

## O FLUIR DO RIO EM *HÔJÔKI*

*Luiza Nana Yoshida*

**RESUMO:** Embora Kamo no Chômei não tenha sido o único autor a associar o fluir do rio à idéia de efemeridade, a sua obra *Hôjôki* é reconhecidamente uma das mais significativas sobre o referido tema. O presente artigo visa realizar uma releitura de *Hôjôki*, baseada na visão de que o grande sustentáculo narrativo da obra reside na imagem do próprio fluir do rio.

**ABSTRACT:** Kamo no Chômei is not the only author who associates the flow of a river and the conception of ephemerality, but his *Hôjôki* is certainly one of the most expressive work concerning that theme. This article intends to propose a new reading of *Hôjôki* founded in the vision that the big narrative pole is the image of a river's flow.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura *inja*, literatura e budismo, literatura *sôan*, efemeridade.

**KEYWORDS:** Inja Literature, Literature and Buddhism, Sôan Literature, ephemerality.

### *1. Introdução*

Antes de dar início ao tema proposto, cabe atentar para um detalhe pouco lembrado, o do estilo de escrita de *Hôjôki* (*Anotações numa Cabana de Nove Metros Quadrados*), escrito por Kamo no Chômei (1155?-1216), em 1212.

Atualmente, a língua japonesa é expressa com a utilização de três sistemas gráficos: *hiragana* (para grafar elementos gramaticais próprios da língua japonesa), *katakana* (para grafar palavras de origem estrangeira) e *kanji* (para grafar palavras ou parte de

palavras que possuem conceitos). Até chegar a este uso, hoje consagrado, a escrita japonesa passou por várias fases que buscaremos resumir a seguir.

O Japão, em seus primórdios, recebeu, principalmente, a marcante influência da civilização chinesa, certamente a mais desenvolvida da Ásia Oriental, à época. O sistema político e social, a cultura e a religião, os conceitos éticos e filosóficos, bem como a literatura e a própria escrita desenvolveram-se tendo como base ou filtro o modelo chinês.

Pode-se dizer que, no Japão, antes da literatura japonesa propriamente dita, houve o florescimento da “literatura chinesa”, adotada pelos nobres intelectuais que passaram, inclusive, a cultivá-la em terras nipônicas, principalmente sob a forma poética (*kanshi* ou poema chinês).

Processo semelhante vai ocorrer com a escrita. Não possuindo escrita própria, o povo japonês adota o ideograma chinês que alcança o Japão via Coréia (por onde normalmente a influência chinesa entrava no país). O ideograma chinês passou a ser utilizado de duas maneiras:

- 1 – adaptação do japonês para textos chineses escritos em ideogramas (*kanbun*);
- 2 – adaptação do ideograma para expressar o texto japonês (*man'yôgana*).

O primeiro uso, denominado *kanbun*, é a leitura do texto chinês adaptado ao estilo japonês, através de procedimentos como a inversão morfológica ou sintática, subsídio lexical, sem os quais o texto seria incompreensível. O povo japonês, que não possuía a escrita e só conhecia o texto chinês, buscou lê-lo ao estilo japonês. E é com a utilização do *kanbun* que são escritas as primeiras crônicas históricas do Japão, *Kojiki* (*Registro dos Fatos Antigos*) e *Nihonshoki* (*Registros do Japão*), compiladas no século VIII.

Por outro lado, o ideograma passa a ser utilizado na composição de textos japoneses, ora levando em conta o seu conceito, ora considerando apenas o seu som. O ideograma usado como um simples fonograma é denominado *man'yôgana*, nome que faz alusão a *Man'yôshû* (*Coletânea das Dez Mil Folhas*), primeira antologia poética japonesa, onde foi largamente utilizado. Os dois sistemas de silabário japonês, *hiragana* e *katakana*, surgem respectivamente da abreviação e da simplificação do *man'yôgana*, tendo sido desenvolvidos, cada qual, com um objetivo diverso. O silabário *hiragana* nasce da escrita cursiva do *man'yôgana*, e passa a ser adotado principalmente pelos poetas de *waka* (poema clássico japonês) e pelas damas da Corte em suas narrativas *monogatari*, diários ou ensaios, originando obras literárias escritas em *hiragana*. O silabário *katakana* surge inicialmente como um código que buscava amenizar a complexa leitura dos textos chineses ou sutras búdicas. Tomava-se uma parte do ideograma, e escrevia-se em tamanho menor ao lado do texto, sinalizando, dessa forma, a leitura do ideograma ou a ordem sintática da frase. Esta é a origem do texto japonês escrito em ideograma e *katakana*.

Se, na época Nara (710-794), ocorre essencialmente o emprego do ideograma pela inexistência de uma escrita própria, na época Heian (794-1192), conquanto os documentos oficiais continuem sendo escritos em ideograma, começam a surgir os textos literários escritos essencialmente em *hiragana*, resultando, de certa forma, na

existência de duas escritas, o ideograma como escrita oficial e religiosa e o *hiragana* como escrita literária.

