



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus de São José do Rio Preto

Michela Mitiko Kato Meneses de Souza

**O Construto de (Re) Apresentação da Estética Literária dos  
Haikuístas do *Yuba Kukai***

São José do Rio Preto  
2023

Michela Mitiko Kato Meneses de Souza

**O Construto de (Re) Apresentação da Estética Literária dos  
Haikuístas do *Yuba Kukai***

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração em Teoria e Estudos Literários, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto  
2023

S729c

Souza, Michela Mitiko Kato Meneses de  
O Construto de (Re) Apresentação da Estética Literária dos  
Haikuístas do Yuba Kukai / Michela Mitiko Kato Meneses de Souza.  
-- São José do Rio Preto, 2023  
287 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio  
Preto

Orientador: Cláudia Maria Ceneviva Nigro

1. Haiku. 2. Coletivo Yuba kukai. 3. Tempo-Espaço-Memória. 4.  
Subalternidade. 5. Decolonialidade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de  
Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Michela Mitiko Kato Meneses de Souza

**O Construto de (Re) Apresentação da Estética Literária dos  
Haikuístas do *Yuba Kukai***

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração em Teoria e Estudos Literários, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

**Comissão Examinadora**

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Maria Ceneviva Nigro  
UNESP/IBILCE Câmpus de São José do Rio Preto  
Orientadora

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Neide Hissae Nagae  
USP – Universidade de São Paulo

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Divanize Carbonieri  
UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Norma Wimmer  
UNESP/IBILCE – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Giséle Manganelli Fernandes  
UNESP/IBILCE – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
10 de fevereiro de 2023

À Comunidade Yuba- *Yama*, em especial aos “Haikuístas Yuba: adultos e crianças”, aos ascendentes e descendentes Yubenses das gerações: passadas, presentes e futuras;

Ao senhor Tatsukichi Naganawa (1904\*-2013†) – (*in memorian*);

Ao senhor Antonio Yuzo Mochizuki (1948\*-2019†) – 4º Líder da Comunidade Yuba (*in memorian*);

À senhora Yuko Naganawa (1936\*-2019†) – (*in memorian*);

Ao senhor Sérgio Kiyoshichi Yuba (1948\*-2021†) – (*in memorian*);

Ao haikuísta Kiyoei Tsutsui (1895\*1964†) – *Zokusenshi* (俗仙子 ぞくせんし) (*in memorian*);

Ao haikuísta Kinsuke Minowa (1909\*-2003†) – *Guransha* (愚卵舎 - ぐらんしゃ) (*in memorian*);

À haikuísta Tami Mochizuki (1912\*-2004†) – (*in memorian*);

Ao haikuísta Paulo Yussaku Yuba (1951\*-2015†) – (*in memorian*);

À haikuísta Hana Yuba (1921\*-2017†) – (*in memorian*);

Ao haikuísta Eizo Niizu (1915\*-2020†) – *Chiôu*(稚鷗) Filhote de Albatroz (*in memorian*);

Ao haikuísta Masakatsu Yazaki (1943\*-2020†) – *Houju*(俳号=鳳樹) Flor de Flamboyant (*in memorian*);

Ao Mestre Rogério Elpídio Chociay (1942\*-2019†) – Meu generoso, inesquecível e saudoso professor de Poesia e Versos (*in memorian*).

## AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

À minha mãe Hatsumi Kato e ao meu filho Igor Haruno que são minha força vital, meu porto seguro, parceiros e me apoiaram, mais uma vez, soberanamente nesta jornada.

À Comunidade Yuba- *Yama* e ao Coletivo *Yuba Kukai* sempre me acolhendo carinhosamente, acreditando e permitindo a continuidade desse estudo para/de uma vida inteira.

À amada e dedicada haikuísta Satiko Tomioka Yuba, relações públicas da *Yama*, e sempre uma incentivadora dos meus estudos, e também leitora e revisora das escritas registradas durante o meu percurso acadêmico no Mestrado e no Doutorado.

Ao querido, paciente e saudoso senhor Masakatsu Yazaki que desde o meu primeiro dia na Comunidade Yuba em julho de 2009 me recebeu sempre de braços abertos, com um belo sorriso, além de compartilhar o maravilhoso universo das Artes da *Yama* e do *Haiku* durante doze anos.

À Família Niizu pela recepção sempre afetuosa e serena, de todas às vezes que fui até o Sítio Niizu, e sobretudo pela confiança e por me permitirem conviver e compartilhar onze anos de minha vida junto do Senhor Eizo Niizu.

À minha orientadora iluminada-amiga Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Maria Ceneviva Nigro que generosa, incansável e ilimitadamente me conduziu e acompanhou cada passo sempre de mãos dadas na travessia dessas sendas.

Às Mestras Doutoradas que generosamente participaram em meu Exame de Qualificação:  
Neide Hissae Nagae (USP) e Norma Wimmer (UNESP/IBILCE);

Às Mestras Doutoradas membros da minha Banca de Defesa:  
Neide Hissae Nagae (USP), Divanize Carbonieri (UFMT), Norma Wimmer (UNESP/IBILCE)  
Giséle Manganelli Fernandes (UNESP/IBILCE).

Ao Mestre Doutor e as Mestras Doutoradas membros suplentes do Exame de Qualificação e Banca de Defesa, respectivamente:

Nelson Luís Ramos (UNESP/IBILCE), Flávia Andrea Rodrigues Benfatti (UFU), Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (UEMS) e Maria Celeste Tommasello Ramos (UNESP/IBILCE).

Ao Grupo de Estudos Gênero e Raça pelo companheirismo e suporte e aos meus cinco amados e brilhantes colegas da Pós-Graduação, em especial, Fernando Luís de Moraes, Davi Silistino de Souza, Marco Aurélio Barsanelli de Almeida, Luiz Henrique Moreira Soares e Ana Carolina Biscolla de Freitas que me ajudaram continuamente sem medir esforços no percurso desta pesquisa.

Ao meu amado irmão-amigo Valdeci Luiz Fontoura dos Santos que no ano de 2008 me apresentou em meio as nossas prosas a Comunidade Yuba e me conduziu amável e persistentemente rumo aos meus estudos de uma vida inteira.

Ao casal de mestres-amigos-irmãos Isael José Santana e Maria Silvia Rosa Santana que sábia, amorosa, sublime e plenamente foram o meu poço de serenidade e ponto de equilíbrio em momentos indescritíveis e insólitos durante mais esse pequeno percurso de vida e acadêmico.

À amada e admirável amiga-irmã e professora de japonês Masako Moriwaki que generosa, saudosa e dedicadamente, mesmo morando no Japão, empenhou em zelo e tempo para fazer as traduções de alguns documentos de língua japonesa pertinentes para essa pesquisa. Gratidão pela continuidade da parceria nesta travessia de vida acadêmica, desde 2010.

Ao meu amigo-irmão Leandro Passos que gentil e obstinadamente me reencaminhou de volta mundo acadêmico.

À querida e generosa amiga-irmã Marisa Martins que me acolheu e me deu guarida em seu lar durante o meu deslocamento por um ano inteiro no trajeto Santa Fé do Sul/SP- São José do Rio Preto/SP.

Ao meu amigo-irmão Sebastião Carlos Leite Gonçalves que iluminada, generosa e incondicionalmente foi o meu abrigo de corpo e alma durante essa vereda vital e acadêmica.

Ao meu amado-amigo Marcelo Henrique Vieira Faria que amável e alegremente me acolheu em seu coração, e me encorajou nos momentos angustiantes e incertos nessa trajetória de vida e estudos.

Às minhas amadas amigas-irmãs Camila Tinti Moreira e Andrea Pilar Piqueri Pizzaia que gentil e calmamente torceram e me acompanharam nessa rapsódia acadêmica.

Ao casal de amigos-irmãos Sueli Cristina de Paula Silva e Rogério Bernardo Silva que brava e generosamente me acompanham desde o início das Sendas da Comunidade Yuba.

Ao amigo-irmão caçula Jonathan Belcho que dedicada e gentilmente me auxiliou no suporte técnico e informatizado nessa travessia acadêmica.

Ao meu iluminado companheiro Edval Guelfi Xavier que firmemente me amou, compreendeu, suportou e segue nesse momento comigo essa travessia de vida.

## AGRADECIMENTOS

Às minhas Mestras e Mestres do Programa de Pós-Graduação em Letras e Estudos Linguísticos da UNESP/IBILCE-Câmpus São José do Rio Preto/SP, Norma Wimmer, Maria Cláudia Rodrigues Alves, Flávia Nascimento Falleiros, Marize M. Dall’Aglío-Hattner, Nelson Luís Ramos, Orlando Nunes Amorim e Cláudio Aquati, com os quais pude aprender um pouco mais sobre o universo da Literatura, e que me incentivaram continuamente na caminhada das Letras e da Vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/IBILCE-Câmpus São José do Rio Preto/SP por me oportunizar esta pesquisa ímpar.

Ao Setor de Pós-Graduação da UNESP/IBILCE-Câmpus São José do Rio Preto/SP que constantemente me orientou e auxiliou em todo o processo burocrático e administrativo. Em especial, ao senhor Mauro Kasuo Miasaki, que não mediu esforços, gentileza e muita paciência para informar e sanar as minhas eternas dúvidas e questões ao longo desses quatro anos de pesquisa.

Ao Setor de Tecnologia da Informação da UNESP/IBILCE- Câmpus São José do Rio Preto/SP que gentil, alegre e incansavelmente me ajudou a resolver as questões de ordem tecnológicas dos meus instrumentos/aparelhos que me serviram de ferramentas de estudos.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul- IFMS, especialmente ao Campus Três Lagoas pelo apoio logístico e financeiro durante esses quatro anos de estudos e pesquisa.

*Iniciei no Verão –  
Vivi Outonos e Invernos.  
Caminho na Primavera...  
(Michela Mitiko Kato Meneses de Souza – 2009-2023)*

*“[...] parafraseando Bashô – O que diz respeito à Comunidade Yuba-  
Yama, aprenda da Comunidade Yuba- Yama; O que diz respeito aos  
haiku do Coletivo Yuba kukai, aprenda dos haiku do coletivo Yuba  
kukai.”*

*“Parafraseando Shiki –  
digam da Yama:  
àquela que comia frutas  
e amava haiku*

*(06/01/2023/ Verão)*

## RESUMO

Esse doutorado decorre de minha pesquisa do mestrado que descreveu a prática de uma produção literária no interior de uma comunidade nipo-brasileira situada no noroeste paulista. Tal trabalho teve como objetivos principais apresentar e descrever, a partir da observação *in loco*, a manifestação literária do *haiku* entre os anos de 2010 e 2012, focalizando os processos de criação, de socialização e de publicação do Coletivo *Yuba kukai* – escritos em língua japonesa –, e iniciar a organização do acervo literário do poético *haiku* da Comunidade Yuba. Da coleta realizada utilizarei agora 15 *haiku* traduzidos e publicados na Revista *Kuzu* e um premiado no Japão em 2010 no concurso da *NHK Zenkoku Haiku Taikai* do senhor Eizo Niizu. Como justificava para essa proposta de tese alego a necessária continuidade dos estudos de um objeto apresentado inicialmente durante o mestrado, que já conta com o aval dos haikuístas Yuba. Proponho responder os seguintes questionamentos: 1) Em que medida estes lavradores-artistas nipo-brasileiros “podem falar”? 2) Quais são as implicações desse “poder”? Para tanto serão adotadas as abordagens teóricas e críticas de Spivak (2010) acerca da Subalternidade; Quijano (2005), Mignolo (2007), Grosfoguel (2008) e Ballestrin (2013) sobre os Estudos Decoloniais; Nunes (1995) e Bhabha (1998) relacionados ao Tempo; Santos (2014) tratará do Espaço; Stuart Hall (2003) da Diáspora; Maringolo (2014), Evaristo (1990, 2009, 2017, 2019, 2020, 2021) da Memória; Alexandre (2004) e Pacheco (2005) da Representação e Cunha; Schmitt-Prym (2021) e Edson Iura (2021) do *haiku/haikai/haicai*, posto que melhor se adequam aos sujeitos supracitados advindos do Japão e nascidos no Brasil como representantes de uma diáspora, que origina a partir de 1926 nos meados do século XX. Nesse sentido, o estudo tem como objetivo arquitetar o construto de (re)apresentação da estética poética dos haikuístas do Coletivo *Yuba kukai*. Para a realização do estudo utilizaremos metodologicamente das Pesquisas Bibliográficas e Etnográficas, o método quantitativo-qualitativo e a abordagem teórica crítica dos estudos subalternos e decoloniais. Os resultados alcançados nos permitirão apresentar as vozes dos haikuístas da *Yama* diante da tradição japonesa de produção do *haiku* em um país da América Latina, o Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Haiku*. Coletivo *Yuba kukai*. Tempo-Espaço-Memória. Subalternidade e Decolonialidade.

## ABSTRACT

This doctorate accrues from my master research that described the practice of a literary production within a Japanese-Brazilian community located in the northwest of São Paulo. This work had as main objectives to present and describe, from the observation *in loco*, the literary manifestation of the *haiku* between the years of 2010 and 2012, focusing on the processes of creation, socialization and publication of the *Yuba kukai* Collective – written in Japanese language –, and to start the organization of the literary collection of the poetic *haiku* of the Yuba Community. From the collection carried out, I will now use 15 *haiku* translated and published in the *Kuzu* Magazine and one awarded in Japan in 2010 in the *NHK Zenkoku Haiku Taikai* contest by Mr. EizoNiizu. As I justified this thesis proposal, I claim the necessary continuity of studies of an object initially presented during the master degree, which already has the endorsement of the haikuists Yuba. I propose to answer the following questions: 1) How do these Japanese-Brazilian artist-farmers “can speak”? 2) What are the implications of this “power”? Therefore, the theoretical and critical approaches of Arendt (2004) and Spivak (2010) about Subalternity will be adopted; Quijano (2005), Mignolo (2007), Grosfoguel (2008) and Ballestrin (2013) on Decolonial Studies; Nunes (1989) and Bhabha (1998) related to Time; Santos (2014) will deal with Space; Stuart Hall (2003) from Diaspora, Maringolo (2014) and Evaristo (1990, 2009, 2017, 2019, 2020, 2021) from Memory; Alexandre (2004), Pacheco (2005) from Representation and Cunha; Schmitt-Prym (2021) e Edson Iura (2021) from *haiku/haikai/haikai*, since they best suit the aforementioned subjects from Japan and born in Brazil as representatives of a Diaspora, which originates from 1926 in the middle of the 20th century. In that regard, the study aims to architect the construct of (re)presentation of the poetic aesthetics of the haikuists of the *Yuba kukai* Collective. To carry out the study we will methodologically use Bibliographic and Ethnographic Research, the quantitative-qualitative method and the critical theoretical approach of subaltern and decolonial studies. The results achieved will allow us to present the voices of *Yama's* haikuists in the face of the Japanese tradition of *haiku* production in a Latin American country, Brazil.

**KEYWORDS:** *Haiku*. *Yuba kukai* Collective. Time-Space-Memory. Subalternity and Decoloniality.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – 1º Encontro do Grupo <i>Kuzu</i> com a Comunidade Yuba em 24 e 25 de outubro de 2009 .....	26
Figura 2 – 2º Encontro do Grupo <i>Kuzu</i> com o Coletivo <i>Yuba Kukai</i> em 22 de novembro de 2015 .....	26
Figura 3 – Haikuísta Eizo Niizu .....	62
Figura 4 – Eizo Niizu e o Troféu da premiação concurso <i>Nhk Zenkoku Haiku Taikai</i> , Japão (2010) .....	65
Figura 5 – Haikuísta Masakatsu Yazaki .....	65
Figura 6 – Haikuísta Aya Yuba .....	68
Figura 7 – Haikuísta Aya Yuba: criança e adolescente .....	68
Figura 8 – Haikuísta Issamu Yazaki em 2023 .....	71
Figura 9 – Haikuísta Toshiko Asada Yuba- <i>Yubashi</i> (湯葉子) em 2022 .....	72
Figura 10 – Encontro do Coletivo <i>Yuba Kukai</i> 20/03/2022 .....	75
Figura 11 – Encontro do Coletivo <i>Yuba Kukai</i> 10/04/2022 .....	75
Figura 12 – Encontro do Coletivo <i>Yuba Kukai</i> 17/07/2022 .....	76
Figura 13 – Encontro do Coletivo <i>Yuba Kukai</i> 18/09/2022 .....	76
Figura 14 – Escritora e pesquisadora Conceição Evaristo .....	108
Figura 15 – Haikuísta <i>Chiôu</i> (稚鷗) Filhote de Albatroz (Foto do velório Em 2020)..	124
Figura 16 – Haikuísta Mitsue Yuba.....	126
Figura 17 – Haikuísta Mitsue em 2022 .....	126
Figura 18 – Haikuísta Ranil Daigo Yuba .....	128
Figura 19 – Haikuísta Daigo em 2022.....	128
Figura 20 – Haikuísta Aya Yuba em 2022 .....	130
Figura 21 – Haikuísta Satiko Tomioka Yuba .....	132
Figura 22 – Haikuísta Satiko em 2022 .....	132
Figura 23 – Haikuísta Glória Laori Yuba.....	135
Figura 24 – Haikuísta Laori em 2022.....	135
Figura 25 – Haikuísta Linus Subaru Kumamoto .....	137
Figura 26 – Haikuísta Subaru em 2023 .....	137
Figura 27 – Haikuísta Yoshiki Tusuji.....	140
Figura 28 – Haikuísta Yoshiki em 2022.....	140
Figura 29– Haikuísta Clara Yumiko Yuba Kumamoto .....	143

Figura 30 – Haikuísta Yumiko em 2022 .....	143
Figura 31 – Haikuísta Masaru Sugimoto .....	146
Figura 32 – Haikuísta Masaru em 2022.....	146
Figura 33 – Haikuísta Sueli Nozomi Yuba.....	149
Figura 34 – Haikuísta Nozomi em 2022.....	149
Figura 35 – Haikuísta Renata Katsue Yuba.....	151
Figura 36 – Haikuísta Katsue em 2022 .....	151
Figura 37 – Haikuísta Agnes Kanna Yuba Faistauer .....	154
Figura 38 – Haikuísta Kanna em 2022 .....	154
Figura 39 – Haikuísta Missao Mochizuki.....	158
Figura 40 – Haikuísta Missao em 2022 .....	158
Figura 41 – Haikuísta <i>Houju</i> (俳号=鳳樹) Flor de Flamboyant (Foto cedida pela esposa Merina Keiko Yazaki) .....	162
Figura 42 – Haikuísta Yuki em 2022.....	184
Figura 43 – Haikuísta Jin em 2022 .....	185
Figura 44 – Haikuísta Roku em 2022.....	186
Figura 45 – Haikuísta Saya em 2022.....	187
Figura 46 – Haikuísta Zen em 2022 .....	188
Figura 47 – Haikuísta Isuzu em 2022 .....	189
Figura 48 – Haikuísta Taro em 2022 .....	190
Figura 49 – Abertura da I Semana da Cultura Japonesa da USP .....	198
Figura 50 — Coordenadora prof <sup>a</sup> . Dr <sup>a</sup> . Neide Hissae Nagae e Título da Mesa-redonda .....	199
Figura 51- Formato de Participação presencial e <i>online</i> .....	199
Figura 52 – Apresentação do <i>haiku</i> do Coletivo <i>Yuba Kukai</i> .....	200
Figura 53 – Momento inicial a inscrição dos <i>haijins</i> e o jovem Lucas do Apoio técnico e logístico do <i>Bunkyo</i> .....	202
Figura 54 – Fala de abertura do Vice-Presidente do <i>Bunkyo</i> .....	202
Figura 55 – Fala de abertura da Presidente prof <sup>a</sup> . Dr <sup>a</sup> . Neide Hissae Nagae das comissões de Biblioteca e Atividades Literárias do <i>Bunkyo</i> .....	203
Figura 56 – Fala de abertura dos jurados do 13º Concurso Nacional de <i>Haiku</i> do <i>Bunkyo</i> .....	203
Figura 57 – A composição da mesa dos três jurados do 13º Concurso Nacional de <i>Haiku</i> do <i>Bunkyo</i> .....	204

Figura 58 – A Mestre de Cerimônia e hakuísta fica ao lado da mesa dos jurados sempre pronta para anunciar as regras e os informes durante o evento .....	204
Figura 59 – Disposição e acomodações dos participantes na sala do <i>Bunkyo</i> .....	205
Figura 60 – <i>Sekidai</i> (Tema do dia) do 13º Concurso de <i>Haiku</i> do <i>Bunkyo</i> .....	205
Figura 61 – Informes do Cronograma e Progamação aos participantes do 13º Concurso Nacional de <i>Haiku</i> do <i>Bunkyo</i> .....	206
Figura 62 – Presidente das Comissões de Biblioteca e Atividades Literárias do <i>Bunkyo</i> profª. Drª. Neide Hissae Nagae e a Visitante-observadora Michela Mitiko Kato Meneses De Souza.....	206
Figura 63 – Fase da circulação das Folhas numeradas e seleção individual dos <i>haiku</i> por cada <i>haijin</i> .....	207
Figura 64 – Vasos de Flores para premiação dos três primeiros selecionados nessa fase do 13º Concurso Nacional de <i>Haiku</i> do <i>Bunkyo</i> .....	207

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – REVISTAS DE HAIKU JAPONESAS: ligadas aos haikuístas/haijins Nipônicos e Nipo-Brasileiros .....	23
Quadro 2 – Categorias e conceitos dos tempos baseados em Nunes (1995).....	83
Quadro 3 – Classificação das categorias temporais dos <i>haiku</i> do Coletivo do <i>Yuba kukai</i> .....	84
Quadro 4 – Plantações da Fazenda Yuba Em 2022.....	92
Quadro 5 – Observações e categorias estruturais do <i>haiku</i> premiado .....	113
Quadro 6 – Categorias estruturais dos <i>haiku</i> do coletivo <i>Yuba Kukai</i> .....	115
Quadro 7 – Escrita Vertical .....	208
Quadro 8 – Escrita Vertical .....	210

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>2 GÊNERO POÉTICO: HAIKU, HAIKAI E HAICAI</b> .....	30
<b>2.1 UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO SOBRE A ORIGEM E CONTINUIDADE DA FORMA POÉTICA NO JAPÃO E DA SUA CONTINUIDADE NO MUNDO ORIENTAL E OCIDENTAL</b> .....	30
2.1.1 RELAÇÃO DO JAPÃO COM A NATUREZA E OS CICLOS SAZONAIS .....	32
<b>2.2 O HAIKU NO JAPÃO: A ORIGEM ESTRUTURAL</b> .....	33
2.2.1 ALGUMAS DEFINIÇÕES DE ORDEM TEÓRICA E REGRAS/TÉCNICAS/PRÁTICAS DO HAIKU .....	37
<b>2.3 O HAIKAI: SEU PERCURSO NO MUNDO OCIDENTAL E CONTEMPORÂNEO</b> .....	45
<b>2.4 O HAICAI: SEU PERCURSO DE APARECIMENTO, DIVULGAÇÃO E DE ESTUDOS TEÓRICOS NO BRASIL</b> .....	47
<b>2.5 O HAIKU DO COLETIVO YUBA KUKAI</b> .....	51
2.5.1 QUESTÕES DE ORDEM TEÓRICAS-CRÍTICAS DE TRADUÇÃO E VERSÃO POÉTICA EM LÍNGUA PORTUGUESA DO BRASIL DOS HAIKU DO COLETIVO YUBA KUKAI.....	56
2.5.2 ANÁLISE DOS HAIKU DO COLETIVO YUBA KUKAI SOB A PERSPECTIVA DA TRADIÇÃO, DO RIGOR E DO AFETO .....	62
<b>2.6 O HAIKU INFANTIL DO COLETIVO YUBA KUKAI-2020-2021-2022</b> .....	70
<b>3 O TEMPO-ESPAÇO-MEMÓRIA NA CRIAÇÃO DOS HAIKU DO COLETIVO YUBA KUKAI: POESIA QUE (RE) CRIA HAIKU</b> .....	79
<b>3.1 CONCEITOS DO TEMPO: MENSURÁVEL E CINDIDO</b> .....	80
3.1.1 TEMPO MENSURÁVEL (QUANTITATIVO) E IMENSURÁVEL (QUALITATIVO) .....	80
3.1.1.2 A IMPORTÂNCIA DAS ESTAÇÕES DO ANO PARA A COMUNIDADE YUBA.....	87
3.1.1.3 A IMPORTÂNCIA DAS ESTAÇÕES DO ANO PARA A PRODUÇÃO DOS HAIKU DO COLETIVO YUBA KUKAI .....	89
3.1.2 BAHBHA E OS TEMPOS: DUPLO E CINDIDO .....	98
<b>3.2 CONCEITOS DOS ESPAÇOS: FÍSICO, SOCIAL/HUMANO E AFETIVO</b> ..	99
<b>3.3 CONCEITOS DAS MEMÓRIAS: PRAGMÁTICA E AFETIVA</b> .....	104

3.3.1 A MEMÓRIA PRAGMÁTICA E DAS OUTRAS MEMÓRIAS: HÁBITO, PURA E SOCIAL/COLETIVA .....	104
3.3.2 MEMÓRIA AFETIVA E SOCIAL/COLETIVA POR CONCEIÇÃO EVARISTO .....	107
3.3.3 A <u>ESCREVIVÊNCIA</u> POR CONCEIÇÃO EVARISTO.....	109
3.3.4 RECORDANDO E DELINEANDO OS COMENTÁRIOS E OBSERVAÇÕES DA VERSÃO POÉTICA EM PORTUGUÊS POR TERUKO ODA .....	112
<b>3.4 A ODISSEIA: AS ANÁLISES DO HAIKU PREMIADO E DOS 15 HAIKU DO COLETIVO YUBA KUKAI.....</b>	<b>122</b>
<b>3.5 HAIKU PREMIADO NO CONCURSO NHK ZENKOKU HAIKU TAIKAI NO JAPÃO.....</b>	<b>123</b>
3.5.1 NATSU (VERÃO) .....	123
<b>3.6 HAIKUS DO COLETIVO YUBA KUKAI.....</b>	<b>125</b>
3.6.1 HARU (PRIMAVERA).....	125
3.6.2 NATSU (VERÃO) .....	137
3.6.3 AKI (OUTONO).....	149
3.6.4 FUYU (INVERNO).....	156
<b>4 A ARQUITETURA DA (RE) APRESENTAÇÃO NA ESTÉTICA POÉTICA DOS HAIKU DO COLETIVO YUBA KUKAI: À LUZ DAS ABORDAGENS TEÓRICAS-CRÍTICAS DA SUBALTERNIDADE E DA DECOLONIALIDADE .....</b>	<b>165</b>
<b>4.1 COMO OS HAIKUÍSTAS DO COLETIVO YUBA KUKAI ENQUANTO SUJEITOS SUBALTERNOS E DECOLONIAIS ARQUITETAM EM SEUS HAIKU A (RE) APRESENTAÇÃO DA ESTÉTICA POÉTICA? .....</b>	<b>166</b>
4.1.1 A SUBALTERNIDADE DOS HAIKU DO COLETIVO YUBA KUKAI .....	168
4.1.2 A DECOLONIALIDADE DOS HAIKU DO COLETIVO DO YUBA KUKAI	169
<b>4.2 AS TRADIÇÕES MULTIPLURAIS E MULTICULTURAIS: HÁ NORTE E SUL GLOBAL CONSIDERANDO O JAPÃO E O BRASIL? .....</b>	<b>172</b>
<b>4.3 MANUTENÇÃO E PERMANÊNCIA - O QUE ELES MANTIVERAM? COMO ELES RESISTIRAM ATÉ AGORA?.....</b>	<b>175</b>
<b>4.4 A ALTERAÇÃO E O INEDITISMO- O QUE ELES ALTERARAM? RESISTÊNCIA (ESCREVIVÊNCIA) E (RE) EXISTÊNCIA .....</b>	<b>178</b>
4.4.1 INOVAÇÃO.....	178
4.4.2 ADAPTAÇÃO.....	179

4.4.3 INEDITISMO .....	180
<b>5 CONSIDERAÇÕES</b> .....	194
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	213
<b>GLOSSÁRIO</b> .....	218
<b>ANEXO A- EMAIL ENVIADO À HAIJIN SEKI MOKKA</b> .....	219
<b>ANEXO B – MATSUYAMA DECLARATION 1999</b> .....	223
<b>ANEXO C – DIAGRAMA HAMAJIMA DE 2011</b> .....	240
<b>ANEXO D- GENEALOGIA HAIJIN MODERNO 2018</b> .....	242
<b>ANEXO E- ANIMAÇÃO EM PDF DOS HAIKU DAS CRIANÇAS DA YAMA NA EXPOSIÇÃO DA SEMANA DE MODA SÃO PAULO FASHION WEEK – SPFW-2021</b> .....	244
<b>ANEXO F – CAPAS E PÁGINAS DA REVISTA JAPONESA HAIKU TO NIHONGO NO YUME (SONHO DE HAIKU EM LÍNGUA JAPONESA)</b> .....	264
<b>ANEXO G – CAPAS E PÁGINAS DA REVISTA BRASIL NIKKEI BUNGAU Nº 68, Nº 69 E Nº 70</b> .....	270
<b>ANEXO H – NOTIFICAÇÃO DE RECONHECIMENTO E INCENTIVO DO CONCURSO MUNDIAL JAPONÊS DE HAIKU OOI OCHA DE SOFIA YUKIKO YAZAKI</b> .....	288

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo é a continuidade do resultado parcial da dissertação de Mestrado defendida no ano de 2012, intitulada “O *HAIKU* DA COMUNIDADE YUBA: CRIAÇÃO, SOCIALIZAÇÃO E PUBLICAÇÃO”. Para se entender um pouco mais acerca da proposta dessa pesquisa de doutoramento, se faz necessário conhecer um pouco da trajetória dos estudos teóricos-críticos já realizados e, para isso, faremos uma breve (re)apresentação sobre: a) a Comunidade Yuba – também chamada de *Yama* pelos seus moradores, os *yubajin* – pessoas do Yuba e/ou *yamajin* – pessoas da *Yama* e amigos mais próximos e b) os haikuístas do Coletivo *Yuba Kukai*.

Para iniciar essa pesquisa algumas observações são necessárias ao nosso público leitor, sobretudo no que tange à escrita da Tese. A escolha metodológica de escrever em primeira pessoa do singular ocorre para situar meu local de fala, resultante das ocasiões em que faço análise dos textos coletados na *Yama* e transcrevo partes de conversas cotidianas com os yubenses. Deixarei a primeira pessoa do plural para os estudos teóricos-críticos, cujos posicionamentos e escolhas são coletivas (grupo de estudos gênero e raça, orientadora entre outros). Também explicitamos a opção pela escrita dos nomes e sobrenomes “[...] No Japão, o sobrenome ou nome de família antecede o prenome. Todos conhecem Matsuo Bashô e não o contrário. [...]” (IURA, p. 15, 2021), portanto preservaremos essa ordem aos japoneses viventes no Japão; já para os estudiosos e intelectuais japoneses bilingues ou não, imigrantes e haikuístas descendentes nipônicos e nipo-brasileiros utilizaremos a ordem ocidental, ou seja, prenome e sobrenome, assim como os demais teóricos-críticos. Usamos a seleção, escolha e grafia do termo *Haiku* para apresentar neste trabalho os poemas do Coletivo *Yuba kukai*. Fez-se a opção do vocábulo *haiku* por uma questão conceitual, pois originalmente foram produzidos em língua Japonesa, e em seguida foram feitas as versões poéticas em Língua Portuguesa. O termo será sempre grafado em itálico. A saber, no Japão e nos países europeus os termos *Haikai* e Haikai, respectivamente ainda continuam sendo utilizados. Quando os poemas são escritos diretamente em Língua Portuguesa do/no Brasil, são comumente grafados e denominados de Haicai.

Preservamos a grafia do termo *Kigô* (季語), mantendo o vocábulo, cujo significado em português é “termo de estação ou palavra sazonal”, pois se trata de uma palavra japonesa em sua gênese que resvala em questões de ordem teórica e será grafada

em itálico e sem o uso do acento circunflexo. A opção da não flexão de número dos termos – *Haiku* e *Kigo* (季語) sustentam-se em uma questão de ordem teórica-crítica. As palavras *haiku* e *kigo* não sofrerão flexão de número, já as palavras aportuguesadas e de outros textos estrangeiros traduzidos e/ou publicados em português sofrerão flexão de número (haikai- haicais, haikai-haikais).

Como os *haiku* originalmente foram e são escritos em Língua Japonesa, houve a necessidade de uma amostragem em português para os leitores luso-brasileiros(as), a tradução e a versão poética foram realizadas pela haikuísta, hacaísta e tradutora bilingue Teruko Fujino Oda. Assim, no capítulo 2, subitem 2.5.1 “Questões de ordem teóricas-críticas de tradução e versão poética em Língua Portuguesa do Brasil dos *haiku* do Coletivo Yuba”, discorreremos detalhadamente sobre esse processo. A tradução de alguns documentos e registros em japonês para a Língua Portuguesa, durante esse estudo, foi realizada para a compreensão dos leitores lusófonos e brasileiros. Esse processo de tradução foi feito via *e-mail* e contou com a disposição e colaboração da amiga e professora japonesa Masako Moriwaki que neste momento mora e trabalha no Japão. A tradução literal e a revisão dos *haiku* infantis, do *haiku* de Toshiko Asada Yuba e do *haiku* de Issamu Yazaki em Língua Portuguesa do Brasil, em uma primeira etapa, tiveram a tradução literal feita por Aya Yuba e a revisão gramatical em português por Michela Mitiko Kato Meneses de Souza. Ressaltamos que ainda não foi realizado nenhuma versão poética em Língua Portuguesa.

Em alguns momentos irão notar a retomada de alguns aspectos relevantes, assim como a repetição dos termos: *haiku*, *kigo* e Coletivo *Yuba kukai*, entre outros termos que podem ocorrer com demasiada frequência. A justificativa se dá pela necessidade de situar e lembrar o leitor acerca do corpus selecionado e analisado nesse estudo. Não vimos outra alternativa a não ser deixar demarcado o “entre-lugar” desses lavradores-artistas e haikuístas japoneses e nipo-brasileiros.

Feitos esses esclarecimentos, retomamos nossa travessia, recordando brevemente a respeito da fundação da Comunidade Yuba apresentada em detalhes na dissertação de Mestrado (2012) e retomada nessa Tese no capítulo 2, item, 2.5 O *Haiku* do Coletivo *Yuba Kukai* mencionaremos aqui apenas:

[...] Isamu Yuba, apoiado pela esposa e por alguns companheiros que tinham como ideologia o lema “Cultivar, rezar e amar as artes”, decidiu fundar uma comunidade em terras brasileiras “[...] onde pudesse integrar os valores da cultura japonesa a este novo ambiente” (YAZAKI, 2010, p. 7). Em 1933,

Isamu Yuba, seu irmão Minoru Yuba e umas poucas pessoas puseram em prática o projeto idealizado. Assim, arrendaram um sítio, localizado na 3ª Aliança, e lá permaneceram por volta de um ano e meio. Isamu Yuba, fortalecido pela experiência bem-sucedida, adquiriu, em 1934, 40 alqueires de terra no Bairro Formosa, que pertence ao distrito de Guaraçai/SP. Em 1935, fundou a Fazenda Yuba, composta por todos os membros de sua família e alguns companheiros. O grupo vivia irmanado por interesses comuns, em que preponderava o sentimento de comunidade. [...] Em fevereiro de 1956, com vinte e um anos de existência, a Fazenda faliu. Com isso, os habitantes da fazenda saíram do local, deixando para trás todas as conquistas. Com as economias guardadas por alguns membros da Fazenda, em junho de 1956, eles compram um novo terreno, com área de 35 alqueires e constituíram a Comunidade Yuba, onde permanecem até os dias de hoje. [...] (SOUZA, 2012, p.41-42)

Ressaltamos, portanto, que os yubenses consideram o ano de 1935, o marco histórico, territorial, cultural e comunitariamente constituído. Deste modo, a Comunidade Yuba, no ano de 2023, completa 88 anos de (re)existência e permanência no Brasil.

A *Yama* hoje possui aproximadamente 56 pessoas, sendo nove crianças pertencentes às terceira e quarta gerações nascidas em território brasileiro, com exceção de duas delas que são filhos de um casal de japoneses que se estabeleceram no Brasil, portanto elas são consideradas segunda geração. No total, são onze crianças, no entanto, duas delas retornaram ao Japão no ano de 2022. Com o nascimento desses novos descendentes renova-se a esperança da Comunidade Yuba permanecer, resistir e completar seus 100 anos de (re)existência e permanência.

Outro fato relevante sobre a Comunidade Yuba que vou registrar mais uma vez e aprofundar os esclarecimentos para os leitores, é acerca da ideologia sonhada, defendida e fundada por Isamu Yuba, cujo lema continua sendo “Cultivar, rezar e amar as artes”. Dessa maneira, para a grande família, o principal sustento vem do laborar e cuidar da terra, orar e agradecer todos os dias pela vida, pela natureza e pelo alimento colhido da mãe-terra e por fim “amar as artes”, tais como: música, danças (balé clássico e contemporâneo), teatro, literatura, culinária, moda, artesanato (cerâmica, esculturas em pedras, rochas e madeiras), assim, os yubenses são naturalmente lavradores-artistas. Neste sentido, é necessário entender o funcionamento família. Quando são atribuídas algumas tarefas domésticas a esses haikuístas, não significa que estamos falando de profissões, mas sim de mães e pais que cozinham para os seus filhos, filhas e entes queridos. Essas mesmas mães e pais revezam-se no trabalho diário, quando não estão cozinhando, limpando, lavando, passando, costurando, dançando, cantando, atuando, escrevendo ou praticando outro tipo de atividade específica, todos e todas trabalham como lavradores (as)/agricultores (as), ou seja, os *yamajins* que optam em viver na *Yama* –

tornam-se “juridicamente, em 2003, Associação Comunidade Yuba,” (SOUZA, p. 42, 2012) e são vinculados à categoria rural, enquadrando-se como Segurados especiais. Todos visam e aguardam a aposentadoria por tempo de serviço, assim, entende-se por

[...] Segurados especiais

Por fim, a categoria rural mais específica no meio previdenciário é a do segurado especial. Aqui, entram os trabalhadores que exercem suas atividades rurais de maneira individual ou em regime de economia familiar, para a própria subsistência e sem vínculo de emprego. Um exemplo bem comum são as pequenas famílias rurais, que se alimentam com os próprios produtos e vendem uma quantidade de maneira independente, utilizando o dinheiro para o sustento da família e a manutenção das produções. [...] (SONNTAG, 2021)

O segundo aspecto retomado de modo conciso é a trajetória dos haikuístas do Coletivo *Yuba Kukai*, portanto Akashi (1999 apud Souza, 2012, p.72), por sua vez, relata que a imigração japonesa iniciou no Brasil no ano 41 da Época Meiji (1908). Com a chegada dos primeiros imigrantes, trazidos pelo navio *Kasato Maru*, o *haijin* Shuhei Uetsuka (1876-1935), no dia 18 de junho de 1908, produziu o primeiro *haiku* em terras brasileiras. Entre os japoneses que divulgaram o *haiku*, no Brasil, destaca-se Nempuku Sato, que imigrou para o Brasil aos 30 anos, em 1927, quando se tornou lavrador e, como outros japoneses, mudou para o estado de São Paulo, na colônia japonesa Aliança<sup>1</sup>, fundada, em 1924, por Shigueshi Nagata, no município de Mirandópolis/SP.

Conforme Goga (1988, p. 30-33 apud Souza, 2012, p.73), “[...] Essa forma poética foi desenvolvida por esses imigrantes para expressar seus sentimentos por estarem distantes do país e para não perder o contato com a língua de origem. A vida do imigrante japonês foi, por um longo período, marcada por todo tipo de privação, péssimas condições de trabalho, dificuldades de comunicação e escasso rendimento de suas atividades, resultando em dificuldades para o cultivo e a divulgação do *haiku*. Durante muitos anos, os nipônicos não conseguiam “sequer [...]” pensar em *haiku*”. (GOGA, 1988, p. 34).

Ao consideramos o lapso temporal entre 1908, da primeira leva de imigrantes japoneses em solo brasileiro, e o caso específico da fundação das Alianças na década de 1920, foram quase 16 anos de adaptação da colônia japonesa ao novo espaço e ao modo de vida. A priori não há indícios da produção do *haiku* fazer parte do cotidiano desses colonos, portanto, é de se imaginar que até poderia haver praticantes dessa forma poética, porém de modo isolado, tímido e esparso. Se o *haiku* nesse período foi produzido,

---

<sup>1</sup> Para maiores informações acerca da fundação das Alianças ler a obra intitulada: “COLÔNIA ALIANÇA-DE 1924 A 2007: 80 ANOS DE HISTÓRIA”, publicada pela Associação Cultural e Esportiva Nipo-brasileira das Alianças, Gráfica Paulo’s: São Paulo, em novembro 2014.

certamente a linhagem seguida considerou o *kigo* elemento básico da natureza que norteia a feitura dessa poesia, assim, a flora e a fauna brasileira foram a inspiração e a observação. Destarte, podemos inferir o nascimento dessa criação literária brasileira de expressão japonesa.

Em continuidade a essa literatura nipônica e nipo-brasileira, ocorreu

[...]a fundação das Alianças – Primeira Aliança (1924), Segunda Aliança (1926) e Terceira Aliança (1927) – possibilitou a vinda de várias famílias japonesas e o início do processo de criação e difusão do *haiku*. Foi o que ocorreu a partir da chegada nas Alianças de Kikuji Iwanami (\*1898-†1952), em 1925, Keiseki Kimura (\*1867-†1938), em 1926, e Nempuku Sato (\*1898-†1979), em 1927, que “[...] lideraram o movimento de cultivo e de difusão do *haiku* tradicional, construindo os alicerces do atual ‘mundo haikuísta’ da colônia [...]”. (GOGA, 1988, p. 34 apud SOUZA, 2012, p.73).

Em 1926, Isamu Yuba chega à Primeira Aliança e convive com Kikuji Iwanami, Keiseki Kimura e Nempuku Sato, e posteriormente conhece Eizo Niizu, no ano de 1934. Quando ele funda a Fazenda Yuba, em 1935, cultiva a arte como cultiva a terra, daí o motivo do investimento na compra de um piano para que todos ouvissem música clássica e praticassem a feitura do *tanka* e do *haiku*.

O responsável pelo início e fundação do Coletivo *Yuba kukai* foi Eizo Niizu. Em entrevista com o Sr. Niizu, tomamos conhecimento de como o grupo se constitui. O Sr. Niizu, quando começou a escrever *haiku*, tinha costume de enviar seus *haiku* para serem publicados no Japão na Revista *Yuki*, fundada em outubro de 1977 e encerrada em outubro de 2005, cujo responsável era o senhor Muramatsu Tomotsugu, de *haime* *Kouka*, nascido na província de *Nagano-ken* em 30 de janeiro de 1921 e falecido em 16 de março de 2009, exerceu a função de diretor da Universidade de *Toyo*, para formação acadêmica dos estudantes de dois anos.

Após sua morte e com o fim da Revista *Yuki*, o senhor Yamamoto Shunichi e a senhora Seki Fukuko resolveram fundar a Revista *Kuzu* (葛) em abril de 2006. A Revista, até o momento presente, segue os mesmos princípios da Revista *Yuki*. A procura de mais informações escrevemos um *e-mail* em japonês no dia 24 de novembro de 2022 à senhora Seki, que está no Anexo A desse trabalho. Neste sentido, ela respondeu algumas perguntas que em muito contribuíram para entender a linhagem e conexão entre o grupo *Kuzu* e o Coletivo *Yuba kukai*. A *haijin*, cujo *haime* é *Seki Mokka*, nasceu na província de *Wakayama-ken*, na cidade de *Kamitonda-chô*, no dia 05 de abril de 1937. Tem 85 anos

e é dona de casa, sua história se inicia quando tinha 18 anos, primeiro em colaboração ao *haijin* Soju Takano que foi *deshi* de Kyoshi Takahama, e este seguidor de Masaoka Shiki da linhagem *Hototoguisu*. Na época, se destacaram o grupo de 4S – Soju Takano, Seiho Awano, Seishi Yamaguchi e Shuoushi Mizuhara – o *haijin* Soju Takano fundou a Revista *Seri*, cujo encerramento foi após a sua morte em 1976. Quando acabou a Revista *Seri*, Mokka passou a ajudar *Kouka* na Revista *Yuki* e agora ajuda a editar a Revista *Kuzu*. Ela nos informou que há cerca de 200 participantes do grupo *Kuzu* no Japão atualmente. O editor geral é o senhor Yoshihiro Mashita 真下 良祐 e o local da publicação é na Província de *Chiba-ken*, na cidade de *Asahi-shi*.

Para melhor compreensão e visualização elaboramos o quadro 1 de Revistas de *Haiku* Japonesas ligadas aos nipônicos e nipo-brasileiros, as quais citamos anteriormente. Segue abaixo o quadro 1:

Quadro 1 – REVISTAS DE *HAIKU* JAPONESAS: ligadas aos haikuístas/*haijins* Nipônicos e Nipo-brasileiros

(continua)

<b>Responsável (s)</b>	<b>Revistas de <i>Haiku</i> no Japão</b>	<b>Publicações do Brasil em revistas de <i>haiku</i> japonesas por haikuístas/<i>haijins</i> nipônicos e nipo-brasileiros</b>
Takano Soju [1893*-1976†] (Discípulo de Kyoshi Takahama-Discípulo de Masaoka Shiki) Seki Fukuko (colaboradora)	REVISTA <i>SERI</i> s.d. (criação) 1976 (encerramento)	-----
Muramatsu Tomotsugu [1921*-2009†] Seki Fukuko (colaboradora)	REVISTA <i>YUKI</i> Outubro de 1977 (criação) Outubro de 2005 (encerramento)	Eizo Niizu [1915*-2020†] (Discípulo de Nempuku Sato-Discípulo de Kyoshi Takahama) (Publicações na Revista <i>Yuki</i> )

Quadro 1 – REVISTAS DE *HAIKU* JAPONESAS: ligadas aos haikuístas/*haijins* Nipônicos e Nipo-brasileiros

(conclusão)

<p>Yamamoto Shunichi (Fundador e colaborador)</p> <p>Seki Fukuko (Fundadora e colaboradora)</p> <p>Mashita Yoshihiro (Editora-geral)</p>	<p>REVISTA <i>KUZU</i> Abril de 2006 (criação) Ativa em 2023</p>	<p>2009- 1º Encontro do Grupo <i>Kuzu</i> com o senhor Eizo Niizu e alguns membros da <i>Yama</i></p>
<p>-----</p>	<p>-----</p>	<p>2010- ativo em 2023 Coletivo <i>Yuba kukai</i> (ver p. 24)</p> <p>2015- 2º Encontro do Grupo <i>Kuzu</i> com o Coletivo <i>Yuba kukai</i></p>

Fonte: Elaborado pela autora

De acordo com o Sr. Niizu, o nome da revista é uma homenagem ao Sr. Muramatsu, pois, na janela do local de trabalho dele, havia uma espécie de trepadeira, conhecida no Japão como *Kuzu*:

[...] a Revista *Kuzu* tem mais ou menos três anos agora. *Kuzu* é uma planta [típica do Japão] que dá uma flor bonita e cheirosa. Esse novo grupo pegou o nome dessa planta porque na janela da sala do mestre Muramatsu, na universidade, subia essa planta, que florescia todo ano. Assim, o nome da revista é bem relacionado com ele [Muramatsu], por isso que as pessoas escolheram o nome da planta para o nome da revista. No funeral de Muramatsu, o grupo plantou essa espécie no túmulo dele. (NIIZU, 2011 apud SOUZA, 2012, p.80).

Para incitar a produção do *haiku*, o editor-chefe, Sr. Yamamoto Shunichi, e a revisora e *haijin* Mokka vieram ao Brasil com o objetivo de conhecer haikuístas japoneses, de incentivar a composição do *haiku* em língua japonesa e de enviar os *haiku* para serem publicados na Revista *Kuzu*. Como o Sr. Eizo Niizu teve *haiku* editados na Revista *Yuki*, o grupo *Kuzu* foi conhecê-lo pessoalmente, deslocando-se para o Sítio Niizu, localizado no município de Guaraçai /SP:

[...] elas vieram do Japão e são responsáveis pela escolha de *haikus* para serem publicados na revista *Kuzu*. A vinda do grupo ao Brasil aconteceu após a morte do mestre deles [Muramatsu]. Como o grupo teve um tipo crise na revista *Kuzu*, essas pessoas vieram para o Brasil para procurar haikuístas novos e para movimentar a atividade do *haiku*. (NIIZU, 2011 apud SOUZA, 2012, p.81).

Marcado com um mês de antecedência, o primeiro encontro dos membros do Grupo *Kuzu* ocorreu no dia 24 de outubro, na Comunidade Yuba. O Grupo hospedou-se nos dias 24 e 25 de outubro de 2009 na *Yama* e o segundo encontro ocorreu em 22 de novembro de 2015, na 63ª reunião do Coletivo *Yuba kukai*. A recomendação do Sr. Eizo Niizu para que o grupo *Kuzu* mantivesse contato também com a Comunidade Yuba deve-se ao fato de ser muito próximo dela – afinal conviveu com Isamu Yuba, acompanhou sua fundação e ensinou o *haiku* para algumas pessoas da Comunidade – e sabia que alguns de seus membros escreviam *haiku*, como é o caso de Aya Yuba, Glória Laori Yuba, Mitsue Yuba e Clara Yumiko Kumamoto. Portanto, a *Yama* é um espaço de haikuístas, mas o Grupo *Kuzu* desconhecia esse fato.

Foi assim que o Grupo *Kuzu*, juntamente com o Sr. Eizo Niizu, incentivou a produção do *haiku* e apresentou uma forma, utilizada no Japão, para se criar o *haiku*: escrita, socialização, revisão e divulgação. Daí, no dia 25 de outubro de 2009, os haikuístas Yuba, juntamente ao Grupo *Kuzu* produziram *haiku*. Ao que tudo indica, a atividade proposta pelo grupo *Kuzu* foi avaliada positivamente pelos membros, que decidiram continuar o processo assiduamente. Para tanto, elegeram o Sr. Eizo Niizu como professor-orientador – em razão do conhecimento, da experiência e da escrita do *haiku*, adquiridas pela convivência com Keiseki Kimura e Nempuku Sato e pela leitura das obras de Muramatsu – dos haikuístas Yuba. Assim, cria-se o Coletivo *Yuba kukai*, conforme o próprio dizer de Eizo Niizu: “[...] aqui [nas Alianças] não tem mais grupo de *haiku*. Então, eu levei essas pessoas para o Yuba e assim que começou o grupo no Yuba agora”. (NIIZU, 2011 apud SOUZA, 2012, p.82).

Figura 1 – 1º Encontro do Grupo *Kuzu* com a Comunidade Yuba em 24 e 25 de outubro de 2009



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA, 2012.

Figura 2 – 2º Encontro do Grupo *Kuzu* com o Coletivo *Yuba kukai* em 22 de novembro de 2015



2015年11月22日 第63回句会の日

Fonte: Acervo da Comunidade Yuba.

Portanto, desde o término do Mestrado, tenho acompanhado, com uma certa regularidade, os encontros do Coletivo *Yuba kukai*, que nesse ano de 2023 conta com a presença de aproximadamente quatorze haikuístas, já incluindo a participação das

crianças Yuba. Para que o presente trabalho se desenvolvesse e fosse concluído com êxito foi necessário refletir e pensar os seguintes objetivos: a) objetivo geral – arquitetar o construto de (re)apresentação da estética poética dos haikuístas do Coletivo do *Yuba Kukai*; e b) objetivos específicos – criar o construto de uma representação estética genuína, no que tange o gênero *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*; construir o tempo-espaço-memória significativos ao processo de criação dos *haiku* do Coletivo do *Yuba Kukai*; apresentar as vozes dos haikuístas da Comunidade Yuba diante da tradição japonesa de produção do gênero *haiku*, agora localizado na América Latina- Hemisfério Sul Global, especificamente no Brasil; e analisar sob o viés dos estudos Subalternos e Decoloniais os 16 *haiku*, sendo 15 revisados e publicados e um premiado, todos já traduzidos e versionados poeticamente em Língua Portuguesa do Brasil, pois foram o *corpus* selecionado e apresentado na pesquisa anterior.

Para a realização dos objetivos propostos, utilizaremos um arcabouço teórico-crítico composto por dois momentos: o primeiro versará sobre os estudos estruturais e formais do gênero poético *haiku*, citamos Reginald Horace Blyth (1971), Eico Suzuki (1979), Teiiti Suzuki (1979;1996), Olga Savary (1980), Hideichi Fukuda (1995), , Octavio Paz (1980), Masuda Goga (1988), Paulo Franchetti (1996), Declaração de Mastuyama et al (1999), Teruko Oda (2011), Eizo Niizu (2011), Tomoko Gaudioso e Marília Kubota (2011), Edson Iura (2021), Andrei Cunha e Roberto Schmitt-Prym (2021), entre outros. E o segundo contemplará os “discursos teóricos-críticos” dos pós-colonialismo e pós-modernismo, seguidos dos Estudos Culturais, Subalternos e Decoloniais que subsidiaram as análises dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*. Apresentamos: Spivak (2010), acerca da Subalternidade; Quijano (2005), Mignolo (2007), Grosfoguel (2008) e Ballestrin (2013) sobre os Estudos Decoloniais; Nunes (1995) e Bhabha (1998) relacionados ao Tempo; Santos, (2014) do Espaço; Stuart Hall (2003) da Diáspora; Maringolo (2014), Evaristo (1990, 2009, 2017, 2019, 2020, 2021) da Memória; e Alexandre (2004) e Pacheco (2005) da Representação Social.

Dada a idiossincrasia e dinamicidade destes lavradores-artistas e poetas do Coletivo *Yuba kukai*, e da produção de seus *haiku*, foi necessário pensar em conjunto de outras abordagens teóricas-críticas pluriversais, alicerçadas na flexibilidade de novos posicionamentos e conhecimentos epistêmicos, e que de algum modo contribuiu para a edificação do construto poético no universo literário analisado. Para além dos aspectos imbricados ao Tempo-Espaço-Memória, a proposição também foi de conectar as estruturas formais e culturais com outros sistemas geopolíticos, ecológicos, econômicos,

sociais, subjetivos etc., assim propiciando e oportunizando essas vozes subalternas e decoloniais “o poder de falar e serem ouvidas” por outras vozes.

A metodologia utilizada será a Pesquisa Etnográfica que consiste em um

[...] trabalho, de natureza qualitativa, se constitui em uma pesquisa com traços etnográficos. Esta metodologia é um estudo realizado na própria interação com a realidade sendo uma forma de apreender a realidade, sabendo que nenhuma delas consegue apreendê-la totalmente (BRAGA, 1988). Na pesquisa etnográfica, o trabalho é realizado em campo pelo próprio pesquisador. Mais do que pesquisar é aprender e compreender a realidade dos pesquisados (SPRADLEY, 1979). LEININGER (1985) define etnografia como um processo sistemático de observar, detalhar, descrever, documentar e analisar o estilo de vida ou padrões específicos, para apreender o seu modo de viver no seu ambiente natural. A técnica de recolhimento de dados segundo os autores consiste na observação participante, em que o pesquisador se insere no contexto da pesquisa (BRAGA; SPRADLEY; LEININGER et al apud SANTOS, p.73, 2015).

Como já mencionado faremos uma análise comparativa de um corpus de 16 *haiku*: 15 revisados e publicados na Revista *Kuzu*, e também o *haiku* premiado no Japão em 2010 no concurso da *NHK Zenkoku Haiku Taikai* – Rede de Televisão japonesa que realiza, todo ano, um concurso nacional de *haiku*.

O senhor Niizu, poeta responsável pelo *Haiku* premiado, nascido no dia 03 de outubro de 1915 na província japonesa de Nagano, na cidade de *Kijimadaira*, veio para o Brasil em 1934, com 19 anos, residiu em um sítio no Bairro Formosa, em Guaraçai/SP, onde faleceu no dia 31 de janeiro de 2020 aos 105 anos. Ele foi sepultado no cemitério do Bairro da 1ª Aliança, pertencente ao município de Mirandópolis/SP. Foram aproximadamente 80 anos dedicados à produção de *haiku*; pertenceu a linhagem de tradição haikuísta existente nas Alianças desde sua fundação por Shigueshi Nagata, em 1924. Em ordem, por ano de chegada nas Alianças, temos os *haijins*: o 1º, Kikuji Iwanami (1925); o 2º, Keiseki Kimura (1926); o 3º, Nempuku Sato (1927); o 4º, Eizo Niizu (1934) e assumiu a condição de 6º sucessor e representante contemporâneo da linhagem tradicional japonesa, em território brasileiro, conforme constatou-se em dissertações, relatos, registros documentais apontados no Mestrado defendido em 2012.

Para fins didáticos, a tese está organizada na seguinte ordem: 1) Introdução, 2) Gênero poético: *haiku*, *haikai* e *haikai*, 3) O tempo-espaco-memória na criação dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*: poesia que (re) cria *haiku*, 4) A arquitetura da (re) apresentação na estética poética dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*: à luz das abordagens teóricas-críticas da Subalternidade e da Decolonialidade, Considerações, Referências, Glossário,

Anexos. Na introdução apresentamos de modo geral e sucinto alguns aspectos norteadores desse estudo; no capítulo 2 descrever-se-á um breve histórico acerca da definição, tratando da estrutura e conteúdo deste gênero literário, desde o seu surgimento no Oriente, no século XVII, transpondo para o mundo ocidental – Portugal, França, Espanha, Estados Unidos, Brasil, etc., onde ganha novas perspectivas em sua forma, conteúdo e *kigô* (季語) e finalmente, chega no Bairro 1ª Aliança, do município de Mirandópolis/SP (interior paulista) na Comunidade Yuba e no Coletivo *Yuba kukai*; no capítulo 3 será realizada uma análise sob as teorias de Tempo-Espaço-Memória nos estudos literários e outras abordagens críticas, tais como os Estudos Culturais, pós-coloniais e pós-modernos para melhor compreender a produção e a (re)criação da poesia dos haikuístas *Yuba*, tendo em vista que esses poetas viveram em sua história o processo diaspórico, primeiramente entre o Japão e o Brasil, e depois o caminho inverso percorrido pelos próprios *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*, retornando ao Japão por meio de publicações impressas e *online* na Revista *Kuzu* – intercâmbio cultural, artístico, linguístico e literário Brasil-Japão – e no último, capítulo 4, sob a perspectiva da Subalternidade e Decolonialidade, somada a questão de representação social, seguimos uma direção epistêmica que nos auxilie a entender e mapear o processo de (re) criação dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai* por meio das vozes subalternizadas e decoloniais, e divulgar os três aspectos observados: da Tradição, da Manutenção e da Permanência e do Ineditismo revelados por meio das análises dos poemas feitas no capítulo 3. Propomos registrar que os lavradores-artistas e haikuístas yubenses arquitetam no interior da *Yama*, a estética literária da poética de resistência idiossincrática-refratária e de escrevivência e faremos algumas considerações observadas. Houve a necessidade de criar um glossário já que temos algumas palavras japonesas e expressões que precisam ser informadas aos leitores luso-brasileiros. Seguem anexos: a) o *email* em japonês da *haijin* Mokka colaboradora e revisora da Revista *Kuzu* no Japão, b) Declaração de *Matsuyama*, c) Diagrama traduzido em português, d) Genealogia traduzido em português, e) Arquivo em PDF da Exposição realizada em novembro e dezembro de 2021 na São Paulo Fashion Week – SPFW, da estilista Fernanda Yamamoto e outros curadores, f) a Revista japonesa *Haiku to nihongo no yume* (Sonho de *Haiku* em Língua Japonesa), g) Revista Brasil *Nikkei Bungaku* nº 68, nº 69 e nº 70 que estão circulando, publicando e premiando os *haiku* infantis dos pequenos *haijins* da *Yama*, h) notificação de agradecimento e incentivo da *haijin* mirim Sofia Yukiko Yazaki.

## 2 GÊNERO POÉTICO: *HAIKU*, *HAIKAI* E *HAICAI*

*O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro;  
o que diz respeito ao bambu, aprenda do bambu.*  
Bashô

*As obras produzidas pelo espírito são boas, mas as produzidas  
apenas com artifícios de palavras não são dignas de respeito.*  
Bashô

*São (os haiku) como perfumes concentrados: se passam de um a  
outro vaso, evaporam-se em caminho.*  
Cláudio Justiniano de Souza

Nesse capítulo tratar-se-á brevemente da origem e disseminação do gênero poético *haiku* no Japão, *haikai* no mundo e *haikai* no Brasil. O aporte teórico consultado será de: Reginald Horace Blyth (1971), Eico Suzuki (1979), Teiti Suzuki (1979;1996), Olga Savary (1980), Hideichi Fukuda (1995), Octavio Paz (1980), Masuda Goga (1988), Paulo Franchetti (1996), Declaração de Mastuyama et al (1999), Teruko Oda (2011), Eizo Niizu (2011), Tomoko Gaudioso e Marília Kubota (2011), Edson Iura (2021), Andrei Cunha e Roberto Schmitt-Prym (2021) entre outros. Assim, traçar-se-á um percurso conciso descrevendo: a) a origem da forma poética no Japão e sua continuidade no mundo oriental, b) o *haikai* no mundo contemporâneo em alguns estudos no mundo ocidental e c) o *haikai* no Brasil e d) o *Haiku* e o *haiku* infantil do coletivo *Yuba kukai*.

### 2.1 Um breve panorama histórico sobre a origem e continuidade da forma poética no Japão e da sua continuidade no mundo Oriental e Ocidental

Ao estudar as obras e produções literárias de um país se faz necessário entender brevemente acerca dos períodos históricos, além de fatos históricos ocorridos em seu tempo. Neste caso, o momento o qual pertenceu a forma poética *haikai* foi chamado era

*Kinsei*<sup>2</sup>; período *Edo*<sup>3</sup> e desenvolvida intensamente na época *Genroku*<sup>4</sup>. Teiiti Suzuki (1979) nos apresenta um breve panorama do Japão daquele tempo:

[...] O país, dividido em centenas de feudos em guerras constantes, foi finalmente unificado em fins do séc. XVI e um prolongado período de paz se abre, com o estabelecimento do governo de Tokugawa em Edo, hoje Tóquio, no início do séc. XVII. Com o advento da estabilidade política e prosperidade econômica, as letras tomam um impulso incomum, particularmente o *haikai*. Acessível às camadas menos cultas, ele se expande não só entre a burguesia nascente e o povo em geral. Ria-se e divertia-se à vontade com o *haikai*, sem preocupações de ordem estética. Teitoku, mestre de *renga* e famoso comentador dos clássicos, é quem quis pôr ordem nesse estado de coisas. Organizou as regras de *haikai*, a exemplo das de *renga*, escreveu tratados, num esforço de erigir o *haikai* em um gênero poético autônomo. Não tardou, porém, a reação da vanguarda contra a atitude conservadora do velho mestre e da sua escola. Na segunda metade do séc. XVII, um grupo de haicaístas de Osaka, então o maior centro econômico do país e cidadela da burguesia em vias de formação, desencadeia sob a liderança do mestre de *renga*, Soin, o movimento demolidor contra os resquícios do tradicionalismo da escola de Teitoku. Era um movimento literário genuinamente popular, iniciado e sustentado pelo povo, que se propagou rapidamente por todo o país. Mas a ânsia desenfreada de liberdade acabou logo em caos. O próprio líder Soin abandona as fileiras. A figura mais representativa do movimento, Saikaku, passa para a prosa de ficção onde, aliás, obtém êxito extraordinário. Outros procuram saída na própria área dessa poesia popular. Entre estes, sobressai Basho, que após ter peregrinado pela escola de Teitoku e pela de Soin, consegue descobrir o caminho próprio e, ao longo de sua vida atribulada de poeta errante, transformou o *haikai* em um novo gênero poético. Mantendo as características populares do *haikai*, empregando as palavras “ordinárias” [...], mas sublimando-as a um nível estético elevado, criou um lirismo inédito nas letras japonesas. (SUZUKI, 1979, p. 103)

Neste sentido, temos Matsuo Bashô como principal representante desse gênero poético; a estudiosa Olga Savary (1980) nos informa a respeito dele,

[...] Nascido em Ueno (1644), Matsuo Bashô conheceu em seu lar o rigor do guerreiro e a austera orientação dos antigos costumes. Um *daímio* governava sua família e seu pai encontrava-se a seu serviço, uma vez que a ascendência familiar de Bashô pertencia à casta dos *samurais*. O castelo ficava em Iga, ao sul do Japão. O filho do *daímio*, Sengin, e o mestre deste, Kigin, ensinaram a Bashô a arte da poesia. Mas, além de guia bondoso, Sengin foi o amigo carinhoso, aquele que formaria seu caráter e seus gostos. Parece que já tinha

<sup>2</sup> Pelas características do sistema político vigente nessa era, podemos considerar o *Kinsei* como uma 2ª fase da época feudal que teve início no *Chûsei*. Tem início na 2ª metade do século 16 e termina na 2ª metade do século 19. (TAKENAGA, 1987, p. 6)

<sup>3</sup> [...] um período em que a consolidação do feudalismo se completa. Apresentou um desenvolvimento histórico único devido à reduzida influência estrangeira, conseqüência da política isolacionista. A sede política era em *Edo*, atual Tóquio. O fundador do shogunato Edo foi Tokugawa Ieyasu. [...] (TAKENAGA, 1987, p.12)

<sup>4</sup> *Genroku* é a era em que a cultura cidadina alcançou a sua maturidade. O dramaturgo Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), o poeta Matsuo Bashô (1644-1694) e o escritor Ihara Saikaku (1642-1693) simbolizam o vigor literário desse período rico da época Edo. (GIROUX, 1991, p.118). **Considerado por alguns historiadores o Período da História Cultural Japonesa-** [grifo nosso]

escrito algum poema com a idade de nove anos, porém é mais conhecido o escrito para o ano do pássaro (1657), relacionado com o calendário japonês. [...] Infelizmente seu amigo Sengin morreu durante o ano de 1666. A dor provocada pelo seu desaparecimento lhe faz “renunciar ao mundo” e refugiar-se no mosteiro de Koyasan. Foi uma impressão forte demais para o seu espírito, conseguindo durante este período de meditação fortalecer seu coração e aumentar seus conhecimentos. Sabe-se que vinte anos depois da morte do amigo, voltou a Iga, [...] O poeta estudou humanidades e depois refugiou-se na doutrina do zen-budismo. Viajou para Kioto com finalidade de investigação e ali se aperfeiçoou no *hai-kai* e, mais tarde dirigiu-se a Edo para aprofundar seus conhecimentos. Ao escolher esta forma poética, destinada então ao gênero humorístico ou irônico, Bashô começou a variar o estilo, elevando sensivelmente sua qualidade até chegar a transformá-la numa criação que agrupava os conceitos de sobriedade (*sabi*), humanidade e sutileza. Aos poucos sua escola conseguiu reputação e fama, e o “estilo novo” adquiriu o princípio emocional produzido por “simples descrição”, à maneira de uma leitura visual, e conhecido como “o princípio de comparação interna”. [...] aos 38 anos, abandonou sua vida errante e morou numa cabana em Fukugawa, defronte de uma plantação de bananeiras (*bashô-an*: daí surge a origem de seu nome) e cultivou os ensinamentos zen-budistas. [...] No Japão, [...] a poesia é sinônimo de devoção, a natureza é adorada. (SAVARY, 1980, p. 33-37)

### 2.1.1 Relação do Japão com a natureza e os ciclos sazonais

O Japão é conhecido pela atenção e cuidado com a natureza e as artes naturais advindas dessa relação, tais como a *Ikebana* – arte de arranjos florais –; as cerimônias do *Hanami* – que consistem em realizar festas ao ar livre durante o dia ou a noite, para apreciar o breve período de florescimento das cerejeiras, chamadas *Sakura*; da lua cheia de outono; de folhas outonais; cerimônia do chá etc. Portanto, Hideichi Fukuda (1995) esclarece que,

[...] os japoneses nutrem um profundo interesse pelas quatro estações do ano e pelas condições climáticas, ao lado de uma aguda sensibilidade por suas mutações, sensibilidade essa que se manifesta em vários aspectos de sua vida cotidiana[...]. Uma primeira razão para o aparecimento dessa sensibilidade entre os japoneses reside no fato de que o Japão se localiza na zona temperada, com uma clara distinção entre as quatro estações, uma rica variedade em mudanças climáticas cujos sinais se manifestam em expressões tais como *gofûujûu* (literalmente “vento cinco, chuva dez”) que significa “ventar a cada cinco dias, chover a cada dez”, isto é, ter uma boa condição climática sem ventos nem chuvas excessivas; *sankashion* (frio três, calor quatro) isto é, começar a primavera após três dias seguidos de frio e quatro de calor. [...] Uma outra razão para essa sensibilidade dos japoneses é o fato de o Japão ter sido, desde há muito, um país eminentemente agrícola, assolado por um número relativamente elevado de intempéries tais como secas, verões frios, vendavais, temporais, nevascas, que trazem prejuízos não só à produção, principalmente do arroz, como também à população que enfrenta problemas de alta densidade demográfica. Gostaria, pois, de expor como a literatura japonesa registra, desde sua antiguidade, a maneira como os japoneses apreendem, dentro desse seu modo de pensar, as estações do ano e suas mutações. É difícil precisar quando os japoneses tomaram consciência de ciclos sazonais, mas, ao menos nos fins da era Jômon (a partir do século IV a.C.), já se praticava a agricultura

e provavelmente as estações influenciavam a vida de seu povo. No entanto, não é difícil supor que mesmo antes, na época da caça e da pesca, os japoneses tenham notado as mudanças climáticas nas alternâncias entre o calor e o frio, entre noites e dias longos, nas formas de aparecimento dos animais e dos peixes. A antologia poética *Man'yōshū*, compilada na segunda metade do século VIII, distribui e classifica os poemas da natureza e de formas diferentes por seus capítulos, mas, em alguns destes, como X e o XX, os poemas são distribuídos pelas quatro estações, de acordo com seu tema ou conteúdo. Essa tradição de classificação dos poemas que tratam da natureza e da emoção por ela gerada – isto é, que não têm como tema o amor, a tristeza pela perda de um ente amado, ou ainda, as impressões colhidas em viagens – consolida-se por volta do início do século X com a antologia poética *Kokinshū*, para se tornar o modelo de classificação e de composição de obras literárias japonesas, notadamente da poesia. É o que ocorre com os versos encadeados (*renga*) da época medieval japonesa (do século XIII ao XVI, abrangendo as eras Kamakura, Nanbokuchō e Muramachi) e com os haicais da época Edo (séculos XVII-XIX), sendo seu testemunho maior a existência, mesmo nos dias atuais, de diversos glossários de termos sazonais (*saijiki*) que não só arrolam os termos sazonais (*kigo*), como também explicam seu uso para aqueles que apreciam e compõem haicais. [...]. (FUKUDA, 1995, p. 35-37)

## 2.2 O Haiku no Japão: a origem estrutural

A relação dos japoneses com a Natureza e as quatro estações e os termos sazonais – *kigō* (季語), como visto anteriormente, perpassa diretamente a literatura japonesa, notoriamente poesia, solidificando-se no *haikai* e sua popularização ocorre no século XVII e solidifica-se no século XIX. Neste sentido, para melhor compreensão dessa forma poética faremos um breve percurso histórico da origem estrutural do *haiku* sob as perspectivas de alguns estudiosos desse gênero literário.

