

<i>A Formação do Teatro Kabuki</i>	109
Sakae Murakami Giroux	
<i>A Era Nara e o Tratamento</i>	121
Tae Suzuki	
<i>A Visão do Homem na Obra Tsurezuregusa – a Reclusão Religiosa e o Irogonomi</i>	141
Toshiko Imazeki	
<i>A Situação Atual das Empresas Japonesas e o Direito Societário</i> . . .	155
Tsukasa Miyajima	

Geny Wakisaka

A primeira obra japonesa que desenvolve um estudo sistematizado sobre os poemas em questão é sem dúvida o *Kakyôhyôshiki*, concluído por Fujiwara Hamanari em 772.

Antes, porém, destes estudos de Hamanari, podemos ter acesso a certos dados ou pareceres que nos levam aos conhecimentos das posturas dos japoneses com relação aos poemas em si, folheando-se suas obras escritas, *Kojiki* de 712 e *Manyôshû*, concluído presumivelmente em finais do século VIII.

Kojiki, organizado por Ôno Yasumaro, foi uma tentativa pioneira dos japoneses de registrar os acontecimentos do país, por uma necessidade histórica de se legalizar a hegemonia política da família imperial, então no poder, convergendo para tanto, a origem de sua linhagem a uma remota divindade mitológica do país. O que nos interessa no caso é que a obra insere cerca de uma centena de poemas-canções, ilustrando as inúmeras lendas e contos nela compilados, criados pelos próprios transmissores, hoje anônimos. Presume-se de outro lado, que a maioria destes poemas-canções, acervo da literatura oral do país, foi recolhida pelo organizador do *Kojiki*, atribuindo-se-lhes a sua autoria a determinadas personagens lendárias e neste procedimento observa-se que Yasumaro, sem muito alarde, admitia uma abertura ficcional na caracterização do próprio poema.

Podemos notar, também, as funções desempenhadas por estes poemas-canções enquanto meio de comunicação e veiculação de duplos significados em consonância às necessidades ocasionais, como foi a obra atribuída

à princesa Tsukeyori-hime, que aparece no capítulo Junmuki (capítulo do imperador Jimmu). O poema em questão diz:

Saigawayo kumotachiwatari Unebiyama konohasayaginu kazefukantosu
(Nuvens sobre o rio Sai, o farfalhar das folhas no monte Unebi, ventos tentam soprar.)

A princesa alerta os governantes, mediante o poema, para a proximidade de uma revolta em processo de eclosão. Assim, sob uma simples descrição dos movimentos da natureza, o poema transmite veladamente uma segunda mensagem implícita, que fora, no caso, captada.

Mas ainda que sem grandes pretensões, o registro de uma reflexão acerca dos poemas japoneses poderão ser observados em algumas notas que acompanham os poemas compilados na antologia poética *Manyōshū*. Estas notas, apesar de configurarem como vagas considerações dos poetas do século VIII, feitas sobre os seus próprios trabalhos, balizaram por muito tempo as posturas daqueles que os sucederam na produção poética dentro da literatura japonesa.

A obra *Manyōshū* compila cerca de 4 516 poemas, distribuídos em vinte tomos, dos quais os últimos três levam marcas de um diário poético de Ōtomo Yakamochi, considerado arrematante da organização da antologia.

O tomo dezessete insere várias epístolas desse poeta trocadas com seu amigo Ōtomo Ikenushi, nas quais é possível delinear-se alguma consideração sobre o assunto em questão. Assim, em março do ano 747, o poeta Yakamochi, que na ocasião servia o governo central como fiscal de arrecadação de impostos na província de Echū, escreve para Ikenushi algumas linhas em anexo a dois Tanka (poema curto de cinco versos, composto de 5-7 5-7-7 sílabas, na seqüência), de sua autoria. Diz a carta:

Fiquei acamado durante dezenas de dias, acometido de uma repentina enfermidade, que me causavam dores e sofrimentos. Graças às preces dedicadas às divindades, consegui alguma melhoria. Ainda abatido, estou sem ânimo para me locomover para apresentar-lhe os meus agradecimentos pelos seus votos de uma rápida recuperação. Sinto, porém, desejo imenso de estar junto com o amigo, pois a primavera aí está com suas flores do amanhecer, preenchendo os jardins com seus delicados aromas e rouxinóis cantam já nos bosques ao entardecer. Neste momento primaveril, não há nada como dedilhar os instrumentos de corda (*koto*), e aconchegar-me à fonte de saque. Tudo excita os meus sentimentos, mas ainda sem alento para sair de muletas, fico deitado sob o mosquito. *Entediado elaborei dois Tanka* e ciente da leviandade de meu ato, apresento-os a sua apreciação, a despeito de pressentir que isto irá provocar o seu riso.

Estão registrados a seguir dois Tanka, com teores parecidos, de onde destacamos apenas um, o de nº 3 965:

Harunohana imawasakarini niouramu oritekazasamu tajikaramogana

(Flores da primavera, estariam na sua plenitude, quisera o alento de poder colhê-las.)