A antologia poética *Kokin Wakashû* (*Antologia Poética de Hoje e de Outrora*), do século X, constitui a primeira obra escrita em *hiragana* reconhecida oficialmente, na medida em que trata-se da primeira das antologias (no total de vinte e uma) compiladas sob a ordem imperial, denominadas *chokusenwakashû*. Como uma obra compilada pelo Estado, o seu prefácio encontra-se escrito em ideograma (*manajo*), a escrita oficial. O poema *waka*, no entanto, é escrito em *hiragana*, o que explica a presença também do prefácio em *hiragana* (*kanajo*), escrito pelo poeta Ki no Tsurayuki (870-945) que o inicia da seguinte maneira:

O poema japonês faz dos sentimentos humanos a sua semente, brotando como inúmeras folhagens sob a forma de palavras. As pessoas deste mundo deparam-se com acontecimentos diversos e expressam o que lhes vai no coração, frente ao que viram ou ouvirem, através da palavra. Chegamos a pensar se haveria, neste mundo, algum ser vivente que não seja poeta, quando ouvimos o canto do rouxinol entre as flores ou o coaxar da rã que habita as águas límpidas. O poema é capaz de mover Céu e Terra sem esforço, emocionar os espíritos invisíveis, harmonizar a relação homem-mulher, abrandar o destemido sentimento do guerreiro.

Dessa forma, no Japão da época Heian pode ser encontrada a tradição de uma escrita oficial e/ou religiosa (ideograma) e de uma escrita “literária” (*hiragana*) que seguem sendo utilizadas concomitantemente.

Na época Kamakura (1192-1333), desenvolve-se o estilo denominado *wakan konkôbun* (estilo misto sino-japonês), com a utilização do ideograma e do *kana*, e cujas obras representativas do período são *Heike Monogatari* (*Narrativas do Clã Taira*), *Hôjôki* e *Tsurezuregusa* (*Anotações no Ócio*).

Conforme citado anteriormente, a função primordial do *katakana* foi a de auxiliar a leitura do ideograma. Assim, o surgimento do *katakana* mantém estreita ligação com o ideograma, e, portanto, com o mundo masculino. O *hiragana*, surgido como simplificação do *man'yôgana*, era utilizado em escritos não-oficiais como nos poemas de amor enviados para as mulheres ou pelas próprias mulheres, quando estas passaram a se dedicar à escrita. Dessa forma, o ideograma e o *katakana* passaram a representar a “caligrafia masculina” e o *hiragana*, a “caligrafia feminina”

## 2. Kamo no Chômei e a Escrita de Hôjôki

Kamo no Chômei nasceu numa tradicional família que herdara o direito à guarda do santuário xintoísta de Kamo, em Quioto. Por obra do destino, nunca pôde suceder o pai, morto prematuramente, no cargo de sacerdote chefe do santuário Tadasuno Yashiro, agregado ao santuário Shimokamo. Chômei foi prosador, poeta, músico e um *inja* (retirado budista). Foi no seu retiro de Toyama que ele escreveu *Hôjôki*, quatro anos antes da sua morte. Pode-se dizer, que, como religioso e intelectual, Chômei era um “homem do ideograma” mas como poeta ele era também um “homem do *hiragana*” deduzindo-se

daí que fizesse uso do ideograma e do *hiragana*. Mas a obra *Hôjôki* foi escrita com a utilização do ideograma e do *katakana*, em estilo *wakan konkôbun*. Não se sabe se Kamo no Chômei escrevera originalmente a obra *Hôjôki* conforme ela chegou aos nossos dias, com a utilização do ideograma e do *katakana*, pois o original se perdeu, mas os manuscritos mais antigos que restam adotam a mesma grafia, e não haveria qualquer razão para um árduo trabalho de copiá-lo numa grafia diversa. Num manual desprentecioso e prático, Hashimoto Osamu<sup>1</sup> considera que a referida grafia permite menor fluência que um texto escrito em ideograma e *hiragana*, obrigando, assim, o leitor a realizar uma leitura mais atenta, acompanhando letra por letra. Caso a justificativa de Hashimoto proceda, não há dúvida de que Chômei foi extremamente feliz em optar por este estilo, visto que este não fluir formaria um contraste com a imagem da correnteza do rio aludida na abertura da obra, vindo a enfatizar a questão da dialética existencial que aparece refletida também no uso freqüente de antíteses, de inversões e outros recursos estilísticos.

Quanto ao seu conteúdo, *Hôjôki* pode ser estruturado como segue:

- 1 – Introdução
- 2 – As cinco catástrofes
- 3 – Mundo penoso
- 4 – O retiro em Ohara
- 5 – A cabana do monte Hino
- 6 – A tranqüilidade do retiro
- 7 – Epílogo

### 3. O Rio

A correnteza do rio que flui não cessa, e ademais não se trata da mesma água. As bolhas d'água que flutuam no remanso, ora se desfazem, ora se formam, não havendo uma que seja duradoura. Os homens e as moradias deste mundo seguem igual curso.