De acordo com Teiiti Suzuki (1979, p. 91), desde a primeira antologia *Man'yōshū*, por volta do séc. VIII, “[...] os diálogos cantados eram feitos em *katauta* (terceto de 5, 7 e 7 sílabas), mas os diálogos em versos de *samon* são trocados em *tanka*, forma predominante da poesia japonesa desde o séc. VII. O *tanka*, derivado de *katauta* [...]”. Na mesma coletânea

[...] encontraremos um poema *waka* escrito a quatro mãos, no qual uma monja anônima lança uma estrofe de 5-7-5 sílabas, e o poeta Ōtomo-no-Yakomochi (718-785) responde com outra no formato de 7-7 sílabas. [...] Tal exercício de desafio e resposta constitui-se no embrião da prática batizada posteriormente de *renga* (連歌), ou seja, “poemas encadeados”. Gradualmente, a prática evolui para um passatempo onde os poetas se reuniam com o propósito de compor sequências coletivas, que atingiam comumente o tamanho de 100 estrofes. Dessas estrofes, algumas recebiam nomes especiais, como a primeira, chamada *hokku* (発句) ou estrofe de partida; a segunda *wakiku* (脇句) ou estrofe coadjuvante; e a última, *ageku* (挙句) ou estrofe de chegada. Uma reunião de *renga* começava com um poeta compondo um *hokku* de 5-7-5 sílabas, ao qual deveria se acoplar o *wakiku* de 7-7 sílabas composto por um segundo poeta. Uma terceira estrofe se seguiria desta vez com 5-7-5 sílabas,

doravante alternando-se os formatos de 5-7-5 e 7-7 sílabas, até a estrofe final *ageku* de 7-7 sílabas. [...]. (IURA, 2021, p.76-77)

Nessa linha do tempo Paulo Franchetti (1996) explica que nos

[...] séculos X e XII, há fundamentalmente duas espécies de poema: os *naga-uta* ou *chôka* (poemas longos), que alternam os versos de cinco e sete sílabas sem limite fixo, terminado por um dístico 7-7; e os *tanka* (poemas curtos), compostos no seguinte esquema: 5-7-5-7-7. Até o século XVI, o *tanka* é a forma por excelência, [...]. 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 é que vai constituir o que usualmente designamos por *haikai* ou *haiku*. [...] A composição dialogada de um mesmo *tanka*, por sua vez, acentua a independência das duas secções do texto e os mestres do novo gênero – chamado *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. [...]. (FRANCHETTI, 1996, p. 10-12)

Explicamos acima o percurso dos *haiku*, até chegar ao *renga*. E Teiiti Suzuki (1979, p.124) informa, “[...] Ao tempo de Bashô, o *hokku* adquire tal grau de autonomia que passa a ser produzido como um gênero novo, independente. É o terceto de 5.7 e 5 sílabas, contendo a palavra estação, que passa a se denominar *haicu*, nos fins do século XIX”; e ele esclarece:

[...] Nos versos encadeados (*renga* e *haikai renga*), essa transitoriedade é expressa pelos *kigos* (termos de estação) que remetem às estações do ano ou a fenômenos sazonais e que devem constar obrigatoriamente da estrofe inicial do encadeamento, denominada *hokku*. Este *hokku*, por sua vez, passa a constituir um gênero independente a partir dos fins do século XVII, justamente quando o *haikai renga* da escola de Bashô se consolida com sua poética genuína. No decorrer do século XIX, o termo *hokku* é substituído por *haiku*, neologismo criado por Masaoka Shiki – poeta e crítico renovador do gênero – por aglutinação de **haikai renga** com **hokku**. (SUZUKI, 1996, p.11)

A respeito desta forma poética, apresentaremos uma breve trajetória do lugar de origem, época e sobre Masaoka Shiki – poeta e crítico – aperfeiçoador desta poesia, juntamente com outros poetas contemporâneos dele. Para elucidar esse itinerário, utilizaremos a Declaração de Matsuyama<sup>5</sup> de 12 setembro de 1999 descrevem que,

A poesia *Haikai* floresceu mais em Matsuyama do que em qualquer outro feudo durante o Período Edo (1603-1868). Desde os primeiros dias, o povo do

<sup>5</sup> *Matsuyama Declaration* encontra-se no ANEXO B desse trabalho.

domínio Matsuyama, especialmente Okudaira Okyo, buscava entretenimento no haikai. Como membro do “círculo interno” do xogunato Tokugawa, a cidade gozava de paz e foi abençoada com um clima temperado. Ohara Kiju, um poeta que, como Okyo, esteve ativo desde o final do período Edo até o Período Meiji, e que se tornaria o professor de haikai de Masaoka Shiki. Formou a sociedade haikai “Meieisha” em sua qualidade de discípulo de Baishitsu. Seguindo o estilo poético da escola tradicional, a sociedade se engajou em atividades como o lançamento daquela que se tornou a terceira publicação mensal de poesia mais antiga, “Masago no Shirabe”; assim, a poesia haikai desfrutou de grande popularidade até os dias de Shiki.

O *haiku* moderno japonês (poesia de 17 sílabas) originou-se em Matsuyama principalmente por meio do esforço de Masaoka Shiki, nascido em uma família de samurai no feudo de Matsuyama. Ele foi incapaz de cumprir suas aspirações políticas devido às circunstâncias infelizes que resultaram da Restauração Meiji (1868), quando o feudo de Tosa ganhou o controle de Matsuyama. Shiki não podia desistir da política. Desde cedo, aprendeu o básico de kangaku (Sinologia) e (poesia chinesa traduzida para o japonês) com seu avô Ohara Kanzan e Kawahigashi Seikei, pai de Kawahigashi Hekigodō. Depois de várias tentativas na política, filosofia, arte e escrita de ficção, encontrou sua missão no *haiku*. Como kanshi, ou poesia chinesa, o haikai era uma forma de verso fixo e um gênero familiar para a maioria das pessoas. Mergulhando em um ambiente onde nenhum dos estudiosos de elite de sua época prestava atenção ao *haiku*, tentou obter a bênção dos Deuses da literatura sintetizando as conquistas anteriores do haikai e modernizando-o por meio de uma abordagem científica.

Além de Shiki, Matsuyama se orgulha de revelar outros poetas importantes do *haiku*. Os principais entre eles são Takahama Kyoshi, Kawahigashi Hekigodō, Nakamura Kusatao e Ishida Hakyō, e outros que representam o mundo contemporâneo do *haiku*. Competindo com essa escola ortodoxa, da região Nanyo de Shikoku também houve o súbito surgimento de Tomisawa Kakio, Shiba Fukio e Takahashi Shinkichi, o poeta que é referido como o primeiro dadaísta do Japão. É realmente surpreendente que todos eles tivessem relações muito próximas com Matsuyama e contribuíssem para o desenvolvimento e enriquecimento do *haiku* moderno. A rica base de *haiku* que eles conseguiram construir para Matsuyama é verdadeiramente surpreendente. (ARIMA; HAGA; UEDA; KOGA; KANEKO; ORIGAS et al (1999) – **TRADUÇÃO NOSSA -SIC dos termos HAikai E HAiku**)

O estudioso Rodolfo Witzig Guttilla (2009) nos apresenta a seguinte informação:

[...] Nascido no início da Era Meiji (1867-1902), Shiki irá presenciar a abertura do Japão para o Ocidente, simbolicamente iniciada em 8 de julho de 1853, quando o oficial da Marinha norte-americana Matthew Calbraight Perry atracou no porto de Uraga, próximo a Edo (atual Tóquio e capital do Império desde o período Tokugawa), com uma esquadra de quatro naus, e apresentou ao Shogunato (senhores feudais locais) o pedido de abertura dos portos do Japão para o comércio e para o reabastecimento de naves estrangeiras. Nesse contexto, o projeto de vida de Shiki será preservar a integridade da poesia japonesa e do haikai como forma original e local. (GUTTILLA, 2009, p. 9)

Os pesquisadores Andrei Cunha e Roberto Schmitt-Prym (2021), ressaltam que

[...] É a partir de Shiki que o *hokku*, isolado do *haikai no renga*, torna-se objeto de estudo e ganha importância enquanto forma literária. Shiki decide mesmo criar um novo nome para a forma poética: *haiku*. [...] Seria um erro

considerarmos que o *haiku*, na concepção de Shiki, seja um sinônimo de *haikai*, ainda que ele tenha suas raízes nesse estilo poético. O *haikai* tem uma orientação e dinâmica voltadas para o coletivo – é uma arte poética comunitária que busca resgatar e enaltecer as tradições japonesas com o objetivo de aprimorar o espírito de colaboração, modéstia e delicadeza. O *haiku*, por sua vez, é uma arte individual, solitária. Sendo assim, as regras de elaboração do *haiku* são diferentes das do *haikai* no *renga*. Com a restauração Meiji, no fim do século XIX, o Japão cessa oficialmente seu longo período de isolamento, abrindo novamente seus portos para países estrangeiros. Após, a retomada do intercâmbio com outras nações, o Japão vivencia profundas mudanças em nível estrutural que se refletirão diretamente na organização social e na cultura – assim como na literatura. As formas literárias tradicionais foram repudiadas e iniciou-se um período de frenética publicação de obras europeias traduzidas. As traduções foram essenciais para o surgimento de uma nova literatura. Apesar da adoção de novas formas de poesia vindas do estrangeiro, em um momento de ruptura com aquilo que era tradicional e antigo em termos de poesia, o prestígio da forma *waka* (que, no período Meiji, passou a ser comumente chamada de *tanka*) permaneceu inalterado, estruturando-se como parte importante da formação literária dos japoneses. [...] Para a poesia, uma das transformações mais marcantes da Restauração Meiji foi a adoção do calendário ocidental. [...] Os vocábulos sazonais utilizados por Bashô, por exemplo, eram estudados e preservados e foram posteriormente expandidos por outros haicaístas. Sendo o *haikai* muito conectado a uma estética da natureza e das estações, essa mudança de calendário provocou nos poetas profundas reflexões e inquietações – afinal, com a adoção do calendário ocidental, o ciclo das estações que era adotado na poesia e em outras artes cai por terra. Absorvendo, entretanto, a influência de Wordsworth, Tennyson e Verlaine, os poetas japoneses do período Meiji começaram a repensar a sua forma de escrever poesia. Muitos abriram mão de antigos formatos consagrados para se aventurar no verso livre. Ainda assim, o *haikai*, nascido do *renga*, permaneceu sendo uma forma poética prestigiada e de grande popularidade. Mesmo existindo uma certa “agitação”, por parte de alguns poetas, para que acontecesse uma reforma do *haikai*, tal reforma só se tornou viável e concreta com a chegada, ao cenário artístico, do olhar talentosos, crítico e inovador de Masaoka Shiki. (CUNHA; SCHMITT-PRYM, 2021, p.14-16).

Ainda, sobre o gênero poético japonês moderno, aceito e proposto por Shiki, o hacaista e estudioso Edson Iura (2021) informa que

[...] Em 1893, no ensaio *Haikaishidan* [*Discussão sobre a História do haikai*], Yamazaki Kagotarô (?-1901) anotava: “O que é geralmente chamado de *haikai* pelas pessoas de hoje é muito diferente do *haikai* do passado”. Queria dizer que os *hokku* independentes também eram conhecidos por *haikai*. Como remédio, propôs padronizar a nomenclatura, trocando *hokku* e *haikai* pelo pouco usado termo *haiku* (XX), contração de *haikai* e *hokku*, cuja existência remonta pelo menos ao tempo de Bashô. Por essa época, Masaoka Shiki (1867-1902) refletia sobre a decadência das formas poéticas tradicionais. Com o objetivo de detê-la, lançou um movimento para purgar a poesia japonesa de velhos maneirismos e renová-la, garantindo sua sobrevivência face ao processo de ocidentalização do país. Dentro desse espírito, acreditava que a obra de arte deveria ser resultado de uma criação individual. Por isso, menosprezou o coletivismo do *haikai-no-renga*. Em seu lugar, favoreceu o *hokku* independente como expressão válida de literatura. Para diferenciar o antigo *hokku* (estrofe inicial de um *haikai*) da nova forma (*hokku* como poema autônomo), achou por bem usar um nome diferente. Aparentemente, aceitou a sugestão de Yamazaki, adotando também para si a palavra *haiku*, desta vez

como denominador de um novo gênero literário. Temos, portanto, uma época na qual três palavras: *haikai*, *hokku* e o recém-adotado *haiku*, eram usadas para nomear a mesma coisa: um poema independente de 5-7-5 sílabas e referência sazonal. [...] (IURA, 2021, p.80-81)

É notável a contribuição e revolução do poeta Masaoka Shiki, no início do século XIX, acerca da modernização e divulgação do menor gênero poético japonês, assim temos um rápido panorama biográfico desde,

[...] de seu verdadeiro nome Masaoka Tsunenori, nasceu na cidade de Matsuyama (atual província de Ehime), na ilha de Shikoku, no dia 14 de outubro de 1867. Seu pai morreu quando ele tinha cinco anos, deixando sua esposa a tarefa de sozinha sustentar e cuidar de dois filhos. [...] Ainda criança, Shiki estudou os textos clássicos chineses com o avô materno, um respeitado erudito, tido em sua província como referência e modelo de retidão moral. De seus ancestrais, Shiki pode ter herdado uma dicção que na cultura japonesa se considera “masculina” – seca, com poucos ornamentos, lacônica – e certa ênfase em um racionalismo materialista e pragmático que no leste da Ásia está associado aos ensinamentos de Confúcio (e não de Buda). [...] Em 1883, aos dezesseis anos de idade, Shiki foi viver com um tio em Tóquio, com planos de se formar em Direito ou de ingressar na política. Na grande metrópole, o poeta entrou em contato com autores e livros e se afastou dos estudos. Em 1891, conseguiu ingressar na Universidade Imperial, para estudar literatura. Dois anos depois, abandonou a faculdade para se dedicar integralmente a atividade autorais. Shiki havia sido diagnosticado com tuberculose em 1889, e a decisão de deixar os estudos pode ter sido determinada pela percepção de que sua vida talvez não fosse longa o suficiente para permitir demorado investimento em uma carreira burocrática. Seu nome artístico, Shiki, que ele adotou nessa época, é a combinação de dois ideogramas que podem ser lidos como *hototogisu*, o pequeno cuco-do-japão que, segundo a lenda, cantou até tossir sangue. A passagem do tempo, a urgência da vida diante da certeza da morte, é um tópico subjacente a toda a sua obra poética. [...] (CUNHA; SCHMITT-PRYM, 2021, p.20-21)

Após a essa breve explanação das sendas florescentes percorridas pelo *haiku*, originário no mundo oriental e de solo japonês, apresentaremos algumas definições desta forma poética, descritas por alguns estudiosos que se debruçaram ao longo desses quatro séculos, pautadas em teoria, regras e práticas de composição.

### 2.2.1 Algumas definições de ordem teórica e regras/técnicas/práticas do *haiku*

O *haikai* de Bashô, ao sabor do budismo, contempla três princípios estéticos, são eles: *sabi*, *wabi* e *karumi*. Neste sentido temos as seguintes definições:

[...] *Sabi* se aplica a poemas caracterizados pelo clima de solidão e de tranquilidade: um texto tem *sabi* quando mostra a calma, a resignada solidão do homem no meio da beleza brilhante, da grandeza do universo [...] *wabi*

também conota solidão, mas desta vez com referência ao estado emocional da vida do eremita, do asceta. Designa um calmo saboreio dos aspectos agradáveis da pobreza, do despojamento que liberta o espírito dos desejos que prendem ao mundo. É *wabi* a arte que, com o mínimo de elementos, significa apenas o suficiente para que se realize o momento de integração entre o homem e o que o rodeia [...] *Karumi* indica a combinação de simplicidade superficial com conteúdo sutil, e, como ideal estético, opõe o estilo de Bashô ao *haikai* ostensivamente trabalhado e aparentemente carregado de sentido [...]

Na minha presente concepção [Bashô], um bom poema é aquele em que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso. (FRANCHETTI, 1996, p. 21-22)

A fim de compreendermos de modo sucinto a definição do *haiku* o poeta Masaoka Shiki, criador desta poesia iria

[...] estabelecer regras rígidas para sua composição, fundando em 1892, a escola *Nippon-ha*. Entre as principais regras, o poema deveria ser breve, resumindo-se a dezessete fonemas, ou sílabas; conter a referência à estação do ano (ou *Kigô* “apud”) e ao local de sua criação; ser rico em onomatopeias; e, por fim, explicitar o *kireji*; partícula expletiva que pode introduzir uma pausa, denotar a dúvida ou a emoção do poeta diante do acontecimento que inaugura o poema – tal como a interjeição “ah!” na sintaxe ocidental. Mais próximo à poética de Buson que a de Bashô, Shiki afirmava que seu maior mestre continuava sendo a natureza, em todas as suas sutis manifestações. (GUTTILLA, 2009, p. 9-10)

Ainda sobre menor forma poética do mundo, difundida por Shiki

[...] Desde seus primeiros escritos sobre o que ele decidiu rebatizar de *haiku*, Shiki afirma que o *haiku* é, sim, literatura – um conceito ocidental e artificial para um japonês da sua época, a quem não ocorreria esse tipo de classificação. Shiki argumentava que a sua forma concisa e breve era exatamente a sua maior força e que era daí que o gênero tirava sua beleza artística. Tradicionalmente, a poesia japonesa dá grande valor a tópicos fixos, criando uma versão estilizada da natureza em que determinadas espécies, lugares, épocas e fenômenos têm prioridade sobre outros, ainda que esses temas privilegiados não sejam os que o poeta tem diante de si no momento de compor o verso. Em seus textos, Shiki afirmava que o poeta devia viajar, sair, ver coisas novas, observar tudo à sua volta e escrever sobre tudo, sem se ater aos mesmos assuntos consagrados na literatura antiga. [...] Suas propostas de reforma sempre tentavam trabalhar o paradoxo que envolvia que envolvia toda a arte japonesa da época. Logo, ele preservou muitos aspectos do universo do *haikai*, para que a tradição não se perdesse completamente, mas inseriu e alterou outros, para permitir maior flexibilidade. Manteve o uso da métrica e do *Kireji* – a palavra de corte que ajuda a contrastar duas imagens diferentes dentro do *haiku*. Conservou igualmente o uso do *kigo*, a palavra que marca a estação em que a cena se passa, por acreditar que o *haiku* deve criar uma imagem clara – o *kigo* ajudava a formar essa imagem mais facilmente no curto espaço do poema. [...] (CUNHA; SCHMITT PRYM, 2021, p.23-25)

Dando continuidade na linhagem sucessora tradicional iniciada por Matsuo Bashô, seguidas e inovadas, posteriormente, pelos *haijins* Yamazaki Kagotarô, Masaoka

Shiki, Takahama Kyoshi, entre outros no Japão e mantida por Shuhei Uetsuka, Kikuji Iwanani, Keiseki Kimura, Nempuku Sato, Goga Masuda e Eizo Niizu no Brasil, apresentamos a definição do *haijin* Eizo Niizu (2011) concedida por meio de uma entrevista gravada em japonês e posteriormente traduzida e transcrita para o português. Ele explica sobre

[...] a expressão *‘Katchoo Hûei Kyakkan Shasei*, de Kyoshi Takahama, significa que é necessário apreender os elementos da natureza e colocá-los na estrutura formal do *haiku*, porém sem exprimir opinião própria do escritor. No *haiku*, não é permitido você fazer um julgamento pessoal; você tem que captar a imagem da natureza e expressá-la da mesma forma que você a vê. Agora, tenho visto que as pessoas que fazem o *haiku*, muitas delas, trazem ideias e opiniões próprias no poema; isso é um tipo de poluição. (NIIZU, 2011 apud SOUZA, 2012, p.85)

Niizu também defende a importância do *Kigo*

[...] palavra ou termo relativo à estação do ano. O *kigo* é importante porque determina a estação e a cena que se deseja expressar no *haiku*. Já o *b*, que trata da forma, foca mais técnica. A escolha de um bom *kigo* é capaz de transmitir muitas ideias. A dificuldade está em juntar as palavras na estrutura do *haiku* e criar ritmo no poema. Isso não é muito fácil de se fazer. (NIIZU, 2011 apud SOUZA, 2012, p.85)

Seguindo a definição de *haiku*, referentes à forma/estrutura; conteúdo e *kigo*, temos alguns estudiosos ocidentais em ordem cronológica, tais como: Blyth (1971); Suzuki (1979); Paz (1980); Svanascini (1980); Franchetti (1996) e Cunha; Schmitt-Prym (2021). Vale lembrar que esses estudiosos estudaram sob a perspectiva do olhar de si mesmo sobre a cultura do outro. O professor, crítico literário e ativista político Edward Wadie Said, palestino-estadunidense, um dos precursores dos Estudos pós-coloniais, em sua obra “ORIENTALISMO: O Oriente como invenção do Ocidente” (1990) discute e reflete as questões históricas, epistemológicas e do poder implicadas na construção do imaginário e na representação do Ocidente sobre o Oriente, ou seja, o olhar do mundo “ocidental” sobre o mundo “oriental”.

---

<sup>6</sup> Para ampliar e elucidar o sentido da expressão *Katchoo Hûei Kyakkan Shasei*, recorreremos ao dicionário eletrônico bilíngue japonês-inglês, que traduz a sentença da seguinte forma:

1º Respeitar o *kidai* (tema) que o *kigô* traz;

2º Respeitar a forma do *haiku*, 17 sílabas;

3º Capturar os momentos da natureza, e escrever de forma simples sem ser artificial, o mais natural possível, sem rebuscamento, sem decoração. (MAIPEDIA, 2003 apud SOUZA, 2012, p. 85)

[...] Os americanos não sentem exatamente a mesma coisa pelo Oriente, que para eles está associado muito mais provavelmente ao "Extremo Oriente (China e Japão, principalmente). Ao contrário dos americanos, os franceses e os britânicos - e em menor medida os alemães, os russos, espanhóis, portugueses, italianos e suícos - "tiveram uma longa tradição daquilo que deverei chamar de *orientalismo*, um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental européia. O Oriente não está apenas adjacente à Europa; é também onde estão localizadas as maiores, mais ricas e mais antigas colônias européias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. [...] (SAID, p. 13, 1990)

O autor e tradutor inglês Reginald Horace Blyth (1971), e demasiado conhecedor das literaturas japonesa, chinesa e coreana, catalogou em sua ampla produção – coleção de seis volumes intitulado *Haiku* – no mundo ocidental as técnicas do *haiku*, em que ele sinaliza nove princípios fundamentais perceptíveis à composição deste gênero:

- [...] <sup>7</sup> 1. Humor, e o sentido/significado original do natural jogo de palavras do *haiku*;
2. A brevidade;
3. A natural linguagem japonesa encontrada no *haiku*;
4. Onomatopéia;
5. A forma 5,7,5;
6. *Kireji*;
7. As sequências do *Haiku*;
8. As Estações do Ano, e sua classificação sazonal;
9. Métodos de tradução e interpretação. (**tradução nossa** IN SOUZA, 2012, p.70-71).

Já a estudiosa Eico Suzuki (1979, p.47), nos explica que “[...] Haikai é poemeto de três versos de cinco-sete-cinco sílabas, perfazendo dezessete e deriva do *tanca*, a síntese poética. Donde pode ser definido como a síntese da síntese. [...]”. Uma observação a ser feita sobre a definição dada por Eico Suzuki, é a possibilidade da pesquisadora na época ter pretendido uma visualização mais “poemática”; já que a escrita original – em uma linha no japonês – poderia causar um certo estranhamento aos leitores e praticantes brasileiros.

---

<sup>7</sup> [...] 1. *Humour, and the meaning of the original punning nature of haiku*; 2. *Their brevity*; 3. *The nature of the japanese language as related to haiku*; 4. *Onomatopoeia*; 5. *The 5,7,5 form*; 6. *Kireji*; 7. *Haiku Sequences*; 8. *The seasons, and seasonal classification*; 9. *Methods of translation and interpretation*. (Blyth, 1971, 352-353)

Conforme Octavio Paz, (1980), a poesia japonesa tradicional desconhece os recursos da rima e acentual à exemplo da poesia francesa, a medida adotada é a silábica.

[Um *haiku*]

é um poema de 17 sílabas e três versos: 5, 7 e 5. Bashô não inventou esta forma. Tampouco a alterou. Simplesmente transformou seu sentido. Quando começou a escrever, a poesia tinha se convertido num passatempo: poema queria dizer poesia cômica, epigrama ou jogo de sociedade. Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial e com ela busca o mesmo que os antigos: o instante poético. O haiku converte-se na anotação rápida, verdadeira recriação, de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e escola de meditação, tudo junto. [...] o haiku de Bashô é exercício espiritual. [...] De um ponto de vista formal, o hai-kai divide-se em duas partes. Uma, da condição geral e da situação temporal e espacial do poema (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou uma pedra, a lua ou um rouxinol); a outra, relampejante, deve conter um elemento ativo. Uma descritiva e quase enunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge do choque entre ambas. A índole mesma do hai-kai é favorável a um humor seco, nada sentimental, e aos jogos de palavras, onomatopéias e aliteraões, recursos constantes de Bashô, como também de seus continuadores, Buson e Issa. [...] O hai-kai é uma crítica da realidade. Em toda realidade existe algo mais do que aquilo que chamamos realidade. Simultaneamente, é uma crítica da linguagem [...] Crítica do lugar-comum mas também crítica à nossa pretensão de identificar o significar e o dizer. [...] o hai-kai: uma palavra que é a crítica da realidade, [...] O hai-kai de Bashô nos abre as portas de satori: sentido e falta de sentido, vida e morte, coexistem. Não é tanto a anulação dos contrários nem sua fusão como uma suspensão do ânimo. Instante da exclamação ou do sorriso: a poesia já não se distingue da vida, a realidade reabsorve a significação. A vida não é nem longa nem curta mas é como o relâmpago de Bashô. [...] A visão instantânea desse outro tempo chama-se poesia – crítica da linguagem e da realidade, crítica do tempo. A subversão do sentido produz uma reversão do tempo: o instante do hai-kai é incomensurável. A poesia de Bashô [...] é algo mais que uma obra literária. É um convite para viver verdadeiramente a vida e a poesia. Duas realidades inseparáveis e que, no entanto, jamais se fundem inteiramente: o grito do pássaro e a luz do relâmpago. (PAZ, 1980, p.15-21 apud in Prefácio, SAVARY, 1980)

O escritor, crítico e poeta espanhol Osvaldo Svanascini (1980), explana [Um hai-kai]

é poesia pura, alheia às engrenagens meramente intelectuais que estruturam um poema. E, no entanto, para nos aproximarmos de seu conceito, devemos assistir ao processo de integração e dissecação fatalmente implícito no racional. [...] De qualquer maneira, a essência poética deve ser “apreendida” e “conhecida” e sua dificuldade é, também, a que sujeita a verdadeira “receptividade poética” que se espera do leitor. [...] Todos os elementos do hai-kai tendem a despertar uma emoção estética através da sugestão. Sugerir e aproximar a emoção seriam as formas mais acertadas para uma aproximação desta poesia que oferece elementos da realidade com grande economia de descrição, chegando a propor uma visão incompleta que o leitor desenvolverá livremente. Nesse sentido se aproxima do processo da poesia ocidental contemporânea, embora nós não tenhamos atingido jamais uma síntese tão breve e conceitual. Sua diferença da poesia do Ocidente reside especialmente

em que o *hai-kai* busca a representação do mundo real, justificando-se como uma forma de vida, como uma religião, acelerando assim sua anexação à existência, às coisas, aos sentimentos e às ações. [...] Devemos partir do princípio de que o *hai-kai* precisa ser compreendido em conexão bastante profunda com o budismo zen. O zen-budismo se origina no início da entrada do budismo no Japão, que ocorre no século VI. Como se disse, este pensamento tende a uma vida simplificada e, dentro dela, o que se deve procurar realmente é estimular o bem sem pensar na recompensa, qualquer que ela seja (“ação sem mérito”). [...] Blyth, um dos mais agudos tradutores de *hai-kai*, afirma que se dizemos que o *hai-kai* é uma forma de zen-budismo, não quer dizer que afirmemos que o *hai-kai* pertença ao zen, mas sim que o zen pertença ao *hai-kai*. Por isso o *hai-kai* e o zen-budismo acabam sendo sinônimos, ainda que ao admitir que o zen é difícil de captar, preferimos o *hai-kai*, compreendendo que este é, em última estância, “a norma suprema da vida”. [...] Suzuki lembra que o *hai-kai* é uma espécie de *satori* ou iluminação: este elemento poético descobrirá, pela ação do “choque” zen-budista, essa outra emoção da alma. O mesmo pensador acrescenta que quando se toma uma coisa, ela é tomada juntamente com todas as coisas. Assim, uma flor é a primavera e uma folha morta é o outono ou todos os outonos. Um *hai-kai* pode ser grave ou alegre, religioso ou satírico, amoroso, burlesco, irônico, encantador ou melancólico, porém deverá implicar sempre no mais alto sentimento poético. A natureza se acha sempre em todo *hai-kai*. [...] Entre as explicações mais difíceis cumpre destacar, ainda assim, a intenção – no *hai-kai* – de associar indiretamente feitos ou sentenças budistas, costumes sociais, episódios históricos, lendas ou sentimentos religiosos mais ou menos comuns no Japão. [...] O *hai-kai* é um poema curto de 17 sílabas, formado por três versos de 5, 7 e 5 sílabas. Derivado da *renga* ou variação do *tanka* (poema de 31 sílabas), tomou desta forma os três primeiros versos (5, 7 e 5 sílabas), descartando os dois últimos (7 e 7 sílabas). [...] No *hai-kai* existem dois elementos fundamentais: um, chamado das circunstâncias gerais, tais como a chegada da primavera, a quietude contemplativa que emana dos jardins dos templos ou a tênue fragilidade dos raios da lua, e outro, a percepção momentânea. Entre eles existe uma separação, uma palavra cortante chamada *kireji*. Com estes elementos o poema conseguirá produzir um efeito pelo qual saberemos se a poesia foi absorvida por nós. [...] Espiritualmente, o *hai-kai* mantém uma estreita relação com o teatro Nô, o *ikebana* ou arranjo floral, o *chanoyu* ou cerimônia do chá, além da vinculação com o xintoísmo. Quanto ao estado mental que deriva do *hai-kai*, agrupa treze variantes das quais as mais importantes são o humor, a liberdade, a simplicidade, a solidão, a abnegação, a gratidão, o amor e a coragem. Apesar das dificuldades assinaladas, pode-se analisar mais de perto o *hai-kai* e seu conteúdo se se estuda mais profundamente este estilo. É também preciso pensar como um japonês, tentando compreender que na poesia se encontram muitos dos elementos que forçam uma alternativa ética com a vida: aproximar-se igualmente da natureza, encontrar seus símbolos e seu processo mutativo, a doce alternativa de um amor panteísta pelo mundo como ser e como coisa. [...] Um *hai-kai* é uma obra de arte tão sutil e tão excelsa que precisa de uma completa identificação para seu conhecimento, para sua assimilação. Conseguindo isto, assistiremos a uma experiência criativa única. (SVANASCINI, 1980, p. 23-30 In INTRODUÇÃO)

O pesquisador, crítico, escritor e poeta Franchetti (1996), relata que,

[...] Do ponto de vista de sua organização fônica, um *hokku* é usualmente composto de 17 sílabas, que se segmentam quase sempre em três sequências de 5, 7 e 5 sílabas. Uma sílaba poética em japonês não corresponde a uma sílaba poética em português, porque a duração do som desempenha lá um papel que não possui em nossa versificação tradicional. Para o que nos interessa, porém, podemos identificar e contar corretamente as sílabas a partir da

observação das palavras escritas em silabário (*Kana*). De um modo geral, cada letra vale por uma sílaba. [...] é preciso considerar dois fatos: o primeiro é que, na tradição do *haikai*, sistematizaram-se uns tantos *kireji* (palavras de corte), que introduzem uma pausa sempre que aparecem. Os *kireji* mais comuns são: *kana*, *ya* e *keri*. *Kana* é uma partícula pospositiva que indica emoção. Na realidade, sua principal função é fazer com que a palavra antecedente seja vista como o foco do poema, o núcleo em torno do qual se constela a energia poética. Por ser uma partícula muito marcante, aparece nas últimas sílabas de uma estrofe. Em nossa tradução equivale a um ponto de exclamação, a uma interjeição como “ah”, ou a uma intensificação como “ah, que...”. *Ya* também pode indicar emoção ou suspensão do pensamento e, em certos casos, dúvida. Ocorre normalmente na quinta sílaba e o mais das vezes funciona apenas como uma espécie de pausa. Em nossa tradução, foi substituída por um travessão (–), ou por dois pontos (:), pois a interjeição “ah” nos pareceu quase sempre muito forte em relação ao – *ya*. Finalmente, – *keri*, utilizado para indicar que uma ação se conclui e que daí resultou alguma emoção ou sensação relevante para o sentido do poema – por isso poucas vezes marcado em nossa tradução – [...] O segundo fato a considerar é que inúmeras “palavras de estação”, que são a alma do *hokku* – pois não só dão o “tom”, o “modo” do poema, seu clima geral, mas também permitem que uma observação pontual encontre seu lugar no quadro mais amplo e abrangente de sucessão das estações – inúmeros *kigo*, dizíamos, de tão usados, acabaram por se cristalizar em locuções de cinco sílabas ou de quatro sílabas mais uma posposição. Assim temos, por exemplo: *aki no kaze* (vento do outono); *haru no asa* (manhã de primavera), *meigetsu ya* (lua cheia de outono!); *samidare ya* (chuva de início de verão!), etc., que formam segmentos relativamente isolados, claramente identificados. [...] Os *kigo* e os *kireji* são de extrema importância no que se refere à estrofe de *haikai* isoladamente considerada, tanto quanto as formas de encadeamento no que se refere à sequência de *renga*. Os *kireji* são objeto de cuidadosa reflexão e haveria mesmo uma “tradição secreta” relativa à sua utilização correta, [...] Além disso, há outra sutileza no uso do *kireji*, que consiste em introduzi-lo no interior de um verso, de modo a criar uma segunda divisão da estrofe que sobrepõe ao tradicional esquema 5-7-5. Os *kigo*, porém, são o ponto fundamental da teorização de todos os mestres e Bashô também, não fugindo à regra, lhes atribuía a maior importância, chegando a declarar que se alguém descobrisse um só *kigo* ao longo da vida, isso já seria uma herança preciosa a legar à posteridade. Ainda hoje, o *kigo* se mantém como noção de importância central para a maior parte dos praticantes de *haiku* [...] Outra questão ainda a considerar a respeito da técnica do *haikai* é a alusão. Como toda literatura japonesa (e chinesa), também o *haikai* se vale frequentemente da alusão a incidentes biográficos, acidentes topográficos, versos e fatos significativos da história do Japão, além de poemas clássicos chineses e parábolas religiosas. O que é distintivo do *haikai*, porém, e muito recorrente nele, é a não-alusão intencional [...] como na maior parte dos textos de *haikai*, cada coisa é, primeiramente, não o símbolo de outra, mas ela própria e plena de sentido. E essa valorização da coisa em si mesma provém de duas origens: de um lado estão o amor pela natureza e o animismo tradicional japonês; de outro, a crença budista de que cada coisa está incessantemente pregando a Lei, de que a Lei é visível nas próprias coisas, constitui a própria realidade vista com a “visão desperta” [...]. (FRANCHETTI, 1996, p. 32-36)

E por fim, os estudiosos, tradutores e escritores, respectivamente, Cunha e Schmitt-Prym (2021) esclarecem alguns aspectos teóricos de composição que versam na obra de Shiki, uma vez que

[...] Seus *haiku* eram feitos a partir de observação ou imaginação de uma cena, mas eram sempre imagéticos. Shiki introduziu da pintura realista, de inspiração europeia, a ideia de *shasei*, ou “retratar a vida”. Shiki entrou em contato com o conceito *shasei* por intermédio do pintor academicista Nakamura Fusetsu (1866-1943). [...] Outra importante referência para Shiki é a obra de autores de romances realistas, como Futabatei Shimei (1864-1909) e Tsubouchi Shōyō (1859-1935), cujo ensaio “A essência do romance” (1885) propõe conceitos como *shajitsu* (“retratar o real”) e *mosha* (“mimese”). [...] Shiki dava maior ênfase à justaposição de imagens e ao uso de aliterações e assonâncias. d do *shasei*, seus *haiku* são notáveis por tratarem dos mais variados tópicos, de maneira aberta e natural. Muitos estão ligados a uma ocasião, de modo que são de difícil interpretação sem uma explicação prévia. [...] Shiki não queria ligar o *haiku* ao budismo, uma importante característica do gênero até então. Bashō, Buson e Issa utilizaram sua poesia para explorar ideias e conceitos da religião budista. Shiki, agnóstico, não queria que essa ligação continuasse. Afirmava que os melhores poemas desses mestres eram exatamente aqueles sem conteúdo religioso e que se atinham a descrever uma bela cena. Shiki também rejeitava o *satori*, dizendo que mesmo os *hokku* de Bashō não realizavam plenamente esse conceito de epifania budista. [...] Entre 1893 e 1897, Shiki publicou, em sua coluna no jornal *Nippon*, ensaios sobre composição poética e também poemas seus e de amigos. Seus textos contribuíram para o estabelecimento de Buson como um importante hakaista à altura de Bashō, e as antologias de *haiku* moderno contribuíram para fortalecer a reputação de seus discípulos, dentre os quais figuram Kawahigashi Hekigotō (1873-1937) e Takahama Kyoshi (1874-1959). [...] Em 1897, ajudou a criar a revista literária *Hototogisu*, que viria a ser a mais importante publicação do gênero na história da literatura japonesa. [...] Shiki trouxe à “teoria do *haiku*” noções bastante modernas e normalmente associadas à expansão do cientificismo ocidental do final do século XIX. Ao rejeitar o uso convencional de elementos intertextuais ou extraliterários, bastante comuns aos fazeres comunitários das escolas de *haikai* de sua época, Shiki transformou o pequeno poema de três versos de 5-7-5 sílabas em uma espécie de *sketch* pictórico da vida real, ou ainda em um registro (pretensamente “sem ornamentos”) do instante, à maneira de duas artes que ainda engatinhavam à época: a fotografia e o cinema. Devido a seu caráter (aparentemente) simplista, tanto a fotografia como o *haiku* de Shiki parecem convidar o desprezo do crítico desavisado que atribui uma falta de elaboração, uma ausência de artifício, ao fazer do hakaista ou ao clique do fotógrafo. Ora, a argumentação em favor do haikai observado do cotidiano é praticamente a mesma que se apresenta em defesa da fotografia: a arte não está apenas na fatura da representação, e sim no efeito de destaque e excisão que o retrato confere à coisa retratada. O ato de selecionar algo para o tópico do poema (ou para o objeto da lente) torna a coisa mais nua, mais expressiva, mais abstrata do que se observada em seu contexto; e essa descontextualização, esse gesto tão moderno de retirada do objeto do lugar onde se encontrava, para expô-lo enquadrado em uma moldura, ou feito linguagem no paco limite de uma métrica curta, confere novos significados, surpresas e associações às mais humildes realidades. (CUNHA; SCHMITT-PRYM, 2021, p. 26-30)

Os estudiosos, pesquisadores, críticos, tradutores, escritores citados acima refletem, explicam e definem exaurida e minuciosamente as questões versadas sobre esse gênero poético, perpassando por um longo itinerário desde sua origem e da tradição nipônica. E elencam alguns elementos importantes constituintes do *haiku*, *hokku*, *hai-kai*, *haikai* e *haikai*, tais como: do espírito e do não espírito, da síntese, da forma/estrutura, do conteúdo, do *kigo*, da linguagem/linguística, do vocabulário, da organização fônica,

rítmica, semântica, sintática, verbal. Essas contribuições são demasiadamente relevantes, pois auxiliam no entendimento e compreensão dessa poesia tão peculiar, sintética e penetrante.

### 2.3 O Haikai: seu percurso no mundo ocidental e contemporâneo

A trajetória histórica do *haiku* no Ocidente “é apenas um capítulo da longa história da integração entre os dois lados do planeta” (FRANCHETTI, 1996, p.36); portanto ao tratarmos do percurso desse gênero poético japonês, utilizaremos as informações de alguns autores e documentos importantes em ordem cronológica, tais como: Paulo Franchetti (1996), Declaração de Mastuyama et al (1999) e Tomoko Gaudioso e Marília Kubota (2011), com o propósito de apresentar um panorama sucinto sobre a difusão e a passagem da Arte e Literatura-poesia oriental – japonesa e chinesa – para o mundo ocidental.

Neste sentido, os primeiros registros encontrados sobre o *haikai* no Ocidente foram datados no início do século XVII, pelo missionário português que se encontrava no Japão, o Padre João Rodrigues, em sua obra intitulada *Arte da lingoa de Iapam*, de 1604. Temos a seguinte definição escrita em por ele:

[...] Há hua sorte de versos a modo de Renga que se chama: Faicai, de estilo mais baixo & o verso he de palavras ordinárias, & facetas a modo de verso macarrônico, & este modo de Renga, posto que nam tem tantos preceitos como a verdadeira, o numero de versos pode ser o mesmo. E pode começar pello segundo verso de sete sete, que se chama Tçuquecu, & continuar com cinco sete cinco. [...]. (RODRIGUES apud FRANCHETTI, 1996, p.37)

No entanto, em 1612, com a expulsão do Padre João Rodrigues, “[...] e a partir de 1639 – cinco anos do nascimento de Bashô –, o país se vai tornar impenetrável ao Ocidente [...]” (FRANCHETTI, 1996, p.37). Assim, praticamente no final do século XIX, “[...] a arte e a literatura nipônicas vão de novo ser notícia na Europa – a gravura e o desenho em primeiro lugar, e a poesia depois, principalmente a partir do início deste século [XX].” (FRANCHETTI, 1996, p.37). O Japão, então, se abre novamente ao Ocidente, “[...] vai surgir um verdadeiro surto de exotismo niponista, de que o livro de Pierre Loti, *Madame Chrysantheme* (1887), e a ópera de Pucini, *Madama Butterfly* (1904). Esses vão ser apenas os exemplos mais famosos. [...] “Dessa época, no Brasil,

[...] temos apenas superficiais relatos de viagem, sem maior interesse literário ou marcados por um preconceito cego [...]”. (FRANCHETTI, 1996, p.37).

Em Portugal, o cronista Wenceslau de Moares (1854-1929), além da dedicação aos estudos culturais e artísticos sobre o Japão, foi responsável por buscar outros meios para se integrar e relacionar com o admirável universo japonês. Também houve a contribuição do escritor Lafcadio Hearn (1850-1940), irlandês que morou por uns anos nos Estados Unidos e depois viveu e morreu no Japão; sua esposa era japonesa, portanto, obteve cidadania nipônica e ficou conhecido por Koizumi Yakumo. Seus manuscritos e livros auxiliam muitos até os dias de hoje na apresentação e compreensão acerca do antigo Japão. Entretanto, não foi pelos supracitados que

[...] a poesia japonesa passou a ser uma referência realmente importante no Ocidente. Isso só vai suceder com Ezra Pound (1885-1972), que fará da reflexão sobre a poesia chinesa e japonesa um dos pontos centrais da sua influente concepção de poesia e literatura. [...] Pound chegou ao *haikai* e ao *Nô* a partir da poesia chinesa. Mais exatamente, da escrita chinesa. Em 1913, a viúva de Ernest Fenellosa (1853-1908) – um americano que vivera muitos anos no Japão e se tornara grande conhecedor da arte nipônica – entregou ao jovem Pound os manuscritos do marido. [...] (FRANCHETTI, 1996, p.40).

E ainda temos o escritor inglês Reginald Horace Blyth (1898-1964), profundo conhecedor das literaturas japonesa, chinesa e coreana. A Declaração de Matsuyama, de 12 de setembro de 1999, também aponta alguns caminhos e precursores do haikai pelo Ocidente, registrando que:

A poesia tradicional do Japão entrou em contato com a poesia mundial por meio de traduções de hinos e poesia bíblica. Obras de traduções, como *Shintaishishō* (1883) de Toyama Shoichi et al., e *Omokage* de Mori Ōgai, ajudaram a estabelecer o tipo de poesia popular no Ocidente. [...] O haikai foi originalmente introduzido no Ocidente na virada do século por Basil Hall Chamberlain e Paul Louis Couchoud. Quando poetas como Ezra Pound e Paul Éluard demonstraram um profundo interesse, o haikai rapidamente ganhou atenção. Por exemplo, Paul Claudel, ex-embaixador da França no Japão, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Richard Wright e Allen Ginsberg da América [...] Também houve um alto nível de interesse pelo haikai nos círculos literários franceses. *La Nouvelle Revue Française*, editado por Jean Paulhan, influenciou uma geração de escritores franceses. Em 1920, logo após sua fundação, a revista publicou uma edição especial sobre haikai que causou polêmica no mundo da poesia francesa. (DECLARAÇÃO DE MATSUYAMA, 1999)

E por fim, na Espanha, “[...] o haikai tomou peso com a tradução de *Sendas de Oku*, de Matsuo Bashō, por Octavio Paz, poeta mexicano. Por outro lado, o conceito do

*zen*, essência da vida japonesa, que busca a paz interior, contida no poema, também contribuiu para sua difusão pelo mundo. [...]” (GAUDIOSO e KUBOTA, 2011).

Ademais, ressaltamos que a breve trajetória aqui demonstrada não tem a intenção de se esgotar entre tantos registros e publicações de outro/as autores (as) e escritores (as) não citados, e tão pouco reduzir a relevância da intensa e vital contribuição que todos e todas de algum modo tiveram para a difusão do *haikai* no Ocidente.

Portanto, por meio dessa curta explanação podemos compreender minimamente como o *haikai* fez sua travessia do Oriente para o Ocidente. Teve seu início no século XVII, no Japão pela escrita em português, foi marcado por um hiato de quase dois séculos, e voltou a circular pelo mundo no final do século XIX, já como *haiku* e, sobremaneira no início do XX, passando por Portugal, França, Itália, Estados Unidos da América, Inglaterra, Espanha, até chegar no Brasil (*haikai*) e continua a ganhar adeptos no mundo inteiro.

#### **2.4 O Haikai: seu percurso de aparecimento, divulgação e de estudos teóricos no Brasil**

Ao dar continuidade neste breve panorama do percurso histórico no Ocidente, apresentaremos algumas considerações acerca desse gênero poético no Brasil. Em princípio é importante observarmos a grafia da palavra *haiku*, ganhando novas escritas, tais como: *haikai*, *hai-kai*, *haikai* etc., passando assim pelo processo natural e inevitável de ocidentalização alfabética e cultural. A introdução da primeira versão em português dessa poesia japonesa em solo brasileiro foi feita “[...] pelo diplomata Oliveira Lima, em 1903, cinco anos antes da chegada dos imigrantes. [...]” (GAUDIOSO; KUBOTA, 2011), e em 1908, com a vinda dos imigrantes japoneses pioneiros,

[...] o haikai teria vindo assim como bagagem mais íntima dos primeiros imigrantes e não é de se espantar que se tenha como registro do desembarque do Kasato Maru no porto de Santos o seguinte poema:

A nau imigrante  
chegando: vê-se lá no alto  
a cascata seca<sup>8</sup>. [...]. (OSAKABE, 1996, p.23-24).

Ainda existem tantos outros registros como livros escritos por brasileiros sobre o Japão no final do século XIX e início do XX, entre os quais temos, por exemplo:

---

<sup>8</sup> Haikai de Shuhei Uetsuka, conhecido pelo *haimei* Hyôkotsu, foi traduzido por Masuda Goga. “[...] que consta ter sido produzido momentos antes de chegar ao porto de Santos, temos: [o *haiku*] *Karetaki o miagete tsukinu iminsen*. [...]”. (GOGA, 1988, p.33).

Francisco Antônio de Almeida, *Da França ao Japão*, Rio de Janeiro 1879; Oliveira Lima, *No Japão* (1903); Luiz Guimarães Filho, *Extremo Oriente – O Japão* (1907) e *Cartas Japonesas* (1911); Manoel Jacinto Ferreira da Cunha, *Memórias de um Cônsul no Japão* (1911) e outros (GOGA, 1988, p.26-27). No Brasil, se passaram dezesseis anos, quando “[...] A primeira divulgação do *haiku* na literatura brasileira aconteceu em 1919. Afrânio Peixoto (1875-1947), no prefácio do seu livro *Trovas Populares Brasileiras*, apresentou seu haikai e “[...] Em janeiro de 1928, publicou um artigo sobre haikai na revista *Excelsior* [...]”. (GOGA, 1988, p.21).

A partir da ampla divulgação feita por Afrânio Peixoto,

“[...] O novo estilo foi incorporado pela comunidade literária brasileira influenciando vários escritores que conheciam só os poemas longos e de cunho subjetivo. Surgiram poetas como Oldegar Franco Vieira, Afrânio Peixoto, que influenciaram haicaiístas posteriores e outros escritores. [...]” (GAUDIOSO; KUBOTA, 2011).

No Brasil, entre 1928 a 1955, notam-se as produções dos *haikai* de Guilherme de Almeida e as locais em japonês impressa nos jornais da colônia nipônica de São Paulo. No entanto, a apreensão e a reflexão do haikai, enquanto literatura, ocorre de fato a partir de 1955, com o movimento da Poesia Concreta. Neste primeiro momento destacam-se os poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos; nas décadas seguintes temos outros poetas e poetisas que continuam produzindo até os dias atuais, entre eles temos: Pedro Xisto, Paulo Leminski, Millôr Fernandes, Claudio Daniel, Masuda Goga, Edson Iura, Francisco Handa, Teruko Oda, Marília Kubota, Helena Kolody, Alice Ruiz, Débora Tavares, Divanize Carbonieri, entre outros/outras.

Para além das produções individuais, existem também os Grêmios e Associações de haicais espalhados em território nacional, dentre eles destaca-se o Grêmio Haikai Ipê, fundado em 1987, em São Paulo,

“[...] por um grupo de brasileiros que começaram a realizar pesquisas sobre o *Kigo*, tomando como modelo os *haikai* produzidos pelos imigrantes japoneses radicados no Brasil. Seus trabalhos resultaram na publicação de duas antologias e de dois livros de haikai com *Kigo*. Por outro lado, este mesmo grupo pratica com muito entusiasmo também o haikai renga, tendo sido publicada a primeira edição de kigologia – relação dos termos de estação, *kigo*, em 1994. [...]” (TEITTI SUZUKI, 1996, p.11)

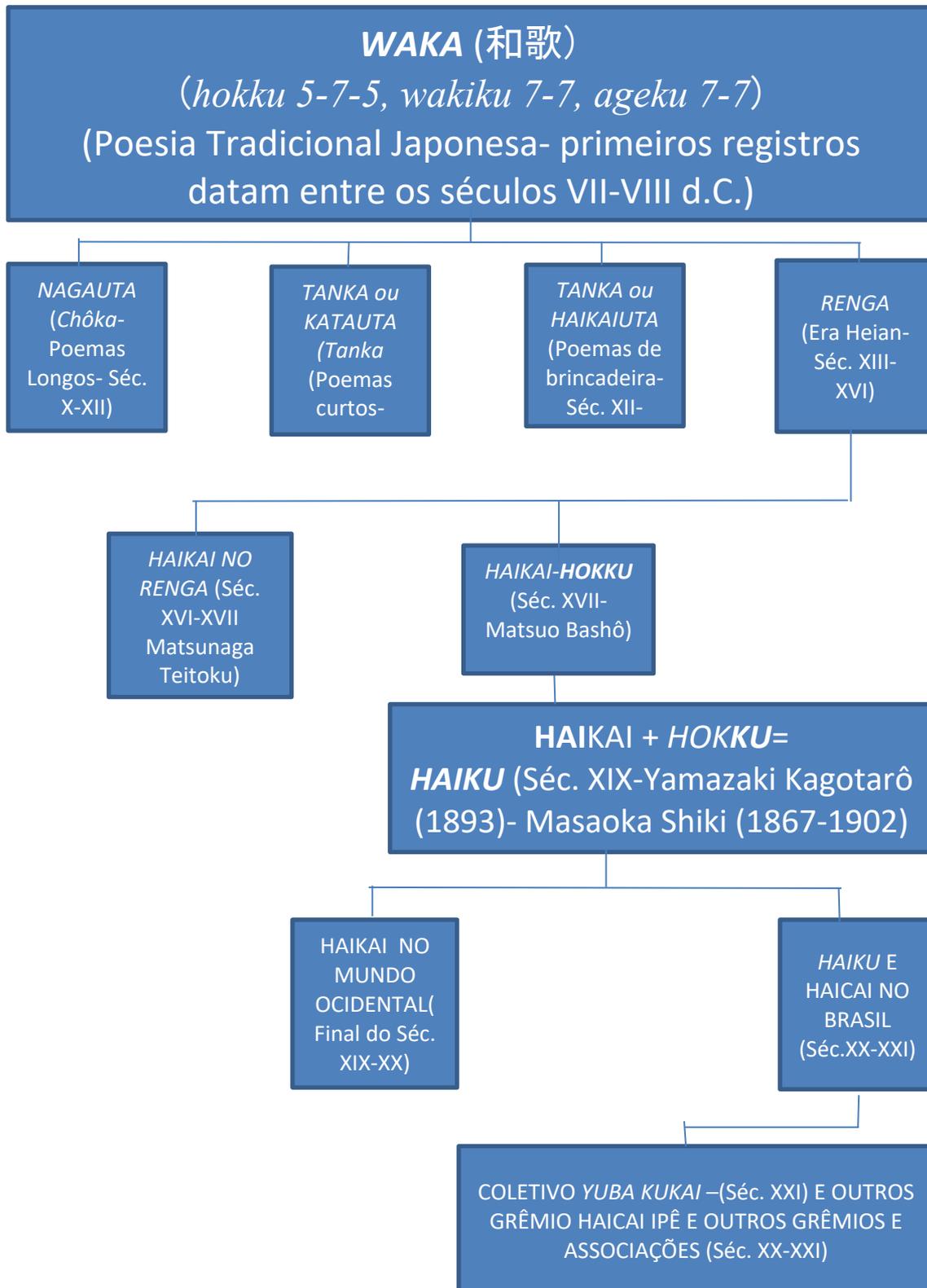
Ainda sobre os Grêmios e Associações, sobretudo o Grêmio Haikai Ipê,

Atualmente grupos e associações se reúnem para compor e apreciar o haikai, tanto em língua portuguesa como em japonês. Associações, como Grêmio Haikai Ipê e Associação dos Haicaístas Brasileiros têm efetuado levantamento e classificação exaustivos de vocábulos referentes à fauna, flora e condições climáticas brasileiras para elaborar o haikai, mostrando integração dos imigrantes japoneses à terra brasileira. Ou ainda, uma apropriação do Brasil como sua segunda terra natal, se não é de nascimento, como renascimento do espírito nipo-brasileiro. (GAUDIOSO; KUBOTA, 2011)

Em uma rápida pesquisa na internet pelos sites oficiais, como kakinet e redesculturais.org.br, houve um aumento exponencial desde o início do século XXI, no Brasil, assim revelando a existência de novos grupos de haicais. São eles: Grêmio de Haikai Caminho das Águas, fundado em 1995, localizado em Santos, SP; Grêmio Haikai Araucária, surgiu em 1997, na cidade de Bandeirantes, PR; Grêmio Sumaúma de Haikai, fundado em 2000 na cidade de Manaus, AM; Grêmio Haikai Manacá, fundado em 2005, de Curitiba, PR; Grêmio Haikai Chão dos Pinheirais, fundado em 2006, em Irati, PR; Grêmio Haikai Sabiá, fundado em 2006, em Majé, RJ; Grêmio Haikai Águas de Março, fundado em 2008 na cidade do Rio de Janeiro, RJ e o Grêmio Haikai Sakura, fundado em 2018, em Toledo, PR. Ressaltamos que os Grêmios e Associações de haikai em território brasileiro supracitados mantêm suas produções em Língua Portuguesa.

Em meio a tantas nomenclaturas e datas, ao escrever de modo sucinto a evolução histórica e de certo modo metamórfica do menor poema do mundo, o *haiku*, elaboramos o Diagrama 1 básico evolutivo do *haiku* desde a poesia tradicional japonesa que remonta entre os séculos VII-VIII no Japão até os dias de hoje: no mundo e no Brasil, no intuito de auxiliar na compreensão prática e visual de nossos leitores. Segue abaixo:

DIAGRAMA 1 – BÁSICO DA EVOLUÇÃO DO *HAIKU* DA POESIA  
TRADICIONAL JAPONESA: NO MUNDO E NO BRASIL



Fonte: Elaborado pela autora

## 2.5 O *Haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*

Durante os anos de 2010-2011 realizei minha pesquisa de Mestrado intitulada “**O HAIKU DA COMUNIDADE YUBA: CRIAÇÃO, SOCIALIZAÇÃO E PUBLICAÇÃO**” <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/1611> no Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Câmpus de Três Lagoas. A pesquisa foi um levantamento histórico, acompanhado de uma compilação de registros e documentos, acerca do funcionamento da Comunidade Yuba em relação à produção dos *haiku*. Como se trata de um material único e original, utilizaremos alguns trechos para informar brevemente aos leitores três momentos relacionados ao *haiku* da *Yama*: o primeiro a) a chegada do *haiku* na Comunidade Yuba; o segundo b) o registro dos primeiros haikuístas yubas e o terceiro c) a formação do Coletivo *Yuba Kukai*. Vale lembrar que nenhum trabalho literário com os *haiku* foi realizado na ocasião do mestrado.

Para entendermos como o *haiku* chegou à Comunidade Yuba, é preciso recordar que tudo se inicia com a fundação das 1ª, 2ª e 3ª Alianças a partir dos anos de 1924, 1926 e 1927, respectivamente, como já foi escrito na Introdução dessa Tese e encontra-se detalhadamente na dissertação de Mestrado (2012) no capítulo 2 intitulado “O *Haiku* da Comunidade Yuba”, item 2.2 – O surgimento.

Assim, em 1926, a chegada de Isamu Yuba e sua família nas Alianças é um acontecimento determinante para a difusão e prática das formas poéticas nipônicas: *tanka* e *haiku*, pois o convívio com os grandes mestres haicaístas japoneses da época possibilitou o fortalecimento cultural nipônico em solo brasileiro. Neste sentido, em 1935, Isamu cria a Comunidade Yuba e sempre foi um incentivador das artes, tanto no seu entorno quanto na *Yama*.

Ressaltamos que o 1º líder da Comunidade foi Isamu Yuba, o fundador, e nos anos seguintes o 2º líder Tetsuhiko Yuba, ambos já falecidos. O 3º líder Luiz Tsuneo Yuba ficou na gestão de 2002-2013. Já o 4º líder Antonio Yuzo Mochizuki foi eleito em 2013 e o mandato findou-se em 2019 com sua morte em um acidente de automóvel. O 5º líder Issamu Yazaki, após mandato temporário em 2019, foi eleito em 2020 e segue até o momento presente. Uma das rupturas marcantes, foi a do 3º líder Luiz Tsuneo Yuba teve a missão de criar a “Associação Yuba” durante em seu mandato e que renunciou sua gestão em 2013, pois até então a cultura e o costume praticados era se manter na liderança até a morte. Apesar de serem novos tempos e líderes, ainda em todas as gestões o lema

“Cultivar, rezar e amar as artes” permanece intacta e com apoio total da Comunidade. Desta forma a produção de *haiku* é datada em 1940, de maneira individual. Pode-se ver esse registro no

[...] livro *Yuba Noujou Kushuu Yama no Haiku* (Coletânea da Fazenda Yuba: *Haiku do Yama*), escrito em língua japonesa, lançado em março de 2011, colige os *haiku* produzidos pelos yuba da década de 1940. Embora possa pressupor que, entre 1935 e 1948, o *haiku* tenha sido produzido pelos yubas, o primeiro *haiku* que consta na obra [...] data de 1949. A edição do livro foi uma iniciativa particular de Paulo Kensaku Yuba (filho de Aya Yuba), residente nos EUA e também praticante e apreciador de *haiku*, e Paulo Yusaku Yuba (filho de Hana Yuba), que mora e possui uma gráfica em São Paulo/SP, como uma forma de homenagear e resgatar a memória de cinco haikuístas yuba, dos quais apenas uma, Aya Yuba (86 anos) [hoje com 97 anos], está viva e ainda participa dos encontros de *haiku* e produz ativamente. [...] O livro [...] conta com a apresentação dos haikuístas yuba feita por Masakatsu Yazaki e os comentários e memórias de Fuziko Yuba, Akiko Ohara e Katsue Yuba. (SOUZA, 2012, p.76)

Os cinco haikuístas homenageados foram Kiyoei Tsutsui (筒井清平 - つつい きよへい) cujo *haimei* – Termo que designa o pseudônimo do poeta de *haiku* – era *Zokusenshi* (俗仙子 ぞくせんし); Kinsuke Minowa (箕輪勤助 - みのわ きんすけ) de *haimei Guransha* (愚卵舎 - ぐらんしゃ); Tami Mochizuki (望月たみ - もちづき たみ); Hana Yuba (弓場はな - ゆば はな) e Aya Yuba (弓場絢 - ゆば あや).

Assim, na década de 1950, alguns haikuístas yuba publicavam em revistas especializadas em *haiku*. Já

A Revista *Haikai*, de Londrina/PR, das décadas de 1980, 1990 e 2000, foi um instrumento de divulgação de poemas dos imigrantes japoneses. Nos volumes que temos em mãos, cedidos por Masakatsu Yazaki e Satiko Yuba, constam poucos haikuístas yuba; no caso, Hana Yuba e Aya Yuba, que contam, ambas, com uma produção significativa e sistemática, e algumas crianças da década de 1980, que hoje já são adultos e vivem fora da Comunidade Yuba. A partir de 2010 é que se inicia um trabalho sistemático para manutenção e preservação do *haiku* [...]. (SOUZA, 2012, p. 79)

Deste modo, o Coletivo *Yuba Kukai* inicia sua produção sistemática em 17 de janeiro de 2010, portanto este ano de 2023 completou 13 anos de (re) existência e permanência, totalizando 141 encontros. Outra informação pertinente é sobre a ascendência e descendência dos 15 haikuístas que aqui terão seus *haiku* analisados. Os senhores Eizo Niizu, Masakatsu Yazaki, Masaru Sugimoto, Yoshiki Tsuji e a senhora Aya Yuba são nascidos no Japão, portanto são cidadãos e cidadãs nipônicos, reconhecidos como Isseis (1ª Geração) e a L1 desses poetas é o idioma japonês. Os demais poetas Satiko

Tomiooka Yuba, Glória Laori Yuba, Clara Yumiko Kumamoto, Missao Mochizuki, Mitsue Yuba, Renata Katsue Yuba, Sueli Nozomi Yuba, Agnes Kanna Yuba, Ranil Daigo Yuba e Linus Subaru Kumamoto nasceram no Brasil, portanto considerados nipo-brasileiros e chamados de Nisseis (2ª Geração) e Sanseis (3ª Geração) e a L1 falada e escrita na primeira infância na Comunidade Yuba é o idioma japonês e a L2 falada e escrita é o idioma português-brasileiro, quando por obrigatoriedade precisam frequentar as Escolas Municipal e Estadual situadas no Bairro da 1ª Aliança. Este fato é essencial para que possamos compreender a questão do “pensamento Zen/nipônico”, intrínseco aos japoneses do Japão. Portanto, este fato incide/atravessa/perpassa diretamente à formação individual, social, cultural desses haikuístas. O lema do fundador Isamu Yuba “Amar, Rezar e Cultivar as Artes” entrelaça com o propósito da fundação das Alianças no início da década de 1920 “Formar homens antes do Café” (Shigueshi Nagata), todavia a questão interessante destes intercruzamentos entre o “Zen-Budista” – Oriental, trazidos na memória e no coração desses primeiros imigrantes japoneses, – e o Protestantismo – Ocidental adotados por eles quando se instalaram nas Alianças, sem dúvida é um ponto de intersecção, neste caso religioso-espiritual singular e expressivo, e isso reverberará/ecoará na *Yama*, nos poemas do Coletivo *Yuba Kukai* e de todo seu entorno.

Desde a formação inicial do grupo permanecem seis haikuístas: Aya Yuba, Masaru Sugimoto, Satiko Tomiooka Yuba, Clara Yumiko Yuba Kumamoto, Glória Laori Yuba e Mitsue Yuba. Em doze anos o grupo ganhou novos participantes, os haikuístas Toshiko Asada Yuba, Issamu Yazaki e as crianças da *Yama*, mais o senhor Masao Arakawa residente em Mirandópolis/SP. Faremos mais adiante uma sequência de apresentações: fotográfica, biográfica e de um *haiku*. No item 2.6 “O *Haiku* infantil do Coletivo *Yuba Kukai*-2020-2021-2022”, mostraremos Toshiko Asada Yuba e Issamu Yazaki, e no capítulo 4, subitem 4.4.3 “Ineditismo”, os *haijins* mirins.