O poema, para o organizador da antologia, se configura como o passatempo lúdico do tedioso. A esta missiva Ikenushi responde:

Inesperada carta chega-me com a vivacidade de uma nuvem, acompanhada de brocados de poemas. Declamei-os repetidas vezes e este exercício amainou-me os pesares de não poder vê-lo. A primavera é sem dúvida a estação da alegria, e março o mês das paisagens máximas. Rebrilha o *carmin dos pessegueiros em flores, borboletas esvoaçantes delineiam o espaço, as verdes hastas dos chorões se movem sem apresentar resistência e rouxinóis briosos cantam às sombras das ramagens*. Usufruímos desta alegria e numa convivência desprezenciosa de cavalheiros, as palavras deveriam ser dispensadas neste momento de magnitude. A grandeza do seu espírito, jamais calculada, fica acima da nossa contemplação. Impedimentos ora nos separam tal qual as relvas permeiam as orquídeas. Que explicação plausível teríamos pois, neste momento maravilhoso se nos abstermos de um instrumento de cordas ou um saquê e sem que a natureza dê os seus sinais de apreço ao ser humano. Fico, pois, com o ressentimento que me impede de ficar calado. Diz o velho provérbio: "Remediar o brocado com o cânhamo". Acrescento, pois, os meus poemas aos seus, com a certeza de que estes irão lhe provocar o riso."

Dois Tanka são registrados dos quais destaco o de nº 3 967:

Yamakaini sakerusakurao tadahitome kiminimiseteba naniokaomowamu

(As cerejeiras em flor dos vales desta montanha, desvendar à sua contemplação e nada mais pediria.)

Tanto Yakamochi quanto Ikenushi informam que as manifestações sazonais da natureza, a primavera, eram as fontes das criações literárias de então. O poema na verdade surge como o resultado atenuante do estado espiritual tedioso do homem, no caso, naturalmente da nobreza japonesa. Nota-se de outro lado que, os destaques das paisagens primaveris – pessegueiros, borboletas, chorões e rouxinóis – as partes acima grifadas são chavões dos mestres chineses, que os eternizaram desde as descrições das paragens paradisíacas e fantásticas abordadas na prosa *Yūsenkutsu*, escrita por Chōsaku, no início da dinastia Tang (750-907). Houve, então, a preocupação dos poetas japoneses em transplantar os estereotipados quadros chineses na sua produção nacional. Preocupados com os chavões, entretanto, suas inspirações poéticas estão voltadas para a sua paisagem e, em lugar dos pessegueiros, serão destacadas as cerejeiras.

Ainda na antologia *Manyōshū*, em resposta à outra carta de Yakamochi, o poeta Ikenushi cita dados mais concretos nesta busca do seu modelo chinês, que a uma certa altura diz:

... sua sabedoria é como a água e a sua benevolência compatível à montanha, seu dom poético está à altura de Hangaku e Rikuki, digno de registro do baluarte poético. Sua poesia presa, o inesperado e seus sentimentos fluem com clareza. Seus devaneios transfiguram-se em ditos fe-

lizes com poderes de afagar os sentimentos e as tristezas, liberando os pesares daqueles que se amam. Mesmo as obras de "Sanshi" não chegariam aos seus pés...

Ikenushi destaca em Yakamochi o caráter da Sabedoria e da Benevolência (Chi e Jin), que são citados nos *Analectos* de Confúcio (551-479 a.C.). Diz-se nos *Analectos*: "O portador da Sabedoria aprecia a água e o Benevolente, a montanha. O Sabedor se move e o Benevolente é silente; o Sabedor aprecia a vida e o Benevolente tem longa vida". (4-42 art. 7-25). Quanto ao dom poético do colega, Ikenushi coloca-o acima do "Sanshi", dois renomados mestres da poética japonesa, a saber, Kakinomoto no Hitomaro e Yamabeno Akahito, poetas da corte da imperatriz Jitô (686-696) e do imperador Shômu (724-749), respectivamente, e mais adiante equipara-o aos poetas chineses Hangaku e Rikuki.

Hangaku referido por Ikenushi é também conhecido pelo nome de Han An Jin (247?-300), que deixa poemas na antologia chinesa *Monzen*, organizada por Shômeitaishi Shôtô, onde se acham compiladas as obras que datam da dinastia Shû (1100-256 a.C.) a dinastia Ryang (502-550). Destacamos do *Monzen* o poema 197 do poeta Hangaku, segundo consta, elaborado quando de sua nomeação como chefe da província de Kayô:

Comparo-me a uma simples asa de cigarra e ainda jovem fui destacado para servir ao governo. Devido às debilidades de minha saúde receio ter retardado a ascensão dos servidores capazes subalternos de minha categoria. Usufruí de certas regalias sem os devidos merecimentos, como resultado dos contatos que obtive sempre com os altos escalões do sistema, com os quais convivi na corte. Dado momento, abandonei este convívio e retornei às atividades do campo nas montanhas do leste, dedicando-me à poesia. As plantas rasteiras grassam dengosas nos vales silentes e sobre as rochas implacáveis ramagens de arbustos se alastram. As flores encobrem os bosques e heras rastejam para as elevadas colinas. Escaladas e descidas são indefinidas e constantes. Vivendo num mundo de paz, lamento a ausência de um horizonte promissor para os humildes, que a exemplo das artemísias, ficam a mercê dos ventos. Ocupei outrora um privilegiado cargo no arquivo da capital e hoje assumo o posto de chefe de província em Kayô. Do alto do castelo, contemplo ao sul a capital, e ventos do sul embalam as minhas vestes de seda. O grande rio segue impassível e a montanha se mostra encoberta de vegetação. A capital não se acha tão distante, apesar de já fora de meu alcance. Não considero acanhado este posto e preocupa-me o resultado dos meus préstimos. Dificilmente o ser humano terá a sobrevida de cem anos, pois a sua duração é efêmera qual faíscas que reluzem em choques de pedras ou ventos que perpassam. Na capital da dinastia Sai, já não se comenta sobre a vida de Kikô após o seu passamento, enquanto na província de Kiri, as virtudes de Shûyu são ainda rememoradas. O céu propicia felicidade àqueles humildes, comedidos e puros em suas ações, enquanto os que se fartam e são arrogantes serão punidos. Como chefe de província e sem os devidos méritos almejo, no entanto, agir com virtude para com este povo.

Rikuki, o outro poeta, conhecido também por Rikushikô, da dinastia Shin (221-206 a.C.) e citado também por Ikenushi, deixa também vários poemas na já mencionada antologia *Monzen*. Rikuki fala muito de suas viagens, das tristezas da separação, assunto em comum com o poeta Yakamochi, porém de uma abordagem que o distancia deste nas indelévels alusões

aos seus deveres sociais. Seu poema intitulado "Agruras de uma caminhada no frio", diz:

Aquele que a serviço do governo parte para o castelo no extremo norte percorre por campos inverniais de difícil travessia, ora descendo ao fundo do vale, ora escalando o topo das montanhas. Nuvens crescem à sombra das rochas e ventos em lamentos uníssonos perpassam as copas das árvores. A luz solar não chega e há vozes hibernais de pássaros no ar, o uivar feroz dos tigres que ecoam nas florestas e o choro dos símios que beiram as águas. Postado sobre raízes expostas de altivas árvores, as dores das caminhadas solitárias me ferem. Sorvem-se pedaços de gelo para o alívio da sede e disfarça-se a fome com as gotas de orvalho. No isolamento prolongado, passo dias e noites sem falar. E implacável, o frio castiga o servidor viajante.

Destacados por Ikenushi como metas a se chegar ou já alcançadas, a produção destes poetas chineses, no entanto, está em trilhas completamente adversas daquelas perseguidas pelos japoneses.

De início, percebemos divergências nas formas poéticas utilizadas. Os japoneses, apesar de possuírem a forma poética Chôka, seu poema longo, denota-se que já há uma preferência pelo longo prefácio anteposto ao poema ou a carta como meio de exposição de suas idéias, excluindo dos poemas, no caso o Tanka, os assuntos prosaicos, enquanto o poema chinês fala de toda uma vivência pragmática, englobando aspectos filosóficos, éticos e sociais do ser humano. Quanto à questão Natureza, que é a presença relevante tanto no chinês como no japonês, nota-se que o primeiro apresenta-a sob uma descrição mais detalhada, realista e objetiva e o segundo tenta trazê-la em recortes de quadros amenos, sempre nele projetando as suas emoções. Para o chinês a natureza se apresenta como algo implacável, com a qual ele se acha em luta permanente, ao mesmo tempo que dela colhe os ensinamentos de um adestramento espiritual e racional, para tal traçando, sempre que necessário, um paralelo entre manifestações da natureza e humana. Aliás, todo o processo de desenvolvimento dos poemas chineses, desta época, preza o paralelismo comparativo e contrastivo nas suas abordagens. E a natureza para ele é o objeto de exploração visando a melhoria do homem.

Observa-se, por sua vez, que, em princípio, para o poeta japonês da antiguidade a natureza parece não se configurar como o espaço de seu adestramento espiritual. Para ele, a natureza aí está feita, a mãe envolvente e confiante, com a qual se dispõe a uma integração total. Ela será inclusive o objeto de contemplação e adoração mas nunca o de especulação. A tendência da nobreza japonesa de extrapolar de suas manifestações poéticas os assuntos prosaicos e pragmáticos nortearam por muito tempo a produção dos poetas do país. E um dos poucos que no *Manyôshû* se embrenhou pelos problemas da vida foi Yamanoueno Okura. Este poeta tomou parte na embaixada japonesa enviada a Tang, em 701, quando contava 42 anos, só retornando da China por volta de 707. Pelos seus destacados conhecimentos da cultura chinesa, em 721, é convocado, com outros intelectuais da época, e ministra aulas ao príncipe Obito, futuro imperador Shômu (724-749). Seus poemas,

considerados excêntricos dentro da literatura japonesa, falam da efemeridade da vida, da pobreza, dos humildes, da velhice, das enfermidades e dos filhos, sendo, talvez, o poeta que mais se aproximou das temáticas abordadas pelas colegas chinesas. Okura, no entanto, nada registrou sobre a poética japonesa em si.

Como já expomos no início deste trabalho, Fujiwara Hamanari foi quem desenvolveu um estudo sistemático do poema japonês, já no século VIII.