No interior da reluzente Capital, as moradias, luxuosas ou humildes, que se erguem lado a lado, e cujos telhados disputam as alturas, parecem perenes, atravessando gerações. Ao verificar, no entanto, a veracidade de tal fato, raras são as casas que lá estão, desde os tempos remotos. Algumas foram destruídas pelo fogo do ano anterior e, no presente ano, reconstruídas. Mansões sucumbiram, dando lugar a humildes moradias. O mesmo se verifica com seus moradores. É o mesmo lugar, muitas são as pessoas. Entre as vinte ou trinta, no entanto, conhecidas apenas uma ou duas. A lei da vida que dita a morte ao amanhecer e o nascimento ao entandecer assemelha-se à bolha d'água. Ignoro. De onde vem e para onde vai, o homem que nasce e morre? Também ignoro. Para quem construímos a moradia provisória, a custo de tanta preocupação, e por que motivo alegremo-nos à sua vista? O dono e a moradia sempre em constante mudança são tal qual o orvalho que se forma na campânula. Ora o orvalho cai e resta a flor. Resta, porém, somente até o primeiro raiar do sol. Ora murcha a flor e permanece o orvalho. Mesmo assim, este jamais aguardará o entadecer<sup>2</sup>.

1. Osamu Hashimoto, *Hashimotoshiki Koten Nyûmon*, Tóquio, Goma Shobô, 1997.
2. A tradução dos excertos de *Hôjôki* utilizados no presente trabalho encontram-se baseados no texto utilizado em Sumito Miki, *Hôjôki*, Tóquio, Zôeisha, 1977

A presente introdução de *Hôjôki* constitui uma das passagens literárias mais conhecidas e citadas da literatura clássica japonesa, tendo sido objeto de inúmeros estudos por parte dos pesquisadores de Kamo no Chômei, que destacam-na, juntamente com a parte introdutória de *Heike Monogatari* como os exemplos máximos da concepção budista de *mujô* (efemeridade). Sabe-se que a associação do fluir da água com a efemeridade não é exclusivo de Chômei, bem como que *Hôjôki* foi uma dentre as inúmeras obras que trataram, na época, deste tema bastante freqüente em consequência da própria situação política e social da época. Tratando-se também de uma obra de proporções bem modestas (cerca de dez mil letras ou vinte a vinte e cinco páginas em japonês), a que se atribuiria o seu magnetismo que vem prendendo a atenção dos leitores há tão longo tempo?

Segundo o Prof. Miki Sumito, uma das maiores autoridades no assunto, o motivo vai além da sensibilidade poética ou da solidez expressiva, e teria relação com a paixão artística, musical e principalmente poética que Chômei começa a cultivar desde a tenra idade, certamente influenciado pelas pessoas e pelo ambiente que o cercavam.

Kamo no Chômei passou a sua infância no santuário Shimokamo, localizado bem próximo à junção dos rios Kamo e Takano. O santuário agregado onde seu pai era o sacerdote chefe ficava no interior da floresta de Tadasu, cantada em poemas, desde a remota época, como “topônimo poético” (*utamakura*), como no seguinte poema do renomado poeta Fujiwara Shunzei (1114~1204), incluído na antologia *Gyokuyôshû*:

Kawachidori  
Naremoya monowa  
Urewashiki  
Tadasuno morio  
Yuki kaeri naku

(Tu, ó tarâmbola,/ cujo canto melancólico/ ecoa na floresta de Tadasu,/ estás tão solitário quanto eu?)

A tarâmbola é um pássaro que se confunde com a paisagem do rio Kamo, e o seu canto melancólico, que parece sempre buscar por alguém, é evocado como o símbolo da solidão.

Ainda na floresta de Tadasu, além de uma pequena nascente, corre o rio Mitarashi, igualado à própria existência divina. Pode-se dizer que o rio constitui uma presença constante na vida e na obra de Chômei. Dentre os poemas referentes a rio, o seguinte poema, composto depois da sua conversão religiosa, segundo a nota aposta ao poema, merece destaque:

(Ao lavar as mãos em Mitarashi, quando da ida a Kamo, após a conversão religiosa)

Migino temo  
Sono omokagemo  
Kawarinuru  
Wareoba shiruya  
Mitarashino kami

(Será que me reconheceríeis/ Ó deus de Mitarashi/ Com a mão direita/ e a aparência/ tão mudadas?)

*Mitarashino kami* (deus de Mitarashi), refere-se ao rio-deus que corre na floresta de Tadasu e *migino te* (mão direita) faz alusão à conversão religiosa. O poeta se questiona, se o rio-deus de Mitarashi reconheceria o menino que brincava em suas margens, no monge retirado cuja figura reflete-se agora em suas águas. Trata-se de um poema em que através do rio Mitarashi o poeta revisita toda a sua existência e novamente confirma a efemeridade de todas as coisas.