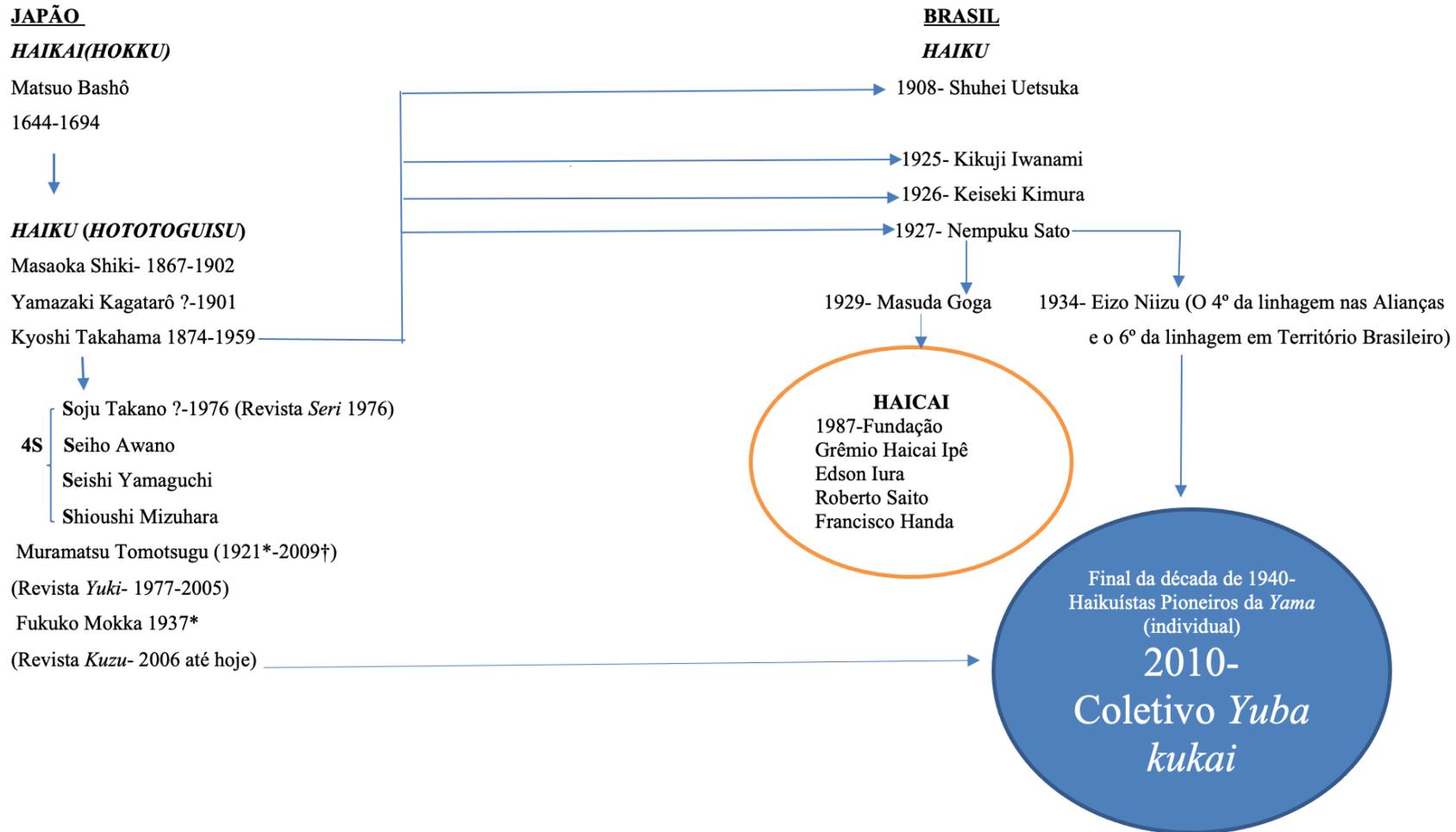
Ao delinear e mapear a história da linhagem tradicional dessa poesia oriental, que advém os *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*, notamos que são originados diretamente do Japão – Matsuo Bashô, Yamazaki Kagotarô, Masaoka Shiki e Kyoshi Takahama – para o Brasil. Chegam nas Alianças 1ª, 2ª e 3ª, perpassam pelos haikuístas pioneiros da *Yama*. Anos mais tarde acontece o encontro do Grupo *Kuzu* com o senhor Eizo Niizu e ele, por sua vez, propõe a constituição do Coletivo *Yuba kukai*.

Outro fato importante foi a sugestão e contribuição orientada pela profª. Drª. Neide Hissae Nagae durante o Exame de qualificação. Ela disponibilizou alguns exemplos de diagramas japoneses, publicados de tempos em tempos em livros didáticos para o Ensino

Médio no Japão. Um diagrama e uma genealogia em arquivos PDF<sup>9</sup> foram traduzidos para o português e a partir deles foi possível pensarmos em uma versão voltada aos nossos estudos. Portanto, elaboramos o Diagrama 2, para nortear e facilitar aos nossos leitores as sendas percorridas desse gênero poético japonês, que agora é praticado em terras brasileiras pelos haikuístas yubenses nipônicos e nipo-brasileiros. Segue abaixo:

---

<sup>9</sup> Diagrama *Haiku* ed. *Hamajima*, 2011, Anexo D e Tradução KBK Genealogia de *Haijin* Moderno no Japão, 2018, Anexo E encontram-se traduzidos nesse trabalho.

DIAGRAMA 2 – HISTÓRICO E HIERÁRQUICO DO *HAIKU* DO COLETIVO *YUBA KUKAI*

Fonte: Elaborado pela autora

### 2.5.1 Questões de ordem teóricas-críticas de tradução e da versão poética em Língua Portuguesa do Brasil dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*

Com o propósito de elucidar os estudos e os conceitos elencados neste primeiro capítulo, faremos a análise de três *haiku* sob a perspectiva da tradição, rigor e afeto, sobretudo em relação à forma/estrutura, ao conteúdo e ao *kigo*. Para tanto, lembramos, mais uma vez que os *haiku* foram traduzidos e versionados poeticamente para a língua portuguesa, ou seja, neste caso houve dois processos de tradução: i) literal, por Masako Moriwaki (2010) e ii) poético, por Teruko Fujino Oda (2010). Portanto, ao traduzir as sílabas poéticas, há alteração no número de sílabas, variando entre o mínimo de 16 e máximo de 18 sílabas. De algum modo, isso implicará substancial e diretamente na forma/estrutura ou no conteúdo. Ressaltamos, que a contagem no Japão é chamada de *mora*, e normalmente também se permite uma *mora* a mais e uma *mora* a menos na composição do *haiku*.

Para elucidar e justificar algumas questões de traduções, elencaremos três reflexões teóricas sob o viés da produção do *haiku*/haikai/haikai, são eles os estudiosos Reginald Horace Blyth (1971), Paulo Leminski (1983), Hidekazu Masuda Goga (1988) e Tomoko Kimura Gaudioso e Marília Kubota (2011). Pautados neste arcabouço teórico, consideraremos alguns elementos e proposições expressivos ao nosso *corpus*, os *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*.

O estudioso Blyth (1971, p.387-393), ao discorrer sobre o “princípio geral da tradução” em seu criterioso manuscrito intitulado *HAIKU: IN FOUR VOLUMES VOL. I*, na seção V *THE TECHNIQUE OF HAIKU – A técnica do Haiku*, elenca quatro elementos consideráveis acerca da *TRANSLATION – Tradução*: i) manter tudo do original, levando em consideração as implicações verbais e as gramaticais; ii) a forma elíptica; iii) a questão do singular e do plural e iv) a questão do pronome pessoal.

O primeiro elemento é de tentar manter na versão a originalidade, em nosso caso do português, e “o que se pretende inferir do japonês. A primeira não é difícil, mas leva à *secura* ou *incompreensibilidade*. As implicações verbais são, obviamente, em grande parte *intraduzíveis*, mas ainda mais aquelas que são puramente gramaticais.” (Blyth, 1971). Ao versionar os *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*, fez-se a tentativa de deixar tudo o que estava presente nos *haiku* original, assim como as inferências possíveis do japonês; já as implicações verbais e puramente gramaticais foram selecionadas e adaptadas, de acordo com os tempos: a) cronológico – das estações do ano e b) cindido – do entre-lugar

e c) das ações descritas pelos poetas – das memórias afetivas. A seleção linguística baseou-se no princípio da gramática de Língua Portuguesa, a fim de que os leitores luso-brasileiros pudessem, minimamente acessar e entender esses poemas.

O segundo elemento é a forma elíptica pois, por meio dela, “somos capazes, sem esforço de vontade, de experimentar a unidade subjacente e subterrânea de nós mesmos e de outras coisas.” (Blyth, 1971). Essa supressão natural existente no *haiku* foi preservada nas versões dos haikai, no intuito de assegurar e conservar a presença da condensação poética e imagética, *status quo* desse gênero poético.

O terceiro elemento é sobre a relevância no uso do singular e do plural. Ao ler no original, intuitivamente um japonês, produz em sua mente a cena conforme seu potencial/conhecimento poético, por muitas vezes não tão distinto quanto deva ser na versão portuguesa, “[...] Como regra geral, é o singular que se pretende no haikai. Coisas únicas são o que chamam a atenção e movem a mente poética do escritor de haikai [...]”, (Blyth, 1971), entretanto existem exceções, como por exemplo, no caso do coletivo *Yuba Kukai*, o espaço geográfico ocupado na Fazenda Yuba – *Yama*, onde florescem ipês de múltiplas cores. A flor *fuurinbusougue* – é a espécie conhecida como hibisco, mas possui o formato invertido, lembrando-nos o sino. Para além de outras espécies de flora, também temos as plantações: a) de hortaliças e frutas específicas, tais como: o mamão, a tangerina, o *dekopon* – espécie de ponkan japonesa, o nabo branco, a soja, a flor de cerejeira – *hana umê*, o feijão *azuki* – um tipo de feijão japonês, o *nirá* – uma espécie de folhagem fina e cumprida nipônica etc.; e b) de cultivos específicos na *Yama*, como do *shiitake* – um tipo de cogumelo, do *tanbô* – arrozal japonês, do quiabo, da manga, da goiaba, da abóbora etc. Temos também a fauna brasileira típica da região: os urubus, as taturanas – espécies de lagartas, os coelhos de orelhas curtas, entre outros, e, por fim outro elemento único brasileiro, o Rio Amazonas.

Portanto, com o passar do tempo é possível entender que “[...] o haikai sofreu influências locais, com temas renovados, adquirindo nova identidade com elementos brasileiros. “[...] Haikai brasileiro, naturalizado, nos dias de hoje já se permite o uso de palavras bem brasileiras, como erva de São João, bem-te-vi, piracema e urubu. [...]” (GAUDIOSO; KUBOTA, 2011). O Coletivo *Yuba Kukai* participa desse processo de (re)inovação advindos do território da *Yama* e de seu entorno e transita entre o singular e o plural de elementos herdados da memória da primeira terra natal – o Japão e, agora concebidos genuinamente nipo-brasileiros, resultante da vivência e novas memórias da segunda terra natal – O Brasil.

O quarto elemento é o uso do pronome pessoal “[...] A abstenção, ou melhor, a falta de seu uso em grego e em latim, em chinês e japonês, tem um significado profundo, e quando usamos o pessoal na tradução, todo o sentimento de vida é alterado. [...]” (Blyth, 1971). Nas versões em português dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai* procuramos manter a fidelidade ao não usar o pronome pessoal, salvo um poema que permaneceu de forma explícita à primeira pessoa do Plural. Os demais foram meticulosamente traduzidos na tentativa de preservar e respeitar dois princípios: 1) em relação à ausência do uso em japonês e 2) o princípio do Zen-budista, pois “[...] No sentimento oriental, em sua poesia, arte e música, o cosmos está impregnado de “eu”, embora não colorido por ele. O “eu” é interpenetrado com o cosmos, mas não oprimido por ele. [...] o fato é que é a nossa visão que é a vida das coisas. [...]” (Blyth, 1971).

Assim, ao versionar esses poemas, o tradutor e/ou autor ainda faz uma interpretação e pode, muitas vezes, “[...] parecer um tanto arbitrária, extraindo significados nunca pretendidos pelos próprios escritores. Dentro de limites, isso não é apenas desculpável, mas necessário, e justifica-se não apenas por princípios gerais e analogia com outras instâncias. [...]”. (Blyth, 1971), afinal, como conseguir com exatidão o poder de expressar na tradução o sentimento do próprio poeta, que ao escrever o haikai é impulsionado e arrebatado por sua mente poética? A resposta é simples, não existe essa possibilidade por todas as razões e implicações já elencadas anteriormente. O caminho da versão será de duas vias; sempre interpenetradas pelo escritor/poeta e pelo autor/tradutor.

Ainda nesta seara o escritor e poeta Paulo Leminski, em sua obra intitulada: Matsuo Bashô: A LÁGRIMA DO PEIXE (1983, p.31-39), no Capítulo 2- NÁTSU (VERÃO), nos informa da complexidade da tradução do haikai “[...]Em poucos casos, o problema da tradução de poesia se apresenta tão dramático quanto na transladação do haikai do original para outra língua, abertura da tumba de Osíris para os rituais da ressurreição. [...] (LEMINSKI, 1983, p.31). O escritor destaca mais três fundamentos significativos: i) o sistema gráfico; ii) ausência de título e o iii) plano fonético.

O primeiro fundamento é o sistema gráfico do *haiku* que em princípio não é simplesmente um aglomerado de abecedários e “[...] nunca é poema isolado no centro da página [...] Pensado numa língua aglutinante, escrito a pincel num sistema gráfico misto de ideograma chinês com silabário, sempre **não exatamente** parte integrante de um diário ou de uma pintura, [...]” (Leminski, 1983, grifo nosso). No Oriente se escreve da esquerda para a direita, em sentido horizontal, e no Ocidente da direita para a esquerda, no sentido vertical. Ainda temos os sistemas de escrita japonesa – *Kanji, Hiragana e Katakana* –

“[...] mais as deformações da caligrafia, dão infinita possibilidade plástica de grafia aos haikais, que nossos insossos ABCs nem de longe alcançam, em sua mecânica uniformidade horizontal. [...]” (Leminski, 1983). Os *haiku* tensionam e pendem ao estado rarefeito “[...] As frases/linhas do texto se aproximam da fumaça, com um dinamismo Norte-Sul (do céu ao inferno, do inferno ao céu), distinto da horizontal orientação Oeste-Leste da escrita ocidental de extração semita. [...]”. (Leminski, 1983). Ao assumir a difícil tarefa de traduzir em português um *haiku*, inevitável se apropriar dos recursos da poesia de vanguarda e da herança literária ocidental, pois só assim será possível “[...] dar conta da riqueza, da virtude semântica, da polivalência de significados que lateja nos interstícios das 17 sílabas que Matsuo Bashô e seus discípulos elevam à categoria de grande arte. [...]” (Leminski, 1983).

O Coletivo *Yuba Kukai* produz originalmente em língua japonesa, ou seja, os sistemas de escritas – *kanji*, *hiragana* e *katakana* –, e a escrita da esquerda para direita no sentido vertical – *tanzaku* (filetes de papel) – são utilizados durante a feitura dos *haiku*, logo toda essa questão complexa do sistema gráfico descrito por Leminski foi encontrado no processo de tradução pela autora/tradutora dos *haiku* aqui versionados em português, 13 *haiku* mantiveram a divisão poética-silábica 5-7-5 e três haikai tiveram uma variação mínima de 16 sílabas e máxima de 18 sílabas, e diante de tudo que já foi exposto acerca do complexo processo de tradução de um *haiku*, acreditamos ser aceitável pela crítica de modo geral.

O segundo fundamento é a ausência de título no *haiku*, 16 *haiku* versionados em português neste estudo, nenhum possui título, tal qual como no original.

E o terceiro fundamento é o plano fonético do *haiku*. A língua japonesa segue um sistema fonético de “[...] sílabas completas tipo consoante-vogal (yúki, nátsu, áki, kokorô, kodômo, tábi, úmi), [...] permitindo mini-harmonias acústicas sutis com inversões, espelhismos, aliteraões, repercussões, harmonias imitativas, onomatopeias, ecos, rimas esparsas. [...]” (LEMINSKI, 1983), ou seja, a poesia japonesa desconhece a rima, àquela coincidente sonoridade imperativa frequente no final dos versos da poesia ocidental. Todos os 16 *haiku* aqui versionados em português foram preservados sem rima no final dos versos, pois o princípio vital foi de conservar a estética literária e da ressonância de efeitos/espelhamentos/espelhismos: a) da linguagem poética, b) da imagem/fotografia poética e c) de um plano fonético do *haiku*, proveniente da língua japonesa.

O estudioso, haikuísta e hacaísta Hidekazu Masuda Goga em seu livro intitulado “O HAICAI NO BRASIL” (1988, p. 57-62), no Capítulo que trata da Tradução do *haiku*,

apresenta quatro considerações: i) a dificuldade de superar as diferenças culturais entre o Japão e o Brasil; ii) a impossibilidade de tradução dos termos *wabi*, *sabi* e *karumi*; iii) a transmissão da característica peculiar o *haimi* e iv) a manutenção do *kireji*: *ya*, *kana* (palavras de corte).

A primeira consideração, acerca da dificuldade de superar as diferenças culturais entre o Japão e o Brasil, um gênero poético ao contrário de uma pintura e/ou obra de arte, necessita de tradução para ser apreciado por aqueles que desconhecem o idioma japonês. A premissa geral diz que o *haiku* não pode ser traduzido para o idioma estrangeiro, “[...] Mas se alguém perguntar se a tradução de *haiku* é impossível por motivos técnicos ou se se trata de uma impossibilidade intrínseca, a resposta seria: existe possibilidade, caso seja feita por um poeta (haicaísta), conhecedor perfeito das duas línguas (original e traduzida) [...]” (Goga, 1988), e, para o trabalho de tradução ser profícuo, acrescentamos que o autor deva ser: a) ascendente e descendente conhecedor da cultura multimilenar japonesa; b) bilíngue L1- japonês e L2- português e c) um haikuísta, pois só assim pode-se esperar a garantia do prejuízo ser mínimo no processo da versão poética. Fomos felizes ao encontrar a senhora Teruko Fujino Oda durante a pesquisa no Mestrado (2010-2012). Para além das problemáticas apontadas, ela descende e conhece da cultura japonesa; bilíngue e poeta/haikuísta/hacaísta praticante; estudiosa há muitas décadas desse gênero poético e aceitou com humildade, generosidade, gratuidade, alegria e responsabilidade a árdua tarefa de versionar poeticamente para o português os 15 *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai* e um *haiku* premiado.

Nas segunda e terceira considerações da impossibilidade de tradução dos termos *wabi*, *sabi*, *karumi* e da transmissão da característica peculiar, o *haimi*, as versões poéticas se aproximam, mas não revelam/demonstram a particularidade e a intensidade desses vocábulos, frutos legítimos do diversificado e extenso patrimônio milenar cultural japonês; diante dos motivos já observados anteriormente por outros estudiosos e poetas, ainda temos o fato da impossibilidade de transladação “[...] dos dezessete sons do *haiku* para dezessete sílabas do português [...]” (Goga, 1988). Existem muitas maneiras e tentativas de traduzir em português; nas versões dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*, a tradutora Teruko Fujino Oda procurou: 1) por meio da seleção verbal e gramatical do idioma português e da interpretação e escolha assertiva dos *kigo* transmitir e conservar as sensações de *wabi*, *sabi* e o *haimi* – sabor do *haiku* para possibilitar uma tradução e apreciação com o valor de poesia; 2) manter a divisão das dezessete sílabas em versos de três linhas 5-7-5, salvo dois poemas distribuídos em 6-7-5 e 7-7-4 perfazendo 18 sílabas

e um poema 5-6-5 totalizando 16 sílabas; deixar a ausência de rima no final dos versos; foi considerado a última sílaba dos versos como não acentuada. Optou-se pela não contagem da última sílaba; em alguns poemas a elisão foi conservada e 3) no caso dos *kireji* – termos que dão cadência ao *haiku*, típicos do sistema gráfico japonês e inatos a este gênero poético – recorrer aos sinais de pontuação e interjeição no fim dos versos.

Postas essas breves observações sobre o complexo itinerário de tradução do *haiku*, faremos a apresentação de nossa tradutora, haikuísta, haicaísta, estúdiiosa e professora Teruko Fujino Oda, quem possibilitou a divulgação dos *haiku* versionados poeticamente em Língua Portuguesa do Coletivo *Yuba Kukai* os quais serão apresentados no decorrer desta tese.

Teruko Fujino Oda é nascida em Pereira Barreto/SP, interior do Noroeste Paulista, se graduou na área de Estudos Sociais, pela Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Araçatuba. Trabalhou como coordenadora de ensino em uma instituição beneficente destinada a crianças carentes. Ela coordena o Grêmio Haicai Ipê, localizado na cidade de São Paulo, no Bairro da Liberdade onde se reúne mensalmente, “[...] “Entusiasta do haicai encadeado, é uma das fundadoras do Grupo de *Renku* Caleidoscópico, dedicando-se ao estudo e à prática desse gênero poético desde 1993” (GOGA; ODA, 1996. p. 265), onde conviveu até o falecimento, no ano de 2008, com o Mestre Hidekazu Masuda Goga, seu amigo e mentor nos caminhos do *Haiku*/Haikai/Hacai. Foi uma das fundadoras do Grêmio Haicai “Caminho das Águas”, de Santos/SP, no litoral paulista. Além de ser apreciadora e praticante ativa, a senhora Teruko Oda ainda teve participações em publicações em co-autoria, coletivas e individuais: *Nos caminhos do Haicai* (1993) e *Relógio de sol* (1994). Co-autoria: *Introdução ao Haicai* (1994), *Kikologia* (1994), *Haicai – a Poesia do Kigo* (1995). Participação em Antologias: 100 haicaístas Brasileiros (1990). As quatro Estações (1991), Antologia do Haicai Latino Americano (1993), *Hai-kais ao Sol* (1995), *Natureza – Berço do Haicai: Kikologia e Antologia* (1996), organizou a obra Goga e Haicai um sonho brasileiro (2011), participação da edição da Exposição Bilingue: Encontro com Poemas Nipo-Brasileiros (2014) e ainda lançou três coletâneas de poesias *Flauta de Vento* (2005), *furusato no uta: canção da terra natal* (2010) e a versão bilingue português-japonês da mesma obra intitulada *Waga furusato no uta: Canção da terra natal* (2015).

O primeiro contato com a Mestra Teruko Oda foi indicado pelo seu amigo, haicaísta e professor Paulo Franchetti (UNICAMP), no ano de 2010, que gentilmente agradeço e registro meus sinceros e profundos agradecimentos por ter possibilitado essa ponte. Fui convidada no mesmo ano por ela para conhecer e participar de um encontro do

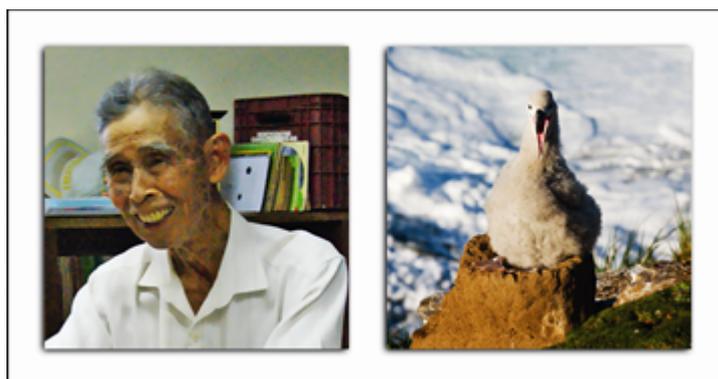
Grêmio Haikai Ipê, fiquei muito honrada e feliz; e a partir desta data me tornei uma admiradora e seguidora de seu trabalho. Em minha memória me recordo do meu pedido, ao mesmo tempo ousado que fiz a ela: de traduzir e versionar poeticamente para o português 16 *haiku*, e ela, generosa, delicada, alegremente aceitou o desafio de caminhar de mãos dadas com a – Comunidade Yuba (*Yama*) e o Coletivo *Yuba Kukai*. Desde então, seguimos em frente e perseverantes, ou seja, sem o aceite, colaboração, experiência e conhecimentos adquiridos de décadas de exercício da tradutora Teruko Fujino Oda acerca deste gênero poético tão singular, não nos seria possível dar continuidade nesta pesquisa.

### 2.5.2 Análise dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai* sob a perspectiva da tradição, do rigor e do afeto

A seguir iniciaremos a análise, embasada nos três princípios vitais do *haiku*: forma/estrutura, conteúdo e *Kigô*. E, neste exercício, selecionamos os *haiku* dos haikuístas Eizo Niizu, cujo *haimei* é *Chiôu* (稚鷗), Masakatsu Yazaki de *haimei Houju* (俳号 = 鳳樹) e Aya Yuba conhecida por *Aki Yuba* (弓場絢 あき); todos eles presentes em nosso coração: os dois primeiros na memória e a última em nosso abraço.

Eizo Niizu (新津 英三) – *Chiôu* (稚鷗) Filhote de Albatroz

Figura 3 – Haikuísta Eizo Niizu



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA, 2012

Em 2011, durante o Mestrado, fiz uma entrevista filmica em japonês com o senhor Eizo Niizu, na casa dele, auxiliada pela tradutora e amiga Masako Moriwaki. Na época

ele estava com 96 anos; o roteiro ficou disponibilizado no Apêndice II, de minha dissertação. Assim obtive as informações básicas da vida dele

[...] nasceu no dia 3 de outubro de 1915, na província de Nagano, no Japão, “[...] na cidade de Kijimadaira, que antigamente era o bairro Hotaka [...]” (NIIZU, 2011 apud, SOUZA, 2012). [...] O Sr. Niizu veio para o Brasil em 1934, com 19 anos, e fixou-se, primeiramente, na Primeira Aliança, onde se casou com Makoto Niizu. Cinco anos depois, ele se mudou para o sítio que comprou, denominado Sítio Niizu, localizado no Bairro Formosa, distrito de Guaraçai/SP. Com Makoto Niizu, falecida em 2007, o Sr. Eizo Niizu teve quatro filhos, dois dos quais residem na propriedade até hoje. Para se sustentar, a família cultiva e exporta abacaxi; produz, também, outras variedades de frutas e hortaliças. (SOUZA, 2012, p.83-84)

O senhor Eizo Niizu, participou, orientou e produziu ativamente no Coletivo *Yuba Kukai* até o ano de 2018. No dia de seu velório em conversa com a família Niizu disseram que

Niizu-san rezava todos os dias, sempre muito sereno e vívido, foi um exemplo de pai, sogro, avô, amigo e praticou desde a sua juventude até quando lhe foi possível escrever o gênero poético *haiku*. Foram quase nove décadas de dedicação e apreciação. As três práticas diárias que ele mais amava e deixou como herança para nossa família, amigos e amigas: rezar, cultivar a terra e escrever *haiku*. (FALA DA NORA DO SENHOR NIIZU DURANTE A CERIMÔNIA DE SEPULTAMENTO, 2020)

Registro neste momento, uma lembrança/memória interessante, ocorrida durante a entrevista, quando perguntei ao senhor Eizo, o que ele fazia para viver tantos anos e de forma saudável; qual era o segredo de vida longa e ele me respondeu sorrindo e tranquilo: “não sei te responder isso (risadas), só sei que sempre gostei e como muitos alimentos *suppai* (cítricos/azedos), mas não sei se isso tem alguma relação (risadas)”. Ele sempre foi muito espontâneo, alegre; viveu com muita serenidade e simplicidade.

Destacamos que *Chiôu*(稚鷗) foi o 4º na linhagem de tradição haikuísta existente nas Alianças desde sua fundação, em 1924, e o 6º representante contemporâneo da linhagem tradicional japonesa, em território brasileiro[...]. (SOUZA, 2012, p. 159-160).

Rio Amazonas —

A fugaz vivacidade

Do aguaceiro branco<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> *Haiku* de Eizo Niizu foi traduzido por Teruko Oda. Temos: [o *haiku*] *Amazon o sakanoborikuru hakuu kana*. [...]”. (SOUZA, 2012, p. 87)

Em relação à forma, podemos notar a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5, portanto, dezessete sílabas poéticas.

Ri/o A/ma/zo/nas — (5)

A/ fu/gaz /vi/va/ci/da/de (7)

Do a/gua/cei/ro/ bran/co (5)

Já o conteúdo foca na fotografia, ou seja, a imagem central é o Rio Amazonas e o fenômeno da natureza conhecida como “chuva de verão”.

E, por fim, o *kigo* “do aguaceiro branco” elemento da natureza presente no poema, indicando a estação do ano – Verão; permite a contemplação sucinta e mágica de um momento natural perfeito e preciso, captado na juventude pela visão e memória do haikuísta em visita à Região da Floresta Amazônica.

A presença da expressão *Kireji* – “palavra de corte”, neste caso *kana* também foi uma escolha assertiva do poeta, no português não existe palavra correspondente, foi utilizada a pontuação conhecida como travessão, no final do primeiro verso.

Podemos notar que o *haiku* é dotado de concisão, e consegue retratar a magnitude do Rio Amazonas e o fenômeno natural da “chuva de verão” em vocábulos breves e precisos, respeitando assim os princípios vitais de um genuíno *haiku*, ao sabor de Bashô e de Shiki: o poder de falar de acontecimentos e elementos colossais em um ínfimo espaço, ou seja, o poema contempla os três princípios vitais, demonstrando assim o absoluto domínio pelo poeta/escritor. Para além, dessas observações, ainda temos as considerações feitas pela tradutora Teruko Oda que nos lembra a característica ímpar presente em um *haiku*, o *haimi*, – “sabor do *haiku*” neste poema específico ela diz:

[...] Parece-me que o *haimi* ou a sensação predominante deste poema é a vivacidade das águas – um momento breve, mas intenso e grandioso em que as águas da chuva, sobrepondo-se às águas do rio já volumoso, sobem em direção contrária ao seu curso natural.

Portanto, no referido poema se presentificam todos os elementos considerados essenciais: a forma, o conteúdo, o *kigo*, o *Kireji* e o *haimi* ao exemplo de Bashô e de Shiki e demais discípulos, justificando assim a primeira classificação entre 80.000 mil participantes no concurso NHK *Zenkoku Haiku Taikai* do Japão no ano de 2010.

Figura 4 – Eizo Niizu e o Troféu da premiação concurso *NHK Zenkoku Haiku Taikai*, Japão (2010)



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA, 2012

Masakatsu Yazaki (矢崎正勝-マカツ) - *Houju* (俳号=鳳樹) Flor de Flamboyant

Figura 5 – Haikuísta Masakatsu Yazaki



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA, 2012

O senhor Masakatsu Yazaki,

[...] nasceu em 26 de dezembro de 1943, no Japão. Possui o Colegial pela Escola Japonesa. Ávido por conhecimento, intencionava sair de seu país de origem na busca de novas experiências. Nessa época, soube, por uma vizinha, sobre a existência e o funcionamento da Comunidade Yuba e decidi conhecer

o local, chegando à Comunidade em 5 de outubro de 1963. Tinha como projeto ficar dois anos no Brasil e, depois, ir para os EUA estudar música. [...]

Em 1967, casa-se com Keiko Yuba – sobrinha de Isamu Yuba – e constrói uma família composta por quatro filhos, sendo duas mulheres e dois homens. O enlace com Keiko Yuba possibilitou o estreitamento da convivência com Isamu Yuba, pois passa a ouvir com atenção os ensinamentos de Isamu, conhece em profundidade os preceitos preconizados por Isamu quando da formação da Comunidade, soube em detalhes a história do surgimento da Comunidade e leu, ao mesmo tempo que trabalhava na lavoura, os clássicos da literatura universal, livros que foram emprestados por Isamu. Segundo Masakatsu Yazaki, a presença de Isamu Yuba foi preponderante, tanto que afirma: “Isamu Yuba mudou a minha vida” (KANZAWA, 2010, p. 18 apud SOUZA, 2012, p.93).

O Sr. Yazaki é o Líder Cultural da Comunidade; como líder [desempenhou] as seguintes atividades: responsável pelo acervo da Comunidade, professor de música e de língua japonesa, escritor e diretor de peça teatral. Exerce o ofício de sapateiro. [...] Como líder, o Sr. Yazaki é quem [arquivava] todos os *haiku* que foram escritos, esparsamente, entre 2002 e 2007 por alguns haikuístas yubas e, em especial, os produzidos pelo *Yuba kukai*. Assim, recolhe, digita e acondiciona todos os poemas escritos em cada encontro do grupo. Tem, também, o compromisso de enviar, por e-mail, os *haiku* para a revista *Kuzu*.

Embora tenha tido contato com os primeiros haikuístas da Comunidade, Masakatsu Yazaki, denominado como flor de flamboyant, só começa a produzir *haiku* a partir do momento que se cria, em outubro de 2009, o *Yuba kukai*. Além dos ensinamentos de Eizo Niizu sobre o *haiku*, o Sr. Yazaki dedica duas horas na semana lendo livros, revistas e coletâneas, para ampliar o seu conhecimento sobre o assunto e aprimorar-se como escritor. Assim, quando escreve um *haiku* pensa no *kidai* e no tema; depois realiza pesquisa no livro *kigologia* e estuda como usar o *kigo*.

Segundo Yazaki, a grande dificuldade de se construir um *haiku* está em captar a cena da realidade circundante – fruto da observação do haikuísta – e, em especial, transformá-la em palavras, que revelam para o leitor a imagem vista pelo escritor. (SOUZA, 2012, p.93-94)

O Senhor Masakatsu Yazaki faleceu em 26 de maio de 2020, com 76 anos. Não pude comparecer ao velório e sepultamento, pois aconteceu em meio a Pandemia COVID-19. As recordações de minha primeira visita à Comunidade Yuba, em julho de 2009, são inúmeras e intensas, mas lembro-me como fui recepcionada carinhosamente pelo senhor Masakatsu, que gentil e obstinadamente dedicou-se horas sentado, na sala do Memorial *Kitahara-Wako*, tentando me apresentar, ensinar sobre a magnitude e o legado artístico-cultural e espiritual da *Yama*. Com seu constante sorriso no rosto me recebia nos encontros do Coletivo *Yuba Kukai*. Durante os onze anos de convivência eu sempre sentava ao seu lado na mesa de refeição, ouvia com muita atenção as considerações e ensinamentos sobre o *haiku* e o mais importante sobre a vida na *Yama*. Neste ano de 2022, fui liberada para visitas presenciais e continuo a sentar-me na mesma mesa, agora com o lugar do senhor Masakatsu vazio. No entanto, posso sentir sua presença que permanece

viva representada pela sua esposa, filho, nora, netas e neto; e ouço sua voz, tal qual como fazíamos durante nossas refeições.

Os ipês floridos —  
 No profundo céu azul  
 urubus em círculos<sup>11</sup>.

Em relação à forma, podemos notar a distribuição do poema em três versos, de 5-6-6, portanto, perfazendo o total de dezessete sílabas poéticas.

Os/ i/pês/ flo/ri/dos — (5)  
 No/ pro/fun/do/ céu/ a/zul (6)  
 u/ru/bus/ em/ cír/cu/los. (6)

Quanto ao conteúdo, podemos ligar o *haiku* ao inverno, como visto na imagem central: “profundo céu azul”, adicionado do fenômeno da natureza que os circunda, “os ipês floridos”, que, segundo Oda (2012, p.154), podem ser “O roxo e o rosa [pois] florescem mais cedo, ainda no inverno”. Na região da Fazenda Yuba encontramos Ipês de várias cores e tonalidades como o branco, amarelo, roxo e rosa.

E, por fim, o *Kigo*- urubu (espécie de ave) elemento da natureza presente no poema, indicando a estação do ano – Inverno na *Yama*, pois na região o inverno é acompanhado da ausência de chuvas. Neste sentido, Teruko Oda faz a seguinte observação:

[...] Urubu’-- sua presença é mais nítida próxima ao homem, no inverno. Nessa época, os urubus voam mais alto, em grandes círculos/rondas à procura de alimentos, principalmente sobre bosques e pastagens onde os pequenos animais e mesmo o gado, fragilizado pela longa estiagem, acaba servindo de refeição para os abutres. [...] (SOUZA, p. 154)

Assim, a cena descrita “urubus em círculo” registra a contemplação e o momento natural e exato captado pela visão horizontal/diagonal (de baixo para cima) e pela memória do haikuísta em algum lugar da Fazenda Yuba em que estão localizadas e concentradas as árvores de Ipês. Outro fato interessante sobre a ave é a existência de sete

---

<sup>11</sup> *Haiku* de Masakatsu Yazaki foi traduzido por Teruko Oda. Temos: [o *haiku*] *Ipêsaku ai koki sorani urubumai*. [...]”. (SOUZA, 2012, p.154)

espécies de urubus no mundo, entretanto, são apenas encontradas no continente americano; no Brasil temos cinco espécies.

Portanto, neste *haiku* podemos observar a presença dos três elementos considerados essenciais: a forma, o conteúdo, o *kigo*.

Aya Yuba- (弓場 紬 - ゆば あや) – *Aki Yuba* (弓場 紬 あき)

Figura 6 – Haikuísta Aya Yuba



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA, 2012

Figura 7 – Haikuísta Aya Yuba: criança e adolescente



Fonte: Acervo Pessoal de Aya Yuba

A senhora Aya Yuba,

[...] Uma dos dez filhos de Hosaku Sasaki e Yone Kobayashi, Aya Yuba, de [97] anos, nasceu em 4 de junho de 1925, na província de Nagano, Japão. Veio para Brasil em 1926 e morou na Primeira Aliança. Fez os estudos iniciais na Escola Japonesa da Primeira Aliança. Em 1950, casou-se com Motoi Yuba e mudou-se para a Fazenda Yuba. Tem oito filhos – sendo quatro homens e

quatro mulheres – e vinte e um netos. Já aposentada e não exercendo nenhuma função na Comunidade, Aya Yuba cuida do orquidário na Comunidade, razão por que a, denominamos “Orquídea”.

Aya Yuba assina os *haiku* publicados ora com o seu nome próprio, ora como Aki. Embora tenha tido contato com o *haiku* em 1970, no Kaikan Fujinkai da Primeira Aliança, e depois, em 1990, com o Sr. Loan Otani (Monge Budista de São Paulo), quando visitou a Comunidade, começou a escrever *haiku* a partir de 1992.

Aya Yuba não se dedica à leitura de textos teóricos e de poemas de haikuístas renomados; apenas escreve *haiku* quando próximo da data dos encontros mensais do *Yuba kukai*. Para ela, o processo de criar o *haiku* inicia-se pela observação dos elementos da natureza, levando-se em consideração as estações do ano, e finaliza quando transforma em palavras a imagem apreendida na métrica 5-7-5. Por outro lado, afirma que a maior dificuldade que encontra é a escolha da palavra certa para compor o *haiku*. (SOUZA, 2012, p. 90-91)

Aya Yuba recebeu seu apelido na infância, *Aki-tian*, uma forma carinhosa de chamá-la por todos da *Yama* e de seus amigos mais íntimos. Hoje a senhora Aya não caminha mais, está sob uma cadeira de rodas, mas continua ativa na Comunidade, sempre que chego lá está ela descascando tranquilamente com seu lindo e iluminado sorriso, os alhos que são utilizados para cozinhar as maravilhas da culinária yubense; sigo em sua direção para cumprimentá-la com um forte abraço e que é recíproco, conversamos um pouco em japonês. Em toda reunião do Coletivo *Yuba Kukai* ela está presente, acomodada em sua cadeira de rodas, senta-se na ponta da grande mesa segue alegrando e contribuindo com seus *haiku* memoráveis. Aya Yuba é a poeta/ haikuísta anciã entre as mulheres, os homens e as crianças. É difícil descrever em palavras toda a serenidade e longevidade de *Aki-tian*, no meu caso só gratidão por todo carinho, acolhimento e a oportunidade de conviver, aprender sobre a plenitude da vida.

Plantação de nabos —  
Sobre a alvíssima flor  
alva borboleta.<sup>12</sup>

Em relação à forma, podemos notar a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5, portanto, dezessete sílabas poéticas.

Plan/ta/ção/ de/ na/bos — (5)  
So/bre/ a/ al/ví/ssi/ma/ flor (7)  
al/va/ bor/bo/le/ta. (5)

<sup>12</sup> *Haiku* de Aya Yuba foi traduzido por Teruko Oda. Temos: [o *haiku*] *Daikon no mashiroki hana ni shirokichou* [...]”. (SOUZA, 2012, p. 135)

Já o conteúdo podemos ligar o *haiku* a primavera, como visto na fotografia central: “Plantação de nabos”, adicionado do fenômeno da natureza que os circunda, “a alvíssima flor”, neste caso a flor branca do nabo. Na Fazenda Yuba, o plantio das hortaliças serve à subsistência, as flores de nabo podem ser amarelas e brancas e também servem para enfeites e são deliciosas em saladas. O nabo é um legume muito consumido pelos japoneses, conhecido pelo seu valor nutritivo e medicinal, além de fazer parte de vários pratos típicos japoneses, como: *tsukemono* – espécie de conserva salgado ou doce; cozidos; acompanhamentos de outros alimentos para realçar o sabor etc.

E, por fim, o *kigo*- borboleta elemento da natureza presente no poema, indicando a estação do ano – Primavera na *Yama*, pois na região essa estação é invadida pelas várias cores de borboletas e espécies de flores, neste caso a beleza da cena é absorvida e apreciada pelo olhar da poeta, no momento exato do pousar da borboleta branca na flor branca de nabo, essa imagem captada nos permite contemplar o vislumbre da natureza, quando a borboleta branca em um instante único, guiada por seu instinto de defesa e sobrevivência, faz da flor branca de nabo seu local seguro em meio a tantos predadores.

Portanto, neste *haiku* podemos observar a presença dos três elementos considerados essenciais: a forma, o conteúdo, o *kigo*.

## **2.6 O *Haiku* infantil do Coletivo *Yuba Kukai*-2020-2021-2022**

A produção do Coletivo *Yuba kukai* vem se renovando por meio das crianças yubenses que continuam essa prática. Hoje na *Yama* – como é chamado o espaço da Fazenda Yuba pelos seus descendentes – existem sete poetas crianças de *haiku*, são elas: Sofia Yukiko Fujii Yazaki, 11 anos, Adriano Jinichiro Yuba, 9 anos, Líber Rokuho Ishikawa, 7 anos, Michelle Sayaka Fujii Yazaki, 7 anos, André Zen Yuba, 7 anos, Franny Isuzu Ishikawa, 4 anos e o caçula Leonardo Taro Fujii Yazaki, 3 anos. No ano de 2020, como sabemos, o mundo foi assolado pela pandemia da COVID-19. Por conta do isolamento mundial, as crianças da Comunidade Yuba, os pequenos haikuístas supracitados, iniciaram com mais frequência a escrita desse gênero poético em seu dia a dia e participaram ativamente dos encontros mensais do Coletivo *Yuba Kukai*. A produção resultante foi exposta na São Paulo Fashion Week – SPFW, em 19 de novembro de 2021, intitulada: “*YAMA: Fernanda Yamamoto e a Comunidade Yuba*”, organizada pela estilista Fernanda Yamamoto em parceira com a Comunidade Yuba e outros

curadores<sup>13</sup>. Durante a exposição foram exibidos alguns *haiku* infantis e essa novidade, juntamente com os desenhos feitos pelas crianças de cada *haiku*, foi impactante e graciosa. Assim, o produtor e design Rafael Nepô criou uma animação e auxiliou na edição. Essa animação intitulada “*Haiku* das Crianças da YAMA (Comunidade Yuba) ヤマの子供たちの俳句” pode ser encontrada e apreciada no Youtube pelo endereço/link: [https://www.youtube.com/watch?v=Wks5\\_tw-WpQ](https://www.youtube.com/watch?v=Wks5_tw-WpQ) e também está no Anexo E dessa Tese.

A seguir apresentaremos respectivamente os haikuístas Issamu Yazaki e Toshiko Asada Yuba.

Figura 8 – Haikuísta Issamu Yazaki em 2023



Fonte: Elaborada pela autora

Issamu Yazaki nasceu em 11 de dezembro de 1979, na cidade de Mirandópolis/SP, de 43 anos, é o terceiro filho do saudoso *haijin Houju* e da senhora Merina Keiko Yazaki. Casado com Naoko Fujji Yazaki têm três filhos, todas as crianças também praticantes do *haiku*, é um pai muito dedicado e presente. Issamu é uma pessoa alegre, comunicativa e muito versátil. Nas artes atua em várias frentes: na música, sua paixão é o saxofone; participa do Coral Yuba; dança e atua em peças teatrais no palco yubense, além de estreitar como ator de cinema nos filmes “Corações sujos”, lançado no Brasil em 2012 e “*Yakuza*

<sup>13</sup> Essa exposição SPFW-2020 está disponível e pode ser apreciada pelo canal do Youtube pelo endereço: [https://www.youtube.com/watch?v=JYZtXTYT9\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=JYZtXTYT9_M)

*Princess (A princesa da Yakuza)*” em 2021, ambos dirigido por Vicente Amorim. Na Comunidade é o responsável pelas entregas aos mercados e estabelecimentos onde os produtos Yuba são comercializados. E no momento está na liderança da *Yama*, sendo o mais jovem líder eleito desde a criação por Isamu Yuba. Issamu morou um ano e meio no Estados Unidos, mas decidiu que sua morada seria aqui no Brasil, e completa: “a *Yama* é a minha casa, farei o possível para a Comunidade (re) existir e permanecer”. Em conversa com Issamu ele disse que praticou durante um período de sua vida o *haiku*, quando criança até uns quatorze anos, depois deixou de escrever, mas nunca se esqueceu desse exercício. Agora em 2021 e 2022, retomou a feitura dessa forma poética e participa junto ao Coletivo *Yuba kukai*.

春来たと喜び跳ねる瘦せがえる

haru kitato yorokobi haneru yasegaeru

Sapo magrelo saltita com a chegada da primavera.

Figura 9 – Haikuísta Toshiko Asada Yuba- Yubashi (湯葉子) em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

A senhora Toshiko Asada Yuba, que gradativamente aprendeu e assumiu ainda em vida o lugar do haikuísta Masakatsu Yazaki, sobretudo nas atividades culturais da Comunidade Yuba. Desde de 2018 ela auxiliava Yazaki-san nas questões do Coletivo

*Yuba Kukai*. Segue abaixo um *haiku* que recebeu uma notificação de reconhecimento e incentivo no Concurso Mundial Japonês de *haiku Ooi Ocha*, no ano de 2021. Esse Concurso recebe cerca de 2.000.000 de participantes e são selecionados e premiados, num primeiro momento em várias categorias, e posteriormente, aproximadamente 2000, também são premiados. Os participantes que vencem o concurso recebem em suas residências um *kit* de Chá, em homenagem a tradição da Cerimônia do Chá, cultivada no Japão há milênios. Toshiko-san nos informou que, por causa da COVID-19, não houve entrega do *kit*, pois havia o risco de contaminação, mas que saiu publicado em 2021.

ぬぬぬぬと大根たちの背くらべ

nunununuto daikon tachino seikurabe

A competição de altura do nabo nu nu nu nu!

Toshiko Asada Yuba, nascida em 04 de dezembro de 1963 na cidade de Osaka, no Japão, de 59 anos, casada com Jorge Takuya Yuba e sem filhos. Atua como professora de japonês, de música e é responsável pela sonoplastia das peças teatrais na *Yama*. Em 22 de novembro de 2015, o Grupo *Kuzu* esteve pela segunda vez na Comunidade Yuba, quando despertou o interesse de Toshiko-san pelo *haiku*. Ela ingressou no Coletivo *Yuba kukai* em janeiro de 2016, e seu *haimei/haigô* é *Yubashi* (湯葉子) que significa Pessoa de Yuba. Toshiko-san é a força motriz que vitaliza e dinamiza os haikuístas mirins. Para além da exposição em São Paulo, também inscreveu as crianças da *Yama*, nos anos de 2020 e 2021, no 4º Concurso Internacional/Mundial para aprendizes da Língua Japonesa que ocorreu no Japão, o concurso é realizado de tempos em tempos para incentivar o estudo do idioma japonês no mundo inteiro, portanto, participaram 75 países e 4,013 participantes em sua maioria adultos. No entanto, três crianças yubenses foram classificadas e como premiação foram publicadas em 31/07/2021 na Revista<sup>14</sup> Japonesa, intitulada: “*Haiku to nihongo no yume*” (Sonho de *Haiku* em Língua Japonesa) – uma produção independente no Japão, e foram contempladas nas seguintes categorias: a) Prêmio Empenho Zen Taniguchi (5 anos), “ふたば出る きょうだいみたいにならんでる”- As folhas germinadas, alinhadas como irmã.”; b) Prêmio de Incentivo Yukiko Yazaki (9 anos,) “芋虫やキャベツの中のクアレンテーナ”- “A lagarta de quarentena

<sup>14</sup> A Revista Japonesa “*Haiku to nihongo no yume*” encontra-se no Anexo F desse trabalho.

dentro de repolho” e c) Prêmio Especial de Menor Idade Ishikawa Isuzu (3 anos), “ピクニック ひとりでぼっちゃん おぼれたよ”- “Piquenique, desacompanhada, afoguei tchibum!”.

No ano de 2020, também enviou para publicação na Revista Brasil Nikkei Bungaku<sup>15</sup> n° 68, em novembro de 2021, n° 69 março e n° 70 julho, ambas em 2022. Já a Revista editada pela Associação Cultural e Literária Nikkei Bungaku do Brasil, seis das sete crianças yubenses tiveram seus *haiku* escritos e publicados em japonês. A senhora Toshiko nos informou da periodicidade da revista, publicações três vezes ao ano. Ela continuará a enviar os *haiku* das crianças da *Yama* como forma de incentivo, divulgação e circulação em território brasileiro. E neste ano de 2022, a pequena haikuísta Yukiko Yazaki foi inscrita por Toshiko-san no Concurso Mundial Japonês de *haiku Ooi Ocha*, no mês de março, e recebeu uma notificação<sup>16</sup> de reconhecimento e incentivo enviada pela comissão organizadora no mês de outubro.

Ao tentar entender sobre a dinâmica da produção infantil, em uma de nossas conversas, a senhora Toshiko nos explicou que, de vez em quando, reúne as crianças e faz um exercício de composição aleatório de *haiku*, funciona mais ou menos assim: as crianças são colocadas em círculo, e precisam tirar da caixa um *kigo* ou tema, depositados e escolhidos de modo aleatórios no início da atividade/brincadeira. A escrita deve ser feita na sequência 5-7-5 (versos poéticos). Para que isso aconteça ela propõe que uma criança participante tire um tema e escreva o primeiro verso de 5 sílabas, vire a folha para baixo para a próxima criança não veja o escrito. A folha é passada para a próxima criança que tira novamente outro tema e escreve o segundo verso de 7 sílabas. O mesmo procedimento é feito pela terceira criança, escolhendo outro tema e escrevendo o terceiro verso de 5 sílabas. No final, as crianças leem o resultado obtido da produção de modo coletivo, com variações de temas. Às vezes não são inteligíveis objetivamente, outras vezes formam poemas interessantes. Sempre as crianças divertem-se com as criações inusitadas produzidas. O intuito dessa forma de criar é praticar bem a estrutura silábica-poética 5-7-5, somada à criatividade por meio dos *kigo* e temas diversos trabalhados.

---

<sup>15</sup> As Revistas Brasil *Nikkei Bungaku* n° 68, n° 69 e n° 70 se encontram no ANEXO G desse trabalho.

<sup>16</sup> O documento escrito em japonês encontra-se no ANEXO H desse trabalho.

Figura 10- Encontro do Coletivo *Yuba Kukai* 20/03/2022



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 11- Encontro do Coletivo *Yuba Kukai* 10/04/2022



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 12 – Encontro do Coletivo *Yuba Kukai* 17/07/2022



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 13 – Encontro do Coletivo *Yuba kukai* 18/09/2022



Fonte: Elaborada pela autora

Na *Yama*, como já dito anteriormente, vivem japoneses e seus descendentes nipo-brasileiros por quatro gerações, ou seja, há uma amálgama de intersecções que atravessam/perpassam os Yubenses: i) as questões culturais, políticas e sociais de dois países – Japão e Brasil; ii) a questão do tempo, espaço e memórias; iii) a questão de gênero (masculino e feminino); vi) a questão da idade etc.

Ao pensar na cultura japonesa que traz em suas raízes o sistema patriarcal e de gênero predominantemente masculino; e no caso brasileiro advindo de uma cultura de colonizadores brancos europeus e hegemônicos, logo, a afirmação de que “toda sociedade ‘se organiza e se integra numa estrutura hierárquica de seus elementos’ (QUIJANO, 1978, p.39 apud LARANJA, 2009, p.34) de modo que a ordem social apresenta-se, fundamentalmente, como um sistema de dominação social” (ENEDINO, 2005, p.39 apud LARANJA, 2009, p.34). Assim, neste sistema hierárquico, “[...] consideramos a criança marginal por raramente ocupar uma posição de poder, por sempre receber alguma forma de dominação – pela família, pela escola, ou por qualquer outra “instituição” de que possa fazer parte. [...]” (LARANJA, 2009, p.34), ou seja, é possível enxergar os múltiplos lugares onde percebemos que as crianças são consideradas, na maioria das vezes, sujeitos “marginalizados” e subalternizados, no sentido de não poderem “falar por si mesmos”, portanto, experimentando uma dificuldade de serem respeitados como sujeitos autônomos e críticos; e mais uma vez corroborando a existência de um poder estrutural e dominante seja no Japão, no Brasil ou algum outro lugar do mundo.

A Comunidade Yuba resguarda, possibilita e incentiva a construção identitária das crianças. Desde o nascimento elas são acolhidas e cuidadas por todos e todas da *Yama* e do seu entorno. A participação nos afazeres domésticos e artísticos, sobretudo na arte de criar *haiku*, (re)existe como forma preservação da herança cultural dos antepassados – japonesa – e a apropriação de uma nova cultura – nipo-brasileira; de aprendizagem e do múltiplo desenvolvimento formativo humanístico, permitindo que as vozes infantis “falem, pensem e reflitam” por elas mesmas. Portanto, as pessoas do Yuba parecem ter arquitetado e concebido, ao longo desses 87 anos, o próprio arquétipo do “entre-lugar” de permanência, (re)existência e (re) inovação, tanto para as crianças como para os jovens, adultos e idosos.

No segundo capítulo, trataremos das imbricações e implicações acerca do Tempo-Espaço-Memória do Coletivo do *Yuba Kukai* e apresentaremos uma análise sobre as três teorias nos estudos literários para melhor compreender a produção dos haikuístas Yuba, tendo em vista que esses poetas viveram em sua história o processo diaspórico,

primeiramente entre o Japão e o Brasil (século XX, na década de 1920), e depois o caminho inverso percorrido pelos próprios *haiku* do Coletivo do *Yuba Kukai*, retornando ao Japão (século XXI, na primeira década do anos 2000 até os dias atuais). Por meio de publicações impressas e *on-line* na Revista *Kuzu*.

### 3 O TEMPO-ESPAÇO-MEMÓRIA NA CRIAÇÃO DOS *HAIKU* DO COLETIVO YUBA KUKAI: POESIA QUE (RE) CRIA *HAIKU*

*A distinção entre passado, presente e futuro é apenas uma ilusão teimosamente persistente. O tempo é relativo e não pode ser medido exatamente do mesmo modo e por toda a parte. O tempo e o espaço são modos pelos quais pensamos e não condições nas quais vivemos.*  
Albert Einstein

*[...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda, ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.*  
(Ecléa Bosi, 1979, p.09)

Para iniciar este capítulo trazemos algumas inquietações que assolam ainda hoje a humanidade, são elas: 1) O que é o Tempo? E ele existe? 2) O que é o espaço? e 3) o que é a memória? Esses questionamentos fazem parte da ordem natural do universo e são objetos de pesquisas há anos de muitos cientistas. De fato, ao escolhermos esses três elementos tão complexos para subsidiar nossa análise dos haikai do Coletivo *Yuba Kukai* enfrentamos, sem dúvida, uma senda desafiadora e instigante; e requer um cuidado redobrado na escolha do nosso arcabouço teórico. Dito isto, temos algumas considerações pragmáticas e científicas acerca dessas três concepções, a primeira relativa ao Tempo é feita por Andrew Zimmerman Jones em seu vídeo “*Does time exist?*” (O tempo existe?), ele afirma que

As primeiras medições de tempo foram observações de ciclos do mundo natural, usando padrões de mudanças do dia para a noite e de estação para estação para construir calendários. Uma cronometragem mais precisa acabou surgindo para colocar o tempo em caixas mais convenientes. [...] o tempo é algo que existe fisicamente ou está apenas em nossas mentes? A princípio, a resposta parece óbvia, é claro que o tempo existe. Ele constantemente se desdobra ao nosso redor e é difícil imaginar o universo sem ele. [...] Graças a Einstein sua teoria da Relatividade afirma que o tempo passa para todos, mas nem sempre passa na mesma velocidade para pessoas em diferentes situações[...] Einstein resolveu a maleabilidade do tempo combinando-o com o espaço e descrevendo o espaço-tempo, que pode se dobrar, mas se comporta de forma consistente e previsível. A teoria de Einstein parecia confirmar que o tempo está entrelaçado no próprio tecido do espaço. [...] (<https://ed.ted.com/lessons/does-time-exist-andrew-zimmerman-jones>, Trad. Leonardo Silva, 2022)

Ainda que a Teoria da Relatividade não responda a todos os questionamentos por parte dos estudos da Física, Einstein comprova, no entanto, o encontro do Espaço-Tempo

e somos capazes de compreender minimamente o elo existente entre essas duas concepções. Tal existência nos leva a nossa segunda questão sobre o Espaço apresentada por Andrew Pontzen e Tom Whyntie, no vídeo “*The fundamentals of space-time: Part 1*” (Os fundamentos do espaço-tempo: Parte 1). Eles dizem que

O espaço é onde as coisas acontecem. O tempo é quando as coisas acontecem. Podemos calcular onde as coisas estão e quando elas acontecem, mas na Física moderna, percebemos que “quando” e “onde” são, na verdade, partes da mesma questão. [...] E às vezes, para realmente olhar para o universo, você precisa pegar esses dois conceitos e misturá-los.”  
(<https://ed.ted.com/lessons/the-fundamentals-of-space-time-part-1-andrew-pontzen-and-tom-whyntie>, Trad. Ruy Lopes Pereira, 2022)

Ao refletir acerca dos dois conceitos supracitados, entendemos que, a partir da relação espaço-tempo, coexiste a terceira questão acerca da Memória que “é a capacidade interna ora para, na sua forma passiva, recolher e guardar, ora para, na sua forma activa, recuperar representações, ou conhecimentos pretéritos.” (SILVA, 2018), e essa capacidade inerente ao ser humano é possível somente ao ocupar um espaço e quando os fatos e vivências ocorrem nesse lugar.

Postas as considerações iniciais acerca dos três elementos fizemos uma seleção de abordagens críticas-teóricas para elucidar, subsidiar e analisar os 16 poemas propostos neste estudo literário. Entendemos que os imbricamentos: i) do Tempo, ii) do Espaço e iii) da Memória são essenciais na composição poética e são decorrentes na (re)criação dos haikai. Ao pensar em uma maneira mais didática, dividimos em: a) Tempo Mensurável (Nunes, 1989) e Tempo Cindido (Bhabha, 1998); b) Espaço Físico e Espaço Social/Humano (Santos, 2014) e c) Memória Pragmática (Silva, 2018, Maringolo, 2014) e Memória Afetiva (Conceição, 1990, 2017, 2017, 2019, 2020, 2021).

### **3.1 Conceitos do Tempo: mensurável e cindido**

#### **3.1.1 Tempo Mensurável (quantitativo) e Imensurável (qualitativo)**

Conforme Nunes (1989), a categoria Tempo pode ser refratada/considerada/apresentada em ao menos cinco conceitos, são eles: tempo físico, tempo psicológico, tempo cronológico, tempo histórico e tempo linguístico. Se o alicerce partir ao menos do uso de um desses conceitos, ou de todos eles, a resposta será positiva e, então, pode-se narrar o tempo.

Para narrar o próprio tempo é possível pensar pelo menos em duas formas. A primeira constitui-se em estrutura simples, onde as narrativas e as histórias têm a presença do tempo. A segunda constrói-se em estrutura complexa, onde o tema, o assunto narrado e contado, será o “próprio tempo”. Além das formas propostas por Nunes (1995) consideramos uma terceira possibilidade: uma estrutura composta em que o Tempo seja o próprio personagem, contando a própria história.

Assim, narrar “o tempo como tal e em si?” parece ser uma atividade que requer três possibilidades e recursos: a) o recurso linguístico – o uso dos vocábulos (advérbios, dêiticos) como “hoje” e “agora”; b) os tempos verbais – pretérito, presente e futuro; c) o tempo-espaço, uma vez que o autor delega às personagens narradoras a ação/enredo/história, inseridas em um determinado espaço/lugar, e chega ao alcance do leitor. No entanto, permanece uma incógnita que permeia a categoria Tempo. Será, mesmo possível uma representação dessa natureza? Podemos representar “o tempo como tal e em si?”. Dada a complexidade e a refração do próprio percurso, o Tempo segue sua trajetória sempre em um continuum e, por muitas vezes, o consideramos em ordem mesurável (quantitativo) e imensurável (qualitativo). Neste quesito ainda damos importância para a memória, as lembranças que ecoam na mente e são realizadas mediante ações, portanto, “o tempo como tal e em si” parece ter seu jeito singular e ao mesmo tempo plural de autoexplicar-se, e uma maneira própria de viver e seguir o seu curso ao seu modo ímpar, único de ser e estar no mundo.

Nesse sentido o teórico já aponta o primeiro paradoxo (contraditório): “[...] para narrar – e também para criar musicalmente – precisamos do tempo. Mas somente a narrativa e a criação musical possibilitam divisá-lo em formas determinadas.” (1989, p. 6). Em síntese, Nunes mostra a historicidade e outras possíveis “formas e/ou conceitos” do Tempo, sobretudo em relação à narrativa, como a física, a psicológica, a cronológica, a histórica e a linguística. Ele aponta duas considerações relevantes para o leitor acompanhar essa trajetória: a primeira seria a percepção e dicotomia da “História- do ponto de vista do conteúdo” e do “Discurso da ‘forma de expressão’” e a segunda parte de “duas unidades: espacial, do texto em linhas e páginas e temporal, a da história, segundos, minutos, horas, etc.”. Para demonstrar essas questões sobre o tempo, ele traz exemplos de narrativas desde a época de Aristóteles – em que se percebe nitidamente a divisão do “tempo físico e tempo psicológico”. Por esse motivo temos o tempo físico como “A experiência do movimento das coisas prepondera na elaboração do conceito de tempo físico, natural ou cósmico” [...] “o tempo físico se traduz com mensurações

precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração.” (1995, p.18-19). Nesse tempo podemos perceber o momento vivido pela humanidade em função do tempo cronológico – do relógio (horas, minutos, segundos) e das datas (dia, mês e ano); o físico aqui mediado pelo tempo cronológico dos acontecimentos (ação/enredo), e o tempo psicológico. “A experiência da sucessão dos nossos estados internos”; [...] “expressão temporal humana/tempo humano” [...] “momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto, do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, ‘intervalos heterogêneos incomparáveis. [...]” (1995, p.18-19)

O tempo psicológico está relacionado com o tempo imaginário, também marcado pelos discursos direto e indireto até a grande revolução burguesa, quando surge o gênero literário Romance. O romance traz o tempo psicológico marcado pelo fluxo da consciência das personagens, faz uso do discurso indireto-livre. Esse discurso é visto até hoje nas narrativas.

Nunes também apresenta o comportamento dos verbos e dos tempos verbais: pretérito, presente e futuro; a pluralidade do tempo; o andamento e a voz; as variações do tempo. Sobre essas comenta: “O tempo da narrativa só é mensurável sobre dois planos, em função dos quais varia. Ele deriva, portanto, da relação entre o tempo de narrar (*Erzählzeit*) e o tempo narrado” (*erzälte zeit*) (1995, p. 30).

É perceptível, a presença das categorias do tempo descritas por Nunes (1995) e a relação direta na produção literária do Coletivo *Yuba Kukai*. Para além, das categorias ainda propomos a do tempo averbal/atemporal. Deste modo, elaborou-se o quadro 2 de categorias e conceitos dos tempos e a partir dele criamos o quadro 3 da classificação dos poemas que englobam as estações ano *Haru* (Primavera), *Natsu* (Verão), *Aki* (Outono) e *Fuyu* (Inverno) e as categorias do tempo.