Kakyôhyôshiki, de sua autoria, foi a primeira das quatro obras (*Kakyôhyôshiki*, *Kisenshiki*, *Magohimeshiki* e *Iwamionnashiki*), que aliás desenvolveram esse tipo de trabalho na antiguidade japonesa.

Kakyôhyôshiki, escrito a pedido do imperador Kônin (770-781), é concluído, segundo seu prefácio, no ano 3 da era Hôki, que corresponde a 772, e há hoje duas versões desta obra. A primeira dita *Shinpon* é considerada originária e a outra, *Shôhon*, tida como edição abreviada da primeira.

Hamanari de início cita as sete enfermidades, que devem ser evitadas nos poemas e, neste momento, ele aborda exclusivamente sobre as questões dos fonemas e em cima dos poemas tipo Tanka. O Tanka, como já dito, é um poema curto, composto de 5 versos, com 2 dísticos (versos de 5 e 7 sílabas), acrescido de mais um verso de 7 sílabas no final. Sua composição segue, pois, na seqüência, os versos de 5-7-5-7-7 sílabas.

As sete enfermidades citadas em *Kakyôhyôshiki* são:

Tôbi

Evitar a rima entre os finais do 1º e 2º versos.

ex.: Shimogarino (1º verso e 5 sílabas) shidareyanagino (2º verso 7 sílabas).

A sílaba *no*, no final do 1º verso, surge novamente no final do 2º verso que será considerado Tôbibyô (enfermidade Tôbi).

Kyôbi

O final do 1º verso e a terceira letra do 2º verso não deverão apresentar correspondência sonora.

ex.: Kamukazeno Isenokunini.

A sílaba *no* aparece no final do 1º verso e novamente na terceira sílaba do 2º verso que deve ser evitado para não incorrer no Kyôbivyô.

Koshibi

O fonema básico do poema recai sempre no final do 3º verso. Este não

deverá ser repetido nos finais dos demais versos, isto é, este fonema não deverá aparecer nos finais do 1º, 2º e 4º versos, a fim de se evitar o Koshibivyô.

ex.: Wakayanagi (1º verso) midorinoitoni (2º verso) narumaderi (3º verso) minakuuretami iketekumitari.

O fonema *ni* do final do 3º verso está, no caso, repetido no final do 2º verso midorinoitoni que deve ser evitado.

Hokuro

O fonema principal, aquele que se posiciona no final do 3º verso, não deve constar inclusive no meio do 2º verso, que será considerado Hokurobyô (pinta).

ex.: Imoganawa (1º verso) chiyoninagaremu (2º verso) himeshimani (3º verso).

O poema acima, no caso, comporta um Hokuro. Este fenômeno de aparecimento deste fonema do 3º verso pode ter múltiplas aparições no meio de outros versos e que deverão ser evitadas.

ex.: Michinobeno (1º verso) Ichishinoharano (2º verso) shirotaeno (3º verso). a. O fonema *no* do 3º verso surge no final do 1º e 2º versos incorrendo-se no Koshibivyô. b. O fonema *no* do 3º verso está presente no meio do 1º verso (michinobeno) e no meio do 2º verso (Ichishinoharano), que deve ser evitado para não pecar no Tahokurobyô (múltiplas pintas).

Yûfûbyô

A repetição do mesmo fonema no final e no meio do 1º verso será considerada Yûfûbyô (enfermidade provocada pela traquinagem do vento).

ex.: Kanikakuni (1º verso) monowaomowaji (2º verso).

O fonema *ni*, no caso, da 2ª sílaba do 1º verso é repetido no final do mesmo verso, que segundo o autor é considerado grave.

Dôseiin

Repetição do mesmo ideograma.

ex.: Mimakuhori (1º verso) wagamoukimino (2º verso) aranakuni (3º verso) naninikakikemu (4º verso) umatsukarashini (5º verso).

O poema apresenta a falha do Dôseiin. No 4º verso, apresentando o fonema *ni* repetido seguidamente, inclusive registrando-o com o mesmo ideograma. A repetição do fonema *ni* - do final do 3º verso - no meio do 4º não é considerada Hokurobyô.

Henshin

ex.: Imasarani (1º verso) nanikaomowamu (2º verso) ukanabiku (3º verso) kokorowakimini (4º verso) yorinishimonoo (5º verso).

Além de aparecer nos finais do 1º e 4º versos, o fonema *ni* aparece num total de quatro vezes no poema, considerado Henshinbyô que deve ser evitado.

Hamanari, assim, apenas aponta o que considera enfermidade, não nos dando as suas razões. Após este levantamento, o pesquisador aborda as questões que deverão ser observadas pelos poetas como: *Kyûin**, relacionado à rima; *Satai*, relacionado à matéria e forma; *Gatai*, sobre o refinamento.

Kyûin, (a aquisição de rimas)

Ao discorrer sobre esta questão, Hamanari leva em consideração as diferenças das formas poéticas. Assim, primeiro relata sobre *Kyûin* observado no *Chôka*. *Chôka* é o poema composto pela repetição dos versos de 5 e 7 sílabas que se alternam e se repetem conforme a necessidade de exposição do poeta. O poema estará concluído quando observada a repetição dos versos de 7 sílabas.