O rio Mitarashi, também conhecido como Semino Ogawa, teve este seu antigo nome recuperado por Chômei. O episódio referente a Semino Ogawa é rememorado em sua obra *Mumyôshô* (1211~1212), onde Chômei tece comentários sobre a poética japonesa.

Segundo *Mumyôshô*, por ocasião da competição poética do santuário Kamo, promovido por Minamoto no Mitsuyuki, Chômei compusera o seguinte poema:

Ishikawaya  
Semino ogawano  
Kiyokereba  
Tsukimo nagareo  
Tazunetezo sumu

(Ó rio Ishikawa/ também Semino Ogawa/ Por tuas águas límpidas/ A lua busca tua correnteza/ para fazer aí a morada do seu reflexo)

Ishikawa e Semino Ogawa referem-se ao rio Kamo, conhecido pelas águas cristalinas. O jogo de palavras entre “morar” e “ser límpido, cristalino” é realizado pela utilização do termo *sumu*, que comporta os dois sentidos. Dessa forma, o poema faz um louvor à água cristalina do rio e evoca a divindade do rio Kamo cuja morada ficaria nesse rio. Posteriormente, Semino Ogawa passou a ser a denominação do rio Mitarashi, que corre no interior da floresta de Tadasu.

Esse profundo e contínuo olhar sobre o rio onde se reflete a sua existência mantém estreita relação também com a parte introdutória de *Hôjôki*. Num certo aspecto, Kamo no Chômei faz do rio a metáfora da própria existência. Assim, *Hôjôki* abre-se com a imagem da correnteza que flui sem cessar, num movimento que parece perpetuar-se. Esse movimento de perpetuação, no entanto, é ilusório, visto que a água da correnteza encontra-se em constante renovação, o mesmo ocorrendo com os homens e as moradias, cuja existência encontra-se condicionada ao próprio fenômeno da renovação. O que se constata no decorrer do desenvolvimento de *Hôjôki*, no entanto, é que o apego do “eu” pela moradia torna-se mais evidente quanto mais ele vai se afastando do rio.

#### 4. As Cinco Catástrofes

Após a introdução, que pode ser interpretada como um manifesto sobre a efemeridade, o “eu” passa a fundamentar sua colocação através de exemplos concretos

representados pelas cinco catástrofes ocorridas na capital Heiankyô, no período de 1177 a 1185:

- 1 – grande incêndio de 1177
- 2 – tornado de 1180
- 3 – transferência da Capital para Fukuhara, em 1180
- 4 – fome e epidemia, no período de 1181 – 1182
- 5 – terremoto de 1185

Foi, penso eu, no terceiro ano da Era Angen, no dia 28 de abril. Numa noite inquietante, de fortes ventos, perto das oito horas, o fogo teve início a sudoeste da capital, e alcançou a parte noroeste. Acabou atingindo o Portal Suzaku, o Palácio Daikoku, a Escola Superior dos Nobres, o Ministério dos Assuntos Cíveis que, numa noite, transformaram-se em cinzas.

Diziam que o fogo teve origem no beco Higuchitomi, de uma estalagem provisória de dançarinos. À mercê do vento que soprava sem rumo, o fogo alastrou-se em forma de leque, ampliando, cada vez mais, o seu raio de ação. As casas ao longe pareciam soltar fumaça, e as que se encontravam próximas ao foco do incêndio golfavam violentas labaredas em direção ao solo. [...]

Enquanto ia varrendo três, quatro quadras, carregava junto as casas que encontrava pela frente, não restando uma só, seja ela grande ou pequena, que não tivesse sofrido danos. [...]

As moradias que disputavam a altura dos seus beirais deterioravam-se a cada dia. As casas eram desmontadas e flutuavam, em jangadas, no rio Yodo, e os terrenos que as comportavam, iam-se transformando em campos de cultivo.

As conseqüências das catástrofes que se abateram sobre a Capital são evidenciadas, conforme pode ser visto nos trechos acima, principalmente, através da destruição de suas casas que sucumbem sob a ação do fogo, do vento, do tremor e do próprio homem. O destino das casas da Capital segue, assim, igual curso percorrido pelo rio. A idéia de que a perpetuação é ilusória vem reiterada através da vulnerabilidade das casas, humildes ou magníficas, que tombam ou transformam-se em cinzas em uma só noite. Fogo, vento, fome advinda da estiagem ou da inundação, terremoto e transferência da Capital para Fukuhara. Embora esta última não se inclua entre as catástrofes naturais, é aquela que causa maior impacto psicológico, visto que vem quebrar uma tradição de quase quatro séculos, durante a qual Heiankyô estabelecera-se como Capital, parecendo não haver a mínima possibilidade de que, algum dia, pudesse ser substituída.

## 5. O “Eu” e a Cabana

Como sucessor da família de minha avó paterna, ali morei por longo tempo. Posteriormente, os vínculos familiares foram se rompendo, e eu, derrotado pelos insucessos, mesmo ligado àquela casa por inúmeras lembranças, tive que deixá-la, e com pouco mais de trinta anos, por minha conta, formei uma cabana.