Quadro 2 – Categorias e conceitos dos tempos baseados em Nunes (1995)

CATEGORIAS	CONCEITOS
TEMPO FÍSICO	“[...] A experiência do movimento das coisas prepondera na elaboração do conceito de tempo físico, natural ou cósmico” [...] “o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em escalões unitários constantes, para o cômputo da duração. [...]”. (p.18-19)
TEMPO PSICOLÓGICO	“[...] A experiência da sucessão dos nossos estados internos”; [...] “expressão temporal humana/tempo humano” [...] “momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto, do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, ‘intervalos heterogêneos incomparáveis[...]’”. (p.18-19)
TEMPO CRONOLÓGICO	“[...] o tempo dos acontecimentos, englobando a nossa própria vida” O tempo cronológico também se expressa em Tempo litúrgico/sagrado e tempo político. (p.20)
TEMPO HISTÓRICO	“[...] representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos: singulares e uma rede complexa de fatos ou a um processo”, portanto “ritmo variável e não uniforme” e também o tempo político. (p.20-21)
TEMPO LINGUÍSTICO	“[...] está organicamente ligado ao exercício da palavra, definindo-se e ordenando-se como função do discurso. Esse tempo seu centro – um centro gerador e axial ao mesmo tempo – no presente da instância da palavra.” (p.22), “o tempo linguístico, tempo do discurso, [...] revela a condição de intersubjetividade da comunicação linguística.” Suas divisões próprias, inteligíveis no ato de execução da fala, dentro do intercâmbio linguístico (como o “hoje”, ou o “agora”, proferidos em qualquer momento), atualizam-se no texto escrito juntando-se às coordenadas espaço-temporais que o tempo cronológico fornece. Se o texto é de caráter narrativo, essa junção se efetua através dos personagens”. [...] “o tempo linguístico dependerá do ponto de vista da narrativa. (onisciente, impessoal, 3ª pessoa, 1ª pessoa [...])”. (p.22-23)
TEMPOS VERBAIS	Discussão sobre o uso do pretérito (perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito), assim “o pretérito assinala que há narrativa, e não o fato de que esta se realiza para trás no tempo que passou. [...]”. (p.40)
TEMPO AVERBAL/ATEMPORAL	Ausência de verbos e locuções verbais

Fonte: Elaborado pela autora baseado em NUNES, (1995, p. 18-40)

Quadro 3 – Classificação das categorias temporais dos *haiku* do Coletivo do *Yuba kukai*

(continua)

TEMPO FÍSICO	TEMPO PSICOLÓGICO	TEMPO CRONOLÓGICO	TEMPO HISTÓRICO	TEMPO LINGUÍSTICO	TEMPOS VERBAIS	TEMPO AVERBAL/ATEMPORAL
<p><u>HARU</u> (PRIMAVERA)</p> <p>Colhido o <i>azuki</i> agora um novo trabalho — Capina da terra.</p> <p>Ah, chuva esperada! E o trovão de primavera distante, outra vez ...</p> <p>Plantação de nabos — Sobre a alvíssima flor alva borboleta.</p> <p>Lua enevoadá —. Papai volta vacilante, algo embriagado.</p> <p>As primeiras chuvas — O súbito germinar dos brotos de soja.</p>	<p>Lua enevoadá —. Papai volta vacilante, algo embriagado.</p>	<p>Colhido o <i>azuki</i> agora um novo trabalho — Capina da terra.</p> <p>As primeiras chuvas — O súbito germinar dos brotos de soja.</p>	<p>Colhido o <i>azuki</i> agora um novo trabalho — Capina da terra.</p> <p>Ah, chuva esperada! E o trovão de primavera distante, outra vez ...</p> <p>Plantação de nabos — Sobre a alvíssima flor alva borboleta.</p> <p>Lua enevoadá —. Papai volta vacilante, algo embriagado.</p> <p>As primeiras chuvas — O súbito germinar dos brotos de soja.</p>	<p>Colhido o <i>azuki</i> agora um novo trabalho — Capina da terra.</p> <p>Ah, chuva esperada! E o trovão de primavera distante, outra vez ...</p> <p>Lua enevoadá —. Papai volta vacilante, algo embriagado.</p> <p>As primeiras chuvas — O súbito germinar dos brotos de soja.</p>	<p>Colhido o <i>azuki</i> agora um novo trabalho — Capina da terra.</p> <p>Ah, chuva esperada! E o trovão de primavera distante, outra vez ...</p> <p>Lua enevoadá —. Papai volta vacilante, algo embriagado.</p> <p>As primeiras chuvas — O súbito germinar dos brotos de soja.</p>	<p>Plantação de nabos — Sobre a alvíssima flor alva borboleta.</p>

Quadro 3 – Classificação das categorias temporais dos *haiku* do Coletivo do *Yuba kukai*

(continuação)

TEMPO FÍSICO	TEMPO PSICOLÓGICO	TEMPO CRONOLÓGICO	TEMPO HISTÓRICO	TEMPO LINGUÍSTICO	TEMPOS VERBAIS	TEMPO AVERBAL/ATEMPORAL
<u>NATSU (VERÃO)</u>						
Na ponta da mangueira que a mamãe está usando — Veja, um arco-íris!	Rio Amazonas — A fugaz vivacidade Do aguaceiro branco.	Na ponta da mangueira que a mamãe está usando — Veja, um arco-íris!	Na ponta da mangueira que a mamãe está usando — Veja, um arco-íris!	Com o fim das chuvas crescem vigorosamente — Mudas de quiabo.	Na ponta da mangueira que a mamãe está usando — Veja, um arco-íris!	Rio Amazonas — A fugaz vivacidade Do aguaceiro branco.
Ramos de lichia — A sensação de estar num conto de fadas.	Ramos de lichia — A sensação de estar num conto de fadas.	Vamos jogar pedras de encontro àquela parede — Uma taturana.	Ramos de lichia — A sensação de estar num conto de fadas.		Ramos de lichia — A sensação de estar num conto de fadas.	
Vamos jogar pedras de encontro àquela parede — Uma taturana.		Com o fim das chuvas crescem vigorosamente — Mudas de quiabo.	Vamos jogar pedras de encontro àquela parede — Uma taturana.		Vamos jogar pedras de encontro àquela parede — Uma taturana.	
Com o fim das chuvas crescem vigorosamente — Mudas de quiabo.			Com o fim das chuvas crescem vigorosamente — Mudas de quiabo.		Com o fim das chuvas crescem vigorosamente — Mudas de quiabo.	
Rio Amazonas — A fugaz vivacidade Do aguaceiro branco			Rio Amazonas — A fugaz vivacidade Do aguaceiro branco			

Quadro 3 – Classificação das categorias temporais dos *haiku* do Coletivo do *Yuba kukai*

(conclusão)

TEMPO FÍSICO	TEMPO PSICOLÓGICO	TEMPO CRONOLÓGICO	TEMPO HISTÓRICO	TEMPO LINGUÍSTICO	TEMPOS VERBAIS	TEMPO AVERBAL/ATEMPORAL
<p><u>AKI (OUTONO)</u></p> <p>Minha aula de cello acaba de terminar — Ah, céu estrelado!</p> <p>Sossego de outono — Se escondem atrás das folhas, tangerinas verdes.</p> <p>Frio da noite outonal — Sobrepondo roupas velhas De meus avós.</p>	<p>Frio da noite outonal — Sobrepondo roupas velhas De meus avós.</p>	<p>Minha aula de cello acaba de terminar — Ah, céu estrelado!</p> <p>Sossego de outono — Se escondem atrás das folhas, tangerinas verdes.</p>	<p>Minha aula de cello acaba de terminar — Ah, céu estrelado!</p> <p>Sossego de outono — Se escondem atrás das folhas, tangerinas verdes.</p> <p>Frio da noite outonal — Sobrepondo roupas velhas De meus avós.</p>	<p>Frio da noite outonal — Sobrepondo roupas velhas De meus avós.</p>	<p>Minha aula de cello acaba de terminar — Ah, céu estrelado!</p> <p>Sossego de outono — Se escondem atrás das folhas, tangerinas verdes.</p> <p>Frio da noite outonal — Sobrepondo roupas velhas De meus avós.</p>	<p>-----</p>
<p><u>FUYU (INVERNO)</u></p> <p>Pomar de mamões — Coelhinhos de orelhas curtas guardam o local.</p> <p>Geadas no campo — Brilham frescas e viçosas flores de capim.</p> <p>Os ipês floridos — No profundo céu azul urubus em círculos.</p>	<p>-----</p>	<p>Pomar de mamões — Coelhinhos de orelhas curtas guardam o local.</p> <p>Geadas no campo — Brilham frescas e viçosas flores de capim.</p>	<p>Pomar de mamões — Coelhinhos de orelhas curtas guardam o local.</p> <p>Geadas no campo — Brilham frescas e viçosas flores de capim.</p> <p>Os ipês floridos — No profundo céu azul urubus em círculos.</p>	<p>Geadas no campo — Brilham frescas e viçosas flores de capim.</p>	<p>Pomar de mamões — Coelhinhos de orelhas curtas guardam o local.</p> <p>Geadas no campo — Brilham frescas e viçosas flores de capim.</p>	<p>Os ipês floridos — No profundo céu azul urubus em círculos.</p>

Fonte: Elaborada pela autora

Em relação à classificação dos 16 *haiku* de acordo com as categorias do Tempo propostas por Nunes (1995) e uma proposta por nós, verificamos o seguinte resultado quantitativo: os Tempos Físico e Histórico podem ser encontrados nos 16 *haiku*, uma vez que são mensurados pelas estações do ano, os encontros do Coletivo *Yuba kukai* e as publicações na Revista *Kuzu* durante os anos de 2010 e 2011; o Tempo Psicológico quatro *haiku* revelaram os estados internos de vivências experimentadas pelos haikuístas, os quais prevaleceram o sabor de sentimentos e lembranças; O Tempo Cronológico nove *haiku* registraram fatos da própria vida cotidiana dos poetas; O Tempo Linguístico quatro *haiku* usam de forma direta na escrita o recurso linguístico conhecido como advérbio, neste caso foram de tempo e modo; Os Tempos verbais 13 *haiku* contém na escrita a presença de verbos e/ou locuções verbais e por último O Tempo Averbai/Atemporal três *haiku* mantiveram na escrita a ausência total de verbos e/ou locuções verbais.

Baseando-nos em Nunes (1995) podemos alargar a concepção do conceito das mensurações acerca do tempo físico. Além das horas, minutos e segundos, acrescentam-se as divisões temporais manhã, tarde, noite, semanas, meses, anos, estações do ano, entre outros. A ideia de divisão temporal das estações do ano durante a produção dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai* nos possibilita refletir sob dois aspectos relevantes para subsidiar a análise dos poemas selecionados. O primeiro aspecto será: a) qual a importância das estações do ano para a Comunidade Yuba? E o segundo: b) qual a importância das estações do ano para a produção dos haikai do Coletivo *Yuba Kukai*?

### 3.1.1.2 A importância das estações do ano para a Comunidade Yuba

A respeito da Comunidade Yuba, já apresentamos na dissertação de mestrado (2012) a sua historicidade e retomamos aqui brevemente,

Em 1938, introduziu a avicultura, em que fez alto investimento; tanto que, em 1945, a Fazenda tornou-se a maior produtora de aves da América do Sul. [...] Atualmente, a Comunidade Yuba, tornada, juridicamente, em 2003, Associação Comunidade Yuba, totaliza 43 alqueires. [...] A Comunidade tem 23 casas, uma delas destinada a abrigar os visitantes. Algumas moradias são geminadas e acolhem até três famílias. (SOUZA, 2012, p.41-42)

A *Yama* está localizada no Bairro da 1ª Aliança, pertencente ao município de Mirandópolis/SP, localizado à 600 km da capital São Paulo. A construção dos *haiku* ocorre nesse espaço, cujo tempo físico é demarcado por estar no Brasil e no interior do

estado de São Paulo, quase fronteira com Mato Grosso do Sul. Apesar do Brasil estar localizado no hemisfério sul do globo terrestre, as estações do ano são marcadas diferentemente em sua extensão territorial. As quatro estações do ano primavera, verão, outono e inverno na fazenda Yuba são distintas, mas pouco perceptíveis para leigos.

A fazenda Yuba encontra-se na região do noroeste paulista, onde o clima regional possui os registros anuais das temperaturas em torno de 35° a 40° graus em média, isto é, com exceção da estação do inverno. As outras três estações são marcadas e sentidas pelo calor intenso. O tempo da estiagem é longo e os períodos de chuvas curtos ocorrem em sua maioria no verão. Os Yubenses cultivam a terra, logo as estações do ano para esses lavradores e lavradoras são extremamente importantes e influenciam diretamente as etapas do preparo da terra, dos plantios, dos cultivos e das colheitas de *shitake* (espécie de cogumelo), goiaba, manga, quiabo, abóbora, pimenta (produtos comercializados) e *tanbô* (arroz japonês), *azuki* (feijão japonês), soja, tomate e hortifrutis para consumo interno. Além das plantações, há produção de *shoyu*, *missô*, geleias, picles-japonês (adocicados, picantes e azedos) etc., vendidos na região e feiras, evitando quaisquer desperdícios.

O limite temporal é demarcado no calendário<sup>17</sup>. Os fenômenos naturais e climáticos ocorridos entre uma e outra estação – primavera, verão, outono e inverno – possuem praticamente as mesmas paisagens e temperaturas quentes.

As estações contidas nos *haiku* da *Yama* diferem do Japão, localizado no hemisfério norte em que notamos mudanças climáticas nitidamente opostas. Quando se é outono aqui é primavera lá, com uma ampla quantidade e espécies de flores e cores. O inverno dos Yuba dialoga com o verão japonês, cuja temperatura registrada em alguns lugares do arquipélago gira em torno de 50° graus. No outono deles, os ventos e as folhas avermelhadas e marrons cobrem a paisagem preparando a chegada do inverno com a presença da neve e temperaturas em torno de -10° graus por todo o país.

Essa introspecção por conta do frio não ocorre no Brasil e na Comunidade Yuba, pois a ausência do inverno prolongado significa exatamente o inverso, ou seja, temos aqui o verão mais alongado, dando-nos a sensação de uma vida mais calorosa e dinâmica, portanto mais coletiva e compartilhada. Assim, podemos dizer que o tempo e o espaço

---

<sup>17</sup> As estações do ano no Brasil em 2010-2011: Outono início 20 de março e término 21 de junho; Inverno início 21 de junho e término 23 de setembro; Primavera início 23 de setembro e término 21 de dezembro e o Verão início 21 de dezembro e término 20 de março. (Fonte: <https://www.iag.usp.br/astrologia/inicio-das-estacoes-do-ano>) Acesso em: 22 jul. 2020. Horas: 19:51

brasileiros afetam/alteram e influenciam de algum modo a produção dos *haiku* dos Yubas, sobretudo, quando comparado ao clima japonês, por exemplo. No entanto, a produção dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*, tem sua maneira individual própria de (re)xistir e de permanecer. Uma peculiaridade na *Yama* é o *shokudô*-cozinha/refeitório que eu considero “o coração e a alma”, o lugar sagrado e comunitário. Podemos perceber que ele no verão se dilata, se amplia e no inverno se torna pequeno e aconchegante; na primavera notamos de seu interior a fauna e flora em toda a sua beleza e no outono presenciamos a serenidade da paisagem, ou seja, ele funciona como um organismo vivo regulador e de equilíbrio entre o tempo e o espaço na Fazenda Yuba.

### 3.1.1.3 A importância das estações do ano para a produção dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*

No contexto da produção dos *haiku* da Comunidade Yuba, o grupo de *haijins* observa e também se apropria das estações do ano para produção de seus *haiku*. Fukuda (1995, p.35), comentando sobre os interesses dos japoneses pelas estações e condições climáticas, mostra o impacto dessas na sensibilidade dos poetas, manifesta na vida cotidiana: uma aguda sensibilidade por suas mutações, aparente em vários aspectos de sua vida cotidiana.

O elemento dos *haiku* referente à natureza e associado a um acontecimento curto e fulgurante é denominado *kigo*. Em relação ao *kigo*, Masuda Goga afirma “existem poetas, estudiosos e praticantes de *haiku* que preferem criar *haiku* valorizando apenas um aspecto: a) ou o conteúdo, b) ou a forma e c) ou o *kigo*”. (GOGA 1988, p. 37-40 apud SOUZA, 2012, p. 85). A produção do Coletivo *Yuba Kukai* sustenta-se fortemente no *Kigo*, ao mesmo tempo em que não se aparta do conteúdo e da forma.

De acordo, com Grêmio Haicai Ipê (2008, p.4), “**Kigo** é a palavra que representa uma das estações do ano: primavera, verão, outono e inverno”, e o

[...] KIGO é o símbolo da natureza que amamos e louvamos. Não é um termo científico e sim haicaístico. Por isso não se exige exatidão científica quanto à catalogação ou distribuição dentro das estações do ano. Contudo, deve ser respeitado o caráter particular de cada termo, tendo como referência as modificações verificadas na natureza de acordo com a sazão. Em outras palavras, é a sensibilidade do poeta que vai determinar a leitura do KIGO no haicai. (GOGA; ODA, 1996. P.13)

Ainda acerca das três vertentes durante a criação do *haiku*, na época da dissertação entrevistamos o Sr. Niizu que nos explicou sua escolha de fundamentar-se no *kigo*. Assim,

[...] defende o c), pois admira a importância do *kigo* palavra ou termo relativo à estação do ano. O *kigo* é importante porque determina a estação e a cena que se deseja expressar no *haiku*. Já o b, que trata da forma, foca mais técnica. A escolha de um bom *kigo* é capaz de transmitir muitas ideias. A dificuldade está em juntar as palavras na estrutura do *haiku* e criar ritmo no poema. Isso não é muito fácil de se fazer. (NIIZU, 2011 apud SOUZA, 2012)

Com a valorização do *kigo*, de acordo com a regra, é necessário fazer a seleção do *kidai* (temas), do *kendai* (próximos temas) e do *sekidai* (tema no momento). Neste sentido o Sr. Niizu consultava suas escolhas na Revista *Hototoguisu*, que existe até os dias de hoje. Trata-se

[...] de uma coleção de *haiku* escrito por pessoas como Kyoshi Takahama – grande nome do *haiku*. Mesmo após a morte de Takahama, um filho e uma neta dele continuam publicando essa coleção, que dá a base para se escolher o *kidai*, *kendai* e *sekidai*. Eu, normalmente, uso essa coleção, que apresenta uma série de *kigos* e como eles são empregados em vários *haiku*. Na edição do *Hototoguisu* organizada pela neta de Kyoshi Takahama, consta dois *haiku* meus como exemplos. No Brasil, essa coleção tem apenas exemplos de *haiku* meus e da senhora Harue Neguro. Hoje, essa coleção apresenta tantos *haiku* que me causam dúvidas se a neta está escolhendo certo. Essa é minha opinião. (NIIZU, 2011 apud SOUZA, 2012)

Portanto, podemos afirmar que a dimensão temporal mensurada pelas estações do ano é vital para a produção do Coletivo *Yuba Kukai*, pois a partir da “[...] escolha de um bom *kigo* é capaz de transmitir muitas ideias” e essa seleção do *Kigo* “[...] determina a estação e a cena que se deseja expressar no *haiku*” [...] (NIIZU, 2011, apud SOUZA, 2012, p. 85), e ainda serve de base para selecionar os *kidai*, *kendai* e *sekidai*, isto é, a época do ano vigente determina essas paisagens e passagens naturais que são diretamente observadas e vividas na vida cotidiana no interior da *Yama*.

Ao discorrer sobre o tempo deparamos com a importância das estações do ano que servem de alicerce na constatação temporal e do *kigo* – elemento visceral para a criação de *haiku*. Por isso, houve a necessidade de investigar os tipos de plantações e a horta da Fazenda Yuba, pois os elementos da natureza, flora e fauna, estão vinculados diretamente aos ciclos sazonais e a produção literária do Coletivo *Yuba kukai*. As plantações como o quiabo, por exemplo, dão-se com ritmos distintos: no verão inicia-se o preparo da terra, no outono se faz o plantio, no inverno há a florada e a colheita. De acordo com as

informações de Issamu Yazaki obtidas na plataforma WhatsApp, por conta da Pandemia, no dia 25 de julho de 2020, ele escreveu acerca do

Quiabo é possível produzir o ano inteiro se tiver irrigação porém em casa a gente:

Começa o preparo da terra em: fevereiro.

Planta: entre 15 a 30 de abril.

Floresce em 60 a 75 dias após o plantio.

Colheita: duas semanas após florada.

O nosso método de plantio de quiabo é um pouco diferente de convencional, plantamos com espaçamentos maiores que normal, para pode estimular a planta a reproduzir mais galhos para ter mais produção por pé, e tbem podamos o quiabo qual tbem não e muito comum. Fazemos isso para poder prolongar o tempo de colheita q varia entre 8 a 12 meses. (Yazaki, 2020)

A partir da informação fornecida por Issamu Yazaki, notou-se a necessidade de criar o quadro 4 elucidando algumas fases fundamentais das hortaliças e alimentos cultivados na Fazenda Yuba, pois partimos do pressuposto que na análise dos poemas esses dados serão em certa medida importantes e singulares para ampliar e aprofundar os conceitos utilizados acerca da tratativa sazonal. Segue abaixo o quadro 4.

Quadro 4 – Plantações da Fazenda Yuba em 2022

(continua)

<b>ALIMENTOS E RESPONSÁVEIS DOS CULTIVOS</b>	<b>PREPARO DA TERRA</b>	<b>PLANTIO</b>	<b>FLORESCER OU PODAGEM</b>	<b>TRATAMENTO CONTROLE DE PRAGAS</b>	<b>COLHEITA</b>	<b>IRRIGAÇÃO</b>	<b>COMERCIALIZAÇÃO (Mercados, Atacado e Quitandas das cidades do interior paulista: Dracena, Tupi Paulista e Junqueirópolis)</b>
GOIABA (JORGE KATSUYA YUBA)	Há 44 anos (desde 1978)	_____	A podagem é feita +- 8 meses antes da colheita (MÊS DE MAIO)	+ - 8 meses (Feita de modo rigoroso)	Meses de Junho/Julho	Tipo contínua	SIM
MANGA-PALMER (HATASUKE MINOWA E ADONIS LINTARO YUBA)	Há 25 anos (desde 1997)	_____	Floresce em Junho/Julho A podagem é feita após a colheita	+ - 8 meses	Meses de Dezembro à Março	Somente quando necessário	SIM

Quadro 4 – Plantações da Fazenda Yuba em 2022

(continuação)

ALIMENTOS E RESPONSÁVEIS DOS CULTIVOS	PREPARO DA TERRA	PLANTIO	FLORESCER OU PODAGEM	TRATAMENTO CONTROLE DE PRAGAS	COLHEITA	IRRIGAÇÃO	COMERCIALIZAÇÃO (Mercados, Atacado e Quitandas das cidades do interior paulista: Dracena, Tupi Paulista e Junqueirópolis)
DEKOPON (ESPÉCIE DE TANGERINA) (TADAHIRO KUMAMOTO)	Prepara-se a terra dois meses antes do plantio	Quando tem muda planta	Um ano e meio vai Depender do crescimento	Quando tem sintoma de doença ou praga pulveriza-se	Dois ano e meio +- após o plantio	Tipo contínua	SIM
PONKAN (RIE ISHIKAWA E MASARU SUGIMOTO)	Já tem plantada há mais ou menos dois e meio,	_____	_____	_____	_____	_____	Não há comercialização, pois não tem ainda uma produção considerável, por enquanto é para Subsistência- Consumo próprio

Quadro 4 – Plantações da Fazenda Yuba em 2022

(continuação)

<b>ALIMENTOS E RESPONSÁVEIS DOS CULTIVOS</b>	<b>PREPARO DA TERRA</b>	<b>PLANTIO</b>	<b>FLORESCER OU PODAGEM</b>	<b>TRATAMENTO CONTROLE DE PRAGAS</b>	<b>COLHEITA</b>	<b>IRRIGAÇÃO</b>	<b>COMERCIALIZAÇÃO (Mercados, Atacado e Quitandas das cidades do interior paulista: Dracena, Tupi Paulista e Junqueirópolis)</b>
QUIABO (MASARU SUGIMOTO)	Fevereiro	Entre 15 a 30 de Abril	Floresce em 60 a 75 dias após o plantio		Duas semanas pós-florada e pode variar entre 8 meses a 12 meses (praticamente o ano inteiro)	Tipo contínua	SIM
ABÓBORA- PAULISTA (JORGE KATSUYA YUBA)	Janeiro/fevereiro (1ª Parreira) Maio (2ª Parreira)	Janeiro/Fevereiro	+ - 60 dias retira-se o broto	Inseticida	Maio/Junho/Julho (1ª Colheita) Agosto/Setembro/Outubro (2ª Colheita) Praticamente o ano inteiro	Somente quando necessário	SIM
SOJA (SINUE HIYO YUBA E ADONIS LINTARO YUBA)	Setembro/Outubro	Outubro/Novembro	Floresce em 90 dias	Inseticida	Após secar totalmente + - 5 meses	Irrigação natural (época da chuva)	SIM

Quadro 4 – Plantações da Fazenda Yuba em 2022

(continuação)

ALIMENTOS E RESPONSÁVEIS DOS CULTIVOS	PREPARO DA TERRA	PLANTIO	FLORESCER OU PODAGEM	TRATAMENTO CONTROLE DE PRAGAS	COLHEITA	IRRIGAÇÃO	COMERCIALIZAÇÃO (Mercados, Atacado e Quitandas das cidades do interior paulista: Dracena, Tupi Paulista e Junqueirópolis)
MILHO (SINUE HIYO YUBA E ADONIS LINTARO YUBA)	Setembro/Outubro	Outubro/Novembro	Aproximadamente em 70 dias pendoa	Quase nada	Após +- 05 a 06 meses com o milho seco	Tipo contínua	Não há comercialização, é para Subsistência- Consumo próprio
LIMÃO-TAITI (RIE ISHIKAWA)	Há 05 anos	_____	Ele sempre floresce.	????	Colhe-se o ano inteiro, pois ao irrigar ele floresce o ano todo.	Tipo contínua	SIM
FEIJÃO CARIOCA E PRETO (LUIZ TSUNEO YUBA E CÉLIA KOMAKO IMAMOTO)  AZUKI- UM TIPO DE FEIJÃO JAPONÊS (LUIZ TSUNEO YUBA)	Janeiro/Fevereiro	Fevereiro/Março	Floresce em 60 dias	Inseticida para percevejo e aumento da produção	Aguarda a vagem começar a secar, arranca para secagem total que leva em torno de 90 a 120 dias. (Junho/Julho)	Somente quando necessário	Não há comercialização, é para Subsistência- Consumo próprio

Quadro 4 – Plantações da Fazenda Yuba em 2022

(continuação)

<b>ALIMENTOS E RESPONSÁVEIS DOS CULTIVOS</b>	<b>PREPARO DA TERRA</b>	<b>PLANTIO</b>	<b>FLORESCER OU PODAGEM</b>	<b>TRATAMENTO CONTROLE DE PRAGAS</b>	<b>COLHEITA</b>	<b>IRRIGAÇÃO</b>	<b>COMERCIALIZAÇÃO (Mercados, Atacado e Quitandas das cidades do interior paulista: Dracena, Tupi Paulista e Junqueirópolis)</b>
ARROZ COMUM E <i>TANBO</i> ARROZ JAPONÊS (SINUE HIYO YUBA)	Setembro/Outubro	Final de outubro e novembro	Solta pendão Dezembro/janeiro	Quase nada	Abril/Maio	Somente quando necessário	Não há comercialização, é para Subsistência-Consumo próprio
<i>TANBO</i> - ARROZ JAPONÊS DO TIPO <i>MOCHI</i> (HATASUKE MINOWA)	Setembro/Outubro	Final de outubro e novembro	Solta pendão Dezembro/janeiro	Quase nada	Fevereiro/março Colheita manual e põe para secar.	Tipo contínua	Não há comercialização, é para Subsistência-Consumo próprio

Quadro 4 – Plantações da Fazenda Yuba em 2022

(conclusão)

ALIMENTOS E RESPONSÁVEIS DOS CULTIVOS	PREPARO DA TERRA	PLANTIO	FLORESCER OU PODAGEM	TRATAMENTO CONTROLE DE PRAGAS	COLHEITA	IRRIGAÇÃO	COMERCIALIZAÇÃO (Mercados, Atacado e Quitandas das cidades do interior paulista: Dracena, Tupi Paulista e Junqueirópolis)
SHIITAKE (YOSHIKI TSUJI, IVONE JUNKO E HARUKO SHIMADA YUBA)	Corta a madeira da manga	Planta a semente na madeira	Floresce em 6 meses e é mantido sempre umedecido	Quase nada, mas é necessário mergulhar os troncos em água gelada para dar um choque térmico	Depende da gira do fungo na madeira que deve ser de 10% e pode levar em torno de 6 meses	_____	SIM
HORTALIÇAS (Nabo, Cenoura, Rabanete, Chuchu, Alface, Rúcula, Almeirão, Couve, Espinafre, Cebolinha, Salsinha e Hortaliças Japonesas) (YASUKO TAKAYAMA, TERUO TAKAYAMA, TOSHIKO ASADA YUBA, DENITI MOCHIZUKI, KOJIRO KUMAMOTO, YUMI UEDA KUMAMOTO)	Realizado de modo contínuo (observando a melhor época do ano a depender do tipo de hortaliça)	Realizado de modo contínuo (observando a melhor época do ano a depender do tipo de hortaliça)	Conforme o tempo que cada hortaliça leva para florescer e podar.	Plantação 100% orgânica (não usa-se inseticidas)	Vai depender dos tipos de hortaliças, algumas delas serão colhidas praticamente o ano inteiro	Vai depender dos tipos das hortaliças.	Não há comercialização, é para Subsistência-Consumo próprio

Fonte: Elaborada pela autora

O quadro acima sobre os alimentos cultivados na Fazenda Yuba, para além, da relevância sazonal, que de algum modo está interligada diretamente à eventos temporais, destarte nos auxiliará na compreensão e complementação dos estudos e reflexões de Bahbha acerca do tempo.

### 3.1.2 Bahbha e os Tempos: Duplo e Cindido

*A arquitetura deste trabalho está enraizada no temporal. Todo problema humano deve ser considerado do ponto de vista do tempo.  
Frantz Fanon: Black Skin, White Masks*

No tópico anterior propusemos as categorias de tempos mensurável (quantitativo) e imensurável (qualitativo) de Nunes (1995). No entanto, a contemporaneidade alargou os estudos e observações em torno da temporalidade antes reconhecida de forma linear, estável, tradicional, e até então guiada somente pelas ideologias hegemônicas, eurocentradas, heterocentradas, coloniais e patriarcais. Desde sua origem disseminou os mais diversos tipos de preconceitos na sociedade, tais como o racismo, o sexismo, a homofobia, a classe, a religião, etc. Agora, diante do advento de novas teorias, é possível pensar sobre os sujeitos “subalternos” – os que podem falar e serem ouvidos – por eles mesmos e por todos os outros.

Na seara desses pensamentos, um dos estudiosos que contribui e revelou algumas observações sobre essa nova visão temporal, foi Bauman (2011) em sua obra “Modernidade Líquida”; ele aponta os estados de deterioração e liquefação acerca das instituições humanas ou do próprio sistema capitalista. Portanto, é possível inferir que,

*A contemporaneidade torna-se incompatível com uma visão teleológica, dividindo acontecimentos de forma bem demarcada em termos de início, meio e fim. Os tempos atuais propiciam uma visão na qual a temporalidade é modificada devido à instantaneidade dos acontecimentos e das informações. Tudo é concomitante, não há mais passado, presente e futuro dissociados; agora tudo se encontra interligado e presentificado. (SOUZA, 2018, p. 115)*

Ainda sobre a simultaneidade do tempo, outro teórico que nos auxilia é Hommi Bhabha, em sua obra “O Local da Cultura”, onde expande e reflete em sua discussão que “[...] o tempo pós-colonial questiona as tradições teleológicas de passado e presente e a *sensibilidade* polarizada historicista do arcaico e do moderno. Essas não são simplesmente tentativas de inverter o equilíbrio do poder dentro de uma ordem de

discurso inalterada. [...]” (BHABHA, 1995, p. 217). Constata-se que o modo novo de notar o tempo possibilita resistir e objetar a formação do discurso cristalizado das ideologias hegemônicas no qual alicerça a constituição do poder à teleologia. Isto posto, reconhecemos algumas abordagens teóricas-críticas vigentes como

“[...] pós-colonialismo, pós-modernismo e os estudos culturais, podem revelar nesse processo aparentemente neutro as vozes subalternas relegadas, esquecidas em comunidades desprezadas e países “em desenvolvimento”. [...] surge em concomitância um espaço maior para que os marginalizados tenham uma plataforma de fala e exposição. Dentre as tantas vozes hegemônicas, abre-se uma pequena fenda para o discurso de outros ser pronunciado/ouvido. Dentre as tantas vozes hegemônicas, abre-se uma pequena fenda para o discurso de outros ser pronunciado/ouvido. (SOUZA, 2018, p. 116)

A partir da possibilidade de fala dos sujeitos subalternos, Bhabha projeta a presença de uma temporalidade até então inexistente, expressa de modo duplo e cindido. Logo, o autor pautado no questionamento da

[...] visão homogênea e horizontal associada com a comunidade imaginada da nação. Somos levados a interrogar se a *emergência* de uma perspectiva nacional – de natureza subalterna ou de elite – dentro de uma cultura de contestação social poderia articular sua autoridade “representativa” naquela plenitude do tempo narrativo [...] (BHABHA, 1995, p. 204).

O estudioso trata da divisão temporal elegendo duas categorias de “[...] um tempo tradicional e hegemônico, sendo denominado de “tempo pedagógico”, e um novo e subalterno, sendo denominado de “performático”. [...]” (SOUZA, 2018, p. 116)

As novas reflexões da divisão do tempo propostas por Bhabha (1995), sobretudo a respeito do “tempo performático – subalterno” nos auxiliará na análise dos 16 *haiku*, tendo em vista que o Coletivo *Yuba kukai* é constituído de sujeitos – lavradores-artistas – nipônicos e nipo-brasileiros, os quais também atravessam e perpassam por essas questões performáticas, políticas e culturais advindas do poder hegemônico, e que, para “além” da estrutura eurocentrada e ocidental, mantém em sua origem a estrutura patriarcal japonesa e oriental.

### 3.2 Conceitos dos Espaços: Físico, Social/Humano e Afetivo

Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*.  
Martin Heidegger, “*Building, Dwelling, Thinking*”

No tópico anterior tratamos sobre a divisão temporal proposta por Bhabha (1995), logo nos leva ao próximo assunto: as proposições do “entre-lugar” ou do espaço. Antes dos estudos pós-coloniais, pós-modernos e dos Estudos Culturais, a humanidade pensou o território da perspectiva geográfica-espacial-política; o lugar era considerado estático, inalterado e de certa forma cristalizado pelo tempo histórico. De acordo com o geógrafo social Milton Santos em seu livro *Da totalidade ao lugar* (2014),

Vivemos com uma noção de território herdada da Modernidade incompleta e de seu legado de conceitos puros, tantas vezes atravessando séculos praticamente intocados. É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele o objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica. O que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida. Seu entendimento é, pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro. Em uma palavra: caminhamos, ao longo dos séculos, da antiga comunhão individual dos lugares com o Universo à comunhão hoje global: a interdependência universal dos lugares é a nova realidade do território. [...] (SANTOS, 2014, p.137)

Os estudos de Albert Einstein, acerca da Teoria da Relatividade, trouxeram à tona a questão da indissociabilidade entre o Tempo e o Espaço; ambos simultâneos e amalgamados, portanto, Espaço-Tempo estão permanentes e presentes em nossas vidas individuais e coletivas, unindo o local ao universal, viabilizando um novo território físico, social/humano e afetivo.

A análise dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai* se apropria de uma nova proposição: o território idiossincrático-refratário da *Yama*. Elencaremos alguns espaços possíveis de (re)existência e circulação dessa produção literária. O primeiro espaço físico que temos, assim, é do contato com os grandes mestres e renomados *haijins* que chegaram para a fundação das Alianças na década de 1920 e o segundo é da Fazenda Yuba, localizada no Bairro da 1ª Aliança, pertencente ao município de Mirandópolis/SP, no Brasil na América Latina. Primeiramente surgiu de uma produção individual e esporádica no século XX, entre as décadas de 1940, adentrando o século XXI até o ano de 2009 e, em consequência disso, origina-se o terceiro espaço comunitário do Coletivo *Yuba Kukai*, no ano de 2010. O quarto espaço constitui-se das publicações feitas nas Revista *Kuzu* no formato *on-line* e mensal, Revista *Haiku to nihongo no yume* – Sonho de *Haiku* em Língua Japonesa (2021), Revista Brasil *Nikkei Bungaku* nº 68 (2021), nº 69 e nº 70 (2022). O quinto espaço acadêmico encontra-se na publicação da dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade

Yuba: criação, socialização e publicação.”, 2012 e um artigo científico “A tradição do *haiku* na Comunidade Yuba”, 2011. O sexto espaço multiartístico-social faz-se na exibição da animação dos *haiku* infantis do Coletivo *Yuba kukai* durante a Exposição do SPFW de 2021, organizada pela estilista Fernanda Yamamoto em conjunto com a Comunidade Yuba e colaboração de Rafael Nepo.

Nota-se, então, a conquista e amplitude do novo território idiossincrático-refratário e temos, assim, o sétimo espaço afetivo dessa produção literária yubense, avançando em direção a outros espaços e se unindo a outros sistemas materiais e humanos.

[...] É necessário talvez, e antes de tudo, explicitar a noção de espaço, de meio. Consideramo-lo como algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. [...] (SANTOS, 2014, p. 146)

Na dissertação de mestrado, o senhor Eizo Niizu falou sobre a problemática da ausência de originalidade dos *haiku* criados nos tempos atuais em relação ao período de Bashô,

[...] agora é mais difícil do que na época de Bashô. No tempo de Bashô, as pessoas usavam palavras diferentes para criar o *haiku*, que, antigamente, era mais simples. Hoje, o que as pessoas estão fazendo é principalmente imitar os *haiku* da época de Bashô. Você deve, sempre, trazer temas, ideias e palavras novas para expressar os elementos da natureza. (NIIZU, 2011 apud SOUZA, 2012).

Essa observação feita nos leva a concluir que os *haiku* criados no Brasil, neste caso destacamos do Coletivo *Yuba kukai*, regressam ao país de origem, o Japão, pelos espaços especializados em divulgação/publicação, tais como as Revistas *Kuzu* e *Haiku to nihongo no yume*, garantindo o intercâmbio entre os dois espaços brasileiro e nipônico, portanto “[...] A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente. [...]” (SANTOS, 2014, p.146); essa troca, entre os dois territórios – Brasil e Japão, passa por modificações cercadas pelo espaço-tempo, resultando na renovação e na originalidade pretendida no universo do *haiku*. O Coletivo *Yuba kukai* segue no território idiossincrático-refratário, agora atravessado do poder da fala/ de ser ouvido por OUTROS territórios físicos, sociais/humanos e afetivos.

Todavia, não é possível falar do território visto da constituição/configuração física, social/humana, portanto, afetiva, também é preciso enveredarmos nos caminhos da Diáspora, dividida em dois momentos que demarcam o nascimento desse movimento vividos por esses imigrantes japoneses. O primeiro momento iniciou em 1908, com a chegada do primeiro navio *Kasato Maru*, no porto de Santos/SP, antes da primeira Guerra Mundial e o segundo momento que nos interessa: o caso específico da Família Yuba, chegada ao Brasil em 1925 nas Alianças, e considerados os fundadores e moradores pioneiros da *Yama*. Viveram esse processo a partir da década de 1920, século XX, e continuam no século XXI. Essa trajetória de migração faz parte do cotidiano de novos moradores japoneses que se deslocam para a América Latina/Brasil, no Bairro 1ª Aliança, e, finalmente, vivem/moram na Fazenda Yuba. Ao pensar sobre esse movimento diaspórico ocorrido entre o Japão e o Brasil, no início do século XX, os reflexos se evidenciam de maneira natural e direta aos japoneses e descendentes nipo-brasileiros da *Yama*, pois o “entre-lugar” ocupa as fronteiras do espaço-tempo-memória desses sujeitos.

O renomado antropólogo e estudioso Stuart Hall, no livro “Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais”, 2003, expõe e reflete de maneira didática considerações acerca do movimento diaspórico. O modo performático do autor se deve a sua origem oriunda da Jamaica e “[...] Filho de família de classe média, adquiriu, ainda jovem, consciência da contradição da cultura colonial, de como a gente sobrevive a experiência da dependência colonial, de classe e cor, e de como isso pode destruir você, subjetivamente [...]” (SOVIK, 2002). Diante dessa realidade Hall se forma em Literatura em Oxford, fruto de duas experiências sociais e marcantes: a primeira atravessada pelo movimento de independência da Jamaica e depois a 2ª Guerra Mundial. Hall aborda em seu texto a diáspora dos caribenhos na Grã-Bretanha, ocorrida no pós-guerra; faremos a exposição dos questionamentos dele como auxílio para pensar as implicações que os sujeitos do Coletivo *Yuba kukai* enfrentam, advindos desse movimento migratório. Hall, discorre que

a questão da diáspora é colocada [...] principalmente por causa da luz que ela é capaz de lançar sobre as complexidades, não simplesmente de se construir, mas de se imaginar a nação [*nationhood*] e a identidade [...], numa era de globalização crescente. As nações, sugere Benedict Anderson, não são apenas entidades políticas soberanas, mas “comunidades imaginadas”. [...] como são imaginadas as nações [...]? Esta questão é central, não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo “sujeito imaginado” está sempre em jogo. Onde começam e onde terminam suas fronteiras, quando regionalmente cada uma é cultural e historicamente tão próxima de seus vizinhos e tantos vivem a milhares de quilômetros de “casa”? Como imaginar

sua relação com a terra de origem, a natureza de seu “pertencimento”? E de que forma devemos pensar sobre a identidade nacional e o “pertencimento” [...] a luz dessa experiência de diáspora? (HALL, 2003, p.25-26)

Hall (2003), na exposição acima, nos incita algumas indagações que nos permitem pensar de forma análoga como esses questionamentos perpassam e tocam os imigrantes japoneses e nipo-brasileiros que vivem em território brasileiro, na Comunidade Yuba, e compõem o Coletivo *Yuba Kukai*. Então, 114 anos depois do primeiro desembarque dessa nação, depois de 88 anos da fundação da Comunidade Yuba e depois de 13 anos da criação do Coletivo *Yuba Kukai*, questionamos como são imaginadas as nações japonesas; as artes – a produção literária do *haiku/haikai* e narrativas, a dança, o teatro, a escultura, a cerâmica, a culinária típica – as culturas múltiplas e túrbidas – a linguagem peculiar onde alguns “sujeitos imaginados” estão sempre volúveis? E “onde começam e onde terminam suas fronteiras” (HALL, 2003), uma vez que pontualmente “cada uma é cultural e historicamente” tão adjunta de seus convives – o próprio entorno da *Yama* (As Alianças e as cidades de Mirandópolis, Guaraçaí, Araçatuba, Pereira Barreto, Andradina etc., assim como outros grupos, associações e coletivos, comunidades espalhadas pelo Brasil. Ao mesmo tempo, outros moram tão distantes de “casa” – outras regiões no Brasil, no mundo e no Japão. Como conjecturar sua relação com a terra natal, a profundidade de seu “pertencimento”? Neste caso, por exemplo, existe a disponibilidade dos intercâmbios realizados pelas Alianças Culturais Brasil e Japão e vice-versa, onde é possível aos descendentes nipo-brasileiros e aos japoneses transitar e experienciar os modos de vida nos dois países, uma espécie de imersão cultural. Portanto, pelos caminhos aqui descritos, de um certo modo a Comunidade nipônica, a nipo-brasileira, a *Yama* e o Coletivo *Yuba kukai* pensam e vivem as questões de identidade nacional e o “pertencimento” de forma híbrida e fronteiriça em decorrência da experiência diaspórica que foram submetidos no passado e ainda em menor escala recorrente no presente.

Portanto, a respeito das considerações feitas acerca dos espaços físico, social/humano e afetivo interpolados e interseccionados pelo tempo, pela diáspora, pela nação/sujeito e discutidos a partir dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, finalmente encontramos um território do “entre-lugar” e de “entre-nações/sujeitos”, um local constituído e entendido como fronteira, não em seu sentido limítrofe, delimitado, geográfico, mas sim como o “[...] ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*.

### 3.3 Conceitos das Memórias: Pragmática e Afetiva

*Graças ao incentivo e o apoio de muitos, consegui publicar esse livro, com as memórias e lembranças das pessoas que amo muito. Agradeço imensamente a todos que direta ou indiretamente colaboraram com a realização de mais um sonho. Muito obrigado.*

Renata Katsue Yuba, (*Agradecimentos no livro Bravos Pioneiros*), 2018

*“[...] Os grandes colaboradores para a consciência histórica são aqueles que percebem que sua vida pessoal, suas memórias e a de seus ancestrais são dignas de registro e mergulham em si próprios e nas dores e alegrias que este resolver desperta. E nos presenteiam, registrando e expondo sua própria transformação, enquanto vivem.*

Julia Pascali, “*In prefácio do livro Bravos Pioneiros*”, 2018

*A memória é essencialmente um ato e uma criação coletiva.*

Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo, (2014, p. 67)

Anteriormente discorremos sobre o Tempo e o Espaço, e é nítido que os dois elementos são indissociáveis e estão permanentemente interligados, entretanto, para completar essa tríade teórica-crítica, selecionamos um último assunto pertinente para a análise dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*: a memória. Em primeira instância nota-se que a memória é a ação resultante e concreta dos imbricamentos do Tempo-Espaço, portanto, para fins didáticos, versaremos a memória em duas perspectivas: a) memória pragmática e das outras memórias: hábito, pura e social/coletiva e b) memórias: afetiva e social/coletiva por Conceição Evaristo.

#### 3.3.1 A memória pragmática e das outras memórias: hábito, pura e social/coletiva

Na tentativa de definir a memória muitas áreas de estudos se debruçaram sobre questão tão complexa e fluída, entre elas a filosofia, sociologia, psicanálise, antropologia e a própria historiografia literária, entre outros, pois ela segue

*“[...] (oscilando o homem entre uma capacidade de rememoração prodigiosa, que tudo retém, e uma total ausência dessa capacidade, associada a dispersão do espírito e a esquecimento); e por fim, a memória, tal como as suas faculdades companheiras, está também sujeita a diferentes patologias do cérebro, que a afetam em maior ou menor grau. “[...] parecem mostrar que, de todas as faculdades, é a memória a única que pouco ou nada terá mudado no seu venerando estado de receptáculo de representações [...]” (SILVA, 2018)*

No seu texto Silva (2018) mostra de maneira pragmática e pedagógica suas reflexões acerca da memória e esbarra no ponto convergente das representações, que sempre acompanham os “entre sujeitos/nações”, desde os primórdios dos tempos. Sempre houve de alguma forma uma (re)apresentação de algo, por alguém e algum espaço-tempo. O exemplo mais conhecido e rudimentar são as pinturas rupestres incrustadas nas paredes das cavernas, e calcula-se que foram registradas no “[...] período pré-histórico, principalmente entre o Paleolítico (40.000 a.C.) e o Neolítico (10.000 a 6.000 a.C.). Foi caracterizada por pinturas e gravuras feitas em paredes e rochas de cavernas, bem como ao ar livre, e retratavam os costumes e práticas humanas daquela época. [...]” (LOPES, 2019)<sup>18</sup>. Buscando ampliar o campo das inúmeras definições e esferas desse universo das (re)Apresentações nos interessa, para subsidiar a análise dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*, aludirmos em um primeiro momento ao autor Alexandre (2004) a explanação da definição da (re) Apresentação Social, expressa como

[...] “um conjunto de conceitos, frases e explicações originadas na vida diária durante o curso das comunicações interpessoais”. Segundo a definição apresentada por Jodelet, são modalidades de conhecimento prático orientadas para a comunicação e para a compreensão do contexto social, material e ideológico em que vivemos. São formas de conhecimento que se manifestam como elementos cognitivos (imagens, conceitos, categorias, teorias), mas que não se reduzem apenas aos conhecimentos cognitivos. Sendo socialmente elaboradas e compartilhadas, contribuem para a construção de uma realidade comum, possibilitando a comunicação entre os indivíduos. Dessa maneira, as representações são fenômenos sociais que têm de ser entendidos a partir do seu contexto de produção, isto é, a partir das funções simbólicas e ideológicas a que servem e das formas de comunicação onde circulam. (ALEXANDRE, p.131, 2004)

O posicionamento de Alexandre (2004) serve-nos os fenômenos sociais e o contexto de produção, tendo em vista que os haikuístas Yuba elaboram e compartilham uma construção da realidade comum, permitindo o diálogo entre as pessoas. Portanto, os fenômenos sociais do Coletivo *Yuba kukai* devem ser observados e compreendidos a partir: i) do contexto de produção oriundo da vida cotidiana e ii) dos funcionamentos simbólico e ideológico que garantam as múltiplas formas de comunicação no ambiente onde as diversas formas de conhecimento transitam.

Feitas as observações acerca da (re) Apresentação social, retomamos o percurso das outras memórias: hábito, pura e social/coletiva. A pesquisadora Maringolo (2014) lê

---

<sup>18</sup> Postado por Adriana Lopes em 30/01/2019 no site:<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/arte-rupestre>. Acesso em 07/09/2022, às 20:05

e interpreta à luz dos estudiosos Henri Bergson e Maurice Halbwachs. O estudioso Bergson, em seus estudos acerca da memória, partiu do princípio que o ser humano é individual em sua essência, ou seja, não considerou e nem era seu objetivo naquele momento a concepção de que todos nós somos seres sociais e no final formamos um coletivo, então dessa maneira individual ele seguiu adiante com seu projeto, e “[...]A fim de analisar como as imagens são transformadas em lembranças, Bergson difere dois tipos de percepção: a percepção pura, sendo uma percepção única, não repetida no tempo, um momento, e a percepção que é sempre lembrança. [...]” (MARINGOLO, p.66, 2014), assim concebe-se a existência de uma “memória pura” e de “uma memória hábito”.

[...] A memória se divide então de duas maneiras: memória hábito e memória “pura”, a memória por excelência. A memória hábito é decorrência das exigências sociais, funcionando como uma espécie de adestramento cultural e é adquirida pela repetição, dando o seu reconhecimento por distração. A lembrança de uma lição, quando aprendida de cor, apresenta todas as características de uma memória hábito, pois a sua realização completa foi adquirida pela repetição de diversos passos. A decomposição da aprendizagem dessa lição é composta por lembranças únicas que possuem uma data específica e não podem repetir-se, sendo considerada por Bergson a memória por excelência. [...] (MARINGOLO, p. 66-67, 2014)

A arrojada virada e avanço epistemológico ficou por conta do teórico Maurice Halbwachs,

[...] Se Bergson não leva em consideração o papel da sociedade como responsável pela construção da memória, contudo somente a memória como uma construção individual, Halbwachs é responsável por uma reviravolta nas epistemologias modernas da memória: a memória é sempre constituída na relação do sujeito com os diversos grupos sociais nos quais esteja inserido. Halbwachs frisa o caráter social da memória e o fato de que a consciência jamais estará fechada em si mesma, estando inextricavelmente relacionada a diversos contextos sociais. As lembranças pessoais encontram-se assim, na intersecção de múltiplas redes de solidariedade, ou seja, as rememorações de um sujeito nunca lhe pertencem totalmente, como algo único e original, e sim pertencem ao grupo social na qual esteja inserido, mesmo que cada integrante tenha um ponto de vista sobre a mesma lembrança. [...] (MARINGOLO, p. 67-68)

É notório e reconhecido a relevância dos estudos de Henri Bergson e Maurice Halbwachs, pois em muito contribuem para as questões assoladas pela memória, que sabemos não serem poucas. A fim de dar continuidade e subsidiar a análise dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*, serviremos da epistemologia usada pela escritora e pesquisadora Conceição Evaristo que com um passo à frente nos proporciona e deixa um legado, fazendo, portanto, um giro decolonial e subalterno frente o conceito de memória Afetiva

e Social/Coletiva. A memória agora é dotada de afeto e coletividade, ecoa por meio das muitas vozes “esquecidas/apagadas” e subalternizadas, e é expressa de modo pungente, reinventando, arbitrário e literário, tanto nos textos poéticos – narrativas e poesias, como nos ensaios teóricos-críticos e entrevistas concebidas por Conceição Evaristo.

### 3.3.2 Memória Afetiva e Social/Coletiva por Conceição Evaristo

*Nesse sentido, o que a minha memória escreveu em mim e sobre mim, mesmo que toda a paisagem externa tenha sofrido uma profunda transformação, as lembranças, mesmo que esfiapadas, sobrevivem. E na tentativa de recompor esse tecido esgarçado ao longo do tempo, escrevo. Escrevo sabendo que estou perseguindo uma sombra, um vestígio talvez. E como a memória é também vítima do esquecimento, invento, invento. Inventei, confundi Ponciá Vicêncio nos becos de minha memória. E dos becos de minha memória imaginei, criei. Aproveitei a imagem de uma velha Rita que eu havia conhecido um dia. E ainda desses mesmos becos, posso ter tirado de lá Ana e Davenga. Quem sabe Davenga não era primo de Negro Alírio? E por falar em becos da memória, voltei hoje de manhã à Rua Albita. Outra. Dali só reconheci a terra. Sim a terra, o pó, o barranco sobre o qual está edificado o “Mercado Cruzeiro”, no final da rua. Observei que a edificação do prédio conservou na base, parte do barranco sem cimentá-lo. Pude contemplar o solo, base da base da construção. Em um ponto qualquer daquele espaço, literalmente está enterrado o meu umbigo. Sem que ninguém percebesse alisei o chão e catei alguns fragmentos. Tive um desejo louco de tocar as minhas mãos com a boca. Era ali que a minha mãe desenhava o sol para chamá-lo à terra, quando tempo estava encharcado de chuva e as nossas latas vazias de alimento. Mas abaixo está a escultura de dois homens. Eles estão com os braços abertos, meio suspensos, com os gestos largos, insinuando que estão a caminhar em frente. Pensei: se eles derem uns poucos passos chegarão à torneira pública, em que apanhávamos água e as lavadeiras, como minha mãe e tia, desenvolviam seus trabalhos.*

Conceição Evaristo (*Depoimento no I Colóquio de Escritoras Mineiras  
Belo Horizonte, Maio de 2009*)

*Apenas memórias*  
Katsue Yuba (*Prefácio da obra A frondosa árvore de Hama, 2011*)

Figura 14 – Escritora e pesquisadora Conceição Evaristo



Fonte: itausocial.org.br (09/11/2020)

A escritora e pesquisadora Conceição Evaristo alarga os conceitos das memórias afetiva e social/coletiva, por meio de sua expressão performática, cindida, decolonial e subalterna – a *ESCREVIVÊNCIA*. Essa episteme teórica-crítica, anunciada em sua trajetória de escrita, ajudará na análise dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*, uma vez que são “entre sujeito/nação” detentores de uma experiência da (sobre)vida diaspórica e interseccionados pelo pensamento hegemônico, e em certa medida frutos da cultura do “esquecimento/apagamento” das múltiplas vestimentas do poder: colonial, patriarcal, eurocentrado, heterárquico e ocidentalizado; são esses coadjuvantes na construção histórica do mundo globalizado, e que agora passam de meros colaboradores e observadores para uma posição protagonista, ainda que o pano de fundo seja projetado pelo olhar do colonizador. Os colonizados ocupam seus tempos-espacos-memórias engajados com suas lutas identitárias, culturais, políticas, libertárias. Portanto, essas muitas vozes, “esquecidas/apagadas” e subalternizadas, seguem firmes insurgindo, ressoando e abraçando as suas raízes ancestrais da sua terra natal e da terra que os acolheu, em Conceição Evaristo as muitas Áfricas-Brasis e no Coletivo *Yuba Kukai* os muitos Japões-Brasis.

### 3.3.3 A ESCREVIVÊNCIA por Conceição Evaristo

Maria da Conceição Evaristo de Brito<sup>19</sup>, 76 anos, é nascida em Belo Horizonte, em 29 de novembro de 1946, de família humilde. Mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1973. Graduiu-se em Letras pela UFRJ, trabalhou como professora da rede pública de ensino da capital fluminense. Fez o Mestrado em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro (1996) e o Doutorado em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (2011). Participa ativamente dos movimentos de valorização da cultura negra em nosso país. Teve sua estreia na literatura em 1990, onde publicou seus contos e poemas na série *Cadernos Negros*. Detentora de uma escritura eclética, versa a poesia e a narrativa – romance, contos, novelas e o ensaio. Os seus textos ganham novos adeptos e contornos a cada dia; socializa publicações na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. Sua produção literária tem sido objeto de estudos em universidades brasileiras e estrangeiras, incluindo ensaios, artigos científicos, dissertações, teses, relatórios de pós-doutorado. A escritora, poeta, romancista, contista e ensaísta publicou até o momento as seguintes obras: *Ponciá Vivência* (2003), *Becos da Memória* (2006), *Poemas da Recordação e outros movimentos* (2008), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d’água* (2014), *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016). A escritora foi consagrada com a obra *Olhos D’Água* no 61º Prêmio Jabuti, em 28 de novembro de 2019.

Os caminhos percorridos por Conceição Evaristo ilustram uma trajetória hercúlea e ao mesmo tempo generosa, delicada e singela, afinal é uma mulher, negra, pobre que vive num país Latino-Americano onde as políticas, as leis e principalmente os direitos dos cidadãos e cidadãs são o tempo todo cerceados, vigiados e de certa forma obliterados pelo Estado. Neste sentido, Evaristo em entrevista ao Itaú Cultural em 2017 fala do ponto de partida de sua escrita

“[...] tudo que eu escrevo ele, ele parte muito dessa experiência minha, né, ou se não é dessa experiência minha dessa experiência dos meus ou de uma experiência que eu vivo de certa forma [...] eu também quero incorporar nesta estética os elementos afro-brasileiros [...] então essa minha competência literária ela parte muita dessa vivência, dessa observação, desse espaço que eu

---

<sup>19</sup> Dados biográficos e bibliográficos coletados a partir do Depoimento disponibilizado no portal da Universidade Federal de Minas Gerais disponível em: [www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo?tmpl=component&print=1&page=](http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo?tmpl=component&print=1&page=) em 2009; Entrevista oral ao Jornal El País (Brasil) na 15ª Festa Literária Internacional Paraty/RJ-FILP, em 2017, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wnB4YsSjlnA&t=131s> e Entrevista escrita pelo portal do Itaú Social em disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>, em 09/11/2020.

vivo né, dessas pessoas que me contaminam a ponto de virar personagem, e a literatura que a academia trabalha é essa literatura que parte é, é de um espaço social ou que parte de uma ficcionalização que não é, que não é o meu campo, e aqui eu não tô dizendo, não tem nenhum julgamento de valor, o que eu quero afirmar aqui é o lugar da diferença, da concepção dos meus textos, né, eu estou concebendo os meus textos, eu falo muito isso, eu concebo os meus textos a partir da minha condição de mulher negra, né com determinadas...como qualquer autor vai fazer, né o seu texto a partir do lugar, né, tem um pensamento, um pensamento não, uma fala mesmo, que está na tese de Fernanda Felisberto que é uma escritora me parece que latino, uma escritora latina americana e ela diz o seguinte: a sua cabeça pensa...é mais ou menos isso a sua cabeça pensa a partir do lugar onde estão fincados os seus pés, entende? Então a minha concepção, né o meu trabalho de literatura, né, o meu imaginário, a minha ficcionalização ela nasce a partir do espaço aonde os meus pés estão fincados, né, e os meus pés estão fincados no lugar de mulher negra na sociedade brasileira, no lugar de mulher pobre na sociedade brasileira, né...partindo da, por exemplo da minha história pessoal é foi uma mulher que nasceu, criou numa favela, vem de situação subalterna e hoje faz isso e isso e isso e aquilo. É aí eu tenho dito as nossas histórias, por exemplo eu me lembro que quando o Joaquim Barbosa virou Ministro né, a história de Joaquim Barbosa foi cantada a quatro ventos, as que aprendeu ler com treze anos uma coisa assim, só sei que foi cantada a quatro ventos, então dá impressão que todo mundo que esforça, que todo mundo que trabalha consegue né? Isso é uma falácia, isso é uma mentira, porque eu conheço muita gente que trabalha, que esforça, chega num dado limite que as pessoas já não aguentam é já não aguentam mais. Então, quando as pessoas falam assim, Ah! mas você conseguiu. Eu falo: eu estou com setenta anos. Então foi preciso chegar setenta anos pra eu conseguir? Entende? Se eu tivesse nascido numa outra condição, se o Brasil tivesse uma sociedade menos injusta, se os afro-brasileiros quando tivessem “saído” entre aspas do processo da escravidão, se não tivessem saído com uma mão na frente e outra atrás, então nós hoje provavelmente, a gente teria um outro patamar, a gente estaria em outro patamar dentro da sociedade brasileira. Então, me incomoda muita essa questão de dizer se você estudou, se você estudou, você consegue. Não é assim pra todo mundo. Eu acho que essas histórias de pessoas que vieram de classes subalternas, essas histórias como eu, essas histórias elas apenas confirmam, elas são uma exceção dentro da regra. [...]” (EVARISTO, 2017)

A partir desse relato de Evaristo sobre o nascimento da sua escrita, ela concebe a Escrivivência como forma de resistir, de (sobre)viver, de lutar, de ser, de estar e de permanecer no mundo. A escritora fala da origem desse termo que arquiteta seu modo de escrever sua literatura, do seu fazer e imaginário poético, de viver e de ver as coisas no/do mundo ao seu redor, e consonante vai edificando, alinhavando e costurando suas recordações, lembranças, percepções, retalhos e becos das memórias de modo singular/individual e coletivo/ “outras vozes subalternas” – as “outras vozes subalternas de tantas outras vozes subalternas”. Em duas entrevistas, a primeira ao *Jornal El País* (Brasil), durante a 15ª Festa Literária Internacional de Paraty – FLIP de 2017 e a segunda ao Itaú Social em 09/11/2020, Conceição a priori define e em seguida relata sobre a origem e o fundamento histórico do termo

[...] Escrevivência a gente pode pensar é numa escrita que é profundamente comprometida com a vida, é profundamente comprometida com a vivência, mesmo num processo de ficcionalização, eu vou ficcionalizar a partir de fatos, de situações reais que podem ser da minha vivência ou não, que podem ser inclusive da minha história particular, como podem ser da minha história coletiva, e sempre uma escrita marcada pela minha condição, pela minha vivência de mulher negra na sociedade brasileira. [...] (EVARISTO, 2017)

[...] É uma longa história. Se eu for pensar bem a genealogia do termo, vou para 1994, quando estava ainda fazendo a minha pesquisa de mestrado na PUC. Era um jogo que eu fazia entre a palavra “escrever” e “viver”, “se ver” e culmina com a palavra “escrevivência”. Fica bem um termo histórico. Na verdade, quando eu penso em escrevivência, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande. E a escrevivência, não, a escrevivência é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a escrevivência. Mas ele é muito fundamentado nessa autoria de mulheres negras, que já são donas da escrita, borrando essa imagem do passado, das africanas que tinham de contar a história para ninar os da casa-grande. [...] (EVARISTO, 2020)

Se o ponto de partida da escrita são as experiências e os acontecimentos da própria vida, seja ela individual e/ou coletiva, o escritor/poeta irá, portanto, criar seus textos a partir “do tempo e lugar que seus pés estão fincados” – das pessoas, das realidades, das circunstâncias, das coisas que o circundam, isto é, tudo é construído e inspirado nas vivências humanas, logo a memória Afetiva e Social/Coletiva será a força motora que moverá a (re) ação de (re) criar, de (re)escrever, de (re) ver e de “se ver”. A Escrevivência concebida por Evaristo abre a “caixa de Pandora” nos/dos universos literário e humano, e incidirá em outras vivências, por exemplo nos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*.

As vivências e as escritas de Conceição Evaristo comungam da ancestralidade e da universalidade de outras vozes, de outras escritoras negras. Uma de suas contemporâneas é a escritora africana Paulina Chiziane de Moçambique, que, na tarde do dia 20 de outubro de 2021, foi consagrada com o Prêmio Camões, um acontecimento histórico no universo literário dos países lusófonos. O encontro promovido pelo Itaú Cultural entre essas duas forças motrizes – mulheres negras ocorreu no dia 29 de novembro de 2021, na ocasião da celebração do 75º aniversário de Conceição.

[...] Boa tarde a todas, a todes e a todos, é meu abraço especial a comadre Paulina, é meu melhor presente de aniversário aos 75 anos e nesse momento eu agradeço ao Itaú Cultural que tem estado comigo já em vários trabalhos, e agradeço muito à vida, porque hoje aos 75 anos a vida tá me permitindo vivenciar momentos que não diz respeito só a mim né, diz respeito eu acho que a Comunidade humana, eu acho que diz respeito a Comunidade humana, e a

minha emoção é muito grande porque se eu não tivesse completando hoje 75 anos, se a vida não tivesse me permitindo esses 75 anos eu não estaria junto com a Paulina pra comemorar alguma coisa que a gente fala, né. A Paulina simboliza, ela simboliza um acontecimento que os nossos ancestrais, quem sabe sonharam, né, então a Paulina ela simboliza justamente isso. [...] (EVARISTO, 2021)

Mais uma vez Conceição Evaristo, num gesto generoso, delicado e singelo, faz a abertura, saudando ao público, agradecendo a vida, à “comadre Paulina” e tudo que ela representa naquele momento e aos ancestrais. Conceição segue compartilhando, tecendo e escrevendo suas memórias, suas histórias e de tantas outras. Sem dúvida o maior presente, de fato, foi a permissão da vida em lhe proporcionar 75 anos de existência e ela poder viver e “se ver” pertencente a “Comunidade Humana”. E aqui acontece a “junção” dos mundos e vidas escritas por Conceição Evaristo e das escritas pelo Coletivo *Yuba Kukai*.

### 3.3.4 Recordando e delineando os comentários e observações da Versão Poética em português por Teruko Oda

Apoiados nos pressupostos teóricos-críticos que nortearam até aqui as considerações a respeito da tríade tempo-espaco-memória e como estamos mencionando imbricamentos e intersecções dessas categorias, ao pensar da continuidade dessa “costura de retalhos, recordações, percepções, observações, conjecturas da memória”, também houve a necessidade de trazer mais uma vez para essa (re)construção e escrevivência a voz da Tradutora Teruko Oda, por isso elaboramos um segundo quadro explicativo do haikai premiado e uma terceira tabela estrutural que nortearão as análises aqui expostas. A elaboração dos quadros 5 e 6 foram inspirados nos comentários feitos no ano de 2011, pela tradutora; o trabalho de tradução/versão poética para a Língua Portuguesa foi realizado por *e-mails*, todavia a saber, tais observações encontram-se na dissertação no capítulo 3 intitulado: CRIAÇÃO, SOCIALIZAÇÃO E PUBLICAÇÃO DO *YUBA KUKAI* e no subitem 3.2.1 – Versão poética do *Yuba kukai*: uma amostragem do *haiku* premiado do senhor Eizo Niizu no Anexo XI. Na época, por se tratar apenas de um estudo inicial de compilação e divulgação, essa pesquisadora manteve as informações no corpo do texto a título de facilitar a classificação e catalogação dos *haiku* e, em respeito ao trabalho de nossa colaboradora, agora essa pesquisa se debruça sobre o viés dos estudos subalternos e decoloniais na análise dos 16 *haiku* versionados em português.

Assim, os apontamentos feitos por Teruko Oda neste momento se mostram profícuos, pertinentes e vitais, para nos auxiliar com maiores riquezas de detalhes e exatidão o olhar sobre esses textos poéticos, os quais nos propomos nessa tese. Seguem abaixo os quadros 5 e 6.