Segundo Hamanari, nesta forma poética, as rimas devem estar presentes nos finais dos versos pares. No caso, os versos de 7 sílabas deverão apresentar rimas. Hamanari, no entanto, não os exemplifica. Apenas diz que as rimas podem ser de dois tipos: o *Sôin** e o *Saiin**.

Sôin é do tipo *yama -tama -shima* (rima silábica).

Saiin seria do tipo *Guen-ji-ri, gin, chi etc.* (rima vocálica).

Quanto à forma *Tanka* (poema curto - 5 versos, composto de 5-7-5-7-7 sílabas), a rima inicial do poema surge no final do 3º verso. E o final do 5º verso será considerado a rima final que poderá estar presente no início do 1º verso e nos finais dos demais versos perfazendo um total de seis fonemas que devem ser rimados. Quem declamar o poema deve prestar atenção na questão.

Satai

São sete itens que Hamanari levanta dentro do *Satai*:

a. *Ri-kai* (encontros e desencontros)

ex.: Kasugayama (1º verso) minekogufuneno (2º verso) Yakushidera (3º verso) Awajinoshimano (4º verso) karasukinohera (5º verso).

(Monte Kasuga, barcos remados em seus picos, templo Yakushi, das ilhas de Awaji, pás do arado chinês.)

* O autor menciona o termo *in* que normalmente tratamos como rima, mas, no caso, este *in* poderá ser considerado simplesmente como fonema.

Há um misto de citações, conforme o autor diz: em bois, cavalos, cães e ratos que se chocam. O autor acha, inclusive, falta de significado nobre no poema. Este tipo de poema é qualificado de *Satai*.

b. *Sarubi* (cauda de macaco)

ex.: Hatahokoni (1º verso) soitenoboreru (2º verso) hananogoto (3º verso) saitenoboreru (4º verso) hatahokono (5º verso com apenas 5 sílabas). Final truncado que deveria ser completado em *hatahokonogoto*. Pela falta métrica, o poema é classificado no item *Sarubi*.

c. *Mutôyûbi* (sem cabeça, com cauda)

ex.: Emishiotare (2º verso, 6 sílabas) momonahito (3º verso) hitowaiedomo (4º verso) Tamukaimosezu (5º verso).

Nota-se a falta do 1º verso para ser considerado um *Tanka*. Segundo Hamanari, o 1º verso omitido deveria ser *Asakanaru*. A falha inicial do poema deve ser evitada.

d. *Retsubi* (cauda em fila)

ex.: Akatokito (1º verso) torimonakunari (2º verso) teraderano (3º verso) kanemotoyominu (4º verso) akeidenukonoyo (5º verso, 8 sílabas). (Pássaros cantam na alvorada e os sinos badalam nos templos. O amanhecer do mundo.)

O 5º verso comporta 8 sílabas no lugar de 7 e é considerado *Retsubi*.

e. *Yûtômubi* (com cabeça, sem cauda)

Este item 5 consta apenas no *Shôhon* (livro resumido) do *Kakyôhyôshiki*, não aparecendo no *Shinpon* (obra originária) do mesmo.

ex.: Kononashio (1º verso) ueteoosaba (2º verso) kashikokemu (3º verso). (Se plantar esta pedra seria válida.)

O 3º verso é considerado *koshi* (quadril) e os versos que o antecedem, a cabeça, enquanto os dois últimos versos são denominados de cauda do poema.

O poema citado possui a cabeça, mas faltam-lhe as partes finais, isto é, as caudas.

f. *Chokugo* (palavra direta) - consta no *Shinpon*

ex.: Mimashisuru (1º verso) okanikaguenashi (2º verso) kononashio (3º verso) ueteooshite (4º verso) kagueniyokemuo (5º verso).

(Na colina que vejo não há sombra, plantarei esta pedra [que crescerá], em cuja sombra me abrigarei.)

O poema não difere da fala vulgar e foi classificado como *Chokugo*. Poema nenhum deve cometer tal barbaridade.

g. *Rika* - O poema que não rima o final do 3º verso com aquele do 5º verso.

ex.: Shiranamino (1º verso) hamamatsugaeno (2º verso) tamukeyusa (3º verso) ikuyosadenika (4º verso) toshinohenikemu (5º verso).

Sa é o fonema final do 3º verso e a rima inicial do poema que não coincide.

de com o fonema *mu* do final do 5º verso. O poema é classificado como *Riin* (rimas afastadas).

Zôtai ou *Gatai*

Nesta categoria, *Hamanari* considera dez itens que deverão ser observados:

- a. *Shûchô* (grupo de borboletas) – quando há repetição do mesmo termo no início de cada verso.
ex.: *Miyoshino* (1º verso) *yoshitoyokumite* (2º verso) *yoshitoishi* (3º verso) *yokihito Yoshino* (4º verso) *yokihito yokumi* (5º verso).
Nota-se uma repetição nos versos do termo *yoshi* e derivado que o pesquisador acusa como falha equiparando-a às borboletas que afluem numa folha única.
- b. *Kensei* (alertas)
ex.: *Nezumino* (1º verso) *yonetsukifurui* (2º verso) *kiokirite* (3º verso) *hikikiriidasu* (4º verso) *yotsutoikasore* (5º verso).
1º verso casa do rato – buraco
2º verso socar o arroz e peneirar – pó
3º verso cortar a madeira – madeira
4º verso extrair o fogo – fogo
5º verso quatro coisas
São alertas, expressos por eufemismos que o pesquisador classifica como *Kensei*.
- c. *Sôhon* (*Sedôka* – poema composto de 6 versos em 5-7-7-5-7-7 sílabas)
Poema que comporta 6 versos em lugar de 5. O último fonema do 3º verso como sempre seria a rima inicial que deverá aparecer no final do 6º verso, considerada final.
ex.: *Shirakumono* (1º verso) *tanabikuyamawa* (2º verso) *miredoakanukamo* (3º verso, 7 sílabas) *tsurunaraba* (4º verso) *asatobikoete* (5º verso) *yûbekomashio* (6º verso, 7 sílabas).
(Não me canso de apreciar a montanha onde pairam as nuvens brancas. Se fossem cegonhas, partiriam pela manhã, retornando ao entardecer.)
O final do verso 3, *mo* rima com *o* do final do 6º verso.
- d. *Tanka* – poema de 5 versos. O 3º verso faz a 1ª rima e o 5º considerado a 2ª rima.
ex.: *Okitsutori* (1º verso) *kamotsukushimani* (2º verso) *wagaineshi* (3º verso) *imowawasureji* (4º verso) *yonokotokotonî* (5º verso).
- e. *Chôka* – poema longo
A primeira rima surge no 2º verso, repetindo-se em versos alternados.
ex.: *Amenaruya* (1º verso) *ototanabatano* (2º verso) *unagaseru* (3º verso)

tamanomisumaro (4º verso) *misumaronô* (5º verso) *anatahayami* (6º verso) *tanifutawataru* (7º verso) *Ajisukinokami* (8º verso).

O fonema *no* do 2º verso é considerado a 1ª rima e o *ro* do 4º verso a 2ª rima. *No* e *ro*, no caso, formam o par de rima. O fonema *mi* do 6º verso é considerado na seqüência a 3ª rima e o *mi* do 8º verso será a 4ª rima. Estes dois *mi* (6º e 8º versos) formam um outro par de rima. O fonema final do 4º verso *ro* tem correspondência consonantal com o final do 7º verso em *nu*. Desejando trocar de rima deve-se proceder da seguinte maneira. Tomando-se como exemplo o caso presente, repete-se a rima vocálica *ro* do 4º verso no final do 5º verso – em *no* – causando estranheza pelo não usual nas regras das rimas, e esta estranheza vai funcionar como corte, nó ou marco que estabelece a mudança de rima. Introduce-se a seguir a nova rima, no caso, o fonema *mi* do 6º verso que deverá reaparecer no final do 8º verso.

- f. *Tôko-koshishin* (cabeça antiga – quadril novo)
O poema tem início com a citação de fatos já conhecidos nos seus primeiros versos, introduzindo-se as novidades a partir do 3º verso. *Hamanari* considera este tipo de abordagem em poemas como o máximo de requinte e de beleza ímpar.
ex.: *Azusayumi* (1º verso) *hikitsunobenaru* (2º verso) *nanorisono* (3º verso) *hanawasakumade* (4º verso) *imoawanukamo* (5º verso).
A 1ª rima *no* do 3º verso e a 2ª *mo* do final do 5º verso estão em correspondência às regras estabelecidas. *Hamanari* faz algumas correções no poema para, segundo ele, se chegar a uma compreensão mais clara do seu significado. Assim, segundo o estudioso, os 3º e 4º versos deveriam ser corrigidos: *nanorisoga* (3º verso) *hananosakumade* (4º verso).
(Até florescerem as flores das algas [3º e 4º versos] talvez não possa rever a minha esposa [5º verso].)
Azusayumi (1º verso) é o arco feito de madeira “*azusa*” – dá ao poema o toque antigo. *Hikitsu* (2º verso) significa puxar, armar e é também nome de lugar. *Nanoriso* (3º verso – a questão atual), identificar-se, chega a idéia de estar presente a, é também o nome da alga marinha. As duplicidades de significados dos termos realçam a idéia de atração – do passado – *azusa* a armar-se e puxar (*Hikitsu*) ao nome identificado de determinada pessoa (*nanoriso*) – algas marinhas – em constante movimentação. Cabeça e quadril igualmente compostos de fatos antigos.
- g. *Tôshin-koshiko* (cabeça nova – quadril antigo)
O 1º verso será aberto com um fato atual e no 3º verso faz-se alusão ao fato do passado e cria-se a beleza ímpar.
ex.: *Akiyamano* (1º verso) *momijibashimuru* (2º verso) *shiratsuyuno* (3º verso) *ichijirokimade* (4º verso) *imoniawanukamo* (5º verso).
(As folhagens vermelhas das montanhas de outono ardem à vista, até o branco do orvalho se definir claro, não vou revê-la.)