Esta, comparada à casa que tive, reduzia-se a um décimo do seu tamanho. Ergui apenas o local de morada, não alcançando construir uma residência. Levantei, em parte, um muro de terra batida, mas não tive meios para colocar um portão. Com pilares de bambu, improvisei um abrigo

para a carroça. A cada nevada, a cada ventanear, o temor me acompanhava. Sendo uma área ribeirinha, o risco de inundações era grande, assim como era constante a ameaça dos assaltos.

Passara mais de trinta anos da minha vida angustiado pelas inquietações deste mundo penoso. No decurso desses anos, a cada contratempo, ficava claro o meu desvalido destino. Foi, então, que com a chegada da 50ª primavera, reneguei o mundo material e tornei-me monge. Não tendo esposa ou filhos, nada havia que lamentasse abandonar. Sem cargos públicos ou vencimentos, não tinha nada a que me apegar. Alheio a tudo, nas nuvens do monte Ohara, vi passar cinco primaveras e outonos.

Após as considerações de âmbito geral tratadas através das cinco catástrofes, o “eu” passa a fazer questionamentos de caráter pessoal, sempre sob o prisma da relação do homem e a sua moradia, ou no caso do “eu” a cabana, que ele denomina “pousada provisória”

Dessa forma, inicia-se a peregrinação do “eu” pelas “pousadas provisórias” que cada vez mais afastam-se da Capital e seguem a direção rumo à montanha, oposta à jusante do rio, como se o interior da montanha fosse o caminho para o seu próprio interior.

A primeira cabana encontra-se ainda próxima ao rio (“Sendo uma área ribeirinha”), e percebe-se ainda bastante presente no “eu” a consciência da efemeridade de todas as coisas. A cabana mostra-se frágil, vulnerável à ação de intempéries e até mesmo de assaltantes. O temor constitui a tônica na relação “eu”/cabana. Tal situação parece ter sido superada, quando se refere à cabana que forma na etapa avançada da sua vida.

Aos 60 anos, tal qual o orvalho faz sua derradeira pousada na folha, tive que formar mais uma cabana. É como se um viajante construísse o seu abrigo para o pernoite ou um velho bicho-da-seda formasse o seu casulo. Esta cabana, comparada à casa que tive em meados da minha existência, não alcança a centésima parte de seu tamanho. A idade avançava ano a ano e a morada estreitava-se cada vez mais. O aspecto dessa casa nada possuía de comum com as outras existentes neste mundo. Tinha apenas três metros de lado e pouco mais de dois metros de altura. Como não pretendia fixar-me, não me preocupei em fazer a escolha do terreno. Feita a base, o telhado era uma tosca cobertura e as juntas do madeirame foram fixas com metal. Isso para que facilmente pudesse ser transposta para um outro local, caso me deparasse com aborrecimentos. A sua reconstrução não ofereceria grande dificuldade. Bastariam apenas duas carroças para carregá-la, e nenhuma outra despesa, além do pagamento do transporte.

Após retirar-me para o interior do monte Hino, a leste puxei uma cobertura de cerca de um metro, e nesse lugar, faço o fogo com os gravetos. Ao sul, construí um estrado de bambu, e a oeste deste, uma prateleira para as oferendas budistas. Mais próximo ao norte, separada por uma divisória, repousa a imagem de Amitabha, e pendurada ao seu lado, a imagem de Bodhisativa Fugen, diante das quais foi colocado o Sutra Hokke. No extremo leste, samambaias secas forram o chão, de modo a servir de leito, à noite. A sudoeste, foi montada uma prateleira suspensa de bambu, para acomodar três cestos pretos. Estes são usados para guardar excertos de obras relativas à poesia waka, à música ou a tratados religiosos como *Ôjôyôshû*. Ao lado, recostados na parede, há um koto e um biwa<sup>3</sup>. O koto é do tipo dobrável e o biwa, desmontável. Assim é a aparência da cabana provisória.

3. *Koto* e *biwa* são instrumentos de corda tradicionais muito apreciados desde a Antigüidade Japonesa.

Com relação ao aspecto do lugar, ao sul possui um conduto de água. Essa água fica depositada num reservatório feito de rochas dispostas verticalmente. Sendo próximo à mata, gravetos não faltam. O nome do lugar é Toyama. Trepadeiras cobrem a trilha. O vale é formado por uma mata fechada, mas o céu é aberto a oeste. Providencial, portanto, para realizar a mentalização do Paraíso da Terra Pura.

Na primavera, vê-se o mar de glicínias. Sua deslumbrante floração a oeste, assemelha-se a nuvens violáceas. No verão, ouve-se o cuco. Cada vez que o ouço, busco acordar com ele a promessa de que me servirá de guia pelos caminhos desconhecidos do mundo pós-morte. No outono, o canto da cigarra inunda os meus ouvidos. Seu canto soa como um lamento, diante desse efêmero mundo. No inverno, aprecio a neve com desvelo. O seu contínuo processo de acúmulo e de degelo compara-se às más ações que o homem vai acumulando, durante a sua vida, e que são redimidas pela penitência.