Quadro 5 – Observações e categorias estruturais do *haiku* premiado

(continua)

<b>Estação do ano</b>	<i>Natsu</i> (verão)
<b><i>Kireji</i></b>	<p>Considerando que a expressão (<i>kireji</i>) <i>kana</i> não tem correspondência em língua portuguesa, literalmente, a transposição do texto para o português seria:</p> <p>Em direção contrária ao curso natural do Amazonas vem o aguaceiro.</p> <p>Mas isso não é nada poético ... Uso do sinal de travessão</p>
<b><i>Kigo</i></b>	<p>Então, analisando o texto com base nas orientações de mestre Goga, entendo que o <i>kigo</i> deste <i>haiku</i> é <i>hakuu</i> (catalogado com o verbete <i>yuudachi in Shizen fuhei</i>, de sua autoria, pg digitalizada em arquivo anexo), traduzido para o português como ‘aguaceiro branco’ (in <i>Natureza – Berço do haikai – pg 77</i>, cuja explicação dada é: “chuva repentina e de pouca duração, mas abundante, típica de verão. Sinônimos: aguaceiro, pé d’água, tromba d’água, chubarada, toró.). É a expressão <i>hakuu</i> que sustenta o <i>haiku</i>, exercendo sua função de <i>kigo</i>.</p>
<b>Conteúdo</b>	<p>Parece-me que o <i>haimi</i> ou a sensação predominante deste poema é a vivacidade das águas – um momento breve, mas intenso e grandioso em que as águas da chuva, sobrepondo-se às águas do rio já volumoso, sobem em direção contrária ao seu curso natural. A cena é muito tocante – um belo haikai, sem dúvida.</p>

Quadro 5 – Observações e categorias estruturais do *haiku* premiado

(conclusão)

<b>1ª Versão do <i>haiku</i></b>	<p>[...] Mas colocar tudo isso em dezessete sílabas portuguesas é, em minha opinião, trair os sentimentos do autor...</p> <p>Em todo o caso, aí está a minha versão, com o perdão do Sr. Niizu:</p> <p>Rio Amazonas – A vivaz fugacidade do aguaceiro branco!</p>
<b>Retificação feita dia 28/05/2011 por Teruko Oda e a Versão Final</b>	<p>Relendo, hoje, o texto enviado, vejo que cometi grave erro na transposição do <i>haiku</i> do Sr. Niizu para o português.</p> <p>Conforme dito anteriormente, penso que o ponto deste <i>haiku</i> é a vivacidade das águas. Então, o segundo verso deve ser “a fugaz vivacidade” e não ‘a vivaz fugacidade’ como foi enviado.</p> <p>Por favor, me desculpe, e considere a versão abaixo:</p> <p>RIO AMAZONAS – A FUGAZ VIVACIDADE DO AGUACEIRO BRANCO.</p>
<b>Forma/Estrutura (sílabas poéticas)</b>	<p>(O texto está estruturado conforme métrica em língua portuguesa, permitidas as elisões e contagem de sílabas até a última tônica de cada verso)</p> <p>17</p>

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 6 – Categorias estruturais dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*

(continua)

ESTAÇÕES DO ANO	HAIKU	KIGO	CONTEÚDO	ESTRUTURA/FORMA (SÍLABAS POÉTICAS)	PRESENÇA DO KIREJI (KANA, YA E KERI) – PONTUAÇÕES EM LÍNGUA PORUGUESA E INTERJEIÇÕES
HARU (PRIMAVERA)	Colhido o <i>azuki</i> agora um novo trabalho — Capina da terra.	Capina ( <i>tagayashi</i> é o <i>kigo</i> deste <i>haiku</i> ) é característica de primavera.	(‘ <i>azuki</i> ’ e um tipo de feijão.) Há um certo sabor de <i>wabi</i> neste poema: resignada aceitação da dura vida no campo (sem tempo para descansar – termina uma ação e já começa outra) e ao mesmo tempo gratidão do homem pelo trabalho/terra produtiva.	17	Uso do sinal de travessão
HARU (PRIMAVERA)	Ah, chuva esperada! E o trovão de primavera distante, outra vez ...	<i>Kigo</i> : trovão de primavera	Resignada aceitação do imutável e uma melancólica esperança acrescentam sabor a este <i>haiku</i> . Fico a imaginar o que vai na alma do agricultor ao presenciar esta cena ...	17	Usos dos sinais: de Interrogação e de reticências Interjeição: Ah
HARU (PRIMAVERA)	Plantação de nabos — Sobre a alvíssima flor alva borboleta.	<i>Kigo</i> : borboleta = primavera	_____	17	Uso do sinal de travessão
HARU (PRIMAVERA)	Lua enevoadá —. Papai volta vacilante, algo embriagado.	<i>Kigo</i> : lua fosca [de primavera], lua enevoadá	Uma interessante conexão entre a visão turva, consequência da embriaguês, e a luz fraca da lua coberta pela névoa primaveril. <i>Haiku</i> tem como foco a transitoriedade.	17	Uso do sinal de travessão

Quadro 6 – Categorias estruturais dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*

(continuação)

ESTAÇÕES DO ANO	<i>HAIKU</i>	<i>KIGO</i>	CONTEÚDO	ESTRUTURA/FORMA (SÍLABAS POÉTICAS)	PRESENÇA DO <i>KIREJI</i> ( <i>KANA, YA E KERI</i> ) – PONTUAÇÕES EM LÍNGUA PORUGUESA E INTERJEIÇÕES
<i>HARU</i> (PRIMAVERA)	As primeiras chuvas — O súbito germinar dos brotos de soja.	O verbete ‘broto de soja’ não consta dos nossos catálogos. [ <i>kigo</i> ]	Na região sudeste, o plantio da soja ocorre entre os meses de outubro a dezembro. No outono (entre março e abril), são muito consumidas as sojas verdes em ramo.  Embora a expressão 雨の後 nos remeta também ao verão, estação das chuvas, a força deste <i>haiku</i> é o germinar dos brotos de soja que ocorre após as chuvas de primavera. Então, embora esta cena seja possível de vivenciar também no verão, optei por classificar o <i>haiku</i> em PRIMAVERA. [...]  Haikai ‘visual’, mensagem fala de renovação, de renascimento da terra após a seca de inverno.	17	Uso do sinal de travessão
<i>NATSU</i> (VERÃO)	Na ponta da mangueira que a mamãe está usando — Veja, um arco-íris!	<i>Kigo</i> : arco-íris = verão	_____	18  O primeiro verso tem 6 sílabas, mas não vejo outra solução ...	Usos dos sinais: de travessão e de exclamação

Quadro 6 – Categorias estruturais dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*

(continuação)

ESTAÇÕES DO ANO	HAIKU	KIGO	CONTEÚDO	ESTRUTURA/FORMA (SÍLABAS POÉTICAS)	PRESENÇA DO KIREJI (KANA, YA E KERI) – PONTUAÇÕES EM LÍNGUA PORUGUESA E INTERJEIÇÕES
NATSU (VERÃO)	Ramos de lichia — A sensação de estar num conto de fadas.	Lichia ainda não consta como <i>kigo</i> em catálogos de língua portuguesa. Estou tomando como base para incluir em ‘Verão’, minha vivência particular. São frutos que chegam à nossa mesa, em fartura, no final do ano. Os pés de lichia do meu sítio agora estão carregados de flores. Então: 1. Flores de lichia: <i>kigo</i> de primavera 2. Lichia (fruta): <i>kigo</i> de verão	Pelo contexto, não dá para precisar a que se refere o <i>haiku</i> ... imagino que o foco são as frutas vermelhas em cachos, oscilando nos ramos [樹]ao sabor do vento. As flores são formações piramidais, pequenas inflorescências de um verde amarelado que em nada me lembram ‘o país das maravilhas’. Estou classificando em VERÃO, tendo por base a sensação predominante.	16	Uso do sinal de travessão
NATSU (VERÃO)	Vamos jogar pedras de encontro àquela parede — Uma taturana.	<i>Kigo</i> : mandrúvã, taturana – verão	O haikai é considerado um canto em louvor à natureza... eu não usaria este <i>haiku</i> como exemplo por violar o princípio da gratidão universal e do respeito a todos os seres vivos ou mortos, princípios estes tão valorizados pelos grandes mestres da arte/cultura japonesa...	17	Uso do sinal de travessão

Quadro 6 – Categorias estruturais dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*

(continuação)

ESTAÇÕES DO ANO	<i>HAIKU</i>	<i>KIGO</i>	CONTEÚDO	ESTRUTURA/FORMA (SÍLABAS POÉTICAS)	PRESENÇA DO <i>KIREJI</i> ( <i>KANA, YA E KERI</i> ) – PONTUAÇÕES EM LÍNGUA PORTUGUESA E INTERJEIÇÕES
<i>NATSU</i> (VERÃO)	Com o fim das chuvas crescem vigorosamente — Mudas de quiabo.	Não consta verbete ‘muda de quiabo’ nos catálogos de <i>kigo</i> em língua portuguesa	[...] O plantio na região sudeste ocorre geralmente no final da época chuvosa quando as pancadas se tornam menos intensas/pesadas. (colheita e consumo de quiabo mais intensos no outono, quando apresentam melhor sabor e maciez)	17	Uso do sinal de travessão
<i>AKI</i> (OUTONO)	Minha aula de cello acaba de terminar — Ah, céu estrelado!	<i>Kigo</i> : céu estrelado – outono	O cansaço e/ou a monotonia de uma mesma posição, centrado no instrumento e na música (percepção auditiva) e a descoberta do céu vivo e brilhante (percepção visual). Observação pontual, interessante contraponto.	17	Uso dos sinais: de travessão e de exclamação Interjeição: Ah

Quadro 6 – Categorias estruturais dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*

(continuação)

ESTAÇÕES DO ANO	HAIKU	KIGO	CONTEÚDO	ESTRUTURA/FORMA (SÍLABAS POÉTICAS)	PRESENÇA DO KIREJI (KANA, YA E KERI) – PONTUAÇÕES EM LÍNGUA PORUGUESA E INTERJEIÇÕES
AKI (OUTONO)	Sossego de outono — Se escondem atrás das folhas, tangerinas verdes.	<i>Kigo</i> : dia de outono	Haikai que expressa com extrema precisão as tardes amenas e tranquilas de outono que favorecem a reflexão. A sensação é a de que o autor se confunde (ou se funde) com a tangerina e se esconde num cantinho para buscar seu próprio crescimento. Gostaria de ter escrito este rrsrs ... muuuito legal!	17	Usos dos sinais: de travessão e da vírgula
AKI (OUTONO)	Frio da noite outonal — Sobrepondo roupas velhas De meus avós.	夜寒さ, traduzido por <i>frio da noite outonal</i> em português, é <i>kigo</i> de outono. Por outro lado, a utilização dos termos “agasalho” e “noite fria”, conforme acima, remetem ao inverno.	<i>Furugui</i> (古着) seria mais correto traduzir como ‘roupas velhas’. Gosto muito deste, carregado de <i>wabi/sabi</i> .	18 [...] Mas não consigo enquadrá-lo dentro do esquema 5,7, 5 em língua portuguesa... A versão haicaística seria assim:  Frio da noite outonal — (7 sílabas) Sobrepondo roupas velhas (7) De meus avós. (4)	Uso do sinal de travessão

Quadro 6 – Categorias estruturais dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*

(continuação)

ESTAÇÕES DO ANO	HAIKU	KIGO	CONTEÚDO	ESTRUTURA/FORMA (SÍLABAS POÉTICAS)	PRESENÇA DO KIREJI (KANA, YA E KERI) – PONTUAÇÕES EM LÍNGUA PORUGUESA E INTERJEIÇÕES
FUYU (INVERNO)	Pomar de mamões — Coelhinhos de orelhas curtas guardam o local.	<i>Kigo = coelho</i> <i>Em português, no Brasil, o coelho não consta como kigo.</i>	<i>Haiku</i> de japoneses geralmente se referem a ‘coelhos na neve’ – retratam cenas ou momentos quando eles deixam as tocas em busca de comida.	17	Uso do sinal de travessão
FUYU (INVERNO)	Geadas no campo — Brilham frescas e viçosas flores de capim.	<i>Kigo: geada = inverno</i>	Observação pontual, quase uma sátira em relação ao poder de resistência das ‘pequenas coisas’. Os grandes abacateiros, bananeiras, caquizeiros queimados e o humilde capim exibindo suas flores	17	Uso do sinal de travessão

Quadro 6 – Categorias estruturais dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*

(conclusão)

ESTAÇÕES DO ANO	HAIKU	KIGO	CONTEÚDO	ESTRUTURA/FORMA (SÍLABAS POÉTICAS)	PRESENÇA DO KIREJI (KANA, YA E KERI) – PONTUAÇÕES EM LÍNGUA PORUGUESA E INTERJEIÇÕES
FUYU (INVERNO)	Os ipês floridos — No profundo céu azul urubus em círculos.	Vou deixar em inverno, pois parece-me que é o <i>kigo</i> urubu, o assunto principal do poema.	<p>Numa rápida leitura anterior, havia dito que este <i>haiku</i> é de primavera, por causa do <i>kigo</i> ‘ipê’, mas analisando em profundidade, vejo que há aqui alguns problemas de ordem ‘técnica’. Há três verbetes que nos remetem a diferentes estações:</p> <p><b>Céu azul profundo</b> 藍濃き空 = céu da cor do índigo. Esse detalhe é típico de outono (normalmente, mais para o segundo terço do trimestre outonal. No início do outono, ainda há muita formação de nuvens de chuva no céu).</p> <p><b>Ipê</b>: há várias espécies de ipê. O roxo e o rosa florescem mais cedo, ainda no inverno. O amarelo e o branco florescem no início da primavera, quando o clima se torna mais ameno. Como não há nenhuma indicação sobre a qual dos ipês o autor se refere, estou tomando como ponto de partida o “<b>céu azul profundo</b>”, que nos remete à florada precoce do ipê roxo ou rosa.</p> <p><b>Urubu</b>—sua presença é mais nítida próxima ao homem, no inverno. Nessa época, os urubus voam mais alto, em grandes círculos/rondas à procura de alimentos, principalmente sobre bosques e pastagens onde os pequenos animais e mesmo o gado, fragilizado pela longa estiagem, acaba servindo de refeição para os abutres.</p> <p>Então, parece-me que o <i>haiku</i> em questão foi composto entre o final de outono e início de inverno e o ipê a que se refere deve ser o roxo ou o rosa ... muito difícil tentar adivinhar ...</p>	17	Uso do sinal de travessão

Fonte: Elaborada pela autora

### 3.4 A Odisseia: as análises do *haiku* premiado e dos 15 *haiku* do Coletivo *Yuba*

#### *kukai*

*O poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas ao falar-nos de todos estes sucessos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: do que está fazendo, do que está sendo diante de nós e em nós. E mais ainda: levamos a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que nomeia; e ao fazê-lo, revela-nos o que somos.*  
(Paz: 1972, p. 57)

Finalmente, para demonstrar a conexão direta entre o tempo-espaço-memória, exemplificaremos em um *haiku* premiado em 2010 e nos 15 *haiku* produzidos pelo Coletivo *Yuba Kukai* durante os anos de 2010-2011; também serão apresentados os seus respectivos haikuístas. Para efeito de esclarecimentos: i) a apresentação dos *haijins* Eizo Niizu, Masakatsu Yazaki e Aya Yuba já foram feitas no capítulo 2, no item: 2.5.2 Análise dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai* sob a perspectiva da tradição, do rigor e do afeto e ii) outro fato considerável sobre o *haiku*, para além da composição centrada nos ciclos sazonais, existem também as produções permeadas pela data comemorativa conhecida como *Oshougatsu* (お正月), ou seja, o Ano Novo – pois para os japoneses e seus descendentes espalhados pelo mundo inteiro é uma das celebrações simbólicas mais solenes comemoradas há séculos na cultura nipônica, entretanto os *haijins* yubenses, não possuem o hábito dessa prática específica, eles seguem a divisão das estações do ano na feitura dos *haiku*, podendo às vezes na estação do verão, onde está inserido o mês de janeiro no Brasil, ocorrer uma referência ao Ano Novo. A saber, no caso do haikai brasileiro, observamos que alguns haicaístas criam seus poemas com temas livres e diversos, como por exemplo: amor, amizade, cavalos, Natal, entre outros.

A dinâmica de análise seguirá a seguinte sequência textual e de imagens:

- 1- Divisão pelas quatro estações do ano no Brasil – conduta seguida pelo Coletivo *Yuba Kukai*;
- 2- Fotografias dos rostos dos haikuístas retiradas da dissertação em 2012 e fotografias tiradas em 2022-2023;
- 3- Apresentação dos haikuístas;
- 4- Exposição dos *haiku*;
- 5- Análise à luz dos conceitos: Estrutura/Forma; Conteúdo; *Kigo* e Tempo-Espaço-Memória.

Ressaltamos a questão da forma/estrutura no que tange a contagem silábica poética, primeiramente lembramos que os *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai* aqui analisados foram

escritos no idioma japonês, ou seja, em sua origem são *haiku*, para chegarem até a versão poética em português passaram por cinco processos de escrita: 1- *kanji* (em sua origem), 2- *hiragana* e *katakana* (alfabeto japonês simplificado e de palavras estrangeiras), 3- Romanização *Hepburn* (alfabeto romano transpondo ainda a língua japonesa), 4- a tradução literal em língua portuguesa e 5- Versão poética em português. A língua japonesa é basicamente fônica e aglutinante, detém a tonicidade das palavras, portanto verificamos que ao versionar poeticamente em português a tradutora Teruko Oda, tentou adequar-se ao sistema europeu dos versos, na tentativa de manter a estrutura 5-7-5 dos *haiku* e se fazerem compreensíveis na leitura do idioma ocidentalizado, no nosso caso específico o português, tal qual o haikai. No entanto, percebemos as dificuldades desse trabalho, pois a poesia tem em sua gênese o ritmo, para além das questões de rima, números de sílabas poéticas, título, elisões, aglutinações, etc., diante das diferenças das duas línguas, tivemos três ocorrências estruturais, ou seja, três *haiku* versionados em português, sofreram alterações na contagem de suas sílabas poéticas, conforme visto acima na tabela 3.

### **3.5 *Haiku* premiado no concurso *NHK Zenkoku Haiku Taikai* no Japão**

#### **3.5.1 *NATSU* (Verão)**

Figura 15 – Haikuísta *Chiôu* (稚鷗) Filhote de Albatroz (Foto do velório em 2020)



Fonte: Acervo da Família Niizu

Ri/o/ A/ma/zo/nas — (5)

A/ fu/gaz /vi/va/ci/da/de (7)

Do a/gua/cei/ro/ bran/co (5)

Iniciaremos a análise sob as perspectivas do Tempo: o *haiku* se enquadra nas categorias dos Tempos físico, neste caso foi produzido durante o verão; psicológico, o senhor Niizu me disse na ocasião da premiação, que apesar do *haiku* ter sido escrito no verão do ano de 2010, a lembrança foi decorrência de sua visita ao Estado do Amazonas em sua época de juventude, por volta dos seus 20 e poucos anos e essa imagem ficou gravada em sua memória; histórico, pois foi um fato observado e vivenciado em um certo momento na vida do poeta e o averbal/atemporal. O *kigo* que sustenta e classifica o poema é o “aguaceiro branco”, as chamadas chuvas repentinas durante o verão. Em relação aos espaços, este *haiku* teve como primeiro espaço físico o da sua origem na Região Norte do Brasil, Estado do Amazonas, em visita ao Rio Amazonas. O segundo espaço afetivo permaneceu e resistiu ao tempo como imagem e recordação na memória do poeta; o terceiro espaço comunitário foi o Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada foi o Concurso *NHK Zenkoku Haiku Taikai* no Japão (2010); o quinto

espaço acadêmico constitui-se na apresentação da dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012) e o sexto espaço social e multiartístico foi na SPFW, (2021). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema, podemos aferir a presença constante da memória afetiva individual/coletiva; ela é percebida na ação da escrivência do poeta e no tecer dos retalhos de lembranças na criação da poesia.

*Chiôu*(稚鷗), Filhote de Albatroz, chegou ao Brasil ainda muito jovem quando tinha 19 anos, falava pouquíssimo o idioma português, sempre viveu e trabalhou junto de sua família em seu Sítio, no Bairro Formosa na cidade de Guaraçaí/SP (interior paulista), era cristão e rezava todos os dias ao Pai Criador. Ele me disse na entrevista feita em 2011, sobre a escolha de seu *haimei*, na época seu Mestre Nempuku Sato explicou que um dos *kanji* [翁] que ele havia escolhido expressava o sentido de “pessoa mais velha” e como ele era muito jovem foi advertido pelo sensei Sato, então trocou pelo *kanji* [鷗], significa *Kamome*, cuja tradução é ‘albatroz’ (pássaro). A travessia do tempo-espaço-memória teve a duração mensurável de 105 anos, sempre cercada pela serenidade, humildade e alegria, uma rara longevidade de vivência testemunhada entre nós; Filhote de Albatroz se manteve com o espírito e o “coração puro de criança” até o fim de seus dias, como ele havia imaginado desde o início da vida de *haijin*; com certeza seu Mestre Nempuku ficaria orgulhoso de como viveu o seu discípulo e como honrou e alcançou seu mais alto e pleno voo ao ser premiado em 1º Lugar no Concurso *NHK Zenkoku Haiku Taikai* no Japão em 2010. Agora Eizo Niizu – *Chiôu* (稚鷗), Filhote de Albatroz, certamente segue seu voo em outros tempos-espaços-memórias.

### **3.6 Haikus do Coletivo Yuba Kukai**

#### **3.6.1 HARU (PRIMAVERA)**

Figura 16 – Haikuísta Mitsue Yuba



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA (2012)

Figura 17 – Haikuísta Mitsue em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* produzido em julho de 2010 pela haikuísta Mitsue Yuba, de 65 anos. Nascida em 16 de novembro de 1957, em Mirandópolis/SP, é casada com Yusuke Yuba, tem um casal de filhos Abel Kantaro Yuba e Apolone Satie Yuba e dois netos Adriano Jintiro Yuba e André Zen Yuba, que também praticam o *haiku*. É responsável pela criação de porcos e também trabalha em uma granja. Em seu ateliê na *Yama*, dedica-se em seu tempo livre na produção artesanal de cerâmica, arte herdada de seu avô e à cerimônia do chá. Ela é muito tímida e reservada, mas está sempre com um sorriso no rosto, sempre me recebe com um forte abraço. Mitsue falou que seu contato

“[...] com o *haiku* vem desde a infância, quando foi aluna do Sr. Kimura e do Sr. Ootoni **nome correto Otani** [grifo nosso]. Porém, aventura-se na escrita

de *haiku* a partir de outubro de 2009. Não destina um tempo específico para o estudo da forma poética japonesa, apenas consulta os livros de kigologia *Haiku te Tanashii*, de Momoko Tsuji, e *Timei Haiku Saijiki* nas ocasiões que redige *haiku*. Segundo Mitsue Yuba, a magia da poesia do *haiku* está em fazê-lo com o “coração de uma criança” que “sente a natureza”, escolher e colocar as palavras na estrutura formal do poema. (SOUZA, p. 98, 2012)

As considerações feitas por Mitsue nos leva a percepção de que universo do *haiku* sempre foi constante desde a sua tenra idade; se dedicou a estudar esse gênero poético, mas seu completo envolvimento e assíduo deu-se a partir da visita do Grupo *Kuzu*, apresentado a *Yama* pelo *haijin* e Mestre Eizo Niizu- *Chiôu*, em outubro de 2009. De lá para cá ela se mantém fiel à produção e aos encontros do Coletivo *Yuba kukai*, raramente se atrasa ou não comparece e sempre senta ao lado de sua mãe, a senhora Aya Yuba. Cria seus *haiku* nos tempos vagos, utiliza materiais de consulta teóricos e como ela diz a feitura do poema depende da pureza de “coração de uma criança” que “sente a natureza” invadir em toda sua grandeza e beleza, a maior dificuldade é de selecionar e dispor as palavras em sua forma 5-7-5.

Co/lhi/do/ o a/zu/ki (5)

a/go/ra um/ no/vo/ tra/ba/lho — (7)

Ca/pi/na/ da/ ter/ra. (5)

Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5, portanto, dezessete sílabas poéticas. O conteúdo foca na fotografia da colheita do *azuki*, uma espécie de feijão japonês, e o preparo mais uma vez da terra. O *kigo* que sustenta e classifica como primavera esse *haiku* é “capina”, a ação de limpar o terreno do capim ou erva daninha, uma etapa importante no trabalho do campo. Oda (2010) observa: “[...] Há um certo sabor de *wabi* neste poema: resignada aceitação da dura vida no campo (sem tempo para descansar – termina uma ação e já começa outra) e ao mesmo tempo gratidão do homem pelo trabalho/terra produtiva. [...]”.

Em relação as categorias do tempo, o *haiku* se enquadra em Tempos: o físico foi produzido em Julho de 2010; o histórico foi um fato observado e vivenciado pela poeta, neste caso ela praticou essa ação de “capina”; o linguístico está no segundo verso do advérbio de tempo “agora”, reforçando a próxima ação do novo trabalho a ser feito e os verbais aparecem nas duas ações e nos dois trabalhos sucessivamente, a primeira de uma ação ocorrida ao colher o *Azuki* e a segunda no presente de novamente capinar o terreno para deixá-lo pronto para produzir o alimento.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo cujas duas ações praticadas permaneceram como imagem, recordação e sensação motora/braçal/física na memória da poeta; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012).

Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema podemos aferir a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida nas próprias ações realizadas: colher e capinar, na ação da escrevivência da poeta que costura os dois fragmentos de lembranças na criação da poesia.

Figura 18 – Haikuísta Ranil Daigo Yuba



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud Souza (2012)

Figura 19 – Haikuísta Daigo em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* produzido em novembro de 2010 pelo haikuísta Daigo Yuba, 38 anos. Nascido em 8 de junho de 1984, em Mirandópolis/SP. É casado e tem um casal de filhos gêmeos. É ator e bailarino e

[...] Além de distribuir quiabos e goiabas, é também responsável pela contabilidade da comunidade. [...] passou um ano e meio nos Estados Unidos fazendo estágio agrícola antes de decidir qual era seu lugar no mundo. “Minha vida toda foi sempre aqui dentro. Este é o lugar onde eu me sinto bem”,[...] Disposto a fazer carreira aqui, começou a cursar administração de empresas em Mirandópolis. Tornou-se o primeiro jovem a ter os estudos custeados pela própria comunidade. (KANZAWA, p. 21, 2010)

Daigo participou ativamente do Coletivo *Yuba Kukai* durante o primeiro ano de sua fundação em 2010. Hoje continua firme nos afazeres administrativos da *Yama*, mas agora todo tempo vago é dividido e dedicado entre as atividades de práticas artísticas e aos cuidados conjuntos com sua esposa e seus herdeiros.

Ah/, chu/va es/pe/ra/da! (5)

E o/ tro/vão/ de/ pri/ma/ve/ra (7)

Dis/tan/te,/ou/tra/ vez ... (5)

Em relação à forma nota-se a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5, portanto, dezessete sílabas poéticas. O conteúdo foca na fotografia pré-anunciada do som do trovão revelando a proximidade da chuva esperada, rodeando a fazenda. O *kigo* que sustenta e classifica como primavera esse *haiku* é “trovão de primavera”. É possível perceber no primeiro verso do poema “Ah, chuva esperada!” a existência da expectativa da água que molha/alimenta e preparara a terra para plantar/cultivar, crescer e colher os alimentos que aguardam a presença da chuva. Um fenômeno meteorológico associado é anunciado pelo segundo verso. No entanto, no terceiro verso “distante, outra vez ...” demonstra que a chuva pré-anunciada e tão esperada não cai dos céus e mais uma vez se distancia e aguarda o momento propício de cumprir seu ciclo natural. Oda (2010), diz “[...] Resignada aceitação do imutável e uma melancólica esperança acrescentam sabor a este *haiku*. Fico a imaginar o que vai na alma do agricultor ao presenciar esta cena ... [...]”.

Em relação as categorias do tempo o *haiku* se enquadra em Tempos: o físico foi produzido em novembro de 2010; o histórico foi um fato observado e vivenciado pelo

poeta, neste caso ele ouviu e identificou o som do trovão primaveril; e os verbais aqui anunciam a ação futura de esperar a chuva que ainda não chegou.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo da ação de ouvir o som do trovão como imagem, recordação na memória do poeta; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema, podemos averiguar a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida na própria ação de ouvir, diante de uma expectativa criada da mínima possibilidade, acerca da chuva tão esperada finalmente chegar. Contudo, ela não vem dessa vez e na ação da escrevivência do poeta, que tece o retalho da aceitação do ciclo natural de lembranças na criação da poesia.

Figura 20 – Haikuísta Aya Yuba em 2022



Fonte: Elaborado pela autora

Apresentamos o *haiku* produzido em novembro de 2010 por Aya Yuba.

Plan/ta/ção/ de/ na/bos — (5)

So/bre/ a/ al/vís/si/ma/ flor (7)

Al/va/ bor/bo/le/ta. (5)

O poema se enquadra nas categorias dos Tempos: o físico, neste caso, foi produzido durante a primavera; o histórico foi um fato observado e vivenciado pela poeta, ou seja, o instantâneo momento do pouso da borboleta e o Averbai/atemporal representado na ausência de verbo. O *kigo* que sustenta e classifica como primavera o *haiku* é a “borboleta”, pois elas são vistas com maior frequência neste período sazonal. Em relação aos espaços, este *haiku* teve como primeiro espaço físico a horta da Fazenda Yuba, o segundo espaço afetivo permaneceu como imagem do pousar da borboleta branca e a recordação na memória do poeta, o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*, o quarto espaço de divulgação especializada na Revista *Kuzu* (2010), o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema, podemos verificar a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida no encontro fulgaz e ao mesmo tempo impactante da borboleta branca sobre a flor branca de nabo e na ação da escrevivência da poeta que alinhava o pequeno retalho, porém virtuoso, na natureza de lembranças na criação da poesia.

*Aki Yuba* iniciou sua produção de *haiku* em 1992, publicou alguns de seus poemas na Revista HAIKAI (Londrina/PR), que circulou nessa época entre as Comunidades e Associações Nipo-Brasileiras. Seu filho Paulo Kensaku, apreciador e *haijin*, organizou a obra independente *Yuba Noujou Kushuu Yama no Haiku* (Coletânea da Fazenda Yuba: *Haiku do Yama*) em 2011, escrita somente em japonês, onde foram publicados alguns *haiku* como forma de homenagear os cinco *haijins* anciãos da *Yama*, dentre os quais apenas *Aki-tian* permanece em nosso abraço. Ela está hoje com 97 anos, portanto, é a anciã mais velha entre as três Alianças – 1ª, 2ª e 3ª e da *Yama*. Neste ano de 2022, entre os meses de maio/junho, ela passou por uma cirurgia e esteve em recuperação em sua casa aos cuidados de seus três filhos que vivem na *Yama*, continuou a produzir em seu leito e apesar de não poder participar de modo presencial de alguns encontros do Coletivo *Yuba kukai*, enviando seus poemas para serem transcritos e socializados durante as reuniões mensais. *Aki-tian* está plenamente recuperada e retornou no mês de agosto.

Figura 21 – Haikuísta Satiko Tomioka Yuba



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA (2012)

Figura 22 – Haikuísta Satiko em 2022



Fonte: Elaboradora pela autora

Apresentamos o *haiku* de Satiko Tomioka Yuba produzido em Janeiro de 2011, de 73 anos. Ela

nasceu em 10 de julho de 1949, no Bairro Primeira Aliança, município de Mirandópolis/SP. Ingressou na Comunidade Yuba em 22 de setembro de 1984 quando se casa com o terceiro filho de Isamu Yuba, Sérgio Kiyoshichi Yuba. Graduada em Pedagogia e Bacharelado em Direito, Satiko Yuba – por sua formação acadêmica e entender a língua portuguesa e japonesa – é as Relações Públicas da Comunidade. Ela é quem: 1) agenda, quando convidados, as apresentações do coral, do balé e da dança em outras cidades; 2) organiza o deslocamento das equipes; 3) recepciona os visitantes brasileiros e estrangeiros. Satiko Yuba teve o primeiro contato com o *haiku* em 1990, apresentado pelas pessoas da Comunidade. Porém, foi a partir de novembro de 2009 que inicia a aprendizagem e a escrita do *haiku*. Em razão das atividades que desenvolve na Comunidade, não reserva um tempo específico para leitura teórica e de poemas da forma poética japonesa. O único momento destinado a apreensão dos princípios estéticos do *haiku* é no final do encontro do Yuba

*kukai*, quando o Sr. Eizo Niizu aponta as falhas de cada *haiku* produzido, corrige os erros gramaticais e a disposição dos versos, informa o uso correto do *kanji*, *hiragana* e *katakana* e indica palavras que se ajustam melhor para expressar a cena criada. Para elaborar o *haiku*, Satiko Yuba diz que observa a natureza e depois coloca o que “viu” em palavras. A grande dificuldade para finalizar um poema está em exprimir a imagem observada reduzida ao essencial, com o mínimo de vocábulos e, em especial, com a palavra do léxico japonês que revele a cena descrita. Isso se deve em virtude de que Satiko Yuba, embora tivesse contato com a língua na casa dos pais, não estudou e frequentou uma instituição de ensino japonês. Por disso diz que fala, entende e compreende muito bem a língua japonesa, mas é difícil dominar a escrita. Logo, não dominar a escrita é um obstáculo para se criar um bom *haiku*, que deve primar pela clareza do pensamento expresso pelo uso de um *kigo* correto e disposto em 5-7-5 sílabas poéticas. (SOUZA, p. 95, 2012)

Lu/a e/ne/vo/a/da —. (5)

Pa/pai/ vol/ta/ va/ci/lan/te, (7)

Al/go em/bri/a/ga/do. (5)

Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5, portanto, dezessete sílabas poéticas. O conteúdo foca na fotografia imprecisa da figura do pai andando de modo cambaleante por conta do álcool sob a lua nebulosa. O *kigo* que sustenta e classifica como primavera esse *haiku* é “lua enevoadá”. Oda (2010) observa: “[...] Uma interessante conexão entre a visão turva, consequência da embriaguês, e a luz fraca da lua coberta pela névoa primaveril. *Haiku* tem como foco a transitoriedade. [...]”.

Em relação às categorias do tempo o poema se enquadra em Tempos: o físico foi produzido em janeiro de 2011; no psicológico, apesar do *haiku* ter sido produzido em janeiro de 2010 em pleno verão brasileiro, há duas observações – a primeira que a aparição da “lua enevoadá” é típica na primavera e a segunda a poeta se refere ao seu pai já falecido, portanto, pode-se pressupor que essa cena ficou registrada em sua memória por longos anos e diante da aparição de uma lua fosca desencadeou na *haijin* esse deslocamento temporal e espacial; o histórico foi um fato observado, vivenciado marcante na vida da poeta, neste caso ela se recordou do vulto ziguezagueante de seu pai, e os verbais “voltar” indica o retorno ao lar de seu amado pai.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo por conta do trânsito entre o passado e o presente, muito provavelmente esse acontecimento ocorreu em outro espaço, por exemplo, poderia ser em sua casa paterna e ficou gravado na memória da poeta; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku*

da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema podemos constatar a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, sendo revelada por um episódio vivido muito provavelmente com frequência durante alguns anos de sua vida, ou de um dia isolado também não é possível precisar com exatidão se a poeta vivenciou esse fato na infância ou em sua juventude. Na ação da escrevivência da poeta, costuram-se os dois fragmentos temporais – passado e presente de lembranças na criação da poesia.

Satiko-san ficou viúva em 2021, têm dois filhos e um casal de netos, seu filho mais velho Victor Yugo Yuba reside no Japão e o caçula Lincoln Yuji Yuba reside na Austrália com a esposa e o casal de filhos Caio Hayato Helene Yuba e Mel Yui Helene Yuba. Mesmo diante da fatalidade da perda de seu esposo e companheiro o senhor Sérgio Kiyoshichi Yuba, ela segue sempre alegre, prestativa, com um largo sorriso no rosto e todas as vezes me recebe com os braços abertos. Nunca se esquece de três coisas e exatamente nessa ordem: 1- de me perguntar em minha chegada como estão minha mãe e filho, 2- já deixa separado algumas frutas, legumes, vegetais, etc., geralmente da época e cultivados na Fazenda Yuba para eu trazer no meu retorno para casa e 3- sempre, sempre me pergunta se não estou esquecendo nada ou deixando alguma coisa para trás. É muito atenciosa, cuidadora e generosa com todos e todas na Comunidade, além disso me coloca a par de todos os acontecimentos e novidades da *Yama* de modo geral e constantemente deixa separados artigos, publicações – tanto em japonês como em português – que encontra em suas leituras de livros, revistas e jornais especializados sobre *haiku* e haicai. Como está aposentada, agora tem tempo para se dedicar um pouco mais aos estudos teóricos e à criação de seus *haiku* e também para cuidar de suas plantas e flores, um pequenino jardim feito em frente à sua casa. Ela sempre diz: “aqui em casa é sempre assim, uma correria, são muitas coisas acontecendo o tempo inteiro, quando a gente percebe e se dá conta o tempo já passou e junto dele os acontecimentos da vida. Nossa tudo ultimamente anda muito rápido!!!”.

Figura 23 – Haikuísta Glória Laori Yuba



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA (2012)

Figura 24 – Haikuísta Laori em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Glória Laori Yuba produzido em fevereiro de 2011, de 64 anos. Ela,

“[...] nasceu em 5 de fevereiro de 1958, na cidade de Mirandópolis/SP. Glória Yuba é casada com Luiz Tsuneo Yuba [...] com quem tem quatro filhos. Na Comunidade, trabalha na cozinha e participar da equipe do balé e do coral. Aprendeu a fazer *haiku* com Kimura, responsável pela revista *Kaenju*, antes da revista do grupo *Kuzu*. Segundo Glória Yuba, o ingresso no *Yuba kukai* deve-se a recomendação de uma pessoa da Comunidade e, em especial, pelo prazer que o *haiku* produz nela. Afirma que a única forma de conservar o *haiku* é ensinando o japonês corretamente. Para criar *haiku*, Glória yuba parte da observação de “alguma coisa que a impressiona” na natureza. O complicado, para ela, é colocar a cena em palavras da língua japonesa. Considera um bom *haiku* “algo que entra no coração naturalmente”. (SOUZA, p. 99, 2012)

Glória Laori é chamada carinhosamente na Comunidade pelo seu apelido *Pojin*, mãe dos haikuístas Ranil Daigo Yuba e Agnes Kanna Yuba. Ela é responsável pela feitura dos produtos alimentícios artesanais Yuba e também do controle de abastecimento e vendas, entre eles estão as famosas geleias de goiaba e manga, alguns tipos de conservas e picles-japoneses, por exemplo, o *fukujinzuke* – legumes curtidos no *shoyu* de sabor adocicado, a *hana umê* – flores e folhas curtidas de um tipo de hibisco japonês de sabor azedo e salgado, etc. Todas as receitas foram e continuam sendo passadas de geração a geração pelas mãos das mães yubenses, garantindo o *aji* – sabor extraordinário inventado e experimentado somente na *Yama*.

As/ pri/mei/ras/ chu/vas — (5)

O/ sú/bi/to/ ger/mi/nar (7)

Dos/ bro/tos/ de/ so/ja. (5)

Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5. O conteúdo foca na fotografia do nascimento dos rebentos de soja após a dádiva das chuvas pregressas de primavera. O *kigo*, que sustenta e classifica como primavera esse *haiku*, são “brotos de soja”, vindouros do entremeio das estações primavera e verão, e resultantes das chuvas da primavera “[...] O verbete ‘broto de soja’ não consta dos nossos catálogos. [kigo]” e temos um “[...] Haikai ‘visual’, mensagem fala de renovação, de renascimento da terra após a seca de inverno.” (ODA, 2011). Em relação as categorias do tempo, o *haiku* se enquadra em Tempos: o físico, produzido em fevereiro de 2011; o histórico, um fato observado e vivenciado pela poeta, neste caso o surgimento dos “brotos de soja”, cultivados na Fazenda Yuba; o linguístico, com a presença no segundo verso do advérbio de modo “súbito”, isto é, de maneira inesperada os “brotos de soja” surgem da terra e comungam da promessa de colher e gerar outros derivados alimentícios, tais como o *shoyu* e o *missô*, e, advindos desses, rendem várias comidas que saciam e revigoram a vida, a alma e o corpo dos yubenses; os verbais, o uso do verbo “germinar” no modo indicativo, ou seja, uma ação que de fato acontece.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo dos efeitos e produtividade que “os brotos de soja” irão promover no laborar futuro de outros alimentos, ação praticada diariamente pela poeta, portanto permanece em sua memória; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o

quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema podemos aferir a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida nas próprias ações realizadas: o cair das primeiras chuvas na primavera, o germinar repentino dos “brotos de soja” e o alimentar da vida na *Yama*; e na ação da escrivência da poeta que tece as recordações e ações de lembranças na criação da poesia.

### 3.6.2 *NATSU* (VERÃO)

Figura 25 – Haikuísta Linus Subaru Kumamoto



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA (2012)

Figura 26 – Haikuísta Subaru em 2023



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Linus Subaru Kumamoto produzido em abril de 2010, de 20 anos. Ele é,

Filho de Tadahiro Kumamoto e Clara Yumiko Yuba Kumamoto, [...], flor de ipê-amarelo, 9 anos, nasceu no dia 10 de abril de 2002, na cidade de Mirandópolis/SP. Linus cuida das hortaliças, joga beisebol, toca piano e é ator e bailarino na Comunidade. Vendo a mãe criar *haiku* e o professor Masakatsu Yazaki ensinar *haiku*, Linus, em 2010, ingressou no *Yuba kukai*. Porém, participa de forma irregular dos encontros do grupo. (SOUZA, p. 102-103, 2012)

Na Comunidade Yuba, em 2010 havia somente dois meninos Shô de 11 anos e Subaru de 09 anos. Mesmo de modo esporádico, Linus foi a única criança que participou do Coletivo *Yuba Kukai* naquele ano e, nos anos seguintes, deixou de frequentar as reuniões. Ele é o caçula de seis filhos da haikuísta Clara Yumiko Kumamoto e nunca havia saído da *Yama* até completar a maior idade e o Ensino Médio; tentou o vestibular para Agronomia na UNESP-Campus Ilha Solteira, não se classificou e optou no momento não dar continuidade aos estudos e se mudou para São Paulo (Capital) em outubro de 2021, onde tem um irmão e mais familiares; agora realiza o curso de piloto de avião e trabalha como freelancer de auxiliar em um restaurante japonês e vem somente em feriados prolongados visitar seus pais e familiares na Comunidade Yuba.

Na arte de criar *haiku* todos e todas que praticam são unânimes em dizer que um elemento chave é “a inocência e a pureza de coração, tal como das crianças”. Subaru, quando escreveu esse *haiku*, tinha apenas 09 anos. De fato, é notório que ele desenhava as palavras da cena vivida exatamente com os olhos, percepção e alegria infantil.

Na/ pon/ta/ da/ man/guei/ra (6)

que a/ ma/mãe/ es/tá/ u/san/do — (7)

Ve/ja, um/ ar/co/-í/ris! (5)

Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 6-7-5, portanto, dezoito sílabas poéticas: é a primeira ocorrência em que a estrutura não atende com rigor o esquema 5-7-5, mas, como dito no capítulo 2, item 2.5.1., em algumas observações sobre a tradução, consideramos legítimo e aceitável do ponto de vista estético literário desse gênero poético “[...]O primeiro verso tem 6 sílabas, mas não vejo outra solução ...[...]” (ODA, 2011). O conteúdo foca na fotografia do nascimento dos rebentos de soja, após a dádiva das chuvas pregressas de primavera. O *kigo*, que sustenta e

classifica como verão esse *haiku*, é “arco-íris<sup>20</sup>”. Em relação as categorias do tempo, o *haiku* se enquadra em Tempos: físico, produzido em abril de 2010; histórico, fato observado e vivenciado pelo poeta infantil, neste caso o aparecimento do “arco-íris”; verbais, na presença dos marcadores discursivos – locução verbal “está usando”, indicando a ação no presente de maneira contínua e o verbo “veja” no modo imperativo, no sentido de convidar a todos e todas olharem e apreciarem o espetáculo do aparecimento do “arco-íris”.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo na memória do poeta, que muito provavelmente estava acompanhando sua mãe enquanto ela estava molhando alguma planta ou lavando algum local; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema, podemos aferir a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida nas próprias ações realizadas: a torrente de água jorrada juntou-se ao sol brilhante e calor intenso, formando-se naquele momento ímpar na ponta da mangueira que a mãe dele estava manuseando um magnífico, brilhante e divertido “arco-íris” e na ação da escrevivência do poeta que alinhava as recordações de lembranças na criação da poesia.

---

<sup>20</sup> O Arco-íris é um dos maiores espetáculos de cores e luzes da Terra. Um arco de sete cores – que vai do vermelho ao roxo, passando pelo laranja, amarelo, verde, azul e azul marinho – com todas as suas nuances e gradações. [...] o Arco-íris se forma exclusivamente entre os ângulos de 40 a 42 graus, em relação do observador aos raios de sol. Em qualquer outro ângulo ele não pode ser observado. Acontece, entretanto, que quando chove, milhões de gotas caindo, dão origem à formação de arco-íris [...]. Uma gota de chuva típica é esférica e, portanto, seu efeito sobre a luz do sol é simétrico ao redor de um eixo através do centro da gota e o caminho da luz (neste caso o sol). <https://sites.ifi.unicamp.br/laboptica/curiosidades-2/arco-iris/> Acesso em 12/09/2022, às 18:16

Figura 27 – Haikuísta Yoshiki Tsuji



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA (2012)

Figura 28 – Haikuísta Yoshiki em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Yoshiki Tsuji produzido em abril de 2010, de 71 anos.

Ele,

“[...] nasceu em 3 de dezembro de 1950, na província de Kobe, Japão. Quando jovem, saiu do Japão no dia 1 de março de 1975, aos 25 anos, conheceu outros territórios do mundo sobre as rodas de uma bicicleta durante 8 anos. Trabalhou muito para adquirir a bicicleta, que foi feita por uma empresa japonesa sob medida para Tsuji Yoshiki, que o levaria para desbravar “[...] Índia, Paquistão, Turquia, Grécia, Estados Unidos, México, Equador, Argentina e mais uma penca de países” (KANZAWA, 2010, p. 17). Passou anos realizando o projeto idealizado, até que um dia um conterrâneo falou-lhe sobre uma comunidade no Brasil, criada por Isamu Yuba. Decidi conhecer o local e passar um período por lá, pois “[...] acreditava que a forma ideal de se viver seria o comunismo, mas percebi que isto só seria possível numa

comunidade pequena como a Yuba”. (KANZAWA, 2010, p. 17). Em 2006, Tsuji Yoshiki publica, em pequena tiragem de 80 volumes, o livro intitulado *Sekai jitensha hitori tabi*, no qual conta a história dessa viagem.

Tsuji Yoshiki chega à Comunidade em 1983, casa-se com Junko, com quem tem quatro filhos, e é responsável pelo plantio e cultivo de cogumelo *Shiitake*. Dessa atividade é que nasce a denominação que demos a ele: flor de *Shiitake*. No que concerne à parte cultural, Tsuji Yoshiki participa do coral, é ator e toca clarineta. Quando da formação do *Yuba kukai*, Tsuji Yoshiki decide integrar o grupo, visto que tivera contato com o *haiku* na escola fundamental no Japão e considera-o como uma forma que possibilita reflexão, “um bom exercício para a cabeça”. Para escrever *haiku*, tem como exemplo a ser seguindo as palavras “*Moji ni yoru shasei*”, Masaoka Shiki. Por isso, afirma que para ser haikuísta é necessário desenvolver a “habilidade de observação” da paisagem, colocada em palavras para serem vistas por todo mundo. (SOUZA, p. 96-97, 2012)

O senhor Tsuji frequentou o Coletivo *Yuba Kukai* assiduamente durante o primeiro ano em 2010; nos anos seguintes até o presente momento permanece ausente nos encontros. Participava ativa e alegremente, realmente como um poeta entusiasta e criativo. Quando Tsuji-san parou de participar questionado sobre o motivo, respondeu e explicou, entre o seu japonês e um pouco do “portunhol”: “*Haiku é Vida!!!* Não concordo que a equipe editorial da Revista *Kuzu* faça a “revisão” dos *haiku* da gente e das pessoas que mandam os *haiku* para serem publicados, pois eu penso, primeiro, que fazemos nossos *haiku* baseados em nossas vidas e não podem mudar nossas palavras, nossas vidas, entende? E depois, nós escrevemos com nossos sentimentos e nossas palavras, para que todo mundo entenda de maneira simples; afinal a vida é simples e, portanto, na minha opinião, não devem ser “revisados” por ninguém: por isso não participo mais do *Yuba kukai*”. Tsuji-san é nativo e estudou no Japão, vive no Brasil há 39 anos. Diante de suas alegações e ponto de vista, a sensação e impressão de que ele ficou com um misto de desapontamento, desencanto e dissabor, ao verificar como é pensada a dinâmica da publicação dos *haiku*, pelo menos no que diz respeito à primeira proposta dos 12 anos de fundação do Coletivo *Yuba kukai* em conjunto com a Revista *Kuzu*. Tenho a esperança de que se houver outras alternativas no futuro, Tsuji-san talvez um dia volte a criar seus *haiku*, enquanto isso ele cuida do cultivo e plantação do *shitake* junto de sua esposa Junko e curte as duas netas com leveza e as alegrias da Vida.

Ra/mos/ de/ li/chi/a — (5)

A/ sen/sa/ção/ de es/tar (6)

Num/ con/to/ de/ fa/das. (5)

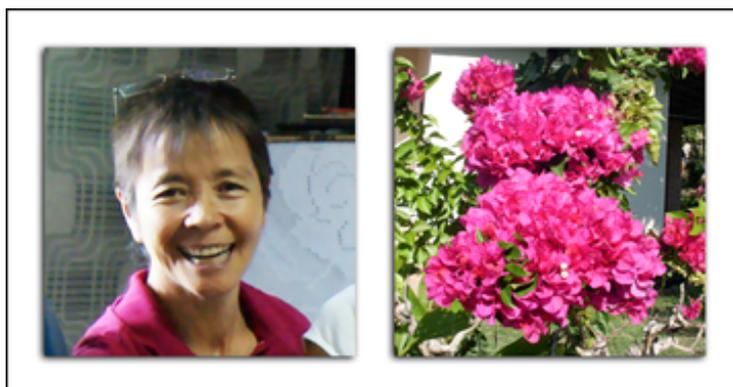
Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 5-6-5, portanto, dezesseis sílabas poéticas. É a segunda ocorrência em que a estrutura não atende com rigor o esquema 5-7-5, mas, como dito no capítulo 2, item 2.5.1, consideramos legítimo e aceitável do ponto de vista estético literário desse gênero poético, de acordo com Oda, 2011 “(6 sílabas consideradas a elisão deestar)”. O conteúdo foca na fotografia: são as frutas em cachos diante dessa beleza natural; o poeta recorda momentos vividos num lugar maravilhoso. O *kigo*, que sustenta e classifica como verão esse *haiku*, são “Ramos de lichia”,

“Lichia ainda não consta como *kigo* em catálogos de língua portuguesa. Estou tomando como base para incluir em ‘Verão’, minha vivência particular. São frutos que chegam à nossa mesa, em fartura, no final do ano. Os pés de lichia do meu sítio agora estão carregados de flores. Então: 1. Flores de lichia: *kigo* de primavera e 2. Lichia (fruta): *kigo* de verão neste caso as frutas. [...]” (ODA, 2011).

Em relação as categorias do tempo o *haiku* se enquadra em Tempos: físico, produzido em abril de 2010; histórico, um fato observado e experimentado pelo poeta, neste caso os “Ramos de Lichia”; verbais na presença do marcador discursivo – o verbo “estar” indica o fato acontecido.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo é da memória do poeta, que, possivelmente, ao ver a penca das frutas de lichia, foi tocado naquele exato instante pelo estado de encantamento e teve a nítida sensação de ser transportado para um mundo de magia. Vale recordar que no Brasil a fruta lichia chega às nossas mesas nos meses de dezembro e janeiro, são os meses mais celebrados, os quais comemoramos a Festa Natalina e a Entrada do Ano Novo, realmente, um momento maravilhoso, como “num conto de fadas”; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema podemos aferir a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida nas próprias ações realizadas: ao ver a beleza dos “Ramos de lichia”, de repente, foi tomado pelas boas lembranças e a sensação do arrebatamento, sendo transportado ao mundo dos “contos de fadas”.

Figura 29 – Haikuísta Clara Yumiko Kumamoto



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA (2012)

Figura 30 – Haikuísta Yumiko em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Clara Yumiko Yuba Kumamoto, produzido em maio de 2010, de 63 anos. Ela,

“[...] nasceu em 8 de janeiro de 1959, em Mirandópolis/SP. Casada com Tadahiro Kumamoto, com quem tem seis filhos, cozinheira, bailarina, instrumentista e atriz. Em 2010, escreveu e produziu a peça teatral “*Don to Harai*”, que foi apresentada na Festa Natalina nos dias 25 e 30 de dezembro de 2010.

O primeiro contato de Yumiko Kumamoto com o *haiku* foi na adolescência com as aulas do Sr. Eizo Niizu. Em janeiro de 2010, entra no *Yuba kukai* porque o Sr. Niizu é o professor-orientador dos haikuístas da Comunidade. Para ela, a forma de se conservar a tradição do *haiku* na Comunidade é oferecer “oportunidades” para que as pessoas se familiarizem com a forma poética, que deve se iniciar nas escolas.

A respeito do *haiku* do século XXI revela “que é mais importante agora manter a tradição do *haiku*, uma vez que estamos na era da tecnologia. Não tem muitas

coisas semelhantes, representam que expressam os sentimentos”. Segundo Yumiko, ser haikuísta significa “manter o coração vivo de sentimento”, já que o *haiku* é a expressão viva do que se sente e se pensa. Sua maior dificuldade para produzir o *haiku* está em colocar a impressão de algo na forma 5-7-5. Define *haiku* com a frase de Masaoka Shiki, *Moji ni yoru shasei*, e acrescentou “mantém o bom senso de receptividade (recepção/absorção) do mundo em que se vive”. (SOUZA, p. 100, 2012)

Clara Yumiko é chamada de *Enmi* por toda a Comunidade. Na *Yama*, diariamente ela ajuda na colheita de pequenas hortaliças e na feitura de produtos Yuba. Com seu corpo pequeno e esguio está em constante movimento pela *Yama*, traz consigo um coração e espírito travesso de criança e nos contagia com sua alegria infantil, vive rodeada pelos pequeninos yubenses, sempre muito sorridente e acolhedora se dedica à arte da culinária e às adaptações e direções das peças teatrais da Festa Natalina de fim de ano – são realizadas todos os anos nos dias 25 e 30 de dezembro no palco da Comunidade Yuba. Notamos também os resultados de seu empenho, desvelado por meio de sua veia artística pulsando com vitalidade no momento em que ela pisa no tablado, seja na dança com movimentos precisos e harmoniosos, cantando no Coral Yuba ou na hora da atuação no teatro, revelando-se como atriz talentosa. Em 2021, *Enmi* fez parte do elenco do filme *Yakuza Princess* – “A Princesa da Yakuza” lançado em abril de 2022,

“[...]chegou ao catálogo da Netflix recentemente e, logo, conseguiu o primeiro lugar entre os filmes mais assistidos da plataforma. [...] é uma coprodução entre Brasil, Japão e EUA, e foi filmado em inglês. No elenco, os personagens principais são vividos por atores japoneses, como Masumi, Tsuyoshi Ihara e Eijiro Ozaki, e o americano Jonathan Rhys Meyers (The Tudors). A relação com Brasil pode ser explicada de maneira simples: com direção de Vicente Amorim (A Divisão) e roteiro por Fernando Toste e Kimi Lee, “A Princesa da Yakuza” é baseado na HQ “Samurai Shirô”, do brasileiro Danilo Beyruth.[...]” (TALARICO, Fernanda  
<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/04/27/filme-brasileiro-a-princesa-da-yakuza-leva-mafia-e-samurais-a-com-paulo.htm>, 2022)

Issamu Yazaki, seu sobrinho por ter já participado da filmagem “Corações Sujos”, em 2010, do mesmo diretor, foi o elo de ligação entre a equipe de produção que organizou uma audição na *Yama*, pois era necessário atores/atrizes que fossem fluentes na língua japonesa; a desenvoltura de *Enmi* em seus papéis no teatro foi decisivo para ser escolhida. Ela exala e explora toda a versatilidade de sua veia artística. Ao perguntar como foi a experiência nos *sets* de filmagens, ela diz: “foi muito boa a experiência, um desafio, e, se me convidassem, eu faria novamente com prazer. Rrsrsrs”. Assim, ambos participaram da filmagem *Yakuza Princess*.

Va/mos/ jo/gar/ pe/dras (5)  
 de en/con/tro à/que/la/ pa/re/de — (7)  
 U/ma/ ta/tu/ra/na. (5)

Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5, portanto, dezessete sílabas poéticas. O conteúdo foca na fotografia da brincadeira infantil de atirar pedras em objetos e pequenos bichinhos da natureza como taturana, mandruvá, lagartas, lagartixas, formigas, insetos etc. A criança, em sua tenra idade, não possui a percepção, por exemplo, das cadeias naturais que regem nosso ecossistema e, com certeza, não pensam na fase em que se encontra a “taturana”. Caso ela seja tocada/apalpada, ou de algum modo tenhamos contato, em sua defesa emite um efeito de queimadura sobre a pele. Em nenhum momento dessa diversão a meninada vai pensar que, no futuro, a “taturana” poderá se transformar em uma belíssima borboleta e/ou mariposa, por isso o *haiku*, em certa medida, revoluciona e desmistifica a ordem da natureza seguida rigorosamente no Japão pelo pensamento Oriental – *Zen* budista. Sendo assim Oda, 2011, lembra-nos: “[...]O haikai é considerado um canto em louvor à natureza... eu não usaria este *haiku* como exemplo por violar o princípio da gratidão universal e do respeito a todos os seres vivos ou mortos, princípios estes tão valorizados pelos grandes mestres da arte/cultura japonesa...[...]”. O *kigo*, que sustenta e classifica como verão esse *haiku*, é “taturana” uma espécie de mandruvá. Em relação as categorias do tempo, o *haiku* se enquadra em Tempos: físico, produzido em maio de 2010; histórico, fato observado e praticado pelo poeta, neste caso o aparecimento da “taturana”; verbais, a presença dos marcadores discursivos – o verbo “atirar” indicativo de um fato real, no sentido de convocar a garotada a participar da brincadeira de acertar o pequeno alvo a “taturana”.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo na memória da poeta, recordando o momento em que, cercada de crianças, viu a oportunidade de fazer uma travessura infantil; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema, podemos aferir a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida nas ações: o convite da poeta às

crianças da *Yama* para brincar de “jogar pedras” na “taturana” que estava subindo pelas paredes, uma brincadeira inocente e marcada pela estripulia e diabrura da infância.

Figura 31 – Hakuísta Masaru Sugimoto



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA (2012)

Figura 32 – Haikuísta Masaru em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Masaru Sugimoto, produzido em janeiro de 2011, de 79 anos. Chamado na *Yama* por seu apelido *Gori*, ele é

“[...] solteiro, nasceu em 9 de maio de 1943, no Japão. Realizou todos os estudos no arquipélago japonês, graduando-se, inclusive, em Artes Plásticas. No Japão, obteve informações sobre a Comunidade Yuba, estabeleceu contato com Satiko Yuba, relações públicas da Comunidade, e veio para o Brasil, em 2008, para conhecer o local. Desde então, ele mora na Comunidade e é responsável pelas plantações de quiabo e goiaba; por isso, denominamo-lo “Flor de quiabo”.

Masaru Sugimoto informou-nos que iniciou o contato com o *haiku* no ensino fundamental no Japão e, depois, na Comunidade Yuba. Faz dois anos que

compõe o *Yuba kukai* e não tem um tempo específico reservado para estudar sobre o *haiku*. Segundo Gori, para que haja permanência da prática do *haiku* na Comunidade é necessária muita dedicação e disciplina dos haikuístas.

No próprio dizer de Masaru Sugimoto, o *haiku* é gestado a partir da vivência cotidiana e da fixação do olhar na realidade factual. A importância do haikuísta está justamente no fato de ser um intermediador da natureza, pois é capaz de captar uma cena existente nela e traduzi-la em palavras, que espocam em imagens na mente do receptor. Além disso, produzir *haiku*, conforme Masaru, significa observar a si mesmo.

São perceptíveis as considerações de Masaru nos *haiku* criados por ele, pois a maioria de seus *haiku* contém os vocábulos “flor do quiabo” ou “quiabo”, reflexo da atividade que desenvolve na Comunidade.

Masaru Sugimoto acredita que, ao longo do século, ocorreram mudanças significativas, quanto ao conteúdo, na produção do *haiku*. Ele se refere às diferenças entre a forma poética surgida no Japão e a que se tem produzido nos séculos XX e XXI. Ele afirma que, na sociedade de hoje, conectada e globalizada, os acontecimentos mundiais e o meio ambiente influenciam o nascimento de novos *kigo*, o que implica o aumento do repertório de palavras e o despontar de ideias na criação do *haiku*.

Para definir *haiku*, Masaru utiliza a frase de Masaoka Shiki “*Moji ni yoru shasei*”, que significa, literalmente, ‘desenho de palavras’ e ‘anotação da vida’. Ou seja: o *haiku* é uma “anotação da vida”, porém “desenhado com palavras”. (SOUZA, p. 91- 92, 2012)

A respeito das considerações feitas por Masaru Sugimoto sobre os *haiku*, ainda é importante destacar que no Japão não existe plantação de quiabo, esse fruto é importado geralmente das Filipinas. Neste sentido, o contato diário de *Gori-san* com o cultivo do quiabo aqui no Brasil torna a convivência e a observação vital, ou seja, substancial aos olhos desse haikuísta. Por um tempo em uma aldeia indígena em Mato Grosso do Sul, mas retornou para a fazenda onde vive até os dias de hoje. Sempre com um sorriso no rosto e elegante com seus lenços em volta do pescoço na plantação de quiabo e goiaba na *Yama*.

Ainda me recordo o dia de observação e trabalho, era o mês de julho em 2010, o tempo estava fresquinho, saímos às 06:00 e retornamos para casa por volta das 13:30. Na época, o responsável pelo cultivo era o alegre, generoso e cuidadoso Yuzo Mochizuki. Ele, na saída, me entregou um alicate, um par de luvas e um bernal grande e me deu as instruções de segurança; ao chegarmos na plantação, Yuzo-san ensinou pacientemente sobre a colheita do quiabo, desde a medida exata da cisura e da seleção dos pés e tamanhos dos frutos: foi sem dúvida uma aula prática, ele me deixou na companhia e cuidados de *Gori-san*, enquanto percorríamos as fileiras dos quiabeiros. Em um dado momento, pude observar e contemplar uma cena divina digna de registro: eu estava agachada cortando os quiabos na parte inferior, quando olhei para cima, avistei *Gori-san* com seu chapéu meio de lado e com seu lenço envolto no pescoço, parou em frente aos galhos mais altos, juntou-os com uma das mãos e como num delicado abraço, trouxe para perto de seu rosto

e emitiu algumas palavras de admiração, elogios e agradecimento à planta, muito semelhante à performance artística – naquele momento lavrador e artista eram um só. A imagem me atravessou a alma, fui tomada por uma emoção indescritível, minha vontade era de chorar de alegria e aproveitei também para agradecer a mãe natureza e ao nosso Pai Criador pelo dom da vida e por aquele instante mágico.

Com/ o/ fim/ das/ chu/vas (5)

Cres/cem/ vi/go/ro/sa/men/te — (7)

Mu/das/ de/ qui/a/bo. (5)

Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5, portanto, dezessete sílabas poéticas. O conteúdo revela na fotografia o momento do cessar das águas; é possível para o poeta presenciar e desenhar com palavras o vívido e resistente crescimento dos brotos de quiabo. O *kigo*, que sustenta e classifica como verão esse *haiku*, são as “mudas de quiabo”, “[...] Não consta verbete ‘muda de quiabo’ nos catálogos de *kigo* em língua portuguesa”. (ODA,2011). Em relação as categorias do tempo, o *haiku* se enquadra em Tempos: físico, produzido em janeiro de 2011; histórico, fato observado e vivenciado pelo poeta ao laborar diariamente na plantação de quiabo; linguístico, marcado pelo advérbio de modo “vigorosamente”; verbais, com a presença do marcador discursivo: o verbo “crescem” indicado o acontecimento real e momentâneo, da fase do surgimento das “mudas de quiabo”. Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo é na memória do poeta que trabalha no plantio de quiabo, portanto acompanhando cotidianamente todas as fases desse fruto; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema podemos notar a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, nítida nas próprias ações realizadas: com o findar das chuvas, que, no Brasil, acontece com as ‘águas de março’ no encerramento do verão. Marca-se o início do outono com a observação do amadurecer viçoso do fruto e marcando o renovar da vida.

### 3.6.3 AKI (OUTONO)

Figura 33 – Haikuísta Sueli Nozomi Yuba



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA (2012)

Figura 34 – Haikuísta Nozomi em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Sueli Nozomi Yuba, produzido em junho de 2010, de 58 anos. Ela “[...] nasceu em 29 de julho de 1964, em Mirandópolis/SP. Além de grande apreciadora de futebol, Sueli Yuba exerce a função de cozinheira, é instrumentista e participa do balé e do coral.” (SOUZA, p. 100, 2012)

Sueli é chamada carinhosamente pelo seu apelido *Nonpin* na *Yama*. Participou ativamente do Coletivo *Yuba kukai* durante o primeiro da fundação em 2010. Desde seu afastamento, todos os anos pergunto se ela não vai retornar aos encontros e ela sempre diz, em meio a risadas: “eu prefiro assistir minhas partidas de futebol nas horas vagas, me

dedicar aos meus estudos do violoncelo, piano, coral e descansar nas horas vagas, pois fazer *haiku* é muito difícil e precisa de dedicação para aprender e minha cabeça não dá mais memorizar tantas regras, palavras em japonês”. Assim, ela segue sempre sorridente nas suas funções de cozinheira e de ajudante na limpeza e organização do *shokudô*. Quando passo os dias na Fazenda Yuba, minha função é ajudar a lavar, na hora do almoço e do jantar, as louças maiores – panelas, bacias, caldeirões, formas, etc., é nesse momento que *Nonpin* e eu conversamos sobre a vida, os acontecimentos de modo geral. Então, eu sempre aproveito para perguntar quando ela vai voltar a criar *haiku* e, em meio as gargalhadas, ela sempre me responde: “Michela não, não...(rsrsr) deixo essa atividade para as pessoas do *Yuba kukai*, prefiro meu futebol, eu entendo melhor das regras e é muito divertido e emocionante”.

Mi/nhaau/la/ de/ ce/llo (5)

a/ca/ba/ de/ ter/mi/nar — (7)

Ah,/ céu/ es/tre/la/do! (5)

Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5, portanto, dezessete sílabas poéticas. O conteúdo foca na fotografia de um céu repleto de estrelas que culmina no fim da aula de violoncelo em uma noite outonal. O *kigo*, que sustenta e classifica esse *haiku*, é o “céu estrelado” típico do outono. Em relação às categorias do tempo o *haiku*, se enquadra em Tempos: físico, produzido em junho de 2010; cronológico, marcado por um acontecimento da vida exercido pela poeta, assim nota que “[...] O cansaço e/ou a monotonia de uma mesma posição, centrado no instrumento e na música (percepção auditiva) e a descoberta do céu vivo e brilhante (percepção visual). Observação pontual, interessante contraponto. [...]” (ODA, 2011); histórico, fato observado e vivenciado pela haikuísta; verbais na presença do marcador discursivo: locução verbal “acaba de terminar”, indicando o exato momento do final de mais uma tarefa cumprida ao despontar da noite.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo na memória da poeta que concluiu, ao final do dia intenso de trabalho, sua derradeira atividade, reconfortante e revigorante ao mesmo tempo; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012).

Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema podemos perceber a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, notória nas próprias ações realizadas: da contemplação e agradecimento ao “céu estrelado”, finalizando seu labor artístico e na ação da escrevivência do poeta que une em direções contrárias – horizontal e verticalmente – as recordações de lembranças na criação da poesia.

Figura 35 – Haikuísta Renata Katsue Yuba



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA (2012)

Figura 36 – Haikuísta Katsue em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Renata Katsue Yuba, produzido em julho de 2010, de 75 anos. Nascida

“[...] no dia 8 de outubro de 1946, na cidade de Guaraçai/SP. A quarta filha de Isamu Yuba trabalha na cozinha, assim como escreve livros de contos, dedica-se à pintura e escultura e participa do balé e do Coral da Comunidade. Renata

Yuba, denominada dama da noite, é admiradora de ópera, em especial as que são apresentadas por Maria Callas. (SOUZA, p. 94, 2012)

Katsue Yuba participou ativamente no Coletivo *Yuba kukai* em 2010. Neste momento, não participa das reuniões. Ela é uma das herdeiras de Isamu e Hama Yuba, vive sua vida de modo único na *Yama*: nunca casou e nem morou em outro lugar, entretanto, Katsue viajou e conheceu alguns países, tais como a Itália, dado seu encantamento com a ópera, moda, pintura e escultura, o Japão – a terra natal de seus avós e pais, e também conheceu alguns estados e cidades brasileiras como a Bahia, Rio de Janeiro, etc. Por muitos anos ficou responsável pela cozinha, agora, depois dos setenta e poucos anos bem vividos e aposentada, deixou definitivamente esse ofício. Ela se ocupa de pequenas tarefas como dobrar as roupas, varrer e limpar as mesas do *shokudô*, servir as chaleiras de chá na hora das refeições. Morando sozinha na casa que ela mesma arquitetou, sendo uma parte de alvenaria e a outra de madeira, onde funciona seu ateliê de criação artística, de fato, um lugar encantador. Katsue, em seus momentos vagos, se deleita ouvindo boa música, a cantar e ensaiar as suas óperas, criando e costurando novas roupas, desenhando e pintando quadros, criando suas esculturas, lendo um livro ou tendo ideias para suas novas histórias. Ela já publicou três obras: livro de contos intitulado: *Yama no ohanashi* – Katsue e seus contos (1990), reimpresso em 2021; narrativa de memórias “A frondosa árvore de Hama” (2011), uma homenagem direta à sua amada mãe, e, por último, os contos de memórias “Bravos Pioneiros” (2020), uma homenagem direta aos responsáveis pela construção “das colunas que sustentam a Comunidade Yuba”. A primeira vez que vi Katsue me pareceu muito reservada, de poucas palavras e não era muito de sorrir. Quando fui entrevistá-la em 2010, me lembro dela marcar comigo às 14:00 na casa dela, cheguei apreensiva às 13:50 e aguardei do lado de fora próxima ao pé de tangerina. Ela me chamou pela janela da casa e falou para eu tirar os sapatos e entrar. No primeiro cômodo na pequena saleta conjugada com seu quarto havia muitas fotografias, souvenirs, muitos livros e CDs, então ela me perguntou o que eu queria conversar, eu portava um bloco de anotações em minhas mãos com muitas perguntas já previamente anotadas, mas diante de tantos detalhes espalhados pela casa, respondi que gostaria de ouvi-la, saber um pouco da história daquele mini santuário. Ela me disse que teríamos várias conversas, pois não daria para contar tudo em apenas duas horas e abriu um largo e brilhante sorriso, acompanhado de uma sonora gargalhada, a partir desse momento e até hoje realmente temos passado muito tempo trocando ideias, treze anos se passaram e hoje somos amigas confidentes, e hoje na *Yama* a única casa que eu frequento

é da Katsue. Conversamos dos mais variados, divertidos, sérios e imagináveis assuntos; ela sempre tem alguma novidade, experiências, projetos para compartilhar e me ensina o tempo inteiro, é uma dádiva que ganhei da *Yama*.

Sos/se/go/ de ou/to/no — (5)

Se es/con/dem/ a/trás/ das/ fo/lhas, (7)

tan/ge/ri/nas/ ver/des. (5)

Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5, portanto, dezessete sílabas poéticas. O conteúdo retrata na fotografia a calma do dia outonal “[...] Haikai que expressa com extrema precisão as tardes amenas e tranquilas de outono que favorecem a reflexão. [...]” (ODA, 2011), sendo perceptível nas “tangerinas verdes” ocultas em meios as folhas. O *kigo*, que sustenta e classifica esse *haiku*, é “dia de outono”. Em relação as categorias do tempo, o *haiku* se enquadra em Tempos: físico, produzido em julho de 2010; cronológico, pois é um fato ocorrido na vida da poeta “[...]A sensação é a de que o autor se confunde (ou se funde) com a tangerina e se esconde num cantinho para buscar seu próprio crescimento. Gostaria de ter escrito este rrsrrs ... muuuito legal!” (ODA, 2011); histórico, fato observado e vivenciado pela poeta, neste caso o pé de tangerina é visível pela janela e pela soleira da casa da poeta; verbais na presença do marcador discursivo: o verbo “escondem” por detrás das folhas verdes as frutas verdes naquele exato momento.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo na memória do poeta que muito provavelmente estava em sua casa tranquilamente observando e admirando a sábia camuflagem da mãe natureza; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema podemos verificar a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida nas próprias ações realizadas: a serenidade diante da vida que lhe propicia o encantamento, admiração e o momento de introspecção e amadurecimento tal qual como acontece na mãe natureza.