Akiyama (montanha do outono) do verso de abertura é imagem nova. Shiratsuyu (orvalho branco) do 3º verso é o antigo. *no* (3º verso) e *mo* (5º verso) formam o par de rimas vogais. O estilo de poema que não enquadra nesta forma constitui o Satai.

h. *Tôko-koshiko* (cabeça antiga - quadril antigo)
Apresenta fatos antigos no 1º verso e no 3º fala também de fatos antigos. Este estilo poderá conter versos que formam paralelismos, como, por exemplo, referências a cores verde e branco.
ex.: Aoniyoshi (1º verso) Narayamagahiyo (2º verso) shirotaeni (3º verso) konotanabikiwa (4º verso) harugasuminari (5º verso).
Aoniyoshi (qualidade de terra avermelhada) das montanhas de Nara hoje, o branco (feito tecido) que paira é a névoa da primavera. Terra avermelhada e o branco formam o par de cores. Tanto *aoniyoshi* como *shirotae* são termos de uso corrente, conhecidos nas obras da época, e representam no caso os fatos antigos.

i. *Kojii* (significado das coisas antigas)
Este estilo não apresenta expressões localizadas no seu total, registrando idéias já antigas.
ex.: Kazefukeba (1º verso) kumonokinugasa (2º verso) Tatsutayama (3º verso) itoniowaseru (4º verso) asagaogahana (5º verso).
(Quando venta, chapéus de nuvens na montanha Tatsuta e as flores de campânula rebrilham.)
Com chapéus de nuvens (2º verso) introduz-se o Tatsuta (ergue no arrozal - 3º verso) - homônimo da montanha Tatsuta.

j. *Shin-itai* (estilo novas idéias)
Estilo que não comporta coisas antigas. Não apresenta fatos centrais. Às vezes formam idéias paralelas.
ex.: Shiomiteba (1º verso) irinuruisono (2º verso) kusanarashi (3º verso) miruhisukunaki (4º verso) kouruyoomi (5º verso).
(Quando sobe a maré, as matas da enseada se encharcam, os encontros diários se escasseiam e saudades noturnas crescem.)
Os encontros são escassos nas marés altas, e nas marés baixas há possibilidade de encontros. Além do paralelismo que se cria com os movimentos da natureza e do homem, estabelece-se outro com os encontros escassos durante o dia e a saudade que cresce à noite. Há outros exemplos citados por Hamanari sem a presença destes paralelismos.

Kakyôhyôshiki, escrito em estilo chinês, discorre sobre regras de colocação de fonemas e rimas no poema japonês, fazendo um levantamento de sete enfermidades que devem ser evitadas pelos poetas.

Esta preocupação de Hamanari com as repetições ou não dos fonemas no interior do poema japonês, parece-nos que foi influenciada pelas regras

do poetas dos chineses, que na verdade possuem em sua língua quatro tipos de entonações, ditas quatro vezes, criando-se um sistema classificatório de seus vocábulos que são monossilábicos por excelência, e que possibilitaram a criação de regras no poetas bastante rigorosa com bases nas suas entonações.

Para a poética chinesa, classificam-se, pois, quatro grupos de vocábulos conforme suas entonações:

1. *hyôshô* - entonação linear, sem altos nem baixos.
2. *jôshô* - entonação longa e que sobe.
3. *kyôshô* - entonação do alto para baixo.
4. *nishshô* - entonação com corte repentino.

Estas quatro classificações serão reagrupadas em duas:

O primeiro grupo denominado *Hyôshô* inclui somente os vocábulos assim classificados, isto é, os do item 1.

O segundo grupo, denominado *Sokushô*, reúne as demais classificações, isto é, o *jôshô* (2), o *kyôshô* (3) e o *nishshô* (4).

Sabendo-se que um ideograma representa um vocábulo, os poemas chineses do tipo *gogon zekku*, composto de 4 versos de 5 ideogramas, e o *shichigon zekku*, poema composto de 4 versos e cada verso contendo 7 ideogramas, devem ser elaborados segundo esquemas estabelecidos conforme as entonações dos vocábulos que os compõem.

São dois os esquemas (I ou II) opcionais que os poetas devem escolher na sua produção poética.

Assim, considerando-se as letras A como representativo dos vocábulos do tipo *hyôshô*, B para os de *sokushô* e C para o aleatório, que pode ser tanto *sokushô* como *hyôshô* conforme o gosto do poeta, podemos esquematizar o poema chinês *gogon zekku* (4 versos de 5 vocábulos) em:

<p>I Verso 1 B B A A B 2 A A B B A 3 C A A B B 4 C B B A A</p>	<p>II Verso 1 C A A B B 2 C B B A A 3 B B A A B 4 A A B B A</p>
--	---

O *shichigon zekku* (4 versos de 7 ideogramas) segue os seguintes esquemas:

<p>III Verso 1 B B A A B B A 2 C A A B B A A 3 A A B B A A B 4 B B A A B B A</p>	<p>IV Verso 1 C A A B B A A 2 B B A A B B A 3 A B B A A B B 4 C A A B B A A</p>
--	---

Além destas regras quanto às entonações dos vocábulos, os versos chineses da antiguidade obedeciam a sistemas estabelecidos para as suas rimas finais em:

1. Rimar nos finais dos versos pares.
2. Rimar os versos pares e no 1º verso do poema.

3. Ou rimar nos finais de todos os versos.

4. Possibilidade de troca das rimas finais no meio do poema.

Estas normas para as rimas foram bastante acatadas nos poemas elaborados durante a era Rikuchô (220-600) quando houve um florescimento literário na China. Elas sofrem certas alterações a partir da ascensão ao poder chinês da dinastia Tang (618-907). Como por exemplo:

- Os poemas compostos de 5 ideogramas devem rimar só nos finais dos versos pares.
- Os de 7 ideogramas, rimar também no 1º verso.
- As rimas devem ser feitas com os vocábulos que pertencem ao mesmo grupo de entonação, de preferência entre os do grupo hyôshô, não podendo haver mudança de rima no meio do poema.
- As rimas podem ser feitas entre ideogramas dos dois tipos (hyôshô e sokushô) de entonação.