Quando pouco inclinado à invocação de Buda, e sem inspiração para a leitura dos livros sagrados, permito-me um descanso e folgo por minha conta. Não há ninguém para me impedir, nem ninguém para me sentir envergonhado. O voto do silêncio não é intencional, mas estando só, preservo-me da ofensa causada pela boca. Não busco necessariamente a obediência aos preceitos budistas, mas não se apresentando uma condição para tal, não vejo como transgredi-los.

Nas manhãs em que penso na efemeridade da nossa existência, cantada no antigo poema como “ondas brancas formadas pelo rastro das embarcações”<sup>4</sup>, contemplo as embarcações que aportam ou partem de Okanoya, e busco inspiração em seu autor Manzei, compondo versos à sua maneira; nas tardes em que o vento faz soar as folhas de katsura<sup>5</sup>, meus pensamentos levam-me ao rio Jin’yô<sup>6</sup>, e eu executo o biwa, como fazia o mestre Gentotoku<sup>7</sup>. Se a inspiração ainda me acompanha, ao som do koto executo a peça Shûfûraku<sup>8</sup>, harmonizando com o sibilar dos pinheiros, e ao som das águas, o biwa entoa Ryûsen<sup>9</sup>. A execução está longe de ser perfeita, mas não visa agradar os ouvidos de ninguém. Toco só e poeto só, para o meu próprio conforto.

Há, ainda, no sopé da montanha, uma cabana coberta com gravetos. É onde fica o guarda-florestal daqui. Ali há um menino. Às vezes, vem me visitar. Quando me vejo entediado, saio a caminhar, tendo-o como companhia. Ele tem dez anos e eu, cá, os meus sessenta anos. A diferença de idade é enorme, mas os prazeres, os mesmos. Às vezes, arrancamos brotos da flor de junco, pegamos frutos silvestres, apanhamos brotos de bulbo do cará, colhemos salsa japonesa. Outras vezes, descemos para o arrozal, no sopé da montanha, e apanhando as espigas caídas, trançamos-las e as empilhamos para a secagem.

Nos dias ensolarados, subo ao cume, e avistando, ao longe, o céu da minha terra natal, vislumbro o monte Kohatayama, a vila Fushimi, Toba e Hatsukashi. As belas paisagens não têm dono, o que me possibilita apreciá-las sem parcimônia. Quando a caminhada não se faz penosa, e há disposição para vencer longa distância, sigo a cumeada, transponho o monte Sumiyama, ultrapasso o monte Kasadori e visito o templo Iwama, ou vou orar em Ishiyama. Ou ainda, outras vezes, abrindo caminho pelo campo de Awazu, faço uma visita às ruínas ligadas ao Velho Semi Uta<sup>10</sup>, e atravessando o rio Tanakami, visito o túmulo de Sarumaro Dayû<sup>11</sup>. No caminho de volta,

4. Alusão a um poema de Manzei (poeta do século VIII).

5. *Cercidiphyllum japonicum*.

6. Chômei evoca o poeta chinês Pai Lo-tien (772-846) que, ao despedir-se de seu visitante, executara o *biwa*, à margem do rio Jin’yô.

7. Minamoto Tsunenobu (1015-1097), poeta e fundador do estilo Katsura de *biwa*.

8. Peça musical do *Gagaku*, música tradicional da corte imperial.

9. Peça musical para ser executada no *biwa*.

10. Referência a Semimaru, um lendário virtuose do *biwa*.

11. Lendário poeta do início da época Heian.

conforme a estação, aprecio as cerejeiras, busco o colorido das folhas de outono, apanho brotos de samambaia ou colho frutos que ofereço a Buda ou dou de presente.

Nas noites tranqüilas, o luar da janela traz a lembrança daqueles que se foram e as mangas enxugam as lágrimas que afloram ao grito dos símios. Os pirilampos do matagal lembram as fogueiras dos pescadores da ilha de Makishima, e a chuva da madrugada soa como a tempestade que sopra as folhas das árvores. Ao ouvir o canto do yamadori<sup>12</sup>, chego a pensar se não seria a voz de meu pai ou de minha mãe, e pela aproximação habitual do veado da cumeeira, vejo o quão distante me encontro do mundo. Outras vezes, ainda, atijo o fogo, que me acompanha na insônia da velhice. Não sendo uma mata assustadoramente cerrada, até mesmo o pio da coruja soa comovente, e a transformação da paisagem a cada estação proporciona infinitas emoções. Se o é assim para mim, imagine como seria para aquele de maior sensibilidade e sabedoria.