Figura 37 – Haikuísta Agnes KannaYuba Faistauer



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA (2012)

Figura 38 – Haikuísta Kanna em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Agnes Kanna Yuba produzido em agosto de 2010, de 42 anos. Ela é

Filha de Luiz Tsuneo Yuba e Glória Laori Yuba, Agnes Kanna Yuba Faistauer, 31 anos, nasceu em 26 de fevereiro de 1980, em Mirandópolis/SP. Devido ao casamento com um *gaijin*, Agnes não reside na Comunidade. Mesmo não morando com os yubas, ela não se desvinculou da Comunidade, pois, quando lhe sobra tempo, auxilia na lavanderia e nos serviços gerais de limpeza, afazeres que executava quando solteira.

Quando saiu da Comunidade, Agnes auxiliou vários professores que vinham do Japão para a Primeira Aliança com o compromisso de alfabetizarem as crianças e ensinarem os adolescentes a língua japonesa. Em virtude do domínio da língua japonesa, foi incentivada a fazer um curso, no Japão, para habilitá-la a ensinar a língua japonesa para estrangeiros no Brasil. Foi assim que Agnes se tornou professora de língua japonesa na Primeira Aliança para crianças e adolescentes, cuja idade varia de 4 a 60 anos. Quanto às atividades culturais, Agnes toca violino, atua no palco e participa do balé e do coral. (SOUZA, p. 101, 2012)

Agnes participou ativamente no Coletivo *Yuba Kukai* no ano de 2010. No ano de 2011 ela se divorciou e voltou a assinar seu nome de solteira Agnes Kanna Yuba. Foi convidada a lecionar em uma escola de idiomas, localizada na cidade de Marília/SP, no interior paulista. Agnes é habilitada no ensino da língua japonesa para estrangeiros que vivem no Brasil e também professora de língua japonesa. Atua nas peças teatrais apresentadas na Festa Natalina da *Yama*. Desde 2009 a Comunidade Yuba percebeu a necessidade das peças que até então eram apresentadas somente no idioma japonês, serem traduzidas e expostas em um telão para os brasileiros e nipo-brasileiros que não entendem a língua japonesa, mas que são apreciadores assíduos nas apresentações culturais e natalinas. Assim, ela é responsável pelo trabalho de tradução das falas do japonês para o português. No presente momento vive e trabalha fora da *Yama* e, desde sua saída em 2011, não participa das reuniões do grupo, no entanto, continua a visitar os familiares e amigos em feriados prolongados e nas suas férias escolares. Agnes é muito alegre, delicada, realmente encantadora.

Frio/ da/ noi/te/ ou/to/nal — (7)

So/bre/pon/do/ rou/pas/ ve/lhas (7)

De/ meus/ a/vós. (4)

Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 7-7-4, portanto, dezoito sílabas poéticas. É a terceira e última ocorrência em que a estrutura não atende com rigor o esquema 5-7-5, mas como dito no capítulo 2, item 2.5.1., algumas observações da tradução. O conteúdo sublinha na fotografia. O *kigo*, que sustenta e classifica esse *haiku*, é “frio da noite outonal”. Em relação as categorias do tempo, o *haikai* se enquadra em Tempos: físico, produzido em agosto de 2010; psicológico, denota o momento em que a poeta é perpassada pelas memórias de um passado e é reportada para o presente ao agasalhar-se com as roupas de frio envelhecidas de seus saudosos e amados avós “[...] Gosto muito deste, carregado de *wabi/sabi*.” (ODA, 2011); histórico,

fato observado e vivenciado pela poeta; linguístico, a presença do advérbio de tempo “noite” e verbais na presença do marcador discursivo: o verbo “sobrepondo” indica a ação acontecendo naquele momento em que a haikuísta se cobre com as vestimentas antigas de frio de seus avós.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo é na memória do poeta que em uma noite gelada ao vestir as roupas de frio antigas de seus avós que ainda permanecem na *Yama* se recordou deles por um instante; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema podemos sentir a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida nas próprias ações realizadas: a imagem de seus avós é lembrada, sentida e presentificada pela poeta quando ela se protege do frio com as “roupas velhas”, a nítida sensação instantânea de estar sendo abraçada e cuidada por eles, e ao mesmo tempo a saudade invade sua alma, seu espírito e seu coração e, na ação da escrevivência, tece os retalhos por meio do vestuário antigo de suas recordações das lembranças de seus queridos avós na criação da poesia.

### 3.6.4 *FUYU* (INVERNO)

EIZO NIIZU- *Chiôu* – Filhote de Albatroz)

Apresentamos o *haiku* de *Chiôu* produzido em março de 2010. *Chiôu* compôs esse *haiku* no Coletivo do *Yuba Kukai* durante o inverno de 2010.

Po/mar/ de/ ma/mões — (5)

Coe/lhi/nhos/ de o/re/lhas/ cur/tas (7)

guar/dam/ o/ lo/cal. (5)

Há uma curiosidade em torno desse *haiku*, o “pomar de mamões”. Em sua origem a fruta é conhecida como papaya e deriva da América do Sul, se dá muito bem em clima tropical e quente, por isso no Japão de clima mais frio muitas frutas tropicais não são cultivadas, como é o caso do mamão; o maior fornecedor para os japoneses são seus vizinhos, os Filipinos. Morei e trabalhei como operária por quase uma década no Japão

dos anos de 1994 até 2003. Até aquele momento não havia nenhuma notícia de qualquer iniciativa de cultivo e distribuição interna dessa fruta no país. No entanto, ao pesquisar, descobri que “em 31 de agosto de 2018, o site conhecido como PORTALMIE<sup>21</sup> do Japão, publicou uma matéria sobre o cultivo da papaya em terras japonesas por alguns agricultores nativos. O destaque na época foi o senhor Tohoru Sugiura, morador de *Anjo*, da província de *Aichi-ken*, pois cultivava há dez anos os pés de mamão que eram mantidos a uma altura de dois metros e já seriam comercializados para alguns clientes no próprio estado.” (PORTALMIE, 2018); iniciou o cultivo em 2008.

*Chiôu* chegou ao Brasil no ano de 1934, e, em 1939, tornou-se proprietário de seu Sítio Niizu, no Bairro Formosa, localizado no município de Guaraçai/SP. Podemos constatar que no período vivido no Japão – 1915 até 1934, ainda não havia qualquer indício ou possibilidade do cultivo dessa fruta, portanto, certamente o “pomar de mamões” presente no *haiku* é advindo do contato e vivência do *haijin* já em terras brasileiras, e sobretudo em seu Sítio, seu local de morada e sustento. De acordo com a família Niizu, mesmo com a idade avançada, o poeta, enquanto pôde se locomover, sempre caminhava aos arredores da casa, onde havia plantações de hortaliças, frutas e flores. Assim, essa informação é necessária para compreendermos que a criação do haikai em questão fora a partir do espaço conhecido e vivido pelo poeta. A tradutora Teruko Oda fez a seguinte observação: “[...] *Haiku* de japoneses geralmente se referem a ‘coelhos na neve’ – retratam cenas ou momentos quando eles deixam as tocas em busca de comida.” (ODA, 2011).

Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5. O conteúdo capta a fotografia dos “coelhinhos de orelhas curtas”, guardiões na plantação de mamões. O *kigo*, que sustenta e classifica esse *haiku* é “coelhos” como inverno, “[...] *kigo* = coelho Em português, no Brasil, o coelho não consta como *kigo*... [...]” (ODA, 2011). Em relação as categorias do tempo, o *haiku* se enquadra em Tempos: físico, produzido em março de 2010; cronológico, um acontecimento na vida do *haijin*, neste caso em seu sítio, onde pôde ver os coelhinhos protetores; histórico, fato observado e vivenciado pelo poeta, neste caso o surgimento dos “coelhinhos de orelhas curtas” na plantação de mamão e os verbais na presença do marcador discursivo: o verbo “guardam” indicando naquele momento a ação conjunta dos pequenos animais em defesa dos pés de mamões.

---

<sup>21</sup> O Portal Mie foi criado a partir da ideia de pessoas da comunidade, em criar um canal de comunicações eficiente e que atendesse às necessidades da comunidade. Inicialmente era desenvolvido pela equipe Mundo Digital, mas, a partir de 2009, tornou-se independente.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico no Sítio Niizu, interior paulista, onde viveu o poeta; o segundo espaço afetivo na memória do poeta que se lembrou da cena intensa e encantadora dos coelhos guardando “o local”; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema podemos notar a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida nas próprias ações da aguçada observação do poeta que presencia o bando de coelhos zelando do plantio da papaya.

Figura 39 – Haikuísta Missao Mochizuki



Fonte: Acervo da Comunidade Yuba apud SOUZA (2012)

Figura 40 – Haikuísta Missao em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Missao Mochizuki produzido em agosto de 2010, de 69 anos. Ela,

“[...] nasceu em Mirandópolis/SP, em 15 de dezembro de 1952, [...] tem três filhas, exerce a função de cozinheira e participa do balé e do coral da Comunidade.

Missao Mochizuki inicia-se na prática do *haiku* quando da implantação do *Yuba kukai*. Para ela, a permanência do *haiku* na Comunidade depende de cada haikuísta, que deve produzir, ininterruptamente, essa forma poética japonesa. A dificuldade encontrada por ela para criar um *haiku* está em achar as palavras certas, por não ter um amplo domínio lexical, para exprimir a cena desejada. No próprio dizer de Mochizuki, um bom *haiku* é aquele que é “fácil de entender e fica no coração”. (SOUZA, p. 97, 2012)

Missao participou ativamente do Coletivo *Yuba kukai* no ano de 2010, de 2011 até o momento não participa das reuniões. Na *Yama*, ela é chamada carinhosamente de *Missatian*. Ela está sempre com um sorriso no rosto e é uma pessoa generosa, atenciosa e muito serena; é também uma ótima conselheira de vida. Ainda me lembro de quando cheguei na Fazenda, levei meu filho de onze anos comigo para me acompanhar durante os estudos do mestrado e eu sempre estava preocupada e apreensiva com ele andando pela Fazenda, mesmo acompanhado pelas crianças e adultos da *Yama*. Em uma conversa com *Missatian* comentei das minhas preocupações como mãe de um filho único; depois de alguns meses e maior contato com a Comunidade, um dia ela me chamou para conversar e sentamos no *shokudô*, então, ela me disse calmamente: “Michela você não precisa se preocupar com o Igor, ele é um bom menino e tudo que você ensinou ele vai guardar na cabeça e levar para a vida dele, ele vai crescer e sair de casa, os filhos são assim como passarinhos aprendem a voar e batem asas e querem conhecer o mundo, veja eu tenho três filhas, todas foram criadas aqui na *Yama*. Um dia, a mais velha me falou que não queria ficar aqui e muito menos trabalhar no campo e que ela ia embora e tentar outros caminhos. No dia eu fiquei triste e preocupada, mas eu e o pai dela respeitamos e apoiamos sua decisão, enfim, partiu e ficou muitos anos longe de casa, as outras duas filhas também seguiram os passos da irmã mais velha, todas estudaram e se formaram: a mais velha e a segunda são comissárias de bordo e a caçula é fisioterapeuta. A vida seguiu em frente, mas eu tinha um aperto no coração por elas estarem tão distantes da família. Então, elas se casaram, formaram família delas e vieram os filhos e retornaram para a *Yama*. Com muita saudade de casa, casadas, elas entenderam a necessidade de valorizar os pais, a família, pois ninguém vive sozinho, todos nós temos origem, tradições, culturas, enfim, a vida, as ensinou sobre a importância das raízes e do amor incondicional dos pais, por

exemplo. Então, Michela, não se preocupe tanto, o Igor vai sair para conhecer o mundo e viver a vida que ele escolher, mas sempre carregará na mente, no coração e na alma os bons ensinamentos e o amor que só você como mãe sente por ele, e ele vai voltar para você, por mais distante que estiver, ele vai voltar para casa, para a família, para o seu abraço”. Fiquei escutando tudo com muita atenção, de lá para cá tentei ser um pouco menos preocupada e continuo a cuidar e educar o meu filho. *Missa-tian* tem toda razão. Aos 18 anos foi morar e trabalhar no Japão, partiu em agosto de 2018, passou um tempo lá e retornou para casa em 2020. Hoje, com 23 anos, está aqui ao meu lado, tentando ainda encontrar o caminho dele, mas como ela disse: “Michela não se preocupe, ele é um bom menino, confie e acredite no seu trabalho de mãe”. As sábias palavras de *Missa-tian* seguem guardadas na minha mente, na minha alma e no meu coração.

Hoje ela continua a se dedicar na cozinha e os aniversários são todos comemorados na Comunidade com o magnífico bolo confeitado de uma receita que ela aprendeu a fazer no Japão. Em suas horas de folga, pratica a arte de tocar flauta, seu instrumento predileto e aos ensaios do balé Yuba. Após a triste perda do esposo Yuzo Mochizuki, em 2019, *Missa-tian* segue forte e tranquila na criação e educação de seus três netos, e em companhia das Filhas a mais velha Clarice Yumi não tem filhos e sempre que possível vem visitar a mãe. Sua segunda filha Simone Terumi acompanhada do filho Pedro e do marido moram em Araçatuba/ SP e passam todo final de semana ao seu lado na *Yama* e a sua filha caçula Adriana Harumi têm dois meninos Gustavo e Eduardo de que moram em São Paulo (capital) e que a visitam nas férias escolares. Recordo me que uns meses depois do falecimento de seu marido *Yuzo-san*, ela fez uma faxina e reorganização em sua casa onde encontrou um livro intitulado “ Em Tarde Ser: crônicas, fotos e haikais” de Gonçalo Luiz de Melo e Luiz Barros Braga e um manuscrito sobre “ A cultura Japonesa sua influência na atividade empresarial” e me deu de presente dizendo: “Michela eu estava limpando lá em casa e quando eu encontrei esses livros, logo pensei em você, um fala de *haiku* e como eu não tenho por enquanto intenção de voltar a fazer *haiku*, gostaria que você ficasse com eles, pois acredito que serão bons para seus estudos e leituras e estarão bem guardados”. Assim, me entregou os livros e, me dando um forte abraço, voltou aos seus afazeres da *Yama*.

Ge/a/da/ no/ cam/po — (5)

Bri/lham/ fres/cas/ e/ vi/ço/sas (7)

flo/res/ de/ ca/pim. (5)

Em relação à forma, nota-se a distribuição do poema em três versos, de 5-7-5, portanto, dezessete sílabas poéticas. O conteúdo contempla a fotografia de uma manhã fria de inverno revelando o brilho e a força das flores de capim no meio do prado congelado. “[...] Observação pontual, quase uma sátira em relação ao poder de resistência das ‘pequenas coisas’. Os grandes abacateiros, bananeiras, caquizeiros queimados e o humilde capim exibindo suas flores. [...]” (ODA, 2011). O *kigo*, que sustenta e classifica esse *haiku*, é “geada” como inverno. Em relação as categorias do tempo, o *haiku* se enquadra em Tempos: físico, produzido em agosto de 2010; o histórico, fato observado e vivenciado pela poeta; linguístico, a presença do advérbio de tempo “geada” e verbais na presença do marcador discursivo: o verbo “brilham” indicando naquele momento o efeito natural do reflexo solar sobre a geada.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo na memória do poeta que muito provavelmente observou este fato no amanhecer na *Yama*; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema, podemos aferir a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida nas próprias ações realizadas: ao se levantar a poeta observa de longe a pradaria tomada de gelo. As cozinheiras preparam o café na Comunidade às 05:00 da manhã e ele é servido às 06:00. Neste momento, o dia já está clareando as terras da *Yama* e, da cozinha, temos acesso a parte externa e conseguimos ver a parte da frente e do fundo tomada pela extensa grama verdinha.

Figura 41- Haikuísta *Houju* (俳号 = 鳳樹) Flor de Flamboyant (Foto cedida pela esposa Merina Keiko Yazaki)



Fonte: Acervo pessoal da Família Yazaki

Apresentamos o *haiku* de *Houju*, produzido em outubro de 2010.

Os/ i/pês/ flo/ri/dos — (5)

No/ pro/fun/do/ céu/ a/zul (7)

u/ru/bus em/ cír/cu/los. (5)

O senhor Masakatsu era sapateiro de profissão e lidava com peças, objetos de couro. Com sua passagem, o seu filho Issamu Yazaki deu continuidade nesse trabalho artesanal herdado de seu pai. Na *Yama* a preocupação dele era garantir e proteger a história da Comunidade, sempre estava no memorial *Kitahara-Wako* trabalhando nos arquivos, registros, fotografias, vídeos históricos. No final de 2021, o jovem dedicado e entusiasta Rafael Nepô chegou na Fazenda e permanece até agora, fazendo um trabalho de reorganização e catalogação desses materiais, tanto na disposição física quanto na informatizada e tecnológica. O projeto está ficando maravilhoso, então, percebo que as inquietações de Masakatsu-san por hora estão se resolvendo e com certeza ele deve estar muito feliz observando do bom lugar que seu legado cultural está sendo repassado e zelado com muita dedicação e esmero. Como diz Katsue Yuba:

[...] A comunidade YUBA é um projeto de Deus. A Comunidade YUBA vai continuar, se Deus quiser, porque se é um projeto de Deus, Deus sabe como indicar a gente. Ainda vai aparecer uma coisa tão legal pra comunidade!!! Se fazendo assim, com humildade, bondade, amor, com tudo, usando tudo isso... vão renascer coisas boas. [...] Muitas pessoas já estão interessadas na Comunidade YUBA. É simples! Os jovens que estudam podem fazer hospital, consultório, ateliê, tudo na comunidade. Tem muitas possibilidades de criar estas oportunidades. Aí vai ter novo jeito e projeto. Não só lá fora, dá pra fazer dentro da comunidade tudo isso. [...]” (YUBA, p. 10-11, 2020).

Neste sentido, como disse Katsue, *Masakatu-san* conseguiu de alguma maneira prosseguir e incentivar novos projetos, tais como: do curtidor, bailarino, instrumentista e ator, e atualmente haikuísta seu filho Issamu Yazaki; da ceramista, vocalista e bailarina Mitsue Yuba; da escritora, costureira, escultora, pintora, cantora e dançarina Katsue Yuba; da fotógrafa Lucille Kanzawa; do designer gráfico Rafael Nepo; da estilista Fernanda Yamamoto; Projetos de Arte e Cultura, Exposições e Feiras, o meu e de outros pesquisadores que já fizeram estudos acadêmicos a respeito da Comunidade, etc., entre outras tantas possibilidades.

Em relação as categorias do tempo, o *haiku* se enquadra em Tempos: físico, produzido em outubro de 2010; histórico, fato observado e vivenciado pelo poeta, neste caso o aparecimento dos “urubus” e averbal/atemporal.

Quanto aos espaços, temos: o primeiro espaço físico nas terras da Fazenda Yuba; o segundo espaço afetivo na memória do poeta que, em um momento de contemplação da natureza e da vida, registrou essa cena dos “urubus em círculo”, na imensidão do céu azul; o terceiro espaço comunitário Coletivo *Yuba Kukai*; o quarto espaço de divulgação especializada a publicação na Revista *Kuzu* e o quinto espaço acadêmico apresentado na dissertação intitulada “O *Haiku* da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação” (2012). Diante de tantos deslocamentos de lugares do poema podemos aferir a presença constante da memória afetiva individual/coletiva, percebida nas próprias ações realizadas: o poeta está vislumbrando naquele instante a mãe natureza e a vida, enxerga em primeira instância os belos pés de ipês carregados de flores, a seguir a sua visão vai em direção ao alto do “céu azul profundo” e contempla a dança harmoniosa e coreografada dos “urubus em círculo”.

A proposta analítica nesse capítulo, pautou-se sobretudo no desafio e na possibilidade de trabalhar o texto poético à luz das abordagens teóricas-críticas eleitas nos capítulos 2 e 3, feitos as devidas ponderações, observações sobre essa produção literária yubense, e sem a pretensão de esgotá-la, pois reconhecemos a existência de infinitos arcabouços teóricos-críticos. Para efeito de redigir o último capítulo, uniremos

as discussões, as reflexões e as inflexões relativas aos estudos da Subalternidade e Decolonialidade em torno dos *haiku* e do Coletivo *Yuba kukai*

#### 4 A ARQUITETURA DA (RE) APRESENTAÇÃO NA ESTÉTICA POÉTICA DOS HAIKU DO COLETIVO YUBA KUKAI: à luz das abordagens teóricas-críticas da Subalternidade e da Decolonialidade

*A voz de minha bisavó ecoou  
criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
de uma infância perdida.*

*A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos donos de tudo.*

*A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela.*

*A minha voz ainda  
ecoava versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.*

*A voz de minha filha  
recolhe todas as nossas vozes  
recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.*

*A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem – o hoje – o agora.  
Na voz de minha filha  
se fará ouvir a ressonância  
O eco da vida-liberdade.*

Conceição Evaristo (*Em 1990, o número 13 de Cadernos Negros – “Vozes-  
mulheres”*)

[...] *Os saberes das Comunidades Tradicionais estão atônitos diante da globalização. As novas gerações parecem mais distantes, dispersas e, ao mesmo tempo, mais universais, mais unidas por elos que extrapolam as fronteiras geopolíticas. As tradições locais, agora, estão mais integradas a de todo o mundo.* [...] Julia Pascali (*In: Prefácio da obra Bravos Pioneiros, p. 09, 2018*)

“[...] *partindo da, por exemplo da minha história pessoal é foi uma mulher que nasceu, criou numa favela, vem de situação subalterna e hoje faz isso e isso e isso e aquilo. É aí eu tenho dito as nossas histórias, por exemplo eu me lembro que quando o Joaquim Barbosa virou Ministro né, a história de Joaquim Barbosa foi cantada a quatro ventos, as que aprendeu ler com treze anos uma coisa assim, só sei que foi cantada a quatro ventos, então dá impressão que*

*todo mundo que esforça, que todo mundo que trabalha consegue né? Isso é uma falácia, isso é uma mentira, porque eu conheço muita gente que trabalha, que esforça, chega num dado limite que as pessoas já não aguentam é já não aguentam mais. Então, quando as pessoas falam assim, Ah! mas você conseguiu. Eu falo: eu estou com setenta anos. Então foi preciso chegar setenta anos pra eu conseguir? Entende? Se eu tivesse nascido numa outra condição, se o Brasil tivesse uma sociedade menos injusta, se os afro-brasileiros quando tivessem “saído” entre aspas do processo da escravidão, se não tivessem saído com uma mão na frente e outra atrás, então nós hoje provavelmente, a gente teria um outro patamar, a gente estaria em outro patamar dentro da sociedade brasileira. Então, me incomoda muita essa questão de dizer se você estudar, se você estudar, você consegue. Não é assim pra todo mundo. Eu acho que essas histórias de pessoas que vieram de classes subalternas, essas histórias como eu, essas histórias elas apenas confirmam, elas são uma exceção dentro da regra.*

Conceição Evaristo (2017)

#### **4.1 Como os haikuístas do Coletivo *Yuba Kukai* enquanto sujeitos subalternos e decoloniais arquitetam em seus *haiku* a (re) apresentação da estética poética?**

*“Hasta que los leones tengan sus propios historiadores, las historias de cacería seguirán glorificando el cazador”*

Provérbio africano

A análise feita anteriormente nos haikai do Coletivo *Yuba kukai* pautou-se sob um arcabouço teórico-crítico centrado nos estudos pós-coloniais e pós-modernos, ou seja, reconhecemos todas as contribuições desenvolvidas e pensadas até a 2ª Guerra Mundial, no século XX. Entretanto, o período pós-guerra possibilitou novos questionamentos por parte de outros coletivos, instituições, filósofos, estudiosos, etc., em diversas partes do planeta, acerca do funcionamento desse poder hegemônico, eurocêntrico, patriarcal, heterárquico e binário (colonizador e colonizado), vigente até àquele momento. Assim, o mundo era dividido em duas categorias de humanos: “europeus” – homem e mulher brancos, heteros e os “não-europeus” – homem e mulher de outras raças/etnias, homossexuais, por exemplo.

[...] Pela lógica da colonialidade, somente o homem colonizador tem condições de conhecimento objetivo, científico e universal. Nessa assertiva, naturaliza-se o complexo sistema de classificação tanto interno quanto externo, na atualidade. A forma externa refere-se, por exemplo, ao posicionamento do não-europeu – tanto homem, quanto mulher – numa posição inferior à do europeu. No entanto, internamente, a mulher branca (ocidental, de classe média, europeia ou norte-americana) está subordinada ao homem branco, em posição

superior ao homem negro. A mulher negra, por sua vez, ocupa posição de “peça” para o homem branco, de subordinação (serviçal) à mulher branca, bem como, ao homem negro. [...] (PAULA, p. 14, 2015)

A proposta desse último capítulo será amalgamar e pensar, para além dos estudos já existentes, outras [...] abordagens não apenas imanentes do texto [...] as abordagens sociopolíticas, as complexas relações estabelecidas pelo ato de fala, desviante e propiciador de aberturas das normas prescritas, e os estudos subalternos, principalmente o latino-americano. (NIGRO, 2017, p. 16). Essas novas abordagens teóricas-críticas, portanto, são imprescindíveis para ampliar, consolidar, emanar esses novos pressupostos, e a partir desses conceber tantos outros saberes teóricos-críticos.

A base teórica-crítica utilizada na construção e fundamentação desse capítulo será: os Estudos Subalternos – Gayatri Chakravorty Spivak (2010), a saber

Os estudos subalternos desenvolvem-se de forma e em contextos diferentes dos observados no início do Grupo de Estudos Subalternos indianos, na década de 1970. Teóricos como Gayatri Chakravorty Spivak e Ranajit Guha lutam por trazer à superfície vozes silenciadas e reprimidas de certos grupos na sociedade indiana, denominados ‘subalternos’. [...] (SOUZA, 2018, p. 10)

e os Estudos Decoloniais: Aníbal Quijano (2005), Walter D. Mignolo (2007), Ramón Grosfoguel (2008) e de outros intelectuais latino-americanos pertencentes ao

[...] Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), constituído no final dos anos 1990. Formado por intelectuais latino-americanos situados em diversas universidades das Américas, o coletivo realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de “giro decolonial”. Assumindo uma miríade ampla de influências teóricas, o M/C atualiza a tradição crítica de pensamento latino-americano, oferece releituras históricas e problematiza velhas e novas questões para o continente. Defende a “opção decolonial” – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva. [...] (BALLESTRIN, p. 89, 2013)

As abordagens supracitadas e selecionadas subsidiarão a direção epistêmica, tendo em vista os dois aspectos fundamentais, por hora eleitos: a) do itinerário dos “entre-lugares/espacos”: o Oriente- no Japão para o Ocidente (Hemisfério Sul Global)- na América Latina- no Brasil- em Mirandópolis/SP (interior paulista)- no Bairro 1ª Aliança – na Comunidade Yuba e por fim no Coletivo *Yuba kukai* e b) das vozes e vidas que aqui “podem falar” e “podem ser ouvidas”, dos lavradores-artistas da *Yama*, e especificamente dos haikuístas que produzem os haikai do Coletivo *Yuba kukai*.

#### 4.1.1 A Subalternidade dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*

A primeira vez que ouvi falar dos Estudos Subalternos foi no primeiro semestre de 2017, como Aluna Especial na disciplina “Abordagens críticas do texto Literário”, ministrada pela prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Maria Ceneviva Nigro, da UNESP/IBILCE- Campus São José do Rio Preto. Recordo-me das sensações de encantamento, ignorância e inquietação diante de tantas possibilidades teóricas-críticas que iam sendo, paulatinamente, apresentadas no decorrer das aulas. A cada diálogo epistêmico exposto e refletido, o sentimento que crescia internamente era revolucionário. Na busca incessante de um pensamento teórico-crítico para a construção do meu projeto de doutorado, sem dúvida da autora indiana, nascida em Calcutá, em 1942, e intelectual a prof<sup>a</sup>. Gayatri Chacravorty Spivak e o seu questionamento perturbador e impactante: “Pode o subalterno falar?” e “o subalterno como tal, pode de fato falar?”, ali foi a ponta do iceberg, e assim nasceu a linha tênue do pensar junto da autora o “discurso crítico” proposto por ela.

[...] Uma das preocupações centrais de Spivak é desafiar os discursos hegemônicos e também nossas próprias crenças como leitores e produtores de saber e conhecimento. Seu intento é principalmente pensar a teoria crítica como uma prática intervencionista, engajada e contestadora. Como observam Donna Landry e Gerald Maclean, a dificuldade da escrita de Spivak denota principalmente sua preocupação em produzir um discurso crítico que procura influenciar e alterar a forma como lemos e aprendemos o mundo contemporâneo. [...] (ALMEIDA; FEITOSA; FEITOSA, p. 8, 2010)

A objeção frente aos discursos hegemônicos nos obrigará a questionar nossas respectivas concepções, uma vez que em nossos estudos a *hegemonia* concebe e

[...] constitui-se em forças regendo as sociedades, contemplando, por exemplo, a figura masculina, branca e de classes sociais superiores, no contexto ocidental. É necessário atentar, no entanto, para a “personalidade” representativa da hegemonia não sendo a mesma para todas as situações e localizações. No contexto indiano, por exemplo, vemos essa relação de poder no sistema de castas, ainda perpetuada na cultura. (SOUZA, p. 10, 2018)

Para além do âmago de suas inquietudes, Spivak também faz mais duas ponderações significativas: i) de qual sujeito subalterno ela está se referindo, e ii) quem é o sujeito que pode falar pelo subalterno e dos perigos implicados nesse “falar pelo outro – subalterno”.

[...] o termo **subalterno (escrito e grifo meu)** deve ser resgatado, retomando o significado que Gramsci lhe atribui ao se referir ao ‘proletariado’, ou seja, àquele cuja voz não pode ser ouvida. O termo subalterno, Spivak argumenta, descreve: “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante. [...] a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido (a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar “contra” a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido. [...] (ALMEIDA; FEITOSA; FEITOSA, p.12-14, 2010)

Nessa circunstância, “[...] para Spivak, se o discurso do subalterno é obliterado [...]” (ALMEIDA; FEITOSA; FEITOSA, p.14, 2010), tal posicionamento crítico da autora conjuga-se com os haikuístas do Coletivo *Yuba kukai* produtores do gênero poético *haiku*. Cinco características substanciais aproximam os lavradores-artistas como sujeitos subalternizados: 1) falantes bilíngues – a L1 japonês e a L2 português, uma questão de linguagem/linguística; 2) eles/elas moram e vivem na Fazenda, o fator geográfico 3) eles/elas trabalham no campo, a classe trabalhadora rural; 4) observa-se em um grupo de 15 pessoas, nove são mulheres, o quesito gênero/sexo e 5) a literatura criada e escrita pelos haikuístas do Coletivo *Yuba Kukai* não é a literatura canônica, editorial e comercial, não reconhecida em espaços acadêmicos e mercadológico literário. Neste sentido, [...] falamos sempre a partir de um determinado lugar situado nas estruturas de poder. Ninguém escapa às hierarquias de classe, sexuais, de gênero, espirituais, linguísticas, geográficas e raciais do “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno”. [...] (GROSGOUEL, p. 118, 2008), ou seja, os *haiku* e os haikuístas do Coletivo *Yuba kukai*, em certa medida também são atravessados por essas intersecções heterárquicas, políticas, econômicas, culturais, sociais advindas de uma representação construída historicamente sob um único ponto de vista – “o olhar, o falar, o ouvir do colonizador”.

#### 4.1.2 A Decolonialidade dos *haiku* do Coletivo do *Yuba Kukai*

Os intelectuais latino-americanos do grupo M/C avançam nos estudos epistêmicos, teóricos- críticos, agora pensados também a partir da América Latina, e defendem, portanto, o “giro decolonial”. Entre esses estudiosos temos Quijano (2005), Mignolo (2007), Grosfoguel (2008) e Bernardino-Costa; Grosfoguel (2016) revigorando essas novas contribuições do pensamento crítico dialógico, buscando promover um

estado democrático, emancipatório e exequível de fato da equidade da “Comunidade Humana”.

Como o mundo fora até então estruturado nos moldes eurocêntricos e pensamentos cartesianos, o que vigorava era

[...] Essa Verdade universal que está para além do tempo e do espaço, o acesso privilegiado às leis do universo, e a capacidade de produzir conhecimento e teorias científicas, tudo isto está agora situado na mente do Homem ocidental. O ego-cogito cartesiano (“Penso, logo existo”) é o fundamento das ciências modernas ocidentais. Ao criar um dualismo entre mente e corpo e entre mente e natureza, Descartes conseguiu proclamar um conhecimento não-situado, universal, visto pelos olhos de Deus. A isto o filósofo colombiano Santiago Castro-Gomez chamou a perspectiva do “ponto zero” das filosofias eurocêntricas (Castro-Gomez, 2003). O “ponto zero” é o ponto de vista que se esconde e, escondendo-se, se coloca para lá de qualquer ponto de vista, ou seja, é o ponto de vista que se representa como não tendo um ponto de vista. É esta visão através do olhar de deus que esconde sempre a sua perspectiva local e concreta sob um universalismo abstracto. A filosofia ocidental privilegia a “egopolítica do conhecimento” em desfavor da “geopolítica do conhecimento” e da “corpo-política do conhecimento”. Em termos históricos, isto permitiu ao homem ocidental (esta referência ao sexo masculino é usada intencionalmente) representar o seu conhecimento como o único capaz de alcançar uma consciência universal, bem como dispensar o conhecimento não-ocidental por ser particularístico e, portanto, incapaz de alcançar a universalidade. Esta estratégia epistémica tem sido crucial para os desenhos – ou desígnios – globais do Ocidente. Ao esconder o lugar do sujeito da enunciação, a dominação e a expansão coloniais europeias/euro-americanas conseguiram construir por todo o globo uma hierarquia de conhecimento superior e inferior e, consequentemente, de povos superiores e inferiores. [...] (GROSFUGUEL, p. 119-120, 2008)

A filosofia ocidental, portanto, ao legitimar e privilegiar a ‘egopolítica do conhecimento’, ao ocultar o lugar dos outros sujeitos da enunciação, engendram e implantam no mundo uma divisão hierarquizada, binária e aniquiladora, em duas categorias distintas: de sapiência privilegiada e subalterna, logo de grupos de pessoas e/ou nações privilegiadas e subalternas. Em consequência dessa cultura hegemônica insurge a necessidade pungente de alargar o “lugar da enunciação”, assim os estudos decoloniais denotam/manifestam e defendem que

[...] O essencial aqui é o *locus* da enunciação, ou seja, o lugar geopolítico e corpo-político do sujeito que fala. Na filosofia e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A “egopolítica do conhecimento” da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um “Ego” não situado. O lugar epistémico étnico-racial/sexual/de género e o sujeito enunciator encontram-se, sempre, desvinculados.

Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistémico étnico-racial/sexual/de género, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistémico geopolítico e

corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia. Eis que se torna importante distinguir “lugar epistémico” e “lugar social”. O facto de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa automaticamente que pense epistemicamente a partir de um lugar epistémico subalterno. Justamente, o êxito do sistema-mundo colonial/moderno reside em levar os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensar epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes. As perspectivas epistémicas subalternas são uma forma de conhecimento que, vindo de baixo, origina uma perspectiva crítica do conhecimento hegemónico nas relações de poder envolvidas. Não estou a reivindicar um populismo epistémico em que o conhecimento produzido a partir de baixo seja automaticamente um conhecimento epistémico subalterno. O que defendo é o seguinte: todo o conhecimento se situa, epistemicamente, ou no lado dominante, ou no lado subalterno das relações de poder, e isto tem a ver com a geopolítica e a corpo-política do conhecimento. A neutralidade e a objectividade desinserida e não-situada da geopolítica do conhecimento é um mito ocidental. [...] (GROSGOUEL, p. 119, 2008)

A proposição é pensar como ponto inicial o “lugar geopolítico e corpo-político” das vozes que falam e podem ser ouvidas e, portanto, discernir “lugar epistémico” do “lugar social”, isto é, a decolonialidade preconiza que toda ciência se constitui, “epistemicamente”, ou do contingente privilegiado ou do contingente subalterno das implicações e relações de forças dominantes, agora associada à proibição da “geopolítica e corpo-política”, do espaço fronteiro geopolítico e corpo-político dos outros sujeitos decoloniais e subalternos.

[...] Na realidade, cada categoria usada para caracterizar o processo político latino-americano tem sido sempre um modo parcial e distorcido de olhar esta realidade. Essa é uma consequência inevitável da perspectiva eurocêntrica, na qual um evolucionismo unilinear e unidirecional se amalgama contraditoriamente com a visão dualista da história; um dualismo novo e radical que separa a natureza da sociedade, o corpo da razão; que não sabe o que fazer com a questão da totalidade, negando-a simplesmente, como o velho empirismo ou o novo pós-modernismo, ou entendendo-a só de modo organicista ou sistémico, convertendo-a assim numa perspectiva distorcedora, impossível de ser usada salvo para o erro. Não é, pois, um acidente que tenhamos sido, por enquanto, derrotados em ambos os projetos revolucionários, na América e em todo o mundo. O que podemos avançar e conquistar em termos de direitos políticos e civis, numa necessária redistribuição do poder, da qual a descolonização da sociedade é a pressuposição e ponto de partida, está agora sendo arrasado no processo de reconcentração do controle do poder no capitalismo mundial e com a gestão dos mesmos responsáveis pela colonialidade do poder. Conseqüentemente, é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos. [...] (QUÍJANO, p. 138-139, 2005)

É nessa seara, da libertação das relações de poder eurocêntricas e hegemônicas, que seguimos rumo ao nosso verdadeiro ideário e revolucionário político: lutar de forma

engajada para que definitivamente a nossa imagem refletida durante séculos deixe ser o reflexo difuso da representação heterárquica. “É tempo” de ser o que somos, sujeitos/nações advindos de “entre-lugares/espacos” fronteiriços, gerados e concebidos, portanto, no lugar geopolítico e corpo-político do conhecimento, onde fazemos parte dessa totalidade espacial e temporal da nova conjectura e delineamento global. Ressaltamos

[...] Porém, os sujeitos coloniais que estão nas fronteiras – físicas e imaginárias – da modernidade não eram e não são seres passivos. Eles podem tanto se integrar ao desenho global das histórias locais que estão sendo forjadas como podem rejeitá-las. É nessas fronteiras, marcadas pela diferença colonial, que atua a colonialidade do poder, bem como é dessas fronteiras que pode emergir o pensamento de fronteira como projeto decolonial. O pensamento de fronteira não é um pensamento fundamentalista ou essencialista daqueles que estão à margem ou na fronteira da modernidade. Justamente por estar na fronteira, esse pensamento está em diálogo com a modernidade, porém a parte das perspectivas subalternas. Em outras palavras, o pensamento de fronteira é a resposta epistêmica dos subalternos ao projeto eurocêntrico da modernidade. (Grosfoguel, 2009 apud BERNARDINO-COSTA, GROSGOUEL, p, 18-19, 2016).

Portanto, os conhecimentos “geopolítico e corpo-político” de pequenos grupos estão aturcidos frente a nova era da globalização, há a sensação de que os mais jovens estão desconectados, ausentes, à essa nova realidade, todavia concomitantemente são mais universais, ultrapassam as “entre-fronteiras” limitadas e impostas pelos sistemas políticos vigentes; os saberes, as tradições e as culturas locais se fundem e englobam a de quase todo o planeta.

Os *haiku* do Coletivo *Yuba kukai* se arquitetam em meio a miscigenação e fronteiras das tradições e do legado cultural passado de geração em geração, e essa manifestação literária mantém em seus traços e contornos a manutenção, permanência e (re) existência, seguindo, de modo alternante e inevitavelmente dotado de metamorfose, manifestada por meio de uma estética literária *sui generis*.

#### **4.2 As Tradições multiplurais e multiculturais: Há Norte e Sul Global considerando o Japão e o Brasil?**

*Aproximadamente 80 anos atrás, no Japão, havia uma garotinha chamada Hama. Quando tinha 10 anos, seus pais, que deviam emigrar para o Brasil, morreram com um dia de diferença, vitimados pela gripe espanhola. Por isso, Hama foi criada pela avó. No Japão daquela época havia muita gente querendo emigrar para o Brasil e outros países da América do Sul. O pai e a mãe de Hama estavam entre essas pessoas. [...] o coraçãozinho desta menina guardava um segredo: queria ir para o Brasil, país onde seu pai tanto*

*sonhara em viver. Ele sempre lhe dizia: “O Brasil é um país grande. Tem muitas árvores frondosas e a floresta se estende a perder de vista até a linha do horizonte. Hoje, no Japão, há muitas pessoas passando por dificuldades, sem ter o que comer. Para que essas pessoas possam viver melhor, nós devemos construir uma nova vila. Por isso vamos para o Brasil, com toda a família”. E, ainda, contava: “Lá tem uma grande variedade de pássaros, borboletas, frutas, grandes rios. Enfim, é uma terra maravilhosa, muitas vezes maior que o Japão. Não neva, é um lugar quentinho o ano todo”. [...]*  
Renata Katsue Yuba (Do livro: *A Frondosa árvore de Hama*, p. 6-10, 2011)

O arquipélago japonês é formado por quatro ilhas, o idioma oficial é o japonês, a capital é a cidade de Tóquio e as principais religiões são o xintoísmo e o budismo e sua tradição e cultura imperial originada há mais de dois mil anos. Historicamente o país do Sol nascente teve em sua formação política as dinastias e/ou xogunatos, famílias feudais que comandavam de tempos em tempos o território japonês. O sistema imperialista e o regime patriarcal são as colunas formadoras, portanto, é possível inferirmos que o pensamento crítico constituinte dessa nação advém de um conhecimento próximo ao colonizador e conservador em suas raízes. O país interrompe as relações comerciais com o mundo ocidental entre os séculos XVII ao XIX às ordens da dinastia Tokugawa que sofre sua queda definitiva em 1868. Novamente há a reabertura do Japão ao mundo exterior. Com o fim do xogunato Tokugawa a população sofre, devido a inexistência de uma estrutura política e econômica organizada, falta de emprego. E, conseqüentemente, a fome e a miséria se alastram por todo o território. Inicia-se, então a retomada das relações comerciais, políticas e econômicas com o restante do mundo já em meio ao século XIX. Diante do panorama inóspito e paupérrimo instalado, registra-se o primeiro desembarque no porto de Santos/SP do navio *kasato maru*, em 1908, chegando no Brasil a primeira leva de imigrantes japoneses espalhados principalmente nos estados de São Paulo, Paraná, Amazonas e Mato Grosso do Sul, no formato de pequenas colônias, agrupamento de famílias.

Há uma sequência de fatos históricos que perpassam o Japão, durante a primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, o país fez a Aliança com a Tríplice Entente e ficou ao lado dos Aliados, mas restringiu-se ao combate contra colônias alemãs no leste asiático. Ainda houve, de 1918 a 1920, a pandemia da Gripe Espanhola, que se espalha pelo mundo e atinge a população japonesa. Os japoneses, com a promessa de sobrevivência e de uma vida digna, continuaram a diáspora pelo mundo, migrando para o Havaí, para as Américas do Norte, nos EUA, Central, no México, e Sul/Latina, no Peru, Brasil, Argentina e Paraguai. Já com uma população de imigrantes espalhados pelo planeta, o Japão segue

trabalhando e reestruturando suas relações de poder interna e externamente. A situação se agrava com Crise de 1929 no mundo e o ápice da catástrofe japonesa e tragédia mundial ocorre na segunda Guerra Mundial, de 1939 a 1945. Os Estados Unidos declaram guerra ao Japão em resposta ao ataque aéreo japonês à base naval americana *Pearl Harbor* em 07 de dezembro de 1941, que resultou em cerca de 2.400 americanos mortos. Em 1945, os Estados Unidos lançam duas bombas atômicas sobre o arquipélago japonês, o primeiro ataque na história da humanidade sobre a cidade de Hiroshima no dia 06 de agosto, causando 80 mil mortes e em Nagasaki no dia 09 de agosto, com cerca de 40 mil mortes. O governo japonês rende-se aos Estados Unidos no dia 14 de agosto de 1945; o imperador Hirohito gravou uma mensagem transmitida em todo o Japão anunciando o fim da guerra e inicia-se a ocupação americana do território japonês, marcando em definitivo o fim da Segunda Guerra Mundial.

O pós-guerra dá início a uma nova configuração à ordem mundial e, neste caso o Japão até então independente em seu território, rende-se ao *status quo* “de colonizado”. Os papéis se invertem, entretanto, se mantém na estrutura hegemônica e dualista, ou seja, temos a queda de “sujeitos/nações” – o Japão que “falava e era ouvido”, em certa medida pela esfera ocidental, agora nas relações de poder assumindo o papel subalternizado em detrimento da supremacia eurocêntrica. É nesse contexto que em 1926 a família de Isamu Yuba chega na América Latina/ Hemisfério Sul Global, no Brasil, no município de Mirandópolis (interior paulista), no Bairro da 1ª Aliança e funda em 1935 a Comunidade Yuba, junto de outros companheiros, e, no interior da *Yama*, temos a formação em 2010 do Coletivo *Yuba Kukai*.

Após várias travessias, deslocamentos e adversidades, os imigrantes que aqui estão carregam consigo a herança e as tradições culturais de sua primeira terra natal – o Japão e incorporam o legado e as tradições culturais de sua segunda terra natal, que os acolhera – o Brasil. Portanto, o “discurso crítico”, o “lugar geopolítico e corpo-político” desses sujeitos subalternos e decoloniais nascem do “entre-lugar/espço” fronteiriço e transitam entre o local e o universal de maneira amalgamada.

A tradição do gênero poético e literário *haikai*, originada no século XVII no Japão e consolidado como *haiku* no século XIX, cruza os oceanos e aporta no mundo ocidental (Europa, Inglaterra, Portugal, Espanha, EUA, Brasil) e conquista novos adeptos e poetas em outros locais. Sua nomenclatura, de certo modo, se ocidentaliza e passa a ser conhecido por *haikai*, *hai-kai*, *haicai*. Em especial, no Brasil, essa poesia sintética é apresentada pela primeira vez pelo Diplomata brasileiro Oliveira Lima e mais tarde pelos

primeiros imigrantes japoneses, em 1908<sup>22</sup>. O *haiku* se soma às tradições brasileiras, à flora e à fauna brasileira e agora são escritos ainda por japoneses da primeira geração, por descendentes nipo-brasileiros e por brasileiros em quase todo o território nacional. Essa tradição é possível e perceptível pela latente representação “[...] enquanto instrumento teórico-metodológico de análise da história cultural. (PACHECO, p. 3, 2005). Assim, a afiguração é representativa

[...] do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (...) As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais. (CHARTIER, s/d, p.17 apud PACHECO, p.3-4, 2005)

Ora, interessa-nos, na concepção de Chartier (s/d), a questão da legitimação de um projeto reformador, ou a justificação, para os próprios indivíduos; as suas escolhas e condutas, além da concepção de mundo social e dos valores. Os lavradores-poetas do Coletivo *Yuba Kukai*, no construto de sua estética poética literária, conservam em seus haikai traços das tradições culturais japonesa e brasileira.

### **4.3 Manutenção e Permanência – o que eles mantiveram? Como eles resistiram até agora?**

*Meu pai, quando aqui chegou como imigrante, encontrou uma terra ainda virgem e se emocionou; entre lágrimas, jurou construir uma nova vida. A partir desse dia, movido por uma grande força, foi em busca de seu sonho. Sonho esse que se realizou numa vida em comunidade. Passaram-se, desde então, 92 anos. Nasci e cresci nesse ambiente e guardo comigo muitas lembranças felizes. Com essas histórias espero compartilhar, um pouco, as emoções que vivenciei.*

Renata Katsue Yuba, 15 de junho de 1990 (Do livro: Katsue e seus contos, 1ª Impressão)

<sup>22</sup> Essas informações estão detalhadas no capítulo 2 dessa Tese.

*Este memorável livro “Yama no Ohanashi”, escrito 30 anos atrás, está esgotado há muito tempo. Felizes encontros possibilitaram a oportunidade de uma republicação. Estou muito feliz e grata. As crianças daquele tempo são, agora, todas adultas e ativas herdeiras de Yama. Gratidão!  
Gostaria de agradecer à Prefeitura de Mirandópolis pelo apoio à republicação deste livro. Muito obrigada!*

Renata Katsue Yuba, 16 de fevereiro de 2021 (Do Livro: *Katsue e seus contos*, 2ª Impressão)

As colônias japonesas se fixaram em alguns estados brasileiros, o estado de São Paulo teve a maior recepção desses imigrantes. A vivência em colônia – pequenos agrupamentos familiares, primeiramente, foi uma maneira de proteção e sobrevivência mútua em terras estrangeiras e, principalmente, desse modo tornou-se possível a preservação das tradições, da língua e linguagem, da herança cultural, artística, religiosa, social e subjetiva, das memórias individuais e coletivas dessas vozes subalternizadas e decoloniais, as quais tiveram suas vidas marcadas no pós-guerra pela experiência diaspórica, por várias razões listadas anteriormente. Nesse sentido, o gênero poético *haiku*, oriundo do Japão, encontrou há 119 anos, desde sua primeira aparição em 1903, e há 114 anos, desde a vinda dos primeiros imigrantes japoneses, em 1908, em terras brasileiras um lugar/espço para sua manutenção e permanência.

Isamu Yuba, quando chegou no interior paulista, município de Mirandópolis/SP, no Bairro 1ª Aliança, em 1926, com seus pais e seus onze irmãos, já trazia em seu coração e pensamento o sonho de uma vida comunitária. Ele conheceu o senhor Shigueshi Nagata, que preconizava a lição “Aqui preparamos homens antes do café” e, nas Alianças, teve contato com dois mestres da poesia japonesa, *tanka* e *haiku*, Nempuku Sato e Keiseki Kimura, além do *haijin* iniciante o senhor Eizo Niizu. Em 1933, a primeira tentativa de Isamu fracassou. Motivado pela sua esposa Hama Yuba, familiares e junto de alguns companheiros em 1935, compraram alguns alqueires de terra – hoje a Fazenda Yuba, e fundaram a Comunidade Yuba – a *Yama* com o lema “amar a terra e cultivar a arte”, construída sob três pilares vitais: Arte, Terra e Oração. Essa base sustentadora, implantada por ele desde sua chegada, concerne a proposição de uma manutenção e permanência advinda do Japão: a poesia japonesa *haiku*, enquanto Arte Literária, se estabelece no interior da *Yama*. Em entrevista a nós concedida em 26 de março de 2011, Eizo Niizu afirma que conheceu Keiseki Kimura, Nempuku Sato e Isamu Yuba e teve contato com o *haiku* quando morou na Primeira Aliança. Nessa época, existia o grupo de *haiku Kukai* da Sessão 10 (*ku*= *haiku* + *kai* = grupo), liderado por Nempuku Sato e Keiseiki Kimura.

Desde o princípio da fundação da Comunidade Yuba, é perceptível que a prática do *haiku* sempre aconteceu, de maneira individual e reservada; nota-se que eram poucos e por volta da década de 1940, temos os *haijins* pioneiros(as): Kiyoei Tsutsui (筒井清平 – つつい きよへい), Kinsuke Minowa (箕輪勤助 – みのわ きんすけ), Tami Mochizuki (望月たみ – もちづき たみ), Hana Yuba (弓場はな – ゆば はな) e Aya Yuba (弓場あや – ゆば あや)- Aki-tian, e não se preocupavam em socializá-lo com os demais membros. Por outro lado, sempre que possível, os (as) *haijins* enviavam os *haiku* para serem publicados em revistas no Japão 筒井俗仙子句集 (*Tsutsui Zokusenshi Shu*), 玉藻 (*Tamamo*), 5月雑詠中より 星野高志 (*Gogatsuzatsumutyuu-yori, hoshino takashi*) e 火畑 (*Hibatake*) e em revistas no Brasil –a Revista 木陰 (*Kokage*), Revista 火焰樹 (*Kaenju*) e a Revista *Haikai*.

Essa posição permaneceu com os haikuístas Yubas nas décadas de 1980, 1990 e 2000. A partir de 17 de janeiro de 2010, o *haiku* passa a ser socializado para um determinado número de yubenses com interesses comuns. Assim, cria-se o Coletivo *Yuba kukai* (*kai* = grupo; *ku* = *haiku*: Grupo de *haiku* Yuba). Destacamos o importante trabalho do haikuísta Paulo Kensaku Yuba, nascido em 12 de setembro de 1951, na cidade de Guaraçai/SP, de 71 anos, *luthier* de violino e violoncelo, residente nos EUA há alguns anos, e tempos em tempos vem visitar a família na *Yama*. Filho da *haijin* Aya Yuba que, em março de 2011, organizou e lançou uma coletânea independente intitulada “*Yuba Noujou Kushuu Yama no Haiku* (Coletânea da Fazenda Yuba: *Haiku* do *Yama*), publicado em língua japonesa, em homenagem e memória aos cinco haikuístas pioneiros (as) da Comunidade Yuba. O livro do senhor Kensaku é um documento relevante, pois contribui no mapeamento da produção dos *haiku* dos haikuístas yubenses e reforça a proposição de manutenção e permanência desse gênero poético literário no interior da *Yama*.

Outro fato que corrobora na conservação e continuidade ocorreu nos anos de 2020 e 2021, quando as crianças Yuba iniciam sua produção sistemática junto ao Coletivo *Yuba Kukai*, incentivados e orientados pela *haijin* Toshiko Asada Yuba. Os primeiros resultados dessa fase renovadora foram: a) premiações em uma Revista Japonesa independente (2020), b) publicações em uma Revista Brasileira (nov, 2020) e c) a culminância e divulgação realizada em novembro na Exposição SPFW (2021). Os pequenos poetas continuam a participar do Coletivo *Yuba kukai* e seguem publicando na Revista Brasileira neste ano de 2022.

Portanto, a manutenção e permanência dos *haiku* do Coletivo *Yuba Kukai* é, em primeira instância, proveniente da tradição literária desse gênero poético japonês, conforme o delineamento feito na linha do tempo desde a chegada de Isamu Yuba, no Brasil, que teve contato com o *haiku* nas Alianças. O marco da fundação da Comunidade Yuba foi notório e decisivo no incentivo e apoio para toda forma de Arte e Cultura, no desenvolvimento e edificação no interior da *Yama*. Assim, esses “sujeitos/nação” subalternizados e decoloniais, em resposta ao tempo e à nova configuração global, continuam a seguir firmes no propósito da conservação e da continuidade dessa poesia.

#### **4.4 A Alteração e o ineditismo- o que eles alteraram? Resistência (escrevivência) e (Re) existência**

[...]Mais do que um espaço físico, a Comunidade Yuba se reconhece, agora e também, como um espaço interno. Estão todos ligados através de fundamentos vividos coletivamente, que permanecem dentro de cada indivíduo com a sua essência. Existe o sentimento de pertencimento a uma vida construída coletivamente através de princípios onde a arte e cultivo da terra coexistem com a mesma intensidade e respeito, sustentados pelo sentimento de gratidão e criação coletiva. [...] (PASCALI, p. 10, 2020)

No capítulo 3, nos subitens 3.4, 3.5 e 3.6, foram realizadas as análises dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai* sob à luz dos conceitos: Estrutura/Forma; Conteúdo; *Kigô* e Tempo-Espaço-Memória. Durante as análises foi possível observar, constatar e desvelar alguns aspectos peculiares na produção desses textos poéticos literários, entre os quais destacamos: Inovação, Adaptação, Ineditismo.

##### **4.4.1 Inovação**

Consideramos novidade tudo aquilo que em certa medida não é comum e habitual em nosso cotidiano social e cultural, por exemplo. Neste sentido, a primeira inovação se dá por meio da circulação desses poemas no Japão por meio da Revista *Kuzu*, fazendo com que os *haiku* do Coletivo *Yuba kukai* se desloquem em sentido inverso – do Brasil ao Japão, realizando um movimento diaspórico contrário ao anteriormente ocorrido.

A segunda inovação é perceptível nas representações de crenças espirituais existentes entre os dois países: no Brasil prevalece o cristianismo e no Japão o xintoísmo e budismo. A filosofia de vida japonesa são os ensinamentos e preceitos baseados no Zen

Budismo, isto é, agradecimento ao universo, reconhecimento e respeito a todos os seres vivos ou mortos. Portanto, no *haiku* abaixo:

Vamos jogar pedras  
de encontro àquela parede —  
Uma taturana.

A ação descrita na cena é aqui no Brasil vista como uma brincadeira infantil, sem o instinto de crueldade ou a intenção de desrespeitar à taturana, portanto, considerado em nossa vivência uma diversão, uma espécie de acerto ao alvo, seja ele movente ou estanque.

A terceira inovação na perspectiva da multimídia foi a animação dos *haiku* das crianças Yuba, em novembro de 2021, apresentada na Exposição da SPFW, organizada pela estilista Fernanda Yamamoto e a Comunidade Yuba. A produção, feita a partir dos desenhos ilustrativos de cada pequeno poeta e dos respectivos poemas, teve como resultado uma espécie de nano curta-metragem artístico, informativo e educativo, com a duração total de três minutos, e aproximadamente um minuto de animação. O formato dinâmico desperta e convida o público ao retorno à infância e à diversão.

#### 4.4.2 Adaptação

A adaptação é considerada uma espécie de adequação e implica em algumas modificações em nossa rotina diária e costumeira. A primeira adaptação foi notada no *haiku* de *Chiôu* que segue abaixo:

Pomar de mamões —  
Coelhinhos de orelhas curtas  
guardam o local.

A imagem mostra os coelhos de inverno no Brasil guardando o local da comida. No caso do Japão, ocorre o contrário: os coelhos da neve saem de suas tocas à procura de alimento. Temos uma adequação dos pequenos roedores que vivem em territórios diferentes e de clima oposto: sem dúvida um receptível contraponto temporal e espacial.

A outra adaptação foram os desenhos feitos pelas crianças Yuba. No Japão é comum o *haiku* vir acompanhado de uma ilustração representativa, geralmente referente às estações do ano, aos conteúdos e aos *kigo*. Notam-se a prevalência das cores preta e branca e, quando coloridas, em tons bem suaves e claros, sempre sóbrios. No caso dos pequenos *haijins* da *Yama*, eles e elas desenharam e pintaram com cores vivas e vibrantes, de tom mais colorido e brilhante, as cenas e as imagens de seus *haiku*, bem ao molde infantil, livre, leve e divertido.

#### 4.4.3 Ineditismo

O ineditismo depende sempre do olhar do outro sobre as coisas que já existem e, além disso, denota muitos sentidos partindo do desconhecido, perpassando o campo do estranho até chegar no campo do mistério e do extraordinário. Abraçaremos as linhas do desconhecido, extraordinário e maravilhoso. Encontramos quatro aspectos que nos ajudam a elaborar e constituir a dimensão do inédito e exclusivo, são eles: 1) *haiku* premiado, 2) dos conteúdos, 3) dos *kigo* e 4) das crianças Yuba e suas poesias.

O primeiro aspecto refere-se ao *haijin Chiôu* que se inscreveu pela primeira vez, em 2010, no concurso *NHK Zenkoku Haiku Taikai*, organizado anualmente pela rede de televisão japonesa *NHK* – o concurso nacional de *haiku*. Houve cerca de oitenta mil participantes e o *haiku* de *Chiôu* ficou em primeiro lugar. Ele recebeu como prêmio um troféu e um certificado de honra ao mérito enviados pelo Ministro da Cultura e Ciência do Japão, após o dia 11 de março de 2011.

Essa premiação foi inesperada e inédita por várias razões: i) *Chiôu* era ao mesmo tempo cidadão japonês e brasileiro, portanto, nascido em território japonês. Trouxe consigo toda a disciplina nipônica, porém viveu a maior parte de sua vida em solo brasileiro, onde trabalhou e formou sua família e seus descendentes nipo-brasileiros, seu maior legado, ou seja, a vida e a vivência de *Chiôu* encontra-se em meio aos “entrelugares/espacos” de fronteira; ii) *Chiôu* criou este *haiku* no Brasil, a partir de sua recordação de uma visita em sua juventude ao Estado do Amazonas, mais especificamente em um passeio no Rio Amazonas, famoso no Brasil e no mundo pela sua enorme extensão e o encontro das águas dos Rios Negro e Solimões e; iii) *Chiôu*, ao escrever esse *haiku*, conseguiu a harmonia entre os três elementos fundamentais: forma, conteúdo e *kigo*. Conservou a presença do *haimi* – o sabor do *haiku* de modo esmeril, para além de

desenhar a cena de forma concisa, manteve o rigor e o afeto tão necessários na produção desse gênero poético. Segue abaixo, novamente, o *haiku* premiado:

Rio Amazonas —  
A fugaz vivacidade  
Do aguaceiro branco.

O segundo aspecto foram os conteúdos inéditos decorrentes e consequentes das ações, acontecimentos, fatos, memórias experienciadas, vivenciadas ao sabor do *haimi* característico da *Yama*, ao mesmo tempo singular e plural. Alguns *haiku* carregam e são marcados pelas sensações predominantes de *wabi* e *sabi*. Seguem abaixo dois *haiku*, o primeiro peculiar da Fazenda Yuba e o segundo carregado de *wabi* e *sabi*.

O primeiro poema descreve a ação satisfatória de finalizar o exercício da prática do instrumento violocello e são duas sensações predominantes: a primeira da atividade cumprida com êxito durante o período noturno, após um dia de trabalho na *Yama*; e a segunda por poder contemplar a natureza por meio do céu outonal repleto de estrelas, que só é possível por não haver nenhum tipo de impedimento visual típico da zona urbana, por exemplo como a iluminação, a poluição, os arranha-céus artificiais, entre outras ocorrências.

Minha aula de cello  
acaba de terminar —  
Ah, céu estrelado!

O segundo poema é dotado de uma profusão de recordações afetivas que se cruzam no “entre-lugar” da memória e ao mesmo tempo da ação de vestir o agasalho antigo dos antepassados que um dia a acalentaram, a embalaram e a protegeram com os próprios braços e vida, mas agora podem ser recordados com carinho e sensibilidade, e em certa medida se materializam e se tornam vivos mais uma vez, mesmo que por um diminuto instante na noite fria de outono na *Yama*.

Frio da noite outonal —  
Sobrepondo roupas velhas  
De meus avós.

O terceiro aspecto são os *kigo* usados para criação e sustentação dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*. Quatro deles ainda não constam catalogados no Brasil, portanto, fazendo parte apenas do “entre-lugar/espço” fronteiro da *Yama*, como são os casos de: “brotos de soja”, “mudas de quiabo”, “Ramos de Lichia” e “coelhos”.

No Japão existe há muito tempo a catalogação dos *kigo* por ciclos sazonais e do Ano Novo. No Brasil, alguns membros pertencentes ao Grêmio Haicai Ipê, como Hidekazu Masuda Goga e Teruko Oda, entre outros colaboradores foram os pioneiros nessa tarefa árdua (1ª edição 1994- 2ª Edição 1996), focados na Região Sudeste e sobretudo no estado de São Paulo. O Coletivo *Yuba kukai* está localizado no Noroeste Paulista no interior de uma fazenda, portanto os quatro *kigo* aqui utilizados são específicos do cotidiano dos haikuístas, no caso de “brotos de soja” e “mudas de quiabo” cultivados em solo yubense, já os “Ramos de Lichia” é uma fruta que chega em nossas mesas durante o verão e no caso a Comunidade Yuba recebe nas Festas Natalina e de Ano Novo muitos parentes e amigos de todo o lugar do Brasil e do mundo, é muito comum entre os japoneses e nipo-brasileiros trazerem de presente comidas – frutas, doces, pescados e bebidas de todos os tipos, assim muito provavelmente a Lichia esteve presente em algum desses momentos na *Yama* e por último o *kigo* “coelhos” é da observação do Sítio Niizu, no Bairro Formosa, do município de Guaraçai/SP, que certamente em alguma época havia a criação doméstica desses pequenos roedores, de um certo modo são animais dóceis, dinâmicos, alegres e em certa medida trazem consigo a função de guardiões, protetores. Seguem abaixo os quatro *haiku*:

As primeiras chuvas —

O súbito germinar

dos brotos de soja

Com o fim das chuvas

crecem vigorosamente —

Mudas de quiabo.

Ramos de lichia —

A sensação de estar

num conto de fadas.

Pomar de mamões —  
Coelhinhos de orelhas curtas  
guardam o local.

O quarto aspecto são os haikuítas mirins da *Yama* e suas poesias. As crianças yubenses que participam do Coletivo *Yuba kukai* são nascidas na Comunidade Yuba, portanto, em território nacional, ou seja, nipo-brasileiras. A primeira L1 aprendida, tanto falada como escrita, é o *nihongo* – língua japonesa e o *yubagô/yamagô* – língua do *Yuba/Yama*, e a aquisição da L2 o *porutogarogo* – Língua portuguesa ocorre quando elas começam o estudo obrigatório a partir dos 4 anos, no Ensino Fundamental I, na Escola Municipal e seguem até o Ensino Médio, ambas localizadas no Bairro 1ª Aliança, portanto todas as crianças que aqui serão apresentadas são bilíngues.

Elas não viveram diretamente o deslocamento diaspórico dotado de adversidades enfrentado pelos seus avós no pós-guerra, por exemplo. É notável, na criação dos *haiku* infantis, a manifestação da alegria e inocência pueril, a beleza natural da Fazenda Yuba e de seu entorno; todos esses elementos unidos ao tom de esperança e de sublimação. No capítulo 2, no item 2.6, mostramos três *haiku* que foram publicados e premiados por uma Revista Japonesa. Agora apresentaremos os pequenos *haijins* e registraremos a amostragem dos nove *haiku*, expostos na SPFW de 2021, por meio de animação e mais um que não foi exposto. Destacamos mais uma vez que estão escritos em japonês e traduzidos para o português. Neste primeiro momento ainda não foi feita a versão poética em português dessa produção infantil. Seguem abaixo as crianças poetas do Coletivo *Yuba kukai*, em ordem decrescente e seus respectivos poemas.

Figura 42 – Haikuísta Yuki em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos os *haiku* de Sofia Yukiko Fujii Yazaki produzidos em 2021. Ela é a primogênita de Issamu Yazaki (nipo-brasileiro) e Naoko Fujii Yazaki (japonesa). Nasceu no dia 17 de outubro de 2010, na cidade de Mirandópolis/SP, de 12 anos. *Yuki-tian* como é chamada carinhosamente na *Yama*, cursa o 6º ano do Ensino Fundamental II. Ela é uma criança divertida, observadora e polivalente. Na parte cultural pratica a dança, a música (violino, saxofone, bateria e violão) e participa do Coral infantil, já no teatro, sobe no palco yubense desde que aprendeu a andar com mais ou menos um ano e meio, e ao longo dos anos vem atuando em papéis de destaque. É atenta e quer aprender um pouco de tudo, sobretudo a arte da culinária, excelente em tecnologia, sempre que possível está junto das responsáveis Asaka-san e Akane-tian no setor da seleção das goiabas, que são comercializadas nos mercados e utilizadas na produção da geleia, um dos produtos Yuba.

せんていやグアバの木々はまるぼうず

Goiabeiras podadas totalmente escalvadas.

(Yukiko, 11 anos)

芋虫やキャベツの中のクアレンテーナ

A lagarta de quarentena dentro do repolho.

(Yukiko, 11 anos)

Figura 43 – Haikuísta Jin em 2022



Fonte: Acervo Pessoal da mãe Riyo Taniguchi

Apresentamos os *haiku* de Adriano Jinitiro Yuba produzidos em 2021. Ele é o primogênito de Abel Kantaro Yuba (nipo-brasileiro) e Riyo Taniguchi (japonesa). Nasceu no dia 06 de outubro de 2012, na cidade de Mirandópolis/SP, de 10 anos. *Jin-kun* retornou ao Japão junto com sua mãe e seu irmão caçula *Zen-kun* em 2022, mora atualmente na província de *Kanagawa-ken* e na cidade de *Sagamihara-shi*. E no momento cursa o 5º ano do Ensino Fundamental japonês.