Para não se incorrer em transgressões de regras, há um dicionário específico, denominado *Hyôsoku*, que classifica 50 000 ideogramas chineses em 106 tipos de entonação, que facilita de alguma forma o trabalho do poeta chinês.

Estas regras de poética chinesa devem ter influenciado nas classificações das enfermidades dos poemas japoneses de Hamanari. Nota-se, no entanto, que há uma diferença bastante evidente entre a língua chinesa, cujos vocábulos monossilábicos são diferenciados conforme entonações de altos e baixos bem acentuados, e a língua japonesa de vocábulos que basicamente são dissilábicos, cuja pronúncia leva em conta somente a tonalidade.

Hamanari, em seus estudos, sugere evitar a repetição de determinados fonemas no interior dos poemas japoneses, centralizando, aliás, as suas atenções ao poema curto de forma Tanka. E, apesar de haver uma tentativa de se estabelecer certas regras para a produção poética do país, em conformidade com os mestres chineses, jamais pôde fazê-lo a nível das entonações dos vocábulos.

Outras questões levantadas por Hamanari dizem respeito às falhas métricas, naturalmente exemplificando-as com poemas do tipo Tanka, que se apresentam incompletos, abominando certos assuntos que considera indignos para poemas. Sobre as técnicas destaca somente as disposições dos fatos no sentido de assuntos já conhecidos (antigos ou tradicionais) e os fatos novos ou atuais dentro do poema. Nota-se a sua preferência pela presença dos vocábulos de valores reconhecidos como "literários" ou "refinados", sem no entanto conceituá-los para tal. *Kakyôhyôshiki*, hoje sem destaque no cenário poético japonês, teve grande aceitação na época Heian (794-1192) entre os mestres juizes que o consultavam nas decisões muitas vezes difíceis de classificação dos poemas da nobreza de então, que eram apresentados nas competições poéticas realizadas em suas reuniões poéticas.

Juntamente com *Kakyôhyôshiki* de Fujiwara Hamanari, vêm citadas as obras *Kisenshiki* e *Magohimeshiki*, e em "Notas sobre *Kokinshû*", de autoria

de Kenshō diz: "As sete enfermidades foram destacadas por Hamanari na época do imperador Kōnin; as quatro enfermidades foram alertadas por Kisen na era Ninwa (885-888), e após isso surgem as oito enfermidades de Magohime". Desconhece-se a identidade deste último autor. O *Iwamiomnashiki*, o último das obras citadas, também de autor desconhecido, existe em quatro versões e parece que foi elaborado nos finais da era Kamakura (1192-1333).

BIBLIOGRAFIA

- AOKI, Takako *et alii*, *Manyôshû 2 e 5*. In: Col. Shinchô Koten Shûsei. Tóquio, Shinchô, 1985.
- ARIYOSHI, Tamotsu, *Wakabungaku Jiten* (Dicionário de Waka). Tóquio, Ôfûsha, 1984.
- HASHIMOTO, Fumio *et alii*, *Karonshû* (Coletânea dos Estudos sobre Poemas). In: Col. Nihon Koten Bungaku Zenshû, 50, Tóquio, Shôgakukan, 1980.
- HAYASHI, Kokei, *Shinshû Hyôsoku Jiten* (Novo Dicionário de Hyôsoku). Tóquio, Meiji Shoin, 1984.
- KOJIMA, Noriyuki *et alii*, *Manyôshû 2 e 3*. In: Col. Nihon Koten Bungaku Zenshû 3. Tóquio, Shôgakukan, 1980.
- MINEMURA, Fumito *et alii*, *Wakashû Karonshû* (História do Waka e dos Estudos dos Poemas). In: Col. Wakabungaku Kôza 2. Tóquio, Ôfûsha, 1969.
- REKISHI GAKKAI KENKYÛKAI (Associação de Pesquisa da História), *Nihonshi Nempyô* (Dados Cronológicos da História do Japão). Tóquio, Iwanami Shoten, 1979.
- SASSAKI, Nobutsuna, *Nihon Kagaku Taikai* (Organização dos Estudos Poéticos Japoneses). Tóquio, Kazama Shobô, 1974.
- UCHIDA, Sennosuke, *Monzen - Shihen - Ge (Monzen - Cap. Poemas 2)*. In: Col. Shinshaku Kanbun Taikai, 15. Tóquio, Meiji Shoin, 1980.
- YOSHIDA, Kenkô. *Rongo (Analectos)*. In: Col. Shinshaku Kanbun Taikai 1. Tóquio, Meiji Shoin, 1970.