A propósito, quando comecei a morar neste lugar, pensei em permanecer pouco tempo, mas cinco anos se passaram. Mesmo a cabana provisória tornou-se praticamente meu domicílio, com folhas secas acumuladas nos beirais e os alicerces cobertos de musgos. Segundo notícias que eventualmente chegam da Capital, depois que me retirei para esta montanha, houve o falecimento de muitas pessoas ilustres. Impossível saber, então, quantos se foram entre as pessoas de menor relevância. Quantas moradias não teriam sido consumidas pelos numerosos incêndios? Somente a cabana provisória segue tranqüila, isenta do perigo. Restrito é o seu espaço, mas possui leito para dormida e lugar para me acomodar, durante o dia. É o suficiente para abrigar o meu corpo. Os paguros preferem as conchas menores. Isto porque conhecem a razão que os leva a assim agir. As águias pescadoras vivem em encostas aparceladas. É porque temem os homens. Sou como eles. Tendo conhecimento dos fatos e conhecendo o mundo, nada almejo, não me inquieto, busco somente a tranqüilidade e sinto-me satisfeito em saber que não possuo preocupações.

Note-se que a dimensão da “pousada provisória” vai se reduzindo, até atingir o tamanho mínimo, porém suficiente para o viver do dia-a-dia: da casa de sua avó para a cabana formada aos trinta anos, desta para a cabana do monte Ohara, e finalmente para a cabana localizada no interior do monte Hino, que alcançava um centésimo em tamanho da primeira, tendo três metros de lado e dois metros de altura. A redução do tamanho das cabanas pode ser interpretada também como o processo de desnudamento do “eu”. Assim como as partes secundárias da casa vão sendo eliminadas, até que reste apenas a parte essencial, a cabana de nove metros quadrados parece constituir a parte mais íntima e verdadeira do “eu”. Embora a cabana seja comparada à pousada provisória do viajante ou ao casulo do bicho-da-seda, a sua descrição, rica em detalhes e de uma minúcia ímpar, parecem trair a sua convicção inicial da efemeridade de todas coisas.

Ademais, a cabana, embora extremamente simples, até tosca, é servida no tocante às necessidades essenciais, tendo sido montada num local descrito à semelhança do paraíso budista, com uma visão privilegiada a oeste (direção que se acredita estar o paraíso budista), onde as glicínias lembram a nuvem violácea sobre a qual surge Buda e sua comitiva, por ocasião da morte daquele que alcançará a salvação na Terra Pura.

O interior da cabana encontra-se dividido pela divisória em dois espaços distintos: o espaço religioso e o espaço secular que refletem a própria existência do “eu”, que em seu retiro parece experimentar a tranqüilidade almejada. O seu cotidiano, longe das

12. Pássaro semelhante ao faisão.

agitações e das preocupações da Capital, é preenchido ora com atividades religiosas, ora com atividades seculares, conforme dita o seu coração. A convivência harmoniosa entre o religião e o poetas caracteriza a existência do “eu” voltada para a prática das expressões artísticas, como a música ou o poetas, e a prática dos preceitos budistas, sempre guardando distância da sociedade. Como se vê, o “eu” é um *inja*<sup>13</sup> e, ao mesmo tempo um *sukimono*<sup>14</sup>.

No seguinte trecho retirado da obra *Hosshinshû* (século XIII), uma coletânea de narrativas *setsuwa* budistas, Chômei, depois de enumerar algumas narrativas relativas ao *sukimono*, busca sintetizar a essência do *suki* da seguinte maneira:

O dever religioso consiste num trabalho de resultados e dedicação, o que significa que isso [a execução sistemática do biwa] não é de todo inútil. Mais especificamente, aqueles denominados *suki*, não apreciam a convivência social, não lamentam a decadência, emocionam-se com o despetalar das flores, amam o surgir e o desaparecer da lua, e com o coração sempre puro, buscam não se macular com as impurezas do mundo, por isso apreendem naturalmente o princípio da transitoriedade, e afastam-se do desejo de ascensão ou poder. Apresenta-se aí a oportunidade para trilhar o caminho da Iluminação.

Percebe-se nitidamente a coincidência entre a visão de *suki* encontrada em *Hosshinshû* e o estilo de vida adotado pelo “eu” em *Hôjôki*. O auto-isolamento, o desapego aos valores materiais, a evocação do belo natural são vistos como o caminho para a purificação, uma etapa preparatória para atingir-se o *ôjô* (renascimento na Terra Pura). Dessa forma, o *suki* não constitui qualquer impedimento, mas antes torna-se uma mola propulsora à obtenção da Salvação. Embora o “eu” afirme que a cabana fora construída sem a realização de uma escolha criteriosa do terreno, chama atenção o fato de a cabana de Toyama estar cercada por uma paisagem privilegiada, e próxima aos topônimos literários e religiosos. Dessa forma, a vida em retiro é colocada como o modo ideal de existência, enquanto possibilidade de coexistência entre o *inja* e o *sukimono*. O questionamento do “eu” parece ter sido resolvido. Na parte final de *Hôjôki*, no entanto, ocorre uma quebra no discurso, até então sustentado por um equilíbrio:

Pois bem, minha existência está perto do fim, tal qual a lua que se inclina, aproximando-se da linha da cumeada. Logo mais, partirei em direção aos três caminhos das trevas. Baseado em que, estarei eu a buscar desculpas? O ensinamento de Buda dita o desapego de todas as coisas. A presente afeição pela cabana, bem como o apego à existência tranqüila constituem um obstáculo à obtenção da Salvação. Por que dispende tão precioso tempo, a falar sobre inúteis prazeres?