カキうれてほっぺにあまさひびいてる

Doce sabor do caqui, espalha nas bochechas.

(Jin, 9 anos)

だいこんのざわざわさわぐ声きこえ

Atento, ao inquieto cochicho dos nabos.

(Jin, 9 anos)

Figura 44 – Haikuísta Roku em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Liber Rokuho Ishikawa produzido em 2021. Ele é o primogênito de Takeyasu Ishikawa e Rie Ishikawa, ambos japoneses e formados em Arte pela *Tokyo Zokei University*, ele pelo departamento *Environment design* e ela *Graphic design*. Nasceu no dia 19 de abril de 2014, na cidade de Mirandópolis/SP, de 8 anos. *Roku-kun*, cursa o 3º ano do Ensino Fundamental I. Ele é uma criança alegre, sensível e às vezes um pouco tímido. Na parte cultural pratica a dança, na música toca o violino e participa do coral Infantil e apesar da timidez atua no teatro, desde os seus 02 anos, inclusive com papéis de destaque. *Roku-kun* ajuda nos cuidados de sua irmã caçula *Isuzutian*, ama jogar futebol e todo momento disponível está lendo um *manga* (histórias em quadrinhos japonesas).

ピンクイペー神さまの涙みたいだな

Ipê-rosa, semelhante à lágrima de Deus.

(Rokuho, 7 anos)

Figura 45 – Haikuísta Saya em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Michelle Sayaka Fujii Yazaki produzidos em 2021. Ela é a segunda filha de Issamu Yazaki (nipo-brasileiro) e Naoko Fujii Yazaki (japonesa). Nasceu no dia 29 de junho de 2014, na cidade de Mirandópolis/SP, de 8 anos. *Saya-tian*, cursa o 3º ano do Ensino Fundamental I. Ela é uma criança alegre, sempre sorridente, curiosa, talentosa e criativa. Nas artes pratica a dança, na música toca violino e flauta doce e participa do coral infantil, no teatro, atua desde os seus 02 anos, e também com papéis importantes. Ela sempre frequenta a *daikugoya* (marcenaria) da *Yama* inventando e construindo seus próprios brinquedos artesanais.

ふうりんや ちろちろちろちろ こもりうた

Sino de fuurin, canção de ninar, trintrin trin...

(Sayaka, 7 anos)

Figura 46 – Haikuísta Zen em 2022



Fonte: Acervo Pessoal da mãe Riyo Taniguchi

Apresentamos o *haiku* de André Zen Yuba produzidos em 2021. Ele é o segundo filho de Abel Kantaro Yuba (nipo-brasileiro) e Riyo Taniguchi (japonesa). Nasceu no dia 13 de novembro de 2014, na cidade de Mirandópolis/SP, de 8 anos. *Zen-kun* no momento curso o 3º ano do Ensino Fundamental japonês.

ふたば出る きょうだいみたいにならんでる

As folhas germinadas, alinhadas como irmã.

(zen, 7 anos)

Figura 47 – Haikuísta Isuzu em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos os *haiku* de Franny Isuzu Ishikawa produzido em 2021. Ele é a segunda filha de Takeyasu Ishikawa e Rie Ishikawa. Nasceu no dia 21 de dezembro de 2016, na cidade de Mirandópolis/SP, de 6 anos. *Isuzu-tian*, cursa o Pré II do Ensino Fundamental I. Ela é uma criança alegre, curiosa, espontânea, muita ativa e independente. Pratica a dança, na música toca o violino e participa do coral Infantil e também atua em peças teatrais, desde os seus 02 anos. *Isuzu-tian* gosta muito de brincar, seja qual for a brincadeira, anda de bicicleta pela *Yama*, joga futebol e sempre está conversando com os adultos da Comunidade.

ピクニック ひとりでぼっちゃん おぼれたよ

Piquenique, desacompanhada, afoguei tchibum!

(Isuzu, 4 anos)

わたしの血すった蚊さんどこいった

Danado pernilongo, suga o sangue e desaparece.

(Isuzu, 4 anos)

Figura 48 – Haikuísta Taro em 2022



Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos o *haiku* de Leonardo Taro Fujii Yazaki produzidos em 2021. Ele é o terceiro filho de Issamu Yazaki (nipo-brasileiro) e Naoko Fujii Yazaki (japonesa). Nasceu no dia 13 de abril de 2017, na cidade de Mirandópolis/SP, de 5 anos. *Taro-kun*, cursa o Pré-I do Ensino Fundamental I. Ele é uma criança alegre, questionadora, organizada, muito observadora e independente, às vezes demasiadamente maduro pela pouca idade. Nas artes pratica a dança, na música toca violino e participa do coral infantil, no teatro, atua desde os seus 02 anos, em papéis importantes. Ele gosta de andar de bicicleta, brincar com brinquedos, tais como: carrinhos, homenzinhos, legos etc..

桑の実とりおとなも子どもも口むらさき

Colhem amora os adultos e as crianças de boca manchada.

(Taro, 3 anos)

Portanto, os *haiku* são portadores de mudanças e ao mesmo tempo originalidade, as vozes subalternizadas e decoloniais dos lavradores-artistas do Coletivo *Yuba kukai* escrevem no Tempo-Espaço-Memória como forma de resistência e de (Re) existência, oriundas de suas vivências e experiências individuais e coletivas, a considerar os 114 anos a contar dos primeiros imigrantes japoneses em terras brasileiras, seguido dos 96 anos, da chegada de Isamu Yuba e sua família nas Alianças e por último dos 87 anos do nascimento

da Comunidade Yuba, no Bairro 1ª Aliança, Mirandópolis/SP. Nestas sendas percorridas até aqui, os sentidos representativos de resistir e de reexistir, portanto, são forças motrizes contíguas, coexistentes e complementares que sustentam a arquitetura da estética poética literária e que ajudam a ressoar e ecoar em “entre-lugares/espacos” fronteiriços e pluriversal, a “geopolítica e corpo-política” desses conhecimentos gerados no interior da *Yama* podem finalmente alcançar e atingir outros/outras vozes.

Ao término desse capítulo e sem pretensão de esgotar o assunto faremos algumas observações e seguiremos rumo às considerações. A poesia genuína nascida do tempo/espaco/memória das muitas vozes individuais e coletivas viventes/presentes no interior da *Yama*, por todas essas razões aditas e expressas “podem falar” e agora “podem ser ouvidas” por outras vozes, portanto, a subalternidade e a decolonialidade na poética de resistência idiossincrática-refratária e escrevivência dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai* se dão pelas vozes e vidas subalternizadas e decoloniais e com a ajuda de outras vozes que contribuem para o projeto decolonial em seu sentido político, ético, exequível, empático e humano. E fazemos aqui um paralelo dos lavradores-poetas da Comunidade Yuba com o posicionamento epistêmico brasileiro que eles ocupam enquanto sujeitos subalternizados e decoloniais,

[...] Fazemos questão de enfatizar que quando falamos de homem branco e homem negro, mulheres negras estamos falando da posição epistêmica. A história recente do Brasil, por exemplo, mostra como diversas pessoas brancas têm contribuído para a construção de outro mundo possível. Portanto, mais do que cor de pele que poderia dar a impressão de um divisionismo, o fundamental são os compromissos políticos e éticos. Em outras palavras, o argumento não é o de substituir os condenados da terra pelos condenados pela pele. [...] (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, p. 21, 2016)

Nem Fanon (“guerra”), nem Ghandi (“paz”): temos o equilíbrio, a busca pela equidade de fato no mundo do conhecimento, um cuidado de não cometer o mesmo erro crasso do poder hegemônico, por tantos anos perpetuado por meio de suas metanarrativas, criando “o outro ponto zero”. Se vamos falar da perspectiva dos subalternos, temos que usar mais reflexões teóricas-críticas que sustentam esse lugar epistêmico para não nos perdermos do nosso lugar social. Um trabalho acadêmico com o arcabouço teórico que dialoga em sua defesa.

[...] Um diálogo transmoderno e intercultural a ser desenvolvido pelo sul global –Sul como uma metáfora do sofrimento humano, como argumenta Boaventura de Sousa Santos (2009) – é uma chave para evitar o universalismo eurocentrado em que um defnia para o resto a única solução possível. O que se

propõe aqui é a abertura para o diálogo crítico com o propósito de construir um paradigma para a próxima revolução (ver artigo de Alcof neste dossiê), na qual a luta por uma sociedade mais igualitária, democrática e justa, a busca de soluções para o patriarcalismo, o racismo, a colonialidade, o capitalismo, possam estar abertas para as diversas histórias locais, para as diversas perspectivas epistêmicas e para os diversos contextos em que são encenados os projetos de resistência. Dentro desse projeto utópico, deparamo-nos não mais com o uni-versalismo, senão com o pluri-versalismo como convite à produção de um saber decolonial rigoroso, não provinciano (Grosfoguel, 2012). [...] (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, p. 21, 2016)

Para além do sul global e do norte global, a proposta para a próxima revolução de um “discurso teórico-crítico” consciente é complementar e adicionar ao existente, o sentido pluriversal, e encontrar fissuras e facultar “outros” aspectos políticos, econômicos, sociais, culturais, linguagens/linguísticos, gêneros, sexuais, religiosos, geográficos, subjetivos, entre tantos outros possíveis e imagináveis. E não podemos esquecer da premissa: a Modernidade não existe sem a decolonialidade, logo “o outro” não existe sem “um outro”, precisamos falar para sermos ouvidos

[...] a genealogia do pensamento decolonial é pluriversal (não universal). Assim, cada nó da rede dessa genealogia é um ponto de partida e de abertura que reintroduz linguagens, memórias, economias, organizações sociais, subjetividades, esplendores e misérias dos legados imperiais. O presente pede/reclama, exige, um pensamento decolonial que articule genealogias espalhadas pelo planeta e ofereça “outras” modalidades econômicas, políticas, sociais e subjetivas. O processo está em andamento e o vemos todos os dias, apesar das más notícias que nos chegam do Oriente Médio, da Indonésia, de Nova Orleans e da guerra interna em Washington. (MIGNOLO, p. 45, 2007. Tradução nossa<sup>23</sup>.)

E, nesse novo itinerário proposto pelos estudos subalternos e decoloniais, devemos estar atentos e conscientes a ambas as esferas dos conhecimentos – os privilegiados e os subalternizados – para não correremos o risco de cairmos em mais uma “falácia teórica-crítica” dualista, binária, universal. Que o projeto reformador e legitimador seja de fato imbricado, adjeto, convergente, dialógico e epistêmico, entretanto, seguindo na contramão, mas não subversivo e ceifador como foi imposto até hoje pelo poder hegemônico, eurocentrado e heterárquico. Neste sentido,

---

<sup>23</sup> Trecho original em espanhol: “[...] la genealogía del pensamiento decolonial es pluriversal (no universal). Así, cada nudo de la red de esta genealogía es un punto de despegue y apertura que reintroduce lenguas, memorias, economías, organizaciones sociales, subjetividades, esplendores y miserias de los legados imperiales. La actualidad pide, reclama, un pensamiento decolonial que articule genealogías desperdigadas por el planeta y ofrezca modalidades económicas, políticas, sociales y subjetivas “otras”. El proceso está en marcha y lo vemos cada día, a pesar de las malas noticias que nos llegan del Oriente medio, de Indonesia, de New Orleans y de la guerra interior en Washington. (MIGNOLO, p. 45, 2007)

O preconceito que supõe a superioridade de certos conhecimentos sobre os outros é uma pedra de tropeço que deve ser superado de ambas as perspectivas do espectro: por aqueles que trabalham nas redes de conhecimento superior e por aqueles que trabalham nas redes do conhecimento subordinado” (MIGNOLO, p. 21-22, 2003 apud RESTREPO; ROJAS, p.05 2010. Tradução nossa<sup>24</sup>.)

A proposição de Mignolo é um convite ao equilíbrio e ao verdadeiro estado de equidade. No entanto, o nosso maior desafio está na superação de nossos posicionamentos e conhecimentos sobre nós mesmos e sobre o outro, em ambas as instâncias dos privilegiados e dos subalternizados. Esse giro decolonial de fato é o marco de um movimento amalgamo em direção aos “entre-lugares/espços” de fronteira e pluriversais, avançando na edificação de uma arquitetura epistêmica em que a “geopolítica” e o “corpo-político” da Comunidade Humana desenvolvam o respeito mútuo, possibilitando assim “outras vozes falarem e serem ouvidas”.

Destarte, essa literatura não possui uma arquitetura da estética poética preconizada e apreciada pela academia e espaços literários de prestígios e privilegiados em seu sentido pleno, ou seja, traz alguns traços rígidos de sua origem e irrompe na direção de uma arquitetura da estética poética literária subalternizada e decolonial, de sujeitos que escrevem do “entre- lugar/espço/tempo”, o lugar da fronteira. Os *haiku* do Coletivo *Yuba kukai* não são apenas a literatura canônica, e sim uma literatura subalterna, que agora pode ser ouvida, porque agora seus/suas poetas podem falar a partir de escrevivências.

---

<sup>24</sup> Trecho original em espanhol: “[...] El prejuicio que asume la superioridad de ciertos conocimientos sobre otros es un escollo que ha de superarse desde ambas perspectivas del espectro: por quienes trabajan en las oficinas del saber superior y por quienes trabajan en las oficinas del saber subalterno[...].” Walter Mignolo (2003: 21-22)

## 5 CONSIDERAÇÕES

*Até que a Yama tenha seus próprios historiadores e olhares idiossincráticos, as histórias da Yama serão contadas e vistas sob os “olhares dos outros diletantes”.*  
Paráfrase do Provérbio Africano

As sendas dos *haiku* Coletivo *Yuba Kukai* percorridas ao iniciar esta pesquisa foram e continuarão sendo por diversas vezes incertas, deslizantes, impalpáveis e impenetrantes à subjetividade humana. A proposição feita por esta pesquisadora, até então, era de um itinerário inebriante, intenso, vital e quase sem fôlego; uma travessia colossal entre um Território-Espaço-Memória modesto e simultaneamente hercúleo, onde em um certo momento o Afeto, através do Tempo-Espaço-Memória se colidiram, convergiram e imbricaram, possibilitando assim o Construto Estético da (RE) Apresentação dos *Haiku* do Coletivo *Yuba Kukai*. Ao sabor dos ensinamentos de Matsuo Bashô e de seus sucessores Yamazaki Kagotarô, Masaoka Shiki e Kyoshi Takahama e ao poder de condensação desse gênero poético, o *Haiku*, foi possível dar continuidade aos novos caminhos e quiçá aos novos e as novas haikuístas nipônicos e nipo-brasileiros, pertencentes ao Coletivo *Yuba Kukai*.

É importante registrar os 13 anos de (re) existência, permanência e escrevivência das 141 reuniões no âmbito comunitário da produção dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*. No momento em que encerramos essa fase da escrita, temos a participação de nove adultos, sendo seis mulheres e três homens, somando-se a cinco crianças – três meninas e dois meninos –, totalizando quatorze *haijins*.

Essa tese está inserida na linha de pesquisa conhecida como História, Cultura e Literatura (HCL), por meio dos Estudos Subalternos, Culturais e Decoloniais. Não posso deixar de agradecer, assim, à Conceição Evaristo pela enorme contribuição; graças aos saberes e reflexões compartilhados de forma textual e oral, outras vozes subalternizadas “apagadas/esquecidas” podem hoje ocupar o “entre-lugar-espaço-memória”. Evaristo possibilitou aos lavradores-artistas do Coletivo *Yuba kukai* o elo afetivo e teórico-crítico para serem/tornarem-se escritores/poetas e entrarem pela porta da frente no universo Literário, acadêmico e, sobretudo humano/humanizado.

A pesquisa verificou alguns resultados relevantes no que tange a arquitetura da estética poética literária dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*, sobretudo da perspectiva do rigor. Os aspectos da forma/estrutura, conteúdo e *kigo*, se mantiveram, todavia de maneira renovada, constatando a presença da tradição, da manutenção, da permanência e da

alteração e do ineditismo. Neste sentido, os imbricamentos do Tempo-Espaço-Memória utilizados nas análises dos *haiku* foram vitais para tais constatações, sobretudo na perspectiva do afeto. Como disse Bashô “Se alguém descobrisse um só *Kigô* ao longo da vida, isso já seria uma herança preciosa a legar à posteridade”. Os *haiku* do Coletivo *Yuba kukai* estão amalgamados diretamente com a *Yama*, portanto, o *KIGO* é a própria *Yama* em sua constituição, edificação, sustentação e consolidação, ressoando as vozes subalternas e decoloniais dos lavradores-artistas e poetas que agora “podem falar e serem ouvidos” em seu entorno.

Destarte, desde o princípio, nosso intuito e a relevância dessa pesquisa foi de viabilizar outras veredas e “entre-lugares/espacos” de fronteiras possíveis, sobretudo a análise dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai* pautada em outras vertentes teóricas-críticas com o olhar voltado aos Estudos Subalternos e Decoloniais, na direção espistêmica da “geopolítica” do conhecimento e do “corpo-político” do conhecimento.

Como sempre acontece nesse universo do *haiku* e na minha vida de pesquisadora das sendas dos *haiku* do Coletivo *Yuba kukai*, no começo desses estudos tudo parecia definido, estático, ora, afinal era somente me debruçar e analisar os 16 *haiku* sob à luz de outras abordagens críticas-teóricas, entretanto, fui agraciada por outros acontecimentos singulares e dinâmicos; quero descrevê-los e registrá-los nessas linhas para que não se percam no tempo, no espaço e na memória.

O primeiro episódio – o das despedidas e das homenagens póstumas: aos *haijins* pioneiros da *Yama* Kiyoei Tsutsui, em julho de 1964, Kinsuke Minowa, em janeiro de 2003, Tami Mochizuki, em outubro de 2004 e Hana Yuba em maio de 2017; dos três *haijins* do Coletivo *Yuba Kukai*, o senhor Paulo Yussaku Yuba, em julho de 2015, *Chiôu* em janeiro e *Houju* em maio, ambos em 2020; aos *yamajins* o senhor Tatsukichi Naganawa, em abril de 2013, do quarto líder da Comunidade Yuba, Antonio Yuzo Mochizuki, em agosto de 2019, da senhora Yuko Naganawa, em setembro de 2019 e por último o senhor Sérgio Kiyoshichi Yuba, em fevereiro de 2021. E para além do espaço da *Yama* ao meu Mestre de Poesia o Profº. Drº. Rogério Elpídio Chociay, falecido em 2019.

O segundo episódio – a pandemia COVID-19, que assolou o planeta registrando aproximadamente 14,9 milhões de mortes em 2020 e 2021. Essa pesquisa estava prevista para ser realizada parcialmente *in situ* na Comunidade Yuba. Diante da tragédia e do isolamento social, foi preciso mudar a rota e permanecer à distância e, no segundo trimestre de 2022, retornamos cuidadosamente as visitas ao Coletivo *Yuba kukai*. A

cautela justifica-se em razão da faixa etária predominante dos yubenses, em sua maioria idosos e crianças, ou seja, um dos principais grupos de riscos.

O terceiro episódio foi a produção, publicação, premiação e exposição dos *haiku* dos pequenos *haijins* da *Yama* participantes do Coletivo *Yuba kukai* a partir de 2020 como já descrito nos capítulos 2, item 2.6 **O *Haiku* infantil do Coletivo *Yuba Kukai*-2020-2021-2022**, 4, itens 4.3 **Manutenção e Permanência - o que eles mantiveram? Como eles resistiram até agora?** e 4.4 **Alteração- o ineditismo- o que eles alteraram? Resistência (escrevivência) e (Re) existência** e seguem até o presente momento dessa pesquisa. E aqui discorreremos sobre os nossos três principais motivos que justificam, ao menos momentaneamente, a opção de apenas fazermos uma amostragem e não realizar as análises dos *haiku* das crianças yubenses. O primeiro motivo é que a proposta inicial da tese foi de analisar o corpus selecionado durante o mestrado nos anos de 2010-2011, ou seja, um *haiku* premiado em 2010 e 15 *haiku* revisados e publicados na Revista *Kuzu*; o segundo, como já foi exposto nos capítulos 2 e 4, foi revelar que os *haiku* infantis aqui demonstrados não possuem uma versão poética em Língua Portuguesa, na estrutura 5-7-5 sílabas. E ainda refletindo sobre essa questão da tradução/versão nos debruçamos e deparamos em duas questões delicadas: i) da espontaneidade e ii) da criatividade, o que nos leva ao último motivo. Neste momento nos parece mais apropriado e prudente mostrar e revelar o talento criativo, artístico, sensível e literário desses pequenos poetas ao universo literário nipo-luso-brasileiro.

O quarto é a imensa colaboração do designer gráfico Rafael Nepomuceno Costa, nascido em 30/07/1986, em Teresópolis/RJ. Rafael soube da existência da *Yama* em 2011, por meio do livro de fotografias “Yuba”, da fotógrafa e escritora Lucille Kanzawa, lançado em 2010, e o interesse dele foi instantâneo. Rafael explicou em um bate papo, que estudou os quatro anos e não concluiu a graduação, pois sua escolha foi de não entregar o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) e, portanto, deixou o seu curso incompleto/inconcluso em 2010. Durante a graduação sempre se interessou pelo aprendizado contínuo e prático do cotidiano e na área das tecnologias da informação, de modo geral, o aprendizado se torna obsoleto em uma celeridade desmedida. Diante dessa decisão Rafael dá um novo passo em sua vida. Sua tia é amiga da autora Lucille Kanzawa e, por intermédio de ambas, faz sua primeira visita à Comunidade Yuba em maio de 2019. Volta de mês em mês no mesmo ano; em sua primeira visita se encantou com a biblioteca e com a autorização da Comunidade e passou seus dias limpando o ambiente do acervo literário yubense. Iniciou a pandemia Covid-19 em março de 2020 e os planos foram

adiados, contudo Rafael, mesmo à distância auxiliou e muito ajudou na realização da primeira apresentação remota (*online*) Natalina da Comunidade Yuba em dezembro de 2020. Com o controle e o retorno da “nova normalidade”, Rafael reside na *Yama*, desde novembro de 2021, instalado no Memorial *Kitahara-Wako*. Está fazendo o trabalho de Arquitetura da informação, que consiste basicamente em registrar, arquivar, catalogar e organizar nos âmbitos da comunicação, design, conteúdos de multimídia, tais como confecção e produção de fotografias, vídeos, textos, músicas, panfletos, cartazes, etc.

A saber, na *Yama*, uma vez por ano vinha um estudioso do Japão para organizar o passado da Comunidade; a última vez que ele esteve no Brasil foi em 2019. Rafael informou que esses materiais – em sua maioria documentos impressos e escritos em japonês – organizados pelo pesquisador japonês permanecem intocáveis. O desafio lançado pelo jovem Nepo é, portanto, organizar o presente e o futuro das principais atividades já realizadas e as que estão em andamento e conjeturadas para a comemoração do centenário em 2035 da Comunidade Yuba. Essa questão de registro informatizado e de modo acessível do cotidiano da *Yama*; neste sentido esse trabalho irá ajudar muito na compreensão do funcionamento, preservação, permanência e renovação da *Yama* para os próprios herdeiros e herdeiras Yuba e do seu entorno.

O quinto – a participação em uma mesa-redonda na I Semana de Cultura Japonesa da USP, resultando no sexto da observação do 13º Concurso Nacional de *Haiku* realizado pelo Bunkyo de São Paulo (capital) e no sétimo a reflexão da disposição da escrita no horizontal (ocidental) e na vertical (oriental).

No dia 18/08/2022 tive a honra de participar de uma mesa-redonda intitulada “As muitas pontes entre o “5-7-5” – poemas a interligar o passado e o presente com olhares voltados ao futuro” na I Semana de Cultura Japonesa da USP, onde se reuniram de modo, presencial e remoto, grandes pesquisadores, pesquisadoras, apreciadores, assim como haikuístas japoneses, nipo-brasileiros e brasileiros. Deste encontro saíram vários apontamentos, reflexões e curiosidades, destaco dois assuntos: o primeiro nos foi revelado pela organizadora, pesquisadora e coordenadora da atividade a prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Neide Hissae Nagae sobre a data celebrativa no Japão do

Dia do *Haiku*

8 八月19 十九日

*hachigatsu jŪkunichi/jŪkyŪnichi*

mês 8, dia 19

resultando no fenômeno conhecido como *gorowase* o trocadilho numérico em japonês em que temos o seguinte esquema:

‘8 – 1 – 9’

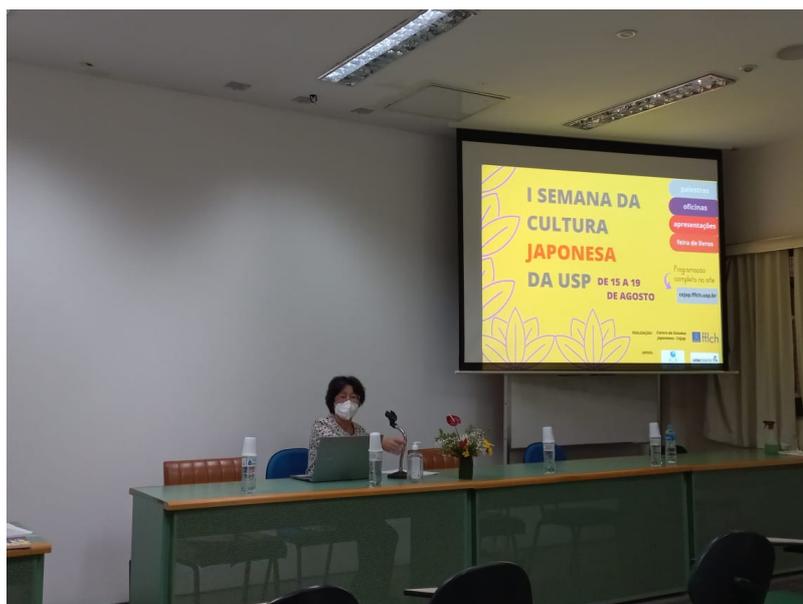
8 = “ha chi” – HA

1 = “i chi” – I

9 = “ku” – KU

O segundo discutido por Edson Iura, nascido em 1962, natural de São Paulo, palestrante, haicaísta, ensaísta nipo-brasileiro e Editor do Caqui – Revista Brasileira de Haikai, primeiro sítio da internet ([www.kakinet.com](http://www.kakinet.com)) dedicado exclusivamente ao haikai em língua portuguesa, fundador em 1996 e vencedor na Categoria Ensaio Literário, do Prêmio Literário Biblioteca Nacional 2022: a questão crucial do uso da nomenclatura desse gênero literário tão sucinto e compacto que são dispostos no Ocidente em três linhas/versos, pois até hoje os estudiosos e praticantes não entraram em consenso se devem grafar *haiku*, *haikai*, *hai-kai*, *aikai* ou *haicai*. Fica então aqui uma discussão para a posteridade, portanto, justifica-se nessa tese a opção em utilizar *haiku*, entendendo que o corpus de nossa análise se trata do poema escrito em língua japonesa, ou seja, poemas traduzidos e versionados poeticamente em língua portuguesa, e neste momento, nos parece mais prudente, usar *haiku*.

Figura 49 – Abertura da I Semana da Cultura Japonesa da USP



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 50 – Coordenadora prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Neide Hissae Nagae e Título da Mesa-redonda



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 51 – Formato de Participação presencial e *on-line*



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 52 – Apresentação do *haiku* da Coletivo *Yuba kukai*



Fonte: Elaborada pela autora

Ainda como resultado desse encontro inédito fui convidada pela professora Doutora Neide Hissae Nagae – que assumiu no final do ano de 2021 a presidência de duas comissões: a Comissão de Biblioteca e a Comissão de Atividades Literárias, no *Bunkyo* – Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social, da capital de São Paulo, na Rua São Joaquim número 381, Bairro da Liberdade – a participar pela primeira vez como observadora neste universo haikaísta do 13º Concurso Nacional de *Haiku Bunkyo*, patrocinado pelo Brasil *Nippô* (um jornal japonês), realizado pelo *Bunkyo*, no dia 21/08/2022. Cheguei ao local por volta das 8h e permaneci até às 12h30, e a previsão do término era por volta das 14h. Havia 26 participantes, uma Mestre de Cerimônia, os três jurados presentes, as senhoras Yoshida Shinobu e Saoko Kosai e o senhor Hiroshi Ina. Participante pela primeira vez do júri, mas não estava presente no dia, o senhor Yoshikazu Shiraishi – Professor japonês, membro do júri prévio e o jovem Lucas, do suporte técnico e logístico do *Bunkyo*, designado para auxiliar essa atividade cultural. Esta fase do concurso foi classificatória para concorrer a final que ocorrerá no mês de setembro.

A dinâmica do concurso é semelhante aos encontros de coletivos, grupos, associações de *haiku* e haikai espalhados pelo Brasil, a diferença está somente no início do evento. Há o momento da inscrição presencial dos participantes, em seguida realiza-se a cerimônia de abertura por parte da Comissão Organizadora, o primeiro a falar foi o Presidente do Conselho Deliberativo do *Bunkyo*, o senhor Jorge Yamashita, a segunda a

Presidente da Comissão de Atividades Literárias do *Bunkyo*, a senhora Neide Hissae Nagae, e a terceira a jurada a senhora Yoshida Shinobu vice-presidente da Comissão Executiva do Concurso, cujo vice é o senhor Matsuura Hirosato. Eles agradecem aos participantes presentes que vieram de outras cidades do interior paulista, falam da relevância dessa atividade como forma de manutenção e permanência da cultura japonesa em território brasileiro. Após as informações, a Mestre de Cerimônia inicia as instruções das regras e cada *haijin* recebe um número. Ela reforça de tempos em tempos a importância de uma caligrafia legível; os participantes sentam-se nas cadeiras um ao lado do outro em três mesas compridas. O *kidai – Nami*, significa “Ondas”, o tema do dia já está escrito e fixado em uma folha ao fundo de um quadro que fica disposto atrás da mesa de jurados e com a seguinte instrução “criar seu *haiku* sobre esse tema e incluir um *kigo*”, juntamente com a agenda do evento: 1. Declaração do Começo, 2. Oração Silenciosa para os antepassados, 3. O Discurso do Organizador Principal (*Aisatsu*), 4. O Discurso da Chefe de Comitê (*Aisatsu*), 5. O anúncio do tema ‘*Shunki Issai*’ (Todos os temas relacionados à primavera), 6. Criar um *haiku* com a tema, 7. Decidir a disposição dos assentos e a Ordem de quem apresenta, 8. O anúncio do prazo, 9. A seleção, 10. Almoço, 11. O anúncio de ‘*Hikôshi*’ (‘*披講士*’ é uma pessoa que lê em voz alta os *haiku*), 12. Pedir para uma pessoa especialista ‘*子雷*’ que pertence ao Grupo *Kogaminari* (pequeno trovão) avaliar os *haiku*, 13. A Avaliação, 14. O anúncio de resultados, 15. Declaração de encerramento e 16. Finalização. Cada participante recebe no ato da inscrição seu *kit* contendo folhas com pauta e *tanzaku* (filetes de papel semelhante a uma tira fina), utilizam dicionários japoneses impressos e eletrônicos. Os haikuístas são, em sua maioria, descendentes da primeira e segunda geração de japoneses, portanto *Isseis* e *Nikkeis*; a média da idade desse grupo me pareceu em torno de 50 a 90 anos. No primeiro momento, criam seus *haiku* nos *tanzaku*; no segundo momento, os *haijins* recebem os *tanzaku* de modo aleatório e transcrevem em uma folha numerada, em seguida, fazem a transcrição da folha numerada para a folha identificada com o nome de cada haikuísta e dos *haiku* selecionados. Nesse processo de seleção dos *haiku*, no caso do concurso, os três jurados vão recebendo as folhas numeradas e identificadas, transcrevem para uma folha própria, pois no final precisam julgar e escolher os melhores poemas. Nesse dia havia três vasos de flores, imagino que seria um mimo entregue aos três eleitos dessa fase. Antes de me retirar do local a sensei Neide me apresentou em língua japonesa aos participantes e, ao meu pedido, perguntou se eu poderia publicar as fotos que registrei do concurso. Não

houve objeção, portanto, segue abaixo algumas fotografias desse momento memorável e vital.

Figura 53 – Momento inicial a inscrição dos *haijins* e o jovem Lucas do Apoio técnico e logístico do *Bunkyo*



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 54 – Fala de abertura do Presidente do conselho Deliberativo do *Bunkyo*



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 55 – Fala de abertura da Presidente prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Neide Hissae Nagae das comissões de Biblioteca e Atividades Literárias do *Bunkyo*



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 56 – Fala de abertura dos jurados do 13º Concurso Nacional de *Haiku* do *Bunkyo*



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 57 – A composição da mesa dos três jurados do 13º Concurso de *Haiku* do *Bunkyo*



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 58 – A Mestre de Cerimônia e hakuísta fica ao lado da mesa dos jurados sempre pronta para anunciar as regras e os informes durante o evento



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 59 – Disposição e acomodações dos participantes na sala do *Bunkyo*



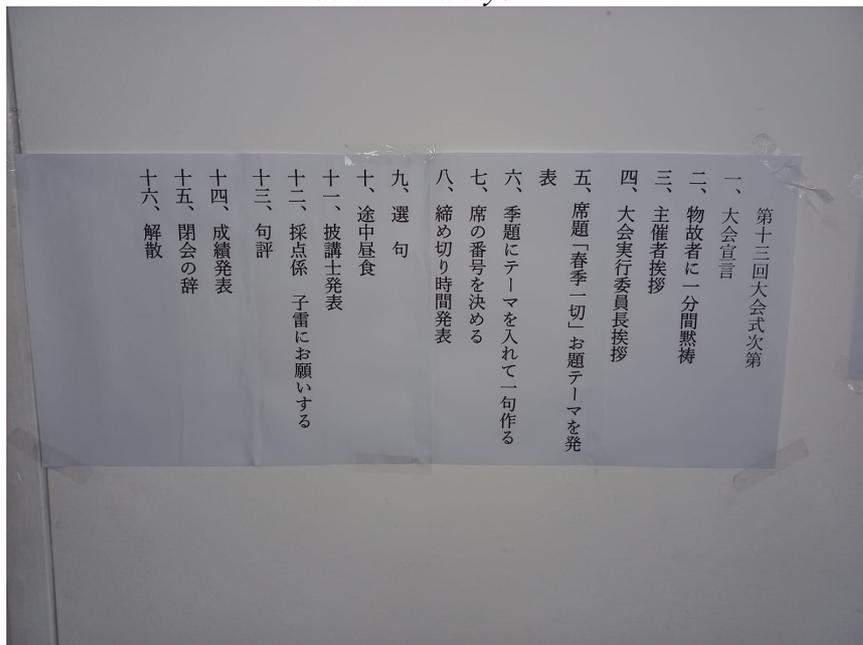
Fonte: Elaborada pela autora

Figura 60 – *kidai* (Tema do dia: Ondas) do 13º Concurso Nacional de *Haiku* do *Bunkyo*



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 61 – Informes da Agenda e Programação aos participantes do 13º Concurso Nacional de *Haiku* do *Bunkyo*



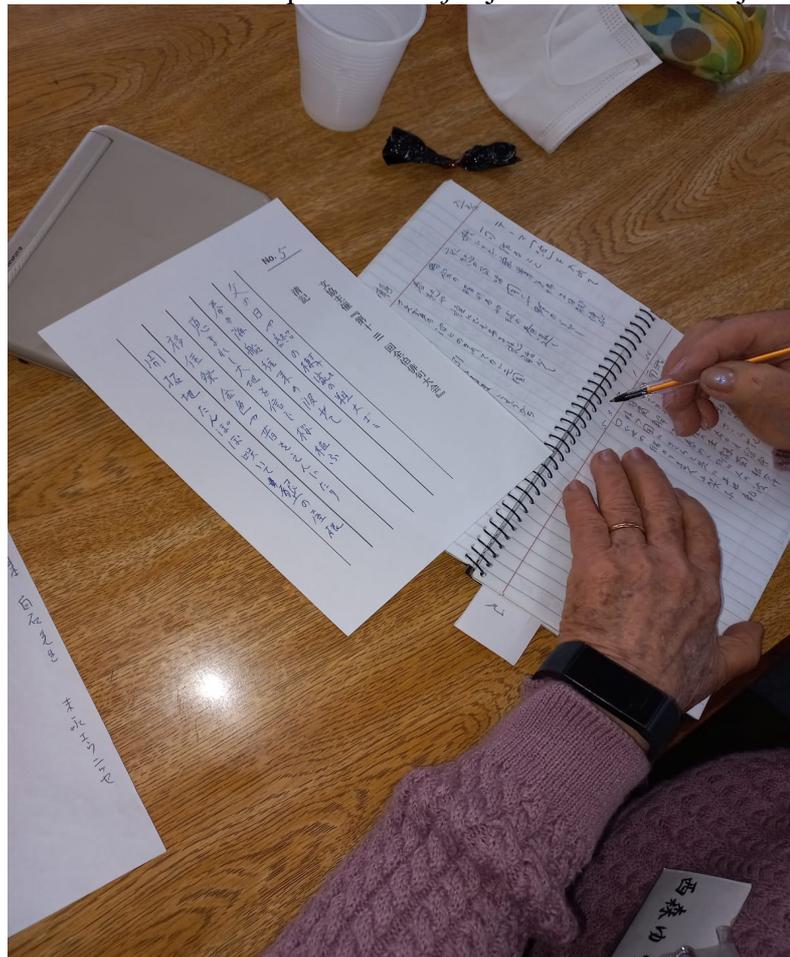
Fonte: Elaborada pela autora

Figura 62 – Presidente das Comissões de Biblioteca e Atividades Literárias do *Bunkyo* prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Neide Hissae Nagae e a Visitante-observadora Michela Mitiko Kato Meneses de Souza



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 63 – Fase da circulação das Folhas numeradas e seleção individual dos *haiku* por cada *haijin* juntamente com os jurados



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 64 – Vasos de Flores para premiação dos três primeiros selecionados nessa fase do 13º Concurso Nacional de *Haiku* do *Bunkyo*



Fonte: Elaborada pela autora

Durante o evento, a sensei Neide Hissae Nagae e eu conversamos um pouco e ela tocou em um outro ponto, acerca do *haiku*, que a incomoda por anos como estudiosa e apreciadora: a disposição em três linhas, no Ocidental três versos, separadamente, na horizontal em uma folha com pauta; já no Oriente – no Japão – berço desse gênero poético, se escreve em apenas uma linha na vertical, ora em um *tanzaku* (filete de papel semelhante a uma tira fina) ou em uma folha sem pauta, sem a percepção de interrupção/separação. Esse fato deveras chama a atenção e, ao meu ver, é imprescindível pensar a respeito, pois “se qualquer dos três elementos básicos: estrutura/forma, conteúdo e *kigo*, sofrerem alguma “alteração/desajuste”, isso permite talvez o respaldo e, uma vez que há essa possibilidade de conexão, parece possível repensar sobre a discussão infundável da nomenclatura *haiku*, *haikai* e *haikai*, porque estará diretamente ligado a forma/estrutura, e também servirá como ponto de partida para tentar a transposição escrita em japonês/português de forma horizontal e vertical em uma única linha, lembrando-nos assim uma espécie de poema curto narrativo como segue nos dois exemplos abaixo.

A) Do *haiku* premiado no concurso *NHK Zenkoku Haiku Taikai* do Japão do *haijin* Eizo Niizu, *Chiôu* (稚鷗), Filhote de Albatroz.

Escrita horizontal

アマゾン を 溯りくる 白雨かな (escrita com *kanji*)

あまぞんを さかのぼりくる はくうかな (escrita com *hiragana*)

*amazon o sakanoborikuru hakuu kana* (escrita com letras romanizada)

“Rio Amazonas, a vivaz fugacidade do aguaceiro branco” (versão poética em português por Teruko Oda)

Quadro 7 – Escrita Vertical

(continua)

Escrita com <i>Kanji</i>	Escrita com <i>Hiragana</i>	Escrita romanizada	Versão poética em português
ア	あ	<i>a</i>	Ri
マ	ま	<i>ma</i>	o
ゾ	ぞ	<i>zon</i>	A

## Quadro 7 – Escrita Vertical

(conclusão)

ン	ん	<i>o</i>	ma
を	を	<i>sa</i>	zo
溯	さ	<i>ka</i>	nas,
り	か	<i>no</i>	a
く	の	<i>bo</i>	vi
る	ぼ	<i>ri</i>	vaz
白	り	<i>ku</i>	fu
雨	く	<i>ru</i>	ga
か	る	<i>ha</i>	ci
な	は	<i>kuu</i>	da
	く	<i>ka</i>	de
	う	<i>na</i>	do
	か		a
	な		gua
			cei
			ro
			bran
			co

Fonte: Elaborado pela autora

B) Do *haiku* infantil premiado na categoria Especial de Menor Idade de Ishikawa Isuzu (3 anos).

Escrita Horizontal (Ocidental)

ピクニック ひとりでぼっちゃん おぼれたよ (escrita com *hiragana* e *katana*)

*Pikuniku hitori de botchan oboreta yo* (escrita com letras romanizadas)

“Piquenique, desacompanhada, afoguei tchibum”. (versão base em português)

Quadro 8 – Escrita Vertical

<b>Escrita com <i>hiragana</i> e <i>katakana</i></b>	<b>Escrita romanizada</b>	<b>Versão base em português</b>
ピ	<i>Pi</i>	Pi
ク	<i>ku</i>	que
ニ	<i>ni</i>	ni
ツ	<i>ku</i>	que,
ク	<i>hi</i>	de
ひ	<i>to</i>	sa
と	<i>ri</i>	com
り	<i>de</i>	pa
で	<i>bot</i>	nha
ぼ	<i>chan</i>	da,
っ	<i>o</i>	a
ち	<i>bo</i>	fo
や	<i>re</i>	guei
ん	<i>ta</i>	tchi
お	<i>yo</i>	bum
ぼ		
れ		
た		
よ		

Fonte: Elaborado pela autora

Ao pensar na disposição dos versos na horizontal (ocidente) e vertical (orientação), quero agradecer e homenagear meu querido e saudoso Mestre Rogério Elpídio Chociay, professor de versos, rimas, ritmos e poesia. Frequentei suas aulas como Aluna Especial no primeiro semestre de 2008, na UNESP-IBILCE-Campus São José do Rio Preto/SP; o profº. Drº. Chociay nos ensinava com rigor e afeto sobre o universo da poesia e dos poemas. Certo dia ele me chamou ao final da aula e me perguntou se eu conhecia o gênero poético haikai, eu disse que não, era a primeira vez que ouvira falar. Com muita atenção

e direcionamento, ele me falou de sua orientanda de Mestrado em 1999, a nipo-brasileira Luiza N.H. Akashi, e me disse para ler a dissertação dela intitulada “**A poética do Haikai na literatura brasileira**” e conhecer esse poema, e que eu pensasse em seguir na mesma direção. Passados 14 anos dessa prosa e orientação, encontro me nas sendas e estudando os *haiku* e haikai do Coletivo *Yuba kukai*, gratidão é a minha palavra ao meu querido e saudoso Mestre Chociay. Estou a pensar a partir dos ensinamentos sobre poesia do prof<sup>o</sup>. Rogério, se a disposição dos versos, de modo horizontal e modo vertical, influenciaria e implicaria em mudanças das características do *haiku* e haikai, e se, em posição horizontal, o poema de alguma maneira perderia a forma/estrutura de versos, passando a ser chamado, por exemplo de “nano narrativa”? E se ainda afetaria outras questões como o ritmo, cadência, divisão silábica poética? Enfim, resta-nos agora debruçar e pensar sobre essas adaptações e alterações, no que tange a leitura horizontal e vertical, tanto em língua japonesa como na língua portuguesa.

O sexto episódio ocorreu após o meu Exame de Qualificação, na verdade foram dois aspectos questionados pela professora Neide Hissae Nagae. O primeiro acerca da tentativa de elaborar um diagrama genealógico dos *haijins* nipônicos e dos haikuístas nipo-brasileiros, que aqui chegaram no início do século XIX e que contribuíram para a propagação, permanência e solidificação do *haiku* e da criação do haikai, ambos em solo brasileiro. Há alguns anos que venho estudando e observando o Coletivo *Yuba kukai* e, principalmente, a linhagem que eles seguem na feitura dos *haiku*, sempre me incomodou o fato de não haver nada sistemático, tais como os diagramas ou árvores genealógicas, por exemplo, neste sentido o questionamento da sensei Neide foi fundamental para dar o primeiro passo, ou seja, refletir, pensar e arquitetar um esboço inicial desse percurso que pode ser a ponta do *iceberg*, em trabalhos futuros. Por hora fico honrada de poder ao menos ter registrado os grandes mestres das Alianças e os haikuístas da *Yama*, apresentando sobretudo, os meus iluminados lavradores-artistas e também poetas.

E o segundo sobre a possibilidade de elaboração do *Saijiki* – um tipo de catalogação de *kigo* do Coletivo *Yuba kukai*, a provocação é tentadora, uma vez que o espaço geográfico e o “entre-lugar” de memória afetiva da *Yama* é único, provavelmente há uma infinidade de novos termos, elementos, aspectos que só existem no interior da Comunidade Yuba, lembrando que alguns haikuístas como é o caso da Mitsue Yuba às vezes consulta obras em japonês e usa algumas referências de *saijiki* do Japão, por exemplo. Destarte o desafio já foi iniciado nesta tese, e talvez eu possa me debruçar e dedicar em uma próxima etapa de estudos, a questão a qual me interpela a saber será a

escolha entre os termos *kigô*, *kigo* e *kigo*, e se poderemos usá-los no plural, pois temos um poema produzido em língua japonesa por japoneses e nipo-brasileiros, portanto, *haiku*, entretanto já em espaço brasileiro, e sobretudo o “entre-lugar” da *Yama* que conta com seus próprios *kigô*, *kigo* ou *kigo*: eis uma boa reflexão.

Finalmente, essa pesquisadora não poderia deixar de registrar nesse estudo realizado e embebecido de Rigor e Afeto, sobre a revelação da data comemorativa do Dia do *Haiku*, no Japão, dia 19/08. Diante desse fato até então desconhecido por mim, fiquei muito feliz e grata, pois coincidentemente nasci no dia 19/08/1975, e essa informação divaga e refrata em minha mente. É também interessante o fato do meu Exame de Qualificação ter ocorrido no dia 24/10/2022, passados exatamente 13 anos da visita e proposta do Grupo *Kuzu*, na *Yama* em 24/10/2009. Afinal as sendas do *HAIKU* que decidi peregrinar, me debruçar e investigar, serão mera casualidade? Ou de fato, desde o início estive no meu caminho e destino me esperando no momento – tempo e espaço – exato? Sigo adiante sem resposta, mas com a certeza de que fiz uma belíssima e assertiva escolha para uma vida inteira, pois, como um amigo-irmão e Mestre da vida Valdeci Luiz Fontoura dos Santos me disse no início desse meu itinerário, em 2009, rumo ao universo do *haiku* da Comunidade Yuba, absoluta e definitivamente, encontrei o meu “pote de ouro, no fim do Arco-Íris”, ou melhor seria dizer que alcancei o meu *KIGO*, a *sui generis* e magnífica/reluzente *Yama* e o Coletivo *Yuba kukai*.

Não posso deixar de registrar que mais uma vez a pesquisa contou com vários colaboradores e colaboradoras, de forma direta e indireta; foram muitos olhos, ouvidos, bocas, mãos e lágrimas envolvidos nessa trajetória de quatro anos e, com toda certeza, sem esses humanos extraordinários e iluminados eu não conseguiria sozinha alcançar a dimensão e nem os resultados que por hora se encerram nessas linhas.

## REFERÊNCIAS

- AKASHI, L. N. H. **A poética do Haikai na literatura brasileira**. 170 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 1999.
- ARIMA, Akito; HAGA, Toru; UEDA, Makoto; KOGA, Teruichi; KANEKO, Tohta; ORIGAS, Jean-Jacques et al. **DECLARATION MATSUYAMA: About the Haikai/Haiku**. Trad. Nishimura Gania; Tanaka Kimiyo; Ruth Vergin. 1999. Disponível: <https://haikupedia.org/article-haikupedia/matsuyama-declaration/> Acesso em 07 de jan. 2021 Horas: 16:17
- ALEXANDRE, Marcos. **Representação Social: uma genealogia do conceito**. Comum - Rio de Janeiro - v.10 - nº 23 - p. 122 a 138 - julho / dezembro 2004.
- BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Edição Eletrônica em Julho, 2011. 215.p.
- BHABHA, Homi Kharshedji. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRAGA; SPRADLEY; LEININGER et al. apud SANTOS, Sayonara Martins. **O diálogo como estratégia na formação inicial de Professores de Ciências/Biologia para atuar na EJA**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Instituto de Ciências Biológicas (ICB), Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Matemática, Goiânia, - 2015. CXXV, 125 f.: il.
- BERNARDINI-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Rámon. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016. pp.15-24.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- BLYTH, Reginald Horace. **Haiku: in four volumes vol. I**, 1971.
- CHARTIER, Roger. In PACHECO, Alexandre. **As implicações do conceito de representação em Roger Chartier com as noções de habitus e campo em Pierre Bourdieu**. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005. 06 p.
- CUNHA, Andrei; SCHMITT-PRYM, Roberto. **Shiki, inventor do haikai moderno**. Porto Alegre, RS: Class, 2021. 96 p.
- DA SILVA, Fernando Manuel Ferreira. **O conceito de memória na reflexão antropológica de Kant**. kriterion, Belo Horizonte, nº 140, Ago./2018, p. 449-474. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/kr/a/R4Rgb3CC3Yr7M5Rwf49NcrD/?format=pdf&lang=pt>  
Acesso em 02 de set. 2022. Horas: 19:00.

EVARISTO, Conceição. **Poesia Voz de Mulher**. Cadernos Negros, nº. 13, 1990.

EVARISTO, Conceição. **Depoimento cedido durante o I Colóquio de Escritoras Mineiras**, realizado em maio de 2009, na Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 16 ago. 2022

EVARISTO, Conceição. **Escritora Conceição Evaristo é entrevistada pelo Jornal El País (Brasil)**: depoimento [jul. 2017]. 15ª Festa Literária Internacional de Paraty/RJ. FLIP. YouTube. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=wnB4YsSj1nA&t=131s> Acesso em: 16 ago. 2022.

EVARISTO, Conceição. **O ponto de partida da escrita – Ocupação Conceição Evaristo**: entrevista pelo Itaú Cultural: depoimento [2017]. Entrevistador: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3CWDQvX7rno> Acesso em: 16 ago. 2022.

EVARISTO, Conceição. **Escritora Conceição Evaristo é entrevistada pelo Itaú Social**. [nov. 2020]. Entrevista escrita. Disponível em:  
<https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/> Acesso em: 16 ago. 2022.

EVARISTO, Conceição. **Escritora Conceição Evaristo é entrevistada pelo Itaú Social**: Encontro de Conceição Evaristo e Paulina Chiziane. [nov 2021]. Apresentadora: YouTube. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=sDzarSvQwJI&t=1924s>  
<https://www.youtube.com/watch?v=sDzarSvQwJI> Acesso em: 16 ago. 2022.

FUKUDA, Hideichi. **As estações do ano e sua concepção na literatura japonesa**. Revista do Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, São Paulo, v.15, p. 35-43, 1995.

FRANCHETTI, Paulo.; DOI, Elza TAeko; DANTAS, Luiz. **Haikai**: antologia e história. Campinas, editora unicamp, 1996.

GAUDIOSO, Tomoko Kimura; KUBOTA, Marília. REVISTA MEMAI, 2011.  
**HAICAI** | Wabi Sabi, Wasabi, Warabi  
<https://revistamemai.wordpress.com/2011/09/05/haikai-wabi-sabi-wasabi-warabi/>  
Acesso em 07/01/2021 Horas: 16:20

GOGA, Hidekazu Masuda; ODA, Teruko. **Natureza- berço do haikai**: kigologia e antologia. São Paulo: Diario Nippak Ltda, 1996. 267 p.

GOGA, Hidekazu Masuda. **O haikai no Brasil**. São Paulo: Editora Oriente, 1988. 72 p.

GUTILLA, Rodolfo Witzig. **Oswald de Andrade e o haikai**: A influência da cultura japonesa na formação do jovem poeta e também na publicação do seu livro clássico, Pau Brasil, 31 de dezembro de 1969. Disponível em:

www.estadao.com.br/.../impresso,oswald-de-andrade-e-o-haikai,4099... Acesso em 21 dez. 2011.

GROSGOUEL, R. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais**: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Revista Crítica de Ciências Sociais, Coimbra, n. 80, p. 115-147, 2008.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

IURA, Edson. **Cesto de Caquis**: Notas sobre o haikai. Jundiaí: Telecazu, 2021. 120 p.

JONES, Andrew Zimmerman. **DOES TIME EXIST?**. Disponível em : <https://ed.ted.com/lessons/does-time-exist-andrew-zimmerman-jones> Acesso em 02 de set. 2022. Horas: 19:25

KANZAWA, Lucille. **Yuba**. Textos Lucille Kanzawa, Diógenes Moura, Xavier Bartaburu; tradução e revisão em inglês Peter Musson; tradução e revisão em japonês Julia Hoçoya Sasaki. São Paulo: Terra Virgem, 2010. 120 p.

LARANJA, Michelle Rubiane da Rocha. **Identidade marginal na Literatura para crianças e jovens**: os personagens de Lygia Bojunga. Dissertação (Mestrado, Teoria da Literatura). Do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto, 2009. 122.p.

LEMINSKI, Paulo. **Matsuó BASHÔ**: A lágrima do peixe. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 103.p.

MARINGOLO, Cátia Cristina Bocaiuva. **Ponciá Vicêncio e becos da memória de Conceição Evaristo**: construindo histórias por meio de retalhos de memórias. Dissertação (Mestrado, Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, - UNESP, Campus de Araraquara, 2014. 127.p.

MIGNOLO, W.D. **El pensamiento decolonial**: desprendimiento y apertura. In: CASTRO-GOMÉZ, S.; GROSGOUEL, R. El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 25-47.

MIGNOLO, Walter (2003) **In epígrafe** RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Popáyan, Colombia: Universidade de Cauca, 2010, 233 p.

NIGRO, C. M. C. A literatura que abriga as mulheres. In: SILVA, A. M.; BORGES, L.; CARRIJO, S. A. B. (Org.). Tessituras literárias: cultura, identidade e outras artes. Campinas: Mercado de Letras, 2017. p. 12-23.

NIIZU, Eizo. **Roteiro de entrevista com o senhor Eizo Niizu**. Trad. Masako Moriwaki Bastos. Revisão de texto: Kelcilene Grácia-Rodrigues. Guaraçai. SP- Bairro Formosa [Sítio Niizu], 2011- 26 de março. 02 fitas digitais (80min). Entrevista concedida a Michela Mitiko Kato Meneses de Souza.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ODA, Teruko. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <michela.mitiko>, em: 17 mai. 2011a.

ODA, Teruko. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <michela.mitiko>, em: setembro e outubro, 2011b.

OSAKABE, Haqira. **Passagem para o acidente**. Haikai e imigração. In revista estudos japoneses, usp-são paulo, anais do vii encontro nacional de professores universitários de língua, literatura e cultura japonesa, p. 1 A 121, 1996

PASCALI, Julia Prefácio in: YUBA, Katsue. **Bravos pioneiros**. São Paulo: Editora Quarteto Foto Editorial, 2018.

PAULA, Claudemir. Da Silva. “*Negra sem reticências*”: corpo e corporeidade na poesia de escritoras afro-brasileiras. Tese (Doutorado, Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus São José do Rio Preto, Programa de Pós-Graduação em Letras, São José do Rio Preto, 2015. 186 p.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1972.

PAZ, Octavio. **Prefácio**. In o livro dos hai-kais. Massao ohno. roswitha kempf, 1980. p. 13-21.

PONTZEN, Andrew; WHYNTIE, Tom. **THE FUNDAMENTALS OF SPACE-TIME: PART 1**. Disponível em: <https://ed.ted.com/lessons/the-fundamentals-of-space-time-part-1-andrew-pontzen-and-tom-whyntie> Acesso em: 02 set. 2022. Horas: 19:30

PORTALMIE. **Mamão papaya verde começa a expedição em Aichi**. Disponível em: <https://portalmie.com/atualidade/2018/08/mamao-papaya-verde-comeca-a-expedicao-em-aichi/>) Acesso em: 14 set. 2022. Horas: 20:20

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, E. (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Colección Sur Sur, 2005. p. 118-142.

SAID, Edward Wadie. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente** / Edward W. Said; tradução Tomás Rosa Bueno. - Sao Paulo: Companhia das Letras, 1990

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. 1.ed., 3. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. 176 p.

SAVARY, Olga. **O livro dos hai-kais**. Massao ohno. roswitha kempf, 1980. PÁGS. 33-37.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SONNTAG, Nathalia Kalinka. **Aposentadoria Rural: Quem tem direito e como comprovar [2021]**. Disponível em: <https://cmpprev.com.br/blog/aposentadoria->

atividade-rural/#:~:text=do%20profissional%20rural.-  
 ,Segurados%20especiais,e%20sem%20v%C3%ADnculo%20de%20emprego. Acesso  
 em: 08 dez. 2022. Horas: 16:18

SOUZA, Davi Silistino de. **A subalternidade em Cloud Atlas, de David Mitchell.** Dissertação (Mestrado, Teoria da Literatura). Do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto, - 2018. 141 p.

SOUZA, Michela Mitiko Kato Meneses de. **O Haiku da Comunidade Yuba: criação, socialização e publicação.** Dissertação (Mestrado, Estudos Literários). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus Três Lagoas (CPTL), Programa de Pós-Graduação em Letras, Três Lagoas, - 2012. 754 p. Volumes 1, 2 e 3.

SUZUKI, Eico. **Literatura japonesa 712-1868.** São paulo. Editora do escritor, 1979. 64 p.

SUZUKI, Teitii. **Prefácio.** In: GOGA, H. Masuda; ODA, Teruko. Natureza – berço do haikai: kigologia e antologia. São Paulo: Diário Nippak Ltda, 1996. p. 11.

SVANASCINI, Osvaldo. 1989. IN **notas biográficas de Bashô.** Haikais de Bashô. São Paulo: Editora HUCITEC, 1989. Trad. De Olga Savary. p.49-53.

TALARICO, Fernanda. A Princesa Yakuza. 27 abr. 2022. Disponível em:  
<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/04/27/filme-brasileiro-a-princesa-da-yakuza-leva-mafia-e-samurais-a-sao-paulo.htm>. Acesso em: 24 nov. 2022. Horas: 10:30

YUBA, Renata Katsue. **A frondosa árvore de hama.** Mirandópolis: Takeshi Assaoka, 2011 (data informada pela autora). 49 p.

YUBA, Renata Katsue. **Bravos pioneiros.** São Paulo: Editora Quarteto Foto Editorial, 2020.

YUBA, Renata Katsue. **Katsue e seus contos.** 2ª ed. São Paulo: Editora Quarteto Foto Editorial, 2021.

## GLOSSÁRIO

<i>Aji</i>	O sabor peculiar de uma comida
<i>Aki Yuba</i>	<i>Haimei/haigô</i> da <i>haijin</i> Aya Yuba
<i>Daikugoya</i>	Marcenaria da <i>Yama</i>
<i>Fukujinzuke</i>	Conserva de legumes curtidos no shoyu de sabor adocicado
<i>Fuurinbusougue</i>	Tipo de Flor de Hibisco em formato invertido, de sino na <i>Yama</i>
<i>Gorowase</i>	Trocadilho numérico em japonês “8 (ha chi)-1 (i chi)-9 (ku)”- HA-I- KU
<i>Haigô</i>	Termo que designa o pseudônimo do poeta de <i>haiku</i>
<i>Haimei</i>	Termo que designa o pseudônimo do poeta de <i>haiku</i>
<i>Hanami</i>	Cerimônia que consiste em realizar festas ao ar livre de dia ou noite, para apreciar o breve período de florescimento das cerejeiras, chamadas <i>Sakura</i>
<i>Hana umê Yuba</i>	Conserva feita das flores e folhas curtidas de um tipo de hibisco japonês de sabor azedo e salgado
<i>Houju</i>	<i>Haimei/haigô</i> do <i>haijin</i> Masakatsu Yazaki
<i>Ikebana</i>	A arte de arranjos florais, cujo significado da palavra é Flores Vivas
<i>Kun</i>	Termo usado para chamar alguém mais velho carinhosamente e usado para chamar os meninos quando são crianças e adolescentes
<i>Manga</i>	Histórias em quadrinhos japonesas
<i>Missô</i>	É um ingrediente feito a partir da fermentação de grãos e cereais (em especial, soja, arroz ou cevada) e resultando uma pasta densa que produz uma infinidade de receitas na culinária japonesa
<i>Oshougatsu</i>	Ano Novo japonês
<i>Tian</i>	Termo usado para chamar alguém mais velho carinhosamente e usado para chamar as meninas quando são crianças e adolescentes
<i>Tsukemono</i>	Conserva salgada ou doce, geralmente feita de legumes como o nabo
<i>Yubajin</i>	Termo usado para nomear os moradores da Comunidade Yuba
<i>Yamajin</i>	Termo usado para nomear os moradores da <i>Yama</i>
<i>Yubashi</i>	<i>Haimei/haigô</i> da <i>haijin</i> Toshiko Assada Yuba

**ANEXO A – EMAIL ENVIADO À *HAIJIN SEKI MOKKA***

03/01/2023 08:37

Gmail - Fwd: お返事を・・・急ぎ



Michela Souza &lt;michelamitikokato@gmail.com&gt;

**Fwd: お返事を・・・急ぎ**

toshiko yuba <nazotoshiko@gmail.com>  
Para: Michela Souza <michelamitikokato@gmail.com>

7 de dezembro de 2022 às 09:42

----- 転送メッセージ -----

From: mokka <mokka\_29303@globe.ocn.ne.jp>  
日付: 2022年11月24日(木) 21:08  
件名: RE: お返事を・・・急ぎ  
To: toshiko yuba <nazotoshiko@gmail.com>

湯葉子様

① 葛の前身である雪という雑誌のころの

村松先生の本名と俳名、生年月日、没年月日、出身地、職業をお願いします。

村松紅花 本名 友次（ともつぐ） 俳号 紅花（こうか）

大正10（1921）年1月30日生、平成28（2009）年3月16日逝去

出身地 長野県丸子町 東洋大学短期大学学長、文学博士

② 葛の前身である雪という雑誌は、何年に創刊され、

何年に廃刊になりましたか？

「雪」昭和52（1977）年10月発刊

平成17（2005）年10月号で 辞退

③ 葛は何年に創刊されましたか？

「葛」平成18（2006）年4月発刊

④ 現在の葛に投句されている方は全部で何名くらいでしょうか？

約200名

⑤ 現在の葛の講師陣（というのでしょうか？木瓜先生のようなお立場の方です）は何名でしょうか？

03/01/2023 08:37

Gmail - Fwd: お返事を・・・急ぎ

その方々の本名、俳名、生年月日、出身地、職業をお願いします。

○雑詠 選者 真下 鮎（ふな） 本名 良祐（よしひろ）、千葉県旭市在住 教員

○葛の葉集 選者 小林敏朗（としろう） 俳号共に 群馬県伊勢崎市在住 商店経営

⑥ 葛は、正岡子規や高浜虚子などのホトトギス派の流れを組む流派なのでしょうか？

『葛』は高浜虚子の高弟、高野素十師逝去（1976年）の後を継ぎ「雪」発刊したのです。

従って正統派です。

弟子に4Sと言われる高弟が居ました。（高野素十・阿波野青猷・山口誓子・水原秋桜子）です。

**From:** toshiko yuba [mailto:nazotoshiko@gmail.com]

**Sent:** Thursday, November 24, 2022 10:03 PM

**To:** mokka <mokka\_29303@globe.ocn.ne.jp>

**Subject:**

木瓜先生

さきほどの件ですが、ユバ句会の歴史を本にするために

質問させていただきます。

ご無理のない範囲で結構ですので、お答えいただけると嬉しいです。

① 葛の前身である雪という雑誌のころの

村松先生の本名と俳名、生年月日、没年月日、出身地、職業をお願いします。

② 葛の前身である雪という雑誌は、何年に創刊され、

何年に廃刊になりましたか？

③ 葛は何年に創刊されましたか？

④ 現在の葛に投句されている方は全部で何名くらいでしょうか？

03/01/2023 08:37

Gmail - Fwd: お返事を・・・急ぎ

⑤ 現在の葛の講師陣（このうのでしうか？木瓜先生のようなお立場の方です）は何名でしうか？

その方々の本名、俳名、生年月日、出身地、職業をお願いします。

⑥ 葛は、正岡子規や高浜虚子などのホトトギス派の流れを組む流派なのでしうか？

以上、長くなりましたが、どうぞよろしくお願ひいたします。

湯葉子

**ANEXO B – *MATSUYAMA DECLARATION 1999***

## Matsuyama Declaration

Haiku is part of world literature. Haiku is opening itself to various people of the world. This short, 17-syllable poetic form is now on the verge of broadening the possibilities of a rich array of poetic forms in the world.

### 1. Matsuyama – The Place

Haikai poetry flourished more in Matsuyama than in any other fief during the Edo Period (1603 – 1868). From the early days the people of the Matsuyama domain, especially Okudaira Okyo, sought entertainment from haikai. As a member of the “inner circle” of the Tokugawa shogunate, the city enjoyed peace and was blessed with a temperate climate. Ohara Kiju, a poet, who like Okyo was active from the late Edo to the Meiji Period, and who was to become Masaoka Shiki’s haikai teacher, formed the haikai society, “Meieisha” in his capacity as a disciple of Baishitsu. Following the poetic style of the traditional school, the society engaged itself in activities such as the launching of what became the third oldest monthly poetry publication, “Masago no Shirabe”; thus, haikai poetry enjoyed great popularity until Shiki’s day.

Japan’s modern haiku (17-syllable poetry) originated in Matsuyama mainly through the efforts of Masaoka Shiki. Shiki, who was born into a samurai family in the Matsuyama fief, was unable to fulfill his political aspirations due to the unfortunate circumstances that resulted from the Meiji Restoration (1868) when the Tosa fief gained control of Matsuyama. Shiki could not give up politics. From an early age, Shiki had learned the basics of kangaku (Sinology) and kanshi (Chinese poetry translated into Japanese) from his grandfather Ohara Kanzan, and Kawahigashi Seikei, the father of Kawahigashi Hekigodo. After various attempts in politics, philosophy, art, and fiction writing, he found his mission in haiku. Like kanshi, or Chinese poetry, haiku was a fixed-verse form, and a familiar genre to most people. Plunging himself into an environment where none of the elite scholars of his day paid any attention to haiku, he attempted to gain the blessing of the Gods of literature by synthesizing the past achievements of haikai and modernizing it by scientific approach.

In addition to Shiki, Matsuyama boasts of producing other leading haiku poets. Chief among them are Takahama Kyoshi, Kawahigashi Hekigodo, Nakamura Kusatao, Ishida

Hakyo, and others who represent the modern haiku world. As if to compete with this orthodox school, from the Nanyo region of Shikoku there was also sudden emergence of Tomisawa Kakio, Shiba Fukio, and Takahashi Shinkichi, the poet who is referred to as Japan's first Dadaist. It is truly astonishing that they all had very close relations with Matsuyama, and contributed to the development and enrichment of modern haiku. The rich haiku foundation that they succeeded in building for Matsuyama is truly astonishing.

## 2. The Spread of Haiku throughout the World

Japan's traditional poetry came into contact with world poetry through translations of hymns and biblical poetry. Works of translations, such as "Shintaishisho" (1883) by Toyama Shoichi et al, and "Omokage" by Mori Ogai helped to establish the kind of poetry popular in the West. Although Shiki himself promoted the reform of haiku and tanka, he also expressed an interest in Shintaishi (new style poetry) and held Shintaishi study groups. He was especially interested in the distinctiveness of rhyme in Western poetry and compiled a 'rhyme dictionary' in order to introduce rhymes into Japanese poetry. From the beginning Shiki had his eyes fixed on the rest of the world and taught the contemporary Japanese the importance of rhyming in poetry. Just as Japanese Shi-ika (poetry) was influenced greatly by Western poetry, haiku has had great influence on the world of poetry in the West. Haiku was originally introduced to the West at the turn of the century by Basil Hall Chamberlain and Paul Louis Couched. When poets such as Ezra Pound and Paul Eluard exhibited a deep interest, haiku quickly gained attention. For example, Paul Claudel, one-time French ambassador to Japan, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, America's Richard Wright and Allen Ginsberg, Germany's Rainer Maria Rilke, Italy's Guiseppe Ungaretti, and Octavio Paz, Nobel Prize winner from Mexico, and other such great poets all incorporated the spirit of haiku in their poetry.

For example, in "Natural History," Renard used adept similes in his simple verse about "Butterflies." He wrote, "This two folded love letter is looking for the flower's address." He described a "snake" in one line thereby giving it a haiku flavor. Octavio Paz wrote a three-line haiku-like poem: "Every time the child throws it, the top just falls, on the center of the earth." Rilke's poem beginning with "Rose, oh pure

contradiction," which he willed as his epitaph, was also a kind of haiku. There was a high level of interest in haiku in French literary circles as well.

The New France Review, edited by Jean Poland, influenced a generation of French writers. In 1920, shortly after its founding, the journal featured a special issue on haiku which caused quite a stir in the French poetry world.

### 3. Why Did Haiku Spread Throughout the World? The Heart of Haiku

Western poetry is rich and has various styles. Some poems are very short, but others are very long, several hundred lines. Furthermore, their forms could not be clearly defined because of their huge diversity. Haiku, on the other hand, is a complete and independent poem with just 17 syllables. This was shocking to Western readers. Haiku is not the kind of poetry where logical conclusion is expected to offer the reader a definite poetical answer. In other words, haiku transcends logic. For example, even if Matsuo Basho's 秋ちかき心の寄るや四畳半

aki chikaki  
 kokoro no yoru ya  
 yojoo han  
 autumn is approaching  
 hearts nestle close in the four  
 and a half tatami mat room  
 冬籠りまた寄り添はん此の柱  
 fuyugomori  
 mata yorisowan  
 kono hashira  
 wintering over...  
 I'll sit close  
 by this pillar again  
 ひやひやと壁を踏まへて昼寝かな  
 hiyahiya to  
 kabe o fumaete  
 hirune kana

the wall is cool  
 against my feet  
 an afternoon nap

were translated into English as above, and attempts were made to explain them logically, they could not be fully explained. Each translation is totally different. In haiku, a thing of wonder is expressed as it is. Haiku is grasped with all 5 senses, not by logic. Things which logic could not explain might be expressed in haiku. In order to jump over the gap between logic and the senses, unique Japanese rhetorical techniques such as "kireji" and "kigo" were invented. Haiku is thought of as a "gift from nature." This is based on the Japanese view that "nature is not something that people should confront, but rather something that people should merge with." Also, the Japanese view of life is to "project human life into nature." As the tanka of today breaks away from the tradition of nature and the sensitivity to seasons that had been embraced in ancient waka, haiku has inherited that tradition, and has made it become even more pronounced. From the waka of ancient Japan to the tanka of today, the tradition of nature and the sensitivity to seasons have continued and become even more pronounced in haiku.

In other words, haiku reminds its readers that men as living beings exist in nature, hence it suggests to them that they should live a symbiotic and sympathetic life together with other creatures in nature. When they are disposed in this way, they will be endowed not with a heart that is enclosed within itself, but with a heart that is open to all others.

Furthermore, haiku is poetry of the common people. Haiku was born among the common people, was perfected by the common people and has returned to the common people. In addition, it allows the writer to write about any subject in daily life. Thus, it is not strange that haiku has continued to greatly increase the number of its followers and gain popularity; a very rare phenomenon in modern times.

First of all, haiku is easy to compose. When we write haiku in Japanese, if we line up 5, 7 and 5 syllables and insert a kigo (season word) the result is haiku-like. And haiku fills every haiku poet with rapture.

Secondly, haiku originates from haikai, which is a group-oriented literary art and structurally, it requires others. Groups who have the shared interests in evaluating

and creating haikai are called "Renju." So a haiku poet takes a creative method different from the typical modern poet who writes poetry in isolation.

In short, this democratic nature of haiku made a fresh impact on the poets of the world and came to be accepted by them as something they could make use of.

## 4. The Problems of Teikei (fixed form) and Kigo (season words)

A common issue that always comes up in discussions of international haiku is how to deal other languages and cultures with the fixed form, of 5-7-5 syllables, and kigo.

First of all, the 5-7-5 rhythm is unique to the Japanese language, and even if other languages were to use this rhythm, it is obvious that it would not guarantee the same effect. Teikei is not about syllable count or accent, but the matter of the way poetic expression could be heightened through tension when the writer wants it. In the case of Japanese poetry, the best method to increase poetic tension has been the 5-7-5 syllable form.

In addition, the techniques and rhetoric that are used in this fixed form are also innately Japanese. There are many types of haiku. For example, there are haiku that expresses a reality that is instantly perceived, and haiku that uses kireji (words that are cut for a surrealistic effect) to construct another world as formative art. An example of the former is Takahama Kyoshi's 桐一葉日当たりながら落ちにけり kirihitoha

hi atarinagara

ochinikeri

a paulownia leaf

in the sunlight

falling

東山静に羽子の舞ひ落ちぬ

higashiyama

shizukani hane no

ochini keri

a feather shuttlecock  
 gently falling -  
 Higashiyama hill  
 流れ行く大根の葉の早さかな  
 nagareyuku  
 daikon no ha no  
 hayasa kana  
 a daikon leaf  
 flowing away  
 how swift  
 Yamaguchi Seishi's 夏草に汽罐車の車輪来て止る  
 natsukusa ya  
 kikansha no sharin  
 kite tomaru  
 summer grass  
 the locomotive's wheels  
 come to a halt

ピストルがプールの硬き面にひびき  
 pisutoru ga  
 puuru no kataki  
 mo ni hibiki  
 a shot of the pistol  
 echoes over  
 the hard surface of the pool

and examples of the latter are:

Hashi Kanseki's 階段がなくて海鼠の日暮れかな  
 kaidan ga  
 nakute namako no  
 higure kana  
 no stairs ...  
 a sea-slug  
 in the dusk  
 Nagata Kooi's 少年や六十年後の春の如し

shounen ya  
 rokujuunen go no  
 haru no gotoshi  
 a young boy...  
 like spring  
 sixty years from now

It might be difficult for a non-Japanese to understand them because the kireji does not exist in other languages. Thus, forcing the fixed form of Japanese haiku and accompanying techniques on other languages is nonsense.

Next is the issue of kigo (season words). As mentioned earlier, Japanese haiku is "gift from nature" and in Japan seasons and nature are closely related. Hence, kigo is indivisibly linked to haiku. While it is extremely important to describe nature by perceiving the relationship between nature and human beings based on the haiku insight, it doesn't necessarily have to be in the form of kigo. In other words, when we discuss haiku from a global perspective, the contents of haiku will have closer relation with each country's local characteristics.

Therefore, when haiku spreads to the rest of the world, it is important to treat it as a short-formed poem and to take methods suitable to each language. For a poem to be recognized worldwide as haiku, it must be short-formed and have an essential spirit of haiku.

We believe in the possibility of the birth of new techniques such as fixed-form and the kireji that are characteristics of a particular language and that are appropriate for expressing the spirit of haiku. For example, the French sonnet began as a long poem, but when Tachihara Michizo introduced it to Japan, he shortened it and succeeded in producing a Japanese-style sonnet. Western poets can do the same thing with haiku. Today, it is common in the West to write haiku as a three-line poem. It creates a different space from the Japanese haiku that is written in one vertical line, which visually allows for instantaneous unconscious perception. But what is wrong with changing the number of lines if the writing style is appropriate to that particular language? In other words "teikei" means to find out "the inner order of the language" and for the poetry, that could be universal.

The fact that haiku is, in essence, symbolic poetry that has stopped being long-winded and talkative is recognized worldwide. Kigo is an accumulation of a long tradition of poetic sensibility that has continued to grow since the birth of waka. Globally speaking, it is a "keyword that possesses a symbolic meaning unique to that particular culture." Surely all cultures are certain to possess symbolic keywords that are unique to them, and which have been nurtured throughout their history. In this context, haiku can be described as being a universal poem whose essential part is expressed by "symbolism." We can also point out that the recent trend of modern Japanese haiku that attempts to refine itself as a symbolic poem, are in line with this global direction.

In the case of Japan, Renju, as already explained, had contributed much to the acceptability of "commonly shared words" such as kigo. This points toward the possibility of using non-kigo in the same way as kigo, if those non-kigo are words that are commonly shared by that community. Even when a non-Japanese poet writes a haiku in a non-Japanese language, and even when he does so as an individual poet in isolation, he will not be able to ignore the usefulness of the "commonly shared words" which, because of their symbiotic function, have much to convey.

## 5. The "Shadows" and "Echoes" in the Works of the Leading Poets of the World

In the 21st century, Eastern silence may be regarded more important. Claudel brought the French language closest to silence in his poem

the sound of water  
on water  
the shadow of a leaf  
on the leaf

while Ozaki Hosai expressed the loneliness of man in the very short haiku 咳をしても

一人  
seki o shite mo  
hitori  
even if I cough,  
I am alone

Edgar Allen Poe stated that "long poems are contradictions in terms." When the poem is short, the reader must be able to understand the silence.

From a universal standpoint, haiku is a symbolic poem, but the meanings of the symbols are completely different in each cultural context. For example, Yosa Buson symbolized sorrow in a wild rose by saying,

愁ひつつ岡にのぼれば花いばら

urei tsutsu

oka ni noboreba

hanaibara

lamenting

going up to the hill -

wild roses

花いばら故郷の路に似たるかな

hanaibara

kokyo no michi ni

nitaru kana

wild roses

the path is like

my home town's

路たえて香にせまり咲くいばらかな

michi taete

ka ni semari saku

ibara kana

the path ends

the fragrance draws near

wild roses

But in "Wild Rose," Goethe simply poeticized a maiden. In the West, "lilac" symbolized resistance, but in Japan this flower did not symbolize any such idea. The clear image presented in Basho's haiku,

枯れ枝に鳥のとまりけり秋の暮

kare-eda ni

karasu no tomari keri

aki no kure

on a bare branch  
 a crow perches  
 in the autumn twilight

This haiku is praised in the West for exemplifying the preconceived concept of the Japanese esthetic.

荒海や佐渡によこたふ天の河

araumi ya  
 sado ni yokotau  
 ama no gawa  
 rough sea  
 the Milky Way is crossing over  
 to Sado

This haiku, on the other hand, is very difficult to understand unless one knows the history of Sado Island. However, communication between different cultures through haiku symbols between different cultures have already started. In haiku, an object is concretely expressed as a symbol. The symbol is suggestive enough to allow non-Japanese poets to understand, and use it in their own poem.

In Basho's poems we find surrealistic works such as 雲の峰いくつ崩れて月の山

kumo no mine  
 ikutsu kuzure te  
 tsuki no yama  
 So many cumulus clouds  
 crumbling into  
 a moon-crowned mountain.  
 閑さや岩にしみ入る蟬の声  
 shizukasa ya  
 iwa ni shimiiru  
 semi no koe  
 stillness  
 cicadas' cry penetrating  
 the rocks  
 石山の石より白し秋の風  
 ishiyama no  
 ishiyori shiroshi  
 aki no kaze

the rocks are whiter  
 than the stones of the Ishiyama Temple...  
 autumn wind

海くれて鴨の声ほのかに白し

umi kurete

kamo no koe

honoka ni shiroshi

sea at dusk

the sound of wild ducks

slightly white

We have modern works by Nomura Toshiro such as

霜掃きし帚しばらくして倒る

shimo hakishi

houki shibaraku shite

taoru

a while

after sweeping the frost

the broom fell

Basho's "kumo no mine ikutsu kuzure te tsuki no yama" offers a typical example of sophisticated symbols. The cumulus cloud is life, man and light, while the moon-crowned mountain symbolizes death, woman and shadow. The haiku describes "cumulus clouds" on a summer day crumbling as time goes by. That scene changes to that of the moon-crowned mountain in the autumn evening. This is a highly symbolic haiku. Toshiro's work, on the other hand, is simply about a broom that falls. But after the broom swept the limpid frost, it falls in a stopping motion and a mystic tranquility arises from this everyday scene. These excellent haiku are both on the border between abstract and concrete expressions. This creates a mystical quality. Good haiku presents life bursting with energy, while transcending life and death. Imoto Noichi advocated the irony of haiku, but Shiki boldly went beyond irony on to nonsense or Dadaism in his haiku

鶏頭の十四五本もありぬべし

keito no

juushi-go hon mo

arinu beshi

cockscombs  
 must be fourteen  
 or fifteen there

Surrealism was heralded at the start of the century in France, but could it be that the Japanese have long had a natural proclivity for surrealism?

## 6. Trends Toward Internationalization, Universalization and Localization of Haiku

The conclusion of the Second World War brought a breath of fresh air into Japanese literature. We still vividly recall the revitalization of haiku in reaction to Kuwabara Takeo's "Discourse on Haiku as a Secondary Art." The discourse viewed haiku as not being based on the idea of modern individualism. But, in fact, this is the very strength of haiku. Since Shiki, has modern individualism taken hold in haiku? If we look at the haiku tradition of group composition, it would be difficult to say "yes." It is still a matter for debate. We would like to define haiku as an ultra-modern poem that has the best of both, which will rise above the tragedy of the modern times.

As mentioned earlier, in haiku we find the special quality of rising above the self-awareness of the Western-type modern individualism and reaching a realm where we connect ourselves with nature. This special quality gives us the possibility of opening to the world through haiku. In this sense, haiku has a sheer objective character. If nature were destroyed, haiku would take note of the destruction in a dispassionate manner or direct this reality towards its inner self and the virtual world where we can frolic in the mountains and streams on a sunny day. In either case, haiku and nature are one and the same. Perhaps haiku, nature and people all share the cycle of life, death and rebirth. Therefore, when we talk about the destruction of the natural environment, we should not regard ourselves as protecting nature, but cultivate the awareness of being a part of nature. Since this is the basic characteristic of haiku, it will have an important role in environmental issues.

In any case, with the rapid destruction of the natural environment these days, the act of composing haiku gives a perfect opportunity to reconsider the relationship between people and nature. We look to the various poetries of the world to give us the power to heal people's anguish, to recover harmony and return to a symbiotic relationship with nature.

We think this short, universal poetic form called haiku should be spread even wider throughout the world. Haiku has undervalued its own strength in the past. As we have argued so far, haiku is qualified to revive the various poetries of the world (including Japanese tanka and contemporary Western-style poetry) in the 21st century.

The key to Japanese haiku reform is in the universalization of haiku.

We look forward to seeing movements and new poetic activities that will place haiku and its conceptual framework at the forefront of avant garde poetry of the world. In this sense, haiku has a progressive presence. We look forward to the time when haiku will take off to an unknown destination somewhere in the world where it will be a forerunner of fresh, innovative poetry.

## **7. Let's Give Poetry Back to the People... A World Poetry Revolution in the 21st Century**

It has been about 100 years since the death of Shiki, who ignited the haiku reform movement. Precedents for the declaration which we propose here are Shimazaki Toson's preface to his poetry collection of about 100 years ago in which Toson stated that "The age of new poetry has finally come" and the Surrealism Manifesto of Andre Breton that appeared about 75 years ago. But it has been a long time since we have witnessed the birth of this kind of new poetic manifesto. In the world of Japanese haiku also, there has recently been a demand for reform and for an end to a prolonged state of stagnancy.

In this declaration, we have concentrated on the essential universality of haiku that has been present since the days of Shiki's reform. By taking into account the circumstances in which haiku spread to the world in the past, we have made projections about its future possibilities globally. In regard to the fixed-form and season words that have been considered the essence of haiku in Japanese language, we think that, in the context of universalization of haiku, poets all over the world should work at finding the inner order of language and the application of keywords that possess symbolic meanings unique to their particular culture. We wish to openly

welcome those poems from all over the world that possess the haiku spirit. By making use of a traditional fixed form of poetry, the Japanese have succeeded in applying a grammar unique to the Japanese language, such as kireji, and condensing the poem to 17 syllables. We feel that in all languages, including English, French, German, Italian, Russian, Chinese, Korean, Arabic and Spanish, we can find ways to condense diction for the purpose of poetic expression. We also believe that an understanding of the value of silence will greatly contribute to the broadening of poetic space in each language. We hope that the poets of the world will share the achievements of the Japanese haiku masters with us and that they will take part in this poetic movement to resolutely pursue ways to condense their own language.

The 21st century is just around the corner. The haiku world of Japan is filled with countless haiku groups, poets and societies. Haiku continues to live on by simply reproducing the haiku we Japanese have inherited from our ancestors.

On the other hand, modern poetry has endured various trials and tribulations and is sometimes on the brink of stagnation in various parts of the world. Some devoted poets of the world have yearned for haiku, this short poem that is at the forefront of world poetry and offers the highest level of completeness. Haiku provides a means for these poets to break free of this situation. The only way we can return haiku or poetry to the common people is by responding to the wishes of these poets.

We wish to rise above the current situation of the Japanese haiku world where haiku is at once in prosperity and in stagnation at the end of the century. With all earnestness, we watch the growing global awareness of haiku. We announce the Matsuyama Declaration to poets all over the world from this extraordinary site, Matsuyama, where Shiki ignited the haiku reform a century ago by describing it as the "Poetry by the Defeated." Our purpose is to once again pave the way for new possibilities in poetry.

Haiku welcomes the world as it faces outward towards the world.

The Matsuyama Declaration of 12 September, 1999 is a statement made by the following people:

Arima Akito, Minister of Education of Japan, Haga Toru, President of Kyoto University of Art and Design, Ueda Makato, Professor Emeritus of Stanford University Soh Sakon,

Poet Kaneko Tohta, President of the Modern Haiku Society Jean Jacques Origas,  
French Oriental Language Research Institute

**Explanatory Note:**

The original document, written in Japanese, reflects the erudition and depth of thought of the men listed above. As with translating haiku, it has proved to be a very difficult task to perfectly render its profound contents into English. However, in an effort to present it to the international community, we have prepared this provisional translation.

Nishimura Gania, Tanaka Kimiyo, Ruth Vergin

**Matsuyama Declaration (Proposal)**

We hereby make the following proposals based on the Matsuyama Declaration.

**Establishment of the Masaoka Shiki International Haiku Research Center**

In Matsuyama, the original site of the haiku reform movement, we shall establish an International Haiku Research Center in order to facilitate research, writing, training, publication, awarding prizes and disseminating information, etc. to contribute to the development of haiku as poetry of the world.

Following is a list of specific activities:

1. Studying the poetry and poets of the world that possess the haiku spirit.
2. Collecting and sorting out references related to haiku in its role as a poetry of the world.
3. Composing haiku as world poetry
4. Holding debates, lectures and symposiums on haiku of the world
5. Designating poets of the world who possess the haiku spirit as senior fellows
6. Inviting poets from all over the world as exchange students and junior fellows
7. Giving scholarships to poets around the world who possess the haiku spirit
8. Presenting International Haiku Awards to poets of the world
9. Holding an International Haiku Festival (Biennial) in Matsuyama or some other city in the world

10. Publishing papers, haiku collections, regular reports, and publications on other subjects
11. Transmitting information and raising awareness about haiku

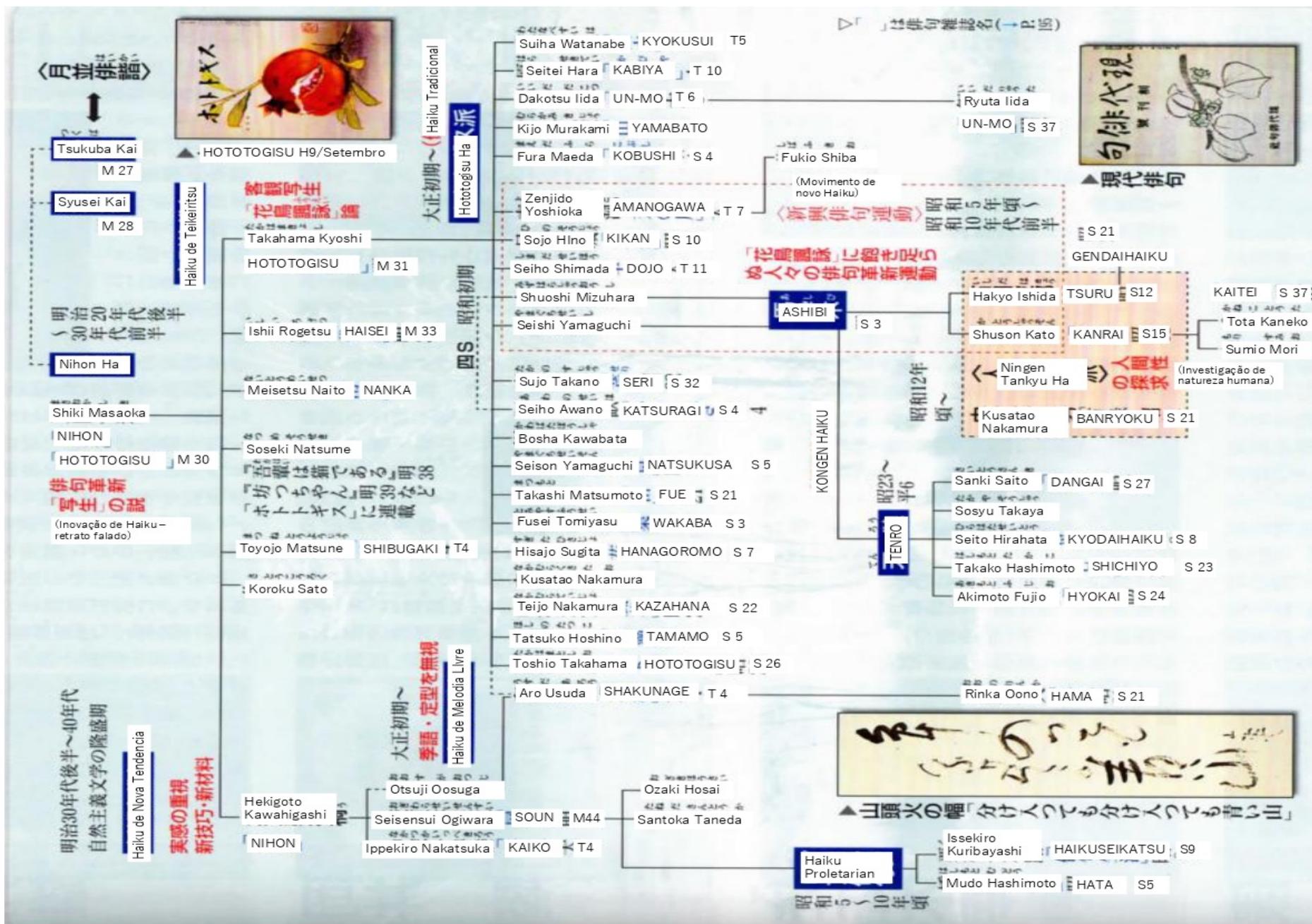
Establishment of the International Haiku Award '*Masaoka Shiki Prize*'

To promote the haiku spirit in world poetry, an International Haiku Award will be set up at the International Haiku Research Center, for poets worldwide.

The specific agenda is as follows.

1. Judging poems from various regions of the world and in various languages once a year.
2. Presenting awards at the International Haiku Festival
3. Nobel Prize class poets will be sought, therefore there will be no winners some years.
4. Establishment of "contemporary" and "posthumous" categories
5. Award money as secondary prizes

**ANEXO C – DIAGRAMA *HAMAJIMA* DE 2011**



**ANEXO D – GENEALOGIA *HAIJIN* MODERNO 2018**



**ANEXO E - ANIMAÇÃO EM PDF DOS *HAIKU* DAS CRIANÇAS DA *YAMA* NA  
EXPOSIÇÃO DA SEMANA DE MODA SÃO PAULO *FASHION WEEK* – SPFW-  
2021**





O Bairro Aliança, desde sua fundação foi consolidado como importante centro cultural por preservar diversas atividades culturais, entre elas destacava-se o **Haikai**.

Foi o berço de importantes personalidades como **Kikuji Iwanami**, discípulo de **Sekihiko Shimagi** da linha Araragi; **Keiseki Kimura** – destacando-se como professor de haiku no Brasil, e **Nempuku Sato**, discípulos de **Torako Takahama**, da linha Hototogisu.

Fonte: <https://www.kakinet.com/caqui/nempukui.shtml>





Os três eram representantes brasileiros da arte da poesia **Tanka** e **Haiku**, e vieram ao Brasil atender ao chamado da fundação da Colônia Aliança. Na Aliança, esses três poetas publicaram a **Revista Okabo**, primeira obra de Tanka dentro da comunidade dos imigrantes japoneses, em 1930 e por isso a Aliança foi chamada “**Terra de origem da Cultura Nikkei**”.

Na sucessão desta linhagem tradicional tivemos ainda, o haijin (poeta de haiku) **Eizo Niizu** (1915-2020) conhecido como Chiôu (稚鷗), morador do Bairro Formosa, ele conviveu com **Keiseki Kimura** e **Nempuku Sato**.



Fonte: <https://www.nikkeishimbun.jp/2015/151031-63colonia.html>

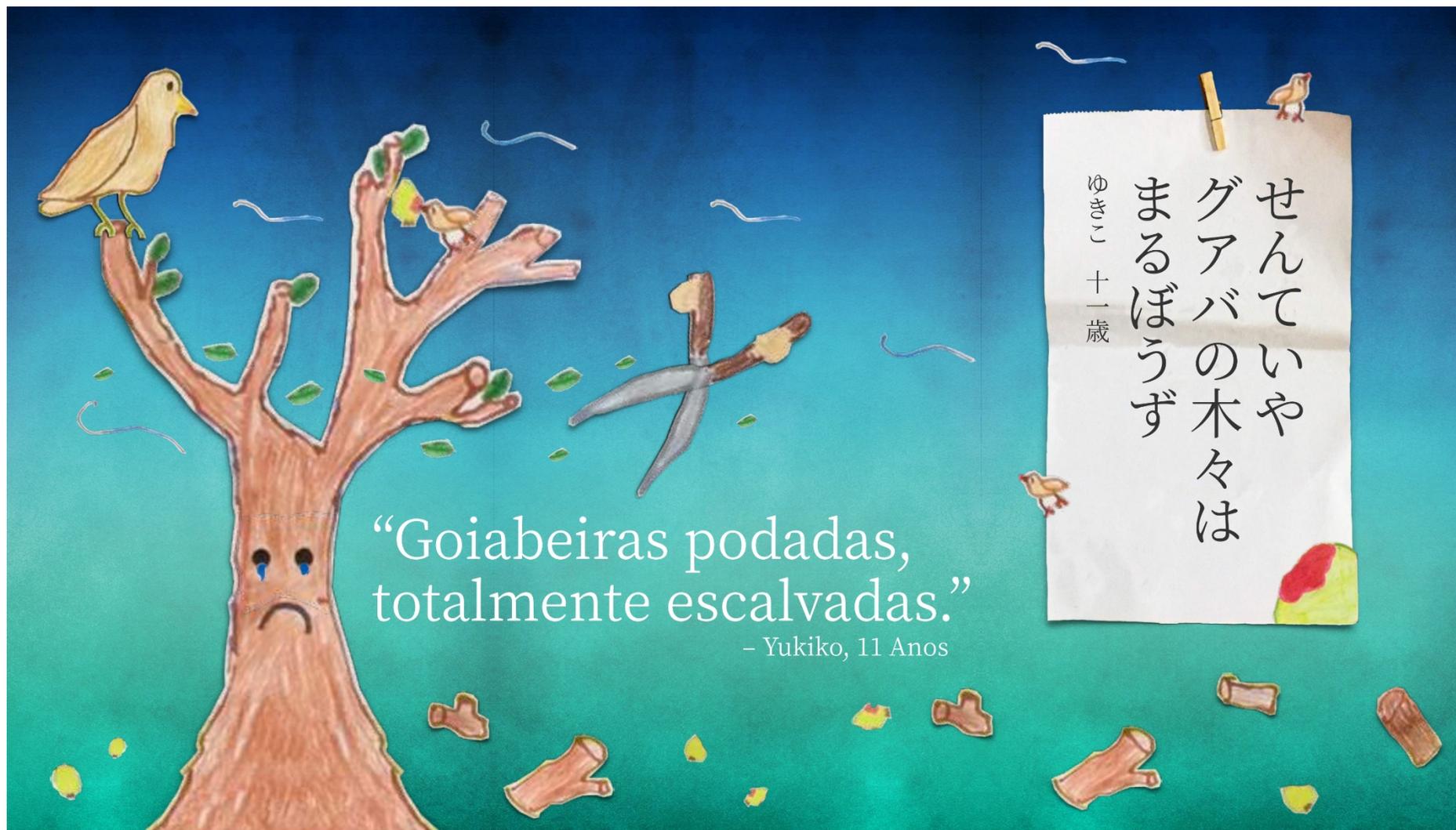


Em 2010, o senhor Niizu fundou o Grupo **Yuba Kukai na Yama** – Comunidade Yuba – e foi premiado em **1º Lugar** no concurso nacional NHK Zenkoku Haiku Taikai no Japão.

No intuito de preservar o gênero poético Haiku, a Yama mantém a prática da feitura desse poema desde 1935, até hoje é apreciada e produzida pelas crianças yubenses, preservando, portanto, a permanência, a (re)existência e a manutenção dessa herança cultural.

Separamos alguns Haikais feitos pelas crianças de Yuba em 2021 para compartilhar com vocês. Aproveitem. :)





“Goiabeiras podadas,  
totalmente escalvadas.”

- Yukiko, 11 Anos

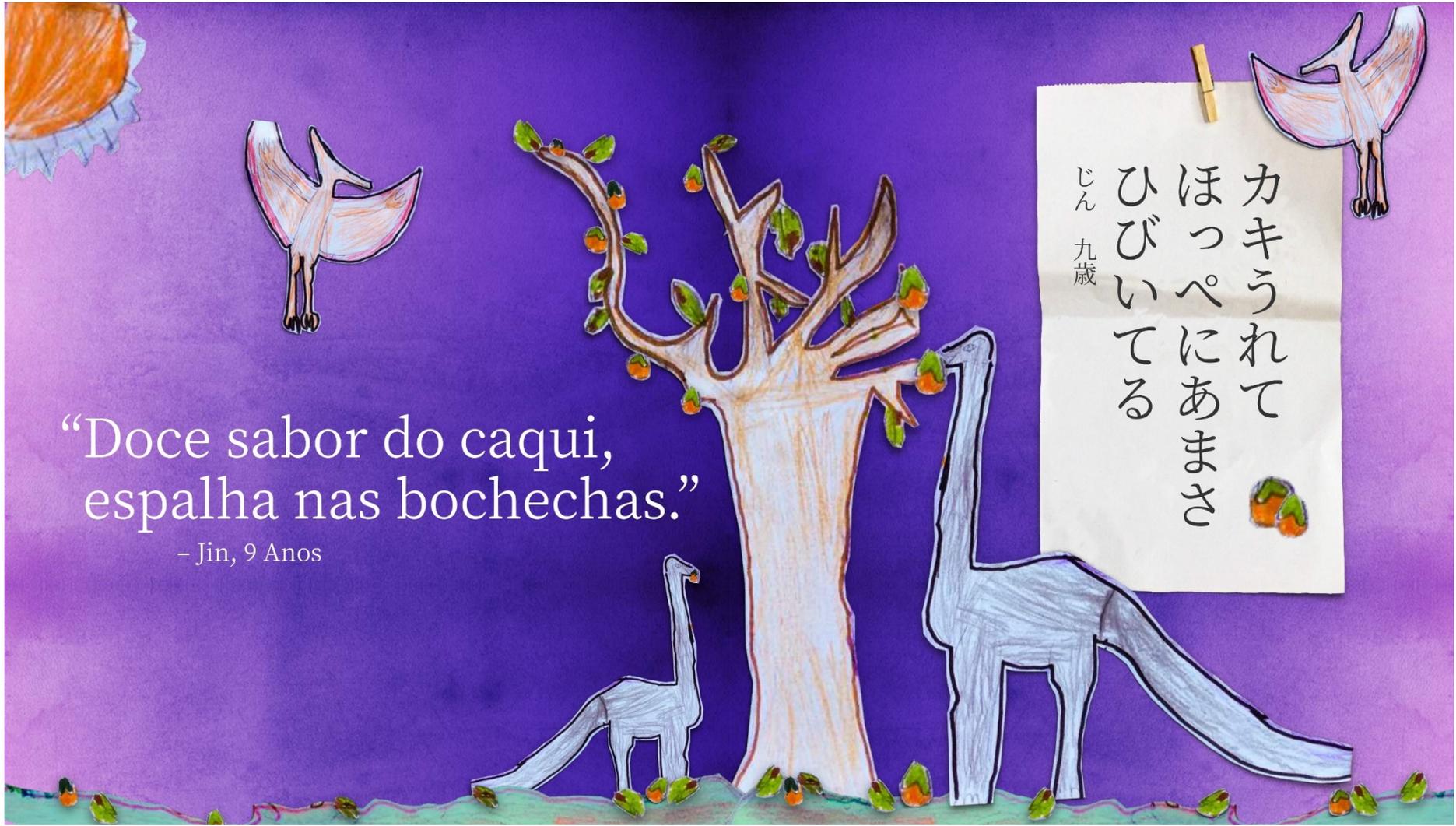
ゆきこ 十一歳

せんていや  
グアバの木々は  
まるぼうず



“A lagarta de quarentena  
dentro do repolho.”

– Yukiko, 11 Anos



“Doce sabor do caqui,  
espalha nas bochechas.”

- Jin, 9 Anos

カキうれて  
ほっぺにあまさ  
ひびいてる  
じん 九歳









“As folhas germinadas,  
alinhadas como irmã.”

- Zen, 7 Anos

ふたば出る  
きょうだいみたい  
ならんでる  
ぜん 七歳



“Piquenique,  
desacompanhada,  
afoguei tchibum!”  
– Isuzu, 4 Anos

ピクニック  
ひとりでぼっちゃん  
おぼれたよ  
いすず 四歳



“Danado pern longo,  
suga o sangue e desaparece.”  
- Isuzu, 4 Anos

いすず 四歳  
わたしの血  
すった蚊さん  
どこいった



# Ilustrações

- 1,2 Yukiko Yazaki 11 Anos  
 3,4 Jin Yuba 9 Anos  
 5 Zen Yuba 7 Anos  
 6 Sayaka Yazaki 7 Anos  
 7 Rokuo Ishikawa 7 Anos  
 8,9 Isuzu Ishikawa 4 Anos



1



2



3



4



5



6



7



8



9

# Créditos

---

## **Ilustrações**

Yukiko Yazaki  
Sayaka Yazaki  
Rokuo Ishikawa  
Isuzu Ishikawa  
Jin Yuba  
Zen Yuba

## **Tradução**

Aya Ohara  
Michela de Souza

## **Design**

Clarisse Romeiro  
Rafael Nepô

## **Edição**

Rafael Nepô

## **Música**

Masakatsu Yazaki

## **Composição**

Rafael Langoni

## **Apoio**

Toshiko Yuba

Livro: Aliança – A Terra da Cooperação

Autor: Kai Kimura

SOUZA, Michela Mitiko Kato Meneses de.

O Haiku da Comunidade Yuba:

criação, socialização e publicação.

Dissertação (Mestrado, Estudos Literários).

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul,

Câmpus Três Lagoas (CPTL),

Programa de Pós-Graduação em Letras,

Três Lagoas, - 2012. 754 f. Volumes 1, 2 e 3.



**ANEXO F – CAPAS E PÁGINAS DA REVISTA JAPONESA *HAIKU TO NIHONGO NO YUME* (SONHO DE *HAIKU* EM LÍNGUA JAPONESA)**

元・朝日新聞記者

大森和夫・大森弘子 編著

世界(47カ国・地域)の日本語学習者102人の

「俳句」と

日本語の夢

応募総数4013人から9022句、3歳から78歳まで

俳句の世界に新しい息吹！

世界75カ国・地域の4,013人が参加した  
第四回《世界の日本語学習者・日本語作文コンクール》

《俳句コンテスト》の入賞作品集

~~~~~

大森和夫・弘子夫妻が独自に続けた  
「世界と日本語交流」32年の全記録も収録した決定版

~~~~~

朝日新聞出版

定価：1,650円(本体1,500円+税10%)

世界(47カ国・地域)の日本語学習者102人の

## 「俳句」と日本語の夢

二〇二一年七月三十一日 第一刷発行

編者 大森和夫・大森弘子

発行者 国際交流研究所

一九〇〇三二 東京都立川市砂川町二七二・二〇六二二

制作 朝日新聞出版(メディアアプロデュース部)

発売 朝日新聞出版

東京都中央区築地五三二一 〒一〇四・八〇一一

電話 〇三(五五四〇)七六六九(編集)

電話 〇三(五五四〇)七七九三(販売)

印刷・製本 廣済堂

本書掲載の文章・図版の無断複製・転載を禁じます。  
乱丁・落丁の場合は朝日新聞出版業務部まで  
ご連絡ください。[電話〇三(五五四〇)七八〇〇]  
送料弊社負担にてお取り替えます。

ISBN978-4-02-100299-1 C0036

©2021, Published in Japan

ブラジル ● イシカワ・フラニー・イスズ (ユバ農場日本語学校 3歳)

## ピクニック ひとりでボッチャン おぼれたよ

説明：ブラジルのピクニックは大きな川に泳ぎに行きます。その時のことを思い出して、俳句を作りました。

・指導教師 弓場稔子



毎年1月の夏休みに、ピクニックと称して川に泳ぎに行きます。川と言っても対岸まで1km以上あり、感覚的にはビーチに遊びに行く感じですが。イスズちゃんは浮き輪につかまっただけでしたが、初めて一人でぶかぶか浅い場所で浮いて楽しんでいたら、急に浮き輪から滑り落ちそうになり、溺れるのではないかと思った矢先、お父さんが助けに来てくれたということがありました。(コメント 弓場稔子)

ふたば出る きょうだいみたいにならんでる

説明…種をまいて芽が出たかわいい双葉が、自分と2つ違いの兄のように見えました。



・指導教師 弓場稔子

力仕事ならお任せあれ！ の、やんちゃでたくましい腕白坊主です。木のぼりと、意外にもあやとりが得意。いたずらも人一倍する反面、掃除や食器洗い、料理の手伝いにも積極的です。(コメント 弓場稔子)

ブラジル ● タニゲチ・アンドレ・ゼン (幼稚園年長 ユバ農場日本語学校 6歳)

ブラジル ● ヤザキ・ソフィア・ユキコ（小学校5年 ユバ農場日本語学校 10歳）

## いも虫や キャベツの中の クアレンテーナ

説明：新型コロナで、あまり外へ出られません。キャベツの重なった葉のなかで、芋虫が、安心してクアレンテーナ（外出自粛）しているような姿がおもしろいです。

・指導教師 弓場稔子



小さい頃から、花のおままごとが大好きで、野草や野菜の名前や実のなる時期に詳しい植物博士です。趣味は読書、刺繍と歌が得意。ユバ農場で共同生活する1歳～8歳の9人の子どものリーダーとして、皆の面倒をよく見る小学5年生です。（コメント 弓場稔子）

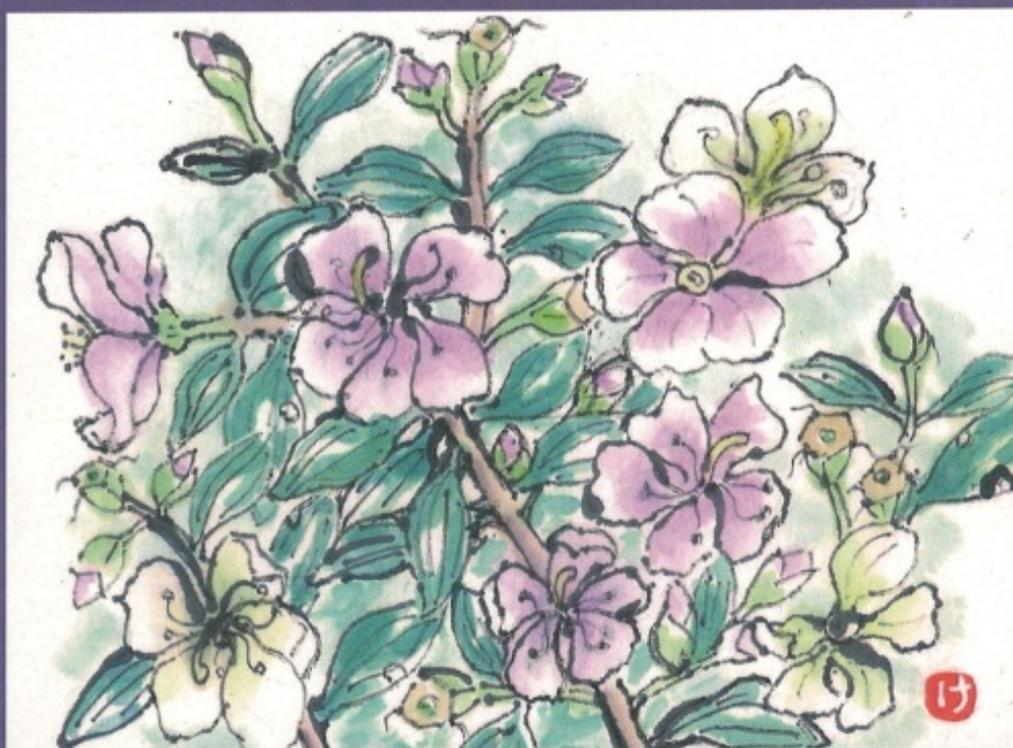
**ANEXO G – CAPAS E PÁGINAS DA REVISTA BRASIL *NIKKEI BUNGAU***  
**Nº 68, nº 69 e nº 70**

# Brasil Nikkei Bungaku

68

ISSN 2525-3115

NOVEMBRO / 2021



haicais • poemas  
contos • crônicas  
etegamis  
literatura e identidade nikkei

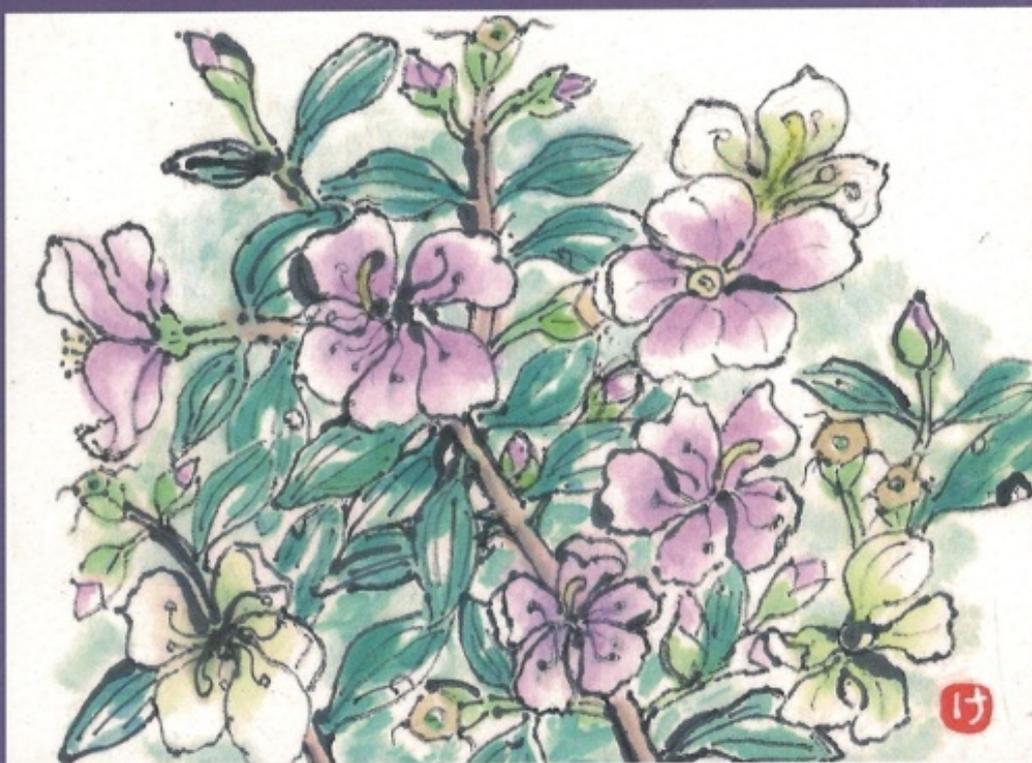
Associação Cultural e Literária Nikkei Bungaku do Brasil

ブラジル  
日系文学

68

ISSN 2525-3115

NOVEMBRO / 2021



小説・随筆  
紀行文  
詩・俳句  
翻訳  
絵手紙

Associação Cultural e Literária Nikkei Bungaku do Brasil

© 2021 Associação Cultural e Literária Nikkei Bungaku do Brasil

ISSN 2525-3115

**Editores:** André Telucazu Kondo (em língua portuguesa)  
Nobuyuki Miyagawa (em língua japonesa)

**Colaboração:** Danita Cotrim, Edson Kenji Iura, Evandro Valentim de Melo e  
Tatiana Alves

**Revisão:** Gilson Yoshioka

**Diagramação:** Service Miyagawa – service.miyagawa@gmail.com

**Arte da capa:** Keiko Ishii

**Diretoria Executiva e Conselho Fiscal (Biênio 2021 e 2022)**

Presidente	Célia Sakurai
1.º Vice-Presidente	André Telucazu Kondo
2.º Vice-Presidente	Nobuyuki Miyagawa
1.º Secretário	Thoshio Katsurayama
1.ª Secretária	Margarida Taeko Sasaki
1.ª Tesoureira	Sumie Shimizu
2.ª Tesoureira	Julia Yassumi Shiraiwa
Diretora Cultural e Literária	Lídia Tigusa Otani Nakashima
Coordenadora de Comunicação	Alessandra Koga

**Conselho Fiscal**

Titulares	Gilson Yoshioka, Hidemitsu Miyamura, Regina Alonso
Suplentes	Maria Helena Madureira, Ryoko Suzuki e Teruko Oda.

ゆき（10才・ミランドポリス）

ぶらんこやマンゴー畑を見下ろして

評）ぶらんこが高いところにあるのが分かります。スリル満点でしょう。

Ipadの壁紙写真春めきぬ

まつ川ともや（9才・サンパウロ）

夕がたのきれいな空だきもちいい

上山ひかり（9才・サンパウロ）

朝やけのむらさき色の写真とる

平野れな（9才・サンパウロ）

さくらもち色々な色おいしいな

伊豆山玲夫（9才・サンパウロ）

ぞうさんの吸う水きれいどうしてだ

たきしおり（9才・サンパウロ）

サンパウロ茶色の落葉しずかだな

長谷ゆう（9才・サンパウロ）

春の花風にふかれる白さかな

かめいしろう（9才・サンパウロ）

ブラジルにとってもさむい風がくる

佐く間すず実（9才・サンパウロ）

風ふきぬ落葉ちらして冬の中

じん（8才・ミランドポリス）

ぶらんこのゆれて元気な風おこす

大根葉ちぎり手つだう菜めしかな

評）みんなで手伝いながら出来上がった菜飯はきつと格別でしょう。

おか田あかり（8才・サンパウロ）

さむい風ふいて雪ふる雪の山

春の海山ほどつれた糸きれた

評）つれた、きれたとリズムがあって楽しいですね。釣りはどこに行つたのでしょうか。添削例では海としてみました。

ながいあんな(8才・サンパウロ)  
 こんにちはあいさつしたらあったかい

伝わってきます。

なりさだこうし(8才・サンパウロ)  
 さくらがね二まいばらばらおちていく  
 なわとびをみんなでとんで友だちに

小田あさひ(8才・サンパウロ)

さむいよるポートからカピバラを見る  
 ひこうきできれいなじを見たんだよ

こまつはると(8才・サンパウロ)

長谷川花(8才・サンパウロ)

春の木はとつてもたかいのぼりたい

図書館としよかんに本がぞろぞろならんでる。

評)のぼりたくなるほど、春の木が特別とくべつなか高く感じられたのでしよう。

評)ぞろぞろというのが面白おもしろいですね。

秋元駿介(8才・サンパウロ)

山田そうき(8才・サンパウロ)

サ日校木のぼりできて楽しいな

うつくしいうぐいすないてきらきらだ

ざいつかこ(8才・サンパウロ)  
 さくらふーふーみんなみあげるきもちいい

評)きらきらしていたのは、ウグイスでしょうか、それともウグイスのいた森でしょうか。そこが分かるともっといいですね。

うすだめい(8才・サンパウロ)

ろく(7才・ミランドポリス)

つめたいなみんなでたべたかきごおり  
 おにごっこはしつたなはおにがくる

神かみさまのなみだみだいたいだピンクイペー  
 たくさんのさかなのおよぐユバ菜なまめし

評)「なはは」とは、とても楽しく逃にげている様子ようすが

さや (6才・ミランドポリス)

セードロの木の芽こいっばいユバのさと

ハグをする赤あかちゃんふたご春めきぬ

ぜん (6才・ミランドポリス)

すて子ねこまえのかいぬしだれだったの

春めくやはいくのしょうをもらったよ

横田蒼真 (6才・サンパウロ)

しろうさぎゆきをかけぬけはしってる

篠田紋奈 (6才・サンパウロ)

イグアスのたきでみずあびあせかいて

斎藤八虎 (7才・サンパウロ)

あつかったじてんしゃのつてたのしかった

樺沢 栞 (6才・サンパウロ)

じてんしゃにのるのだいすきうれしいな

平井志央理 (6才・サンパウロ)

かいがらだなみがつめたいきもちいい

三浦由都 (7才・サンパウロ)

うみきれいなかにはさかないっばいだ

野崎香穂 (6才・サンパウロ)

えんそくのおみやげにかうおまんじゅう

瀧 颯介 (7才・サンパウロ)

たのしいなさばくでできるすべりだい

家長璃乃 (7才・サンパウロ)

おもしろいそらみればはなさいている

関 洋美 (6才・サンパウロ)

がっこうもママのごはんもだいすきだ

いすず (4才・ミランドポリス)

はるかぜやふわーりふわりおどりたい

はるのあさトラックぐんぐんはしってる

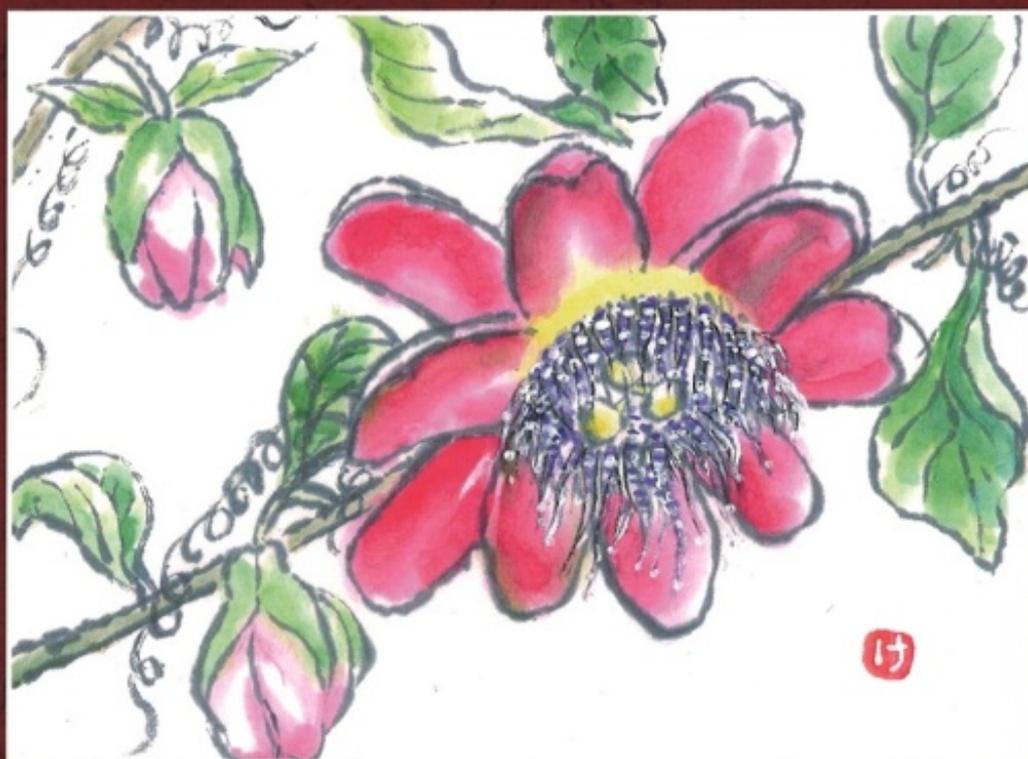
(日本語学習者部門の投句はありませんでした。次回に期待します)

# Brasil Nikkei Bungaku

69

ISSN 2525-3115

MARÇO / 2022



haicais • poemas  
contos • crônicas  
etegamis  
literatura e resenha

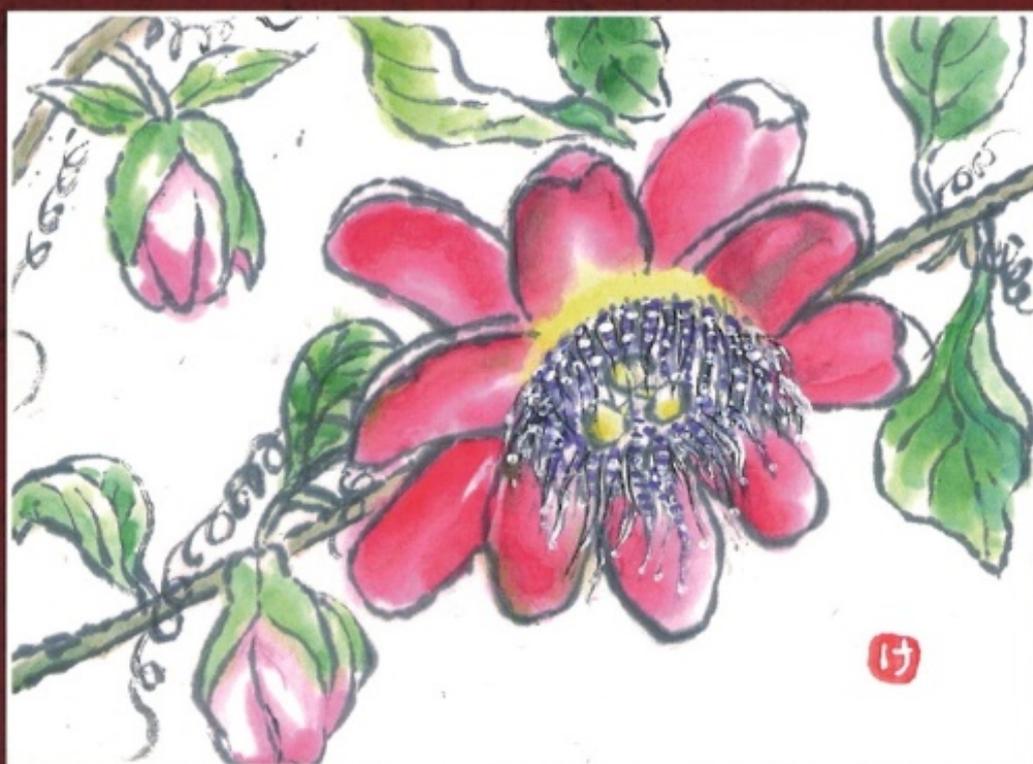
Associação Cultural e Literária Nikkei Bungaku do Brasil

ブラジル  
日系文学

69

ISSN 2525-3115

MARÇO / 2022



随筆  
紀行文  
俳句  
翻訳  
絵手紙

Associação Cultural e Literária Nikkei Bungaku do Brasil

© 2022 Associação Cultural e Literária Nikkei Bungaku do Brasil

ISSN 2525-3115

**Editores:** André Telucazu Kondo (em língua portuguesa)  
Nobuyuki Miyagawa (em língua japonesa)

**Colaboração:** Edson Kenji Iura, Ivan Nisida, Lilly Araújo e Viviane Ferreira Santiago

**Revisão:** Gilson Yoshioka

**Diagramação:** Service Miyagawa – service.miyagawa@gmail.com

**Arte da capa:** Keiko Ishii

#### **Diretoria Executiva e Conselho Fiscal (Biênio 2021 e 2022)**

Presidente	Célia Sakurai
1.º Vice-Presidente	André Telucazu Kondo
2.º Vice-Presidente	Nobuyuki Miyagawa
1.º Secretário	Thoshio Katsurayama
1.ª Secretária	Margarida Taeko Sasaki
1.ª Tesoureira	Sumie Shimizu
2.ª Tesoureira	Julia Yassumi Shiraiwa
Diretora Cultural e Literária:	Lídia Tigusa Otani Nakashima
Coordenadora de Comunicação	Alessandra Koga

#### **Conselho Fiscal**

Titulares	Gilson Yoshioka, Hidemitsu Miyamura, Regina Alonso
Suplentes	Maria Helena Madureira, Ryoko Suzuki e Teruko Oda.



Senoko, H

子ども・日本語学習者による俳句コーナー

# かぴばら 俳句会

第2回

第1回「かぴばら俳句会」には沢山の投句をいただきありがとうございました。合計62人、84句となり、紙面の都合で2回に分けて掲載しました。

まだまだ俳句を作ることが日本語の勉強に役に立つという認識は広まっていないと思います。その中でも、作句の手助けをしていたらいい。日本語教師やご家族の方々の協力に感謝いたします。

前回の三輪先生の言葉にあるように、俳句は宇宙の神秘まで表すことができたりと、無限の可能性をもった文学です。ただ、俳句には作る上でいくつかのきまりがあります。それを理解すると、より日本語が面白くなり味わうことができるようになります。先生のアドバイスをしっかりと身に付けて、俳句をつくり続けることをお勧めします。

## 【選句及び句評】

(元の句の味は残しつつ多少の添削をしてあるものもあります)



Senoko, H

〈子ども部門〉(15歳まで)

石川五十鈴(4歳・ミランドポリス)

夏の雨びちゃびちゃび水たまり

評) まだ水たまりで遊びたい年頃なんだろうか、それとも、水たまりに降る雨音でしょうか。たくさん遊んで泥んこになって、風邪にだけは気を付けて。

石川六帆(7歳・ミランドポリス)

波にのる浮きわのボート海ぞく船

評) 浮き輪のボートが海賊船のようだということがしょうか。元気がある様子が感じられます。

もちつきや初めて十回たいたよ

評) 年々たける回数も増えていくでしょう。美味しいもちをたくさん作れるようになってください。

矢崎佐也加（7歳・ミランドポリス）

クモの巣や雨水おちて真珠だよ

評）蜘蛛の巣に雨水が落ちて真珠のように見えたということでしょうか。この場合「や」と切らずに、「クモの巣に雨水おちて真珠だよ」くらいの方がいいでしょう。

夏の川遠くで見たら青緑

評）面白い色だったんでしょね。俳句ではなるべく「たら・れば」は使わない方がいいようです。「遠くから見る夏の川青緑」

弓場 善（7歳・ミランドポリス）

夏の川まるたの舟がしずんだよ

評）びっくりするような景だったのでしょ。きっと大きな丸太舟だったんでしょか。

夏の夕花のかんむりつくったよ

評）花の冠作りはなぜか夏の夕に似合いますね。とても優しい感じがします。

長せ川はる（8歳・サンパウロ）

なわとびをびよいっととんであとすこし

森ゆきの（8歳・サンパウロ）

ふゆ休みきもをひやしたまいこの夜

評）冬の夜の寒さも普段より辛く感じたでしょう。はしばあみ（8歳・サンパウロ）

つか本かや（8歳・サンパウロ）

ふゆやすみなわとびとんでタンタン

弓場仁一郎（9歳・ミランドポリス）

ぼくがついたもちはずあざやかうれしそう

評）上六を直しましょう。「ぼくのつくもちはずあざやかうれしそう」きつと上手に餅を揚げるのですね。

夏の雲ひつじのむれがにげている

評）夏の雲が羊の群れのように見えたということかもしれません、大きな夏の雲の出ている広い平野を羊の群れが走っていると見ても雄大な景でいいと思います。これも「や」で切った方が句に広がりが出るかもしれません。

「夏雲やひつじのむれがにげている」

さめしま円か（9歳・サンパウロ）  
あきの風葉の色かわるふしぎだね

秋元あやな（10歳・サンパウロ）

太陽でキラキラ光る青い海

後藤凧沙（10歳・サンパウロ）

秋の朝きりの世界に包まれる

秋風や赤い実つけるコーヒー豆

評）コーヒー豆の赤い色はいかにも秋を感じさせますね。秋風と変えてみました。

矢崎由希子（11歳・ミランドポリス）

夏衣今年からは中学生

評）「や」を使って切ってみましょう。リズムが良くなります。「夏服や今年からは中学生」中学生生活頑張ってください。

夏の雨子犬がのぞく水たまり

評）これも「夏雨や子犬がのぞく水たまり」子犬は雨に濡れているのでしょうか。どこか寂しい風景ですね。

S・K（11歳・サンパウロ）  
大きくてトゥカーノもくるサ日校

匿名（11歳・サンパウロ）

かなしみやふとん出られぬぼくの朝

評）よほど寒い朝だったのでしよう。遅刻しないように気をつけて下さい。

ゆうがな日太陽の下めむる猫

矢部結菜（12歳・サンパウロ）

レンソイス水気持ち良き夏の昼

夏の日や緑広がるサ日校

評）夏の緑をいう万緑という季語がありますが、そんな素敵な学校なんですね。

長谷美玖（12歳・サンパウロ）

パルメイラもう秋ですと花着ける

# Brasil Nikkei Bungaku

70

ISSN 2525-3115

JULHO / 2022



haicais • poemas  
contos • crônicas  
etegamis

literatura e identidade nikkei



Associação Cultural e Literária  
Nikkei Bungaku do Brasil

ブラジル  
日系文学

70

ISSN 2525-3115

JULHO / 2022



随筆・紀行文  
詩・短歌・俳句  
翻訳  
絵手紙



Associação Cultural e Literária  
Nikkei Bungaku do Brasil

© 2022 Associação Cultural e Literária Nikkei Bungaku do Brasil

ISSN 2525-3115

**Editores:** André Telucazu Kondo (em língua portuguesa)  
Nobuyuki Miyagawa (em língua japonesa)

**Colaboração:** Aline Sviatowski, Éder Araújo, Goretti de Freitas

**Revisão:** Gilson Yoshioka e Célia Sakurai

**Diagramação:** Service Miyagawa – service.miyagawa@gmail.com

**Arte da capa:** Talita Nozomi

**Artes do miolo:** Keiko Ishii

**Coordenação na seção de tradução:** Neide Hissae Nagae, da Habilitação em Japonês e do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da USP.

**Diretoria Executiva e Conselho Fiscal (Biênio 2021 e 2022)**

Presidente	Célia Sakurai
1.º Vice-Presidente	André Telucazu Kondo
2.º Vice-Presidente	Nobuyuki Miyagawa
1.º Secretário	Thoshio Katsurayama
2.ª Secretária	Margarida Taeko Sasaki
1.ª Tesoureira	Sumie Shimizu
2.ª Tesoureira	Julia Yassumi Shiraiwa
Diretora Cultural e Literária:	Lídia Tigusa Otani Nakashima
Coordenadora de Comunicação	Alessandra Koga

**Conselho Fiscal**

Titulares	Gilson Yoshioka, Hidemitsu Miyamura, Regina Alonso
Suplentes	Maria Helena Madureira, Ryoko Suzuki e Teruko Oda.

中七に楽器の名前などを入れてもいいかもしれない。  
ん。

谷口仁一郎（9歳・ミランドポリス）

冬めくや Deng がはやる弓場の里

評）冬だというのに Deng が流行るといのは大変ですね。くれぐれも気をつけてくださいね。

ふくろうの夜は朝で朝は夜

評）ふくろうは夜行性ですからね。中七は七音にするように頑張ってみましょう。例えば、「ふくろうの夜は朝だし朝は夜」

石川 六帆（8歳・ミランドポリス）

秋のタスケボーねるまでやりたいな

評）スケボーがとても好きなんです。秋の夕なで、本当はやりたいのにやめなければいけない淋しい気持ちも伝わってきます。

ふくろうや大きなめがねライトだよ

評）これは、「や」で切らないで「の」でつなげた

方がいいでしょう。

「ふくろうの大きなめがねライトだよ」

冬めくや やきゅうでさむさ ふきとばす

評）元気に野球をしたのでしょね。ただ、「さむさ」も冬の季語ですから、もう少し頑張つて、どんな風にとか、どこで、だれと、などなど野球をしている様子をかいてみましょう。そうすれば自然に寒さも吹っ飛んだらうかと伝わりますよ。

矢崎佐也加（7歳・ミランドポリス）

ねむの花スクールバスに犬も乗る

評）スクールバスに犬も乗って行ってしまったんでしょうか。楽しいですね。ねむの花の咲く通りをバスは走っているんでしょうか。少し形を変えて「犬の乗るスクールバスやねむの花」のほうがリズムがいいかもしれません。

冬めくやかれはの山でかくれんぼ

評）楽しい景ですが、「かれは」も季語なのが残念なところ。せつかくなので「かれはの山」は取って

おいて、上五を何か他のものにしてみましょう。どんな？だれと？などなど。

ふくろうやねぞうがわるい足が上

評)「足が上」とは寝ているうちに枕の方に足が行ってしまったということでしょうか。頑張った様子その通りに書いてみましょう。そのうえで、もっといい季語がないか考えてみましょう。

谷口 善 (7歳・ミランドポリス)

秋夕やけ犬にかまれてにげるぼく

評) ちょっとかわいそうな景ですね。秋夕やけなところがなおさらです。

冬めくやかれはをふんでかさかさかさ

評) これも、「かれは」が季語なところが残念。上五、どんな？だれと？どこ？を頑張って入れてみましょう。

冬と冬かさなりあってぼくふとん

評) 自分とふとんがかさなってるというのは楽しい

捉え方ですね。でも、残念、ふとんも冬の季語。「ぼくとふとんかさなりあって」最後のところを考えるとみましょう。

ふくろうやくびがぐるぐる目がまわる

評) 本当に目が回ってしまいそうですね。「ふくろうの」と続けた方がいいでしょう。

Gustavo Eiji Tsukada (11歳・サンパウロ)

あきのよるごくうをかいとうれしいな

評) 「ごくう」というのはドラゴンボールの悟空でしようか。

爽やかな秋の夜に好きなキャラクターを描くのはうれしく、楽しいでしょう。

どんな風にもうれしかったかを書いたら、もっといいでしょう。何に描いたのでしよう、何で、誰と、どんなふうにも、を詠んでみましょう。

Mei Hayakawa (11歳・サンパウロ)

山の上しかの親子が朝ごはん

評) 鹿といえは、秋の季語ですね。爽やかな秋の山

**ANEXO H – NOTIFICAÇÃO DE RECONHECIMENTO E INCENTIVO DO  
CONCURSO MUNDIAL JAPONÊS DE *HAIKU OOI OCHA* DE SOFIA YUKIKO  
FUJII YAZAKI**

## — 入選のお知らせ —

この度は「第三十三回伊藤園お茶新俳句大賞」にご応募いただきまして、誠にありがとうございます。貴方様の作品が、佳作に入選されましたのでご通知申し上げます。おめでとうございます。

佳作

### 筍採りポツケの携帯からシヨパン

Y a z a k i Y u k i k o 様 11歳 (応募当時)

副賞の入選作品集「自由語り」については、十一月より順次お送りする予定ですが、

各国・地域における郵便物の取扱状況等により、お届けできない可能性があります。

あらかじめご理解・ご了承のほど、何卒よろしく願ひ申し上げます。

なお、佳作入選の作品は、「お茶新俳句大賞」パツケージには掲載されませんのでご了承ください。

また今回は、結果発表が十月に変更となりましたこと、誠に申し訳ございませんでした。

本年十一月三日より「第三十四回伊藤園お茶新俳句大賞」の募集を開始いたします。

またのご応募を心よりお待ちしております。

今後とも「お茶新俳句大賞」ならびに「伊藤園お茶新俳句大賞」に変わらぬご愛顧を賜りますようお願い申し上げます。

令和四年十月吉日

伊藤園新俳句大賞実行委員会

〒102-8553 東京都千代田区紀尾井町三丁目  
TEL 〇三―三二六四―四〇五〇