Numa silenciosa madrugada, pus-me a pensar sobre esta verdade e perguntei-me: se me afastei do mundo e embrenhei-me nas montanhas, foi para purificar a minha alma e buscar o caminho da Verdade. Entretanto, tens a aparência de um religioso, e maculado está o teu coração. Pela morada buscas seguir os vestígios de Vimalakirti<sup>15</sup>, mas o que aqui alcançaste sequer compara-se a Cudapanthaka<sup>16</sup>. Seria isto decorrente da minha desprezível existência anterior, ou

13. Refere-se àquele que afasta-se da sociedade e passa a viver como um recluso budista.

14. Refere-se àquele que adota uma atitude de vida orientada essencialmente pelos valores estéticos.

15. Discípulo de Buda, conhecido pela cabana que construiu para a vida em retiro.

16. Um dos discípulos de Buda, famoso pela sua indolência e estupidez. Só mais tarde consegue mudar a sua conduta, alcançando a Iluminação.

ainda, teria eu enlouquecido levado pelos sentimentos impuros? Quando assim me perguntei, o coração nada me respondeu. Valendo-me da língua, limitei-me a evocar o nome de Amithaba por duas ou três vezes.

Datado do ano 2 da era Kenryaku<sup>17</sup>, nos últimos dias do terceiro mês, o monge retirado Ren'in escreveu o presente, na cabana de Toyama.

“A correnteza do rio que flui não cessa, e ademais não se trata da mesma água. As bolhas d'água que flutuam no remanso, ora se desfazem, ora se formam, não havendo uma que seja duradoura. Os homens e as moradias deste mundo seguem igual curso...” O “eu” descrevia desta forma o princípio da efemeridade de todas as coisas, cuja inexorabilidade vai sendo sedimentada, através de exemplos retirados do próprio cotidiano. Partindo de casos gerais, vai se particularizando para o nível pessoal do “eu” Ele que na realidade segue em direção contrária ao fluir do rio, buscando o isolamento nas montanhas, desfruta momentos de tranqüilidade que se traduzem por um cotidiano de convivência harmoniosa com a natureza. Diante da proximidade da morte, porém, o “eu” reaviva a questão da efemeridade que surge diante dele como um fato inexorável e desconhecido, visto que a Salvação na Terra Pura é algo que existe somente no nível da fé ou crença. Daí o silêncio do seu coração. Mais próximo agora do rio dos três caminhos (*sanzuno kawa*) que, segundo a crença budista, os mortos tinham que atravessar para alcançar o mundo pós-morte, o “eu” busca apoio em Amithaba e encerra a sua narração. Esta parte final de *Hôjôki* possui interpretações diversas, porém não nos cabe aqui discuti-las. Cabe destacar somente que a linha de pensamento do “eu” desenvolve-se como o fluir de um rio. Ora rápida e em linha reta como uma corredeira, ora sinuosa como nas quebradas, ora tranqüila como nos remansos. E o que dá coerência a esse fluir é a presença do próprio rio. *Hôjôki* abre-se com a imagem do fluir de um rio e fecha-se também com o fluir de um rio cuja presença é apenas aludida. Dessa forma, Chômei fala-nos sobre a vida e sobre a morte que fluem unidas e indissociáveis como a água de um rio e que se encontram regidas pelo inexorável princípio da efemeridade.

## Bibliografia

- KAWASE, Kazuma. *Hôjôki (Anotações numa Cabana de Nove Metros Quadrados)*. Tóquio, Kôdansha, 1971.
- KARAKI, Junzô. *Chûseino Bungaku (Literatura Medieval Japonesa)*. Tóquio, Chikuma Shobô, 1955.
- KINO, Kazuyoshi e MIKI, Sumito. *Bukkyô Bungakuno Koten – Ge (Literatura Budista Clássica II)*. Tóquio, Yûhikaku Shinsho, 1980.
- MIKI, Sumito. *Kamo no Chômei*. Tóquio, Kôdansha, 1995.
- MIZUKAMI, Tsutomu. *Chômeino Kawa – Hôsshinshûno Omoshirosa (O Rio de Chômei – A Vivacidade de Hôsshinshû)*. In *Kokubungaku – Kaishakuto Kyôzaino Kenkyû*. Tóquio, Gakutôsha, vol. 25, no. 11, set. 1980, pp. 6-9.
- WAKISAKA, Geny. “Hôjôki: Ensaio de um Budista em Retiro.” *Estudos Japoneses*, vol. IV. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP. 1984, pp. 17-38.
- YASURAOKA, Kôsaku. *Hôjôki*. Tóquio, Kôdansha, 1996.

17. Corresponde ao ano de 1212.