

Luiza Nanako Hanai Akashi

**A POÉTICA DO HAICAI
NA LITERATURA BRASILEIRA**



*

1910000885



LUIZA NANAKO HANAI AKASHI

A POÉTICA DO HAICAI
NA LITERATURA BRASILEIRA



LUIZA NANAKO HANAI AKASHI

A POÉTICA DO HAICAI
NA LITERATURA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho», Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Rogério Elpídio Chociay



885/00

São José do Rio Preto

1999

DADOS CURRICULARES**LUIZA NANA KO HANAI AKASHI**

NASCIMENTO	1.7.1947 – TAPIRAÍ/SP
FILIAÇÃO	Miyozzi Hanai Nikiko Hanai
1971/1974	Curso de Graduação Licenciatura e Bacharelado em Letras – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – SP
1985/1988	Curso de Graduação Licenciatura em Pedagogia – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Nove de Julho – SP
1976/1995	Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Portuguesa – Rede Estadual de Ensino do Estado de São Paulo
1996/1999	Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, nível de Mestrado, no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto – SP

Dedico

a meus pais, pelo exemplo de trabalho e perseverança

a meu marido Wilson, pelo amor e companheirismo

a meus filhos Marcelo e Paula, razão e alegria de minha

vida, principalmente por existirem

AGRADECIMENTOS

Manifestamos nossa gratidão a todos e de forma particular a

Rogério Elpídio Chociay

Célia M. D. Rocha Dias

Vânia de Aquino Silva

Helena Chaves da Graça

Litsuko Ishizuka

Nanci Queiroz de Assis Pereira

Maria do Carmo Junqueira

e à CAPES

pela colaboração.

SUMÁRIO

RESUMO	7
1 INTRODUÇÃO.....	8
2 LITERATURA JAPONESA.....	13
3 <i>HAIKU</i> – PRESENÇA JAPONESA NO BRASIL.....	46
4 MASUDA GOGA E O GRÊMIO HAICAI IPÊ.....	62
5 HAICAIS BRASILEIROS.....	76
6 TEORIA E ESTRUTURA DO HAICAI.....	106
7 CINCO HAICAÍSTAS BRASILEIROS.....	139
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	169
9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	176
ABSTRACT.....	183

AKASHI, L. N. H. *A poética do haikai na Literatura Brasileira*. São José do Rio Preto, 1999. 170p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho».

RESUMO

Este trabalho constitui-se de um estudo analítico-descritivo sobre a poética do haikai na Literatura Brasileira, desde a sua implantação até a produção atual.

Foram consideradas as opiniões dos imigrantes japoneses que aportaram no Brasil a partir de junho de 1908, obtidas através de entrevistas pessoais e de depoimentos encontrados em reportagens e revistas especializadas, sobre o processo de produção de *haiku*. Foram também ouvidos os participantes dos Grêmios de Haikai, apontados como os poetas que apresentam o maior número de haicais da atual produção brasileira.

Os períodos da história da Literatura Japonesa, onde está inserida a evolução do haikai, a partir do *tanka*, foram pesquisados, para se estudar a forma original do poema e possibilitar a comparação com os haicais brasileiros.

A produção dos poetas brasileiros e as variadas formas como o haikai foi sendo adaptado à realidade no Brasil foi examinada. Desse volume, foram selecionados quatro poemas de cada um dos cinco poetas que caracterizam tendências diferentes dessa adaptação: Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Abel Pereira, Olga Savary e Masuda Goga.

As principais conclusões indicam que a adaptação do haikai resulta na produção de poemas que diferem do poema original japonês, tanto no que se refere à estrutura formal como no conteúdo.

Procurou-se, assim, descobrir as formas do poema que resultam da adaptação e das diferentes tendências da produção haicaística no Brasil e, posteriormente, analisar a diversidade resultante, através da produção dos cinco haicaístas selecionados.



1

INTRODUÇÃO

Esta dissertação começou a surgir em sala de aula, motivada pela curiosidade a respeito da forma poética do haikai¹ e de sua adaptação à Literatura Brasileira. O primeiro resultado dessa curiosidade foi um trabalho para a disciplina *Teoria do Verso*, que serviu como espécie de «projeto-piloto» para a dissertação que ora se apresenta.

Já na fase preliminar da pesquisa, demo-nos conta de que os caminhos que o haikai tomava entre os poetas brasileiros eram múltiplos. Observou-se a presença de comportamentos que pareciam estabelecer certa ruptura com os preceitos literários existentes na prática do *haiku* da produção no Japão, em relação à estrutura formal, por exemplo. Concomitantemente a essa ruptura, observou-se a permanência da tradição literária, sendo essa entendida não mais como a repetição dos procedimentos convencionais, mas como a correlação entre a produção de textos que guardam entre si componentes similares.

O estudo completo desses rumos não poderia ser possível, visto que novos conceitos dentro da literatura brasileira nasciam a cada passo dado por novos haicaístas nacionais. Inúmeras alternativas de pesquisa foram surgindo, seja um estudo das alterações que sofria o haikai dentro do panorama da Literatura Brasileira, seja o ponto-de-vista dos haicaístas encontrados. Optamos por iniciar este trabalho com uma pesquisa do *haiku* na Literatura Japonesa, para conhecermos a estrutura formal, os temas que compunham o seu conteúdo e, principalmente, para entendermos um pouco da filosofia de vida do povo nipônico, expressa em seus poemas. Em seguida, procuramos encontrar, na Literatura Brasileira, poetas que se dedicaram ao estudo e à produção dessa forma poética.

¹ Encontramos diferentes grafias, entre elas: haikai, haikai, hai-cai, hai-kai, haiku, hokku, haikai-renga. Os termos haiku, haikai e haikai têm sido utilizados como sinônimos. Neste texto, empregaremos o vocábulo *haiku* quando nos referirmos ao poema escrito em língua japonesa e a palavra haikai, quando empregado num sentido amplo, incluindo aí o poema escrito em língua portuguesa. Uma observação se faz necessária: os poemas de Bashô, embora escritos em língua japonesa, serão denominados haikai, visto que a expressão *haiku* é criação pós-Bashô. Outra observação é sobre o emprego da palavra haikai, oficialmente registrada desta forma no vocabulário da língua portuguesa, e de palavras como *haiku*, *kigo*, *kabuki*, *nikkei*, *katakana*, *tanka*, *waka* nestas formas únicas encontradas nas revistas e livros pesquisados.

Para conhecermos os diferentes aspectos pela teoria e podermos observar os respectivos métodos na prática, incluímos, neste trabalho, a produção de poetas que apresentassem variadas interpretações da teoria haicaística.

Com essa expectativa, estabelecemos nossa proposta de trabalho. Preocupados em demonstrar algumas características do modelo original que se mantêm no haikai da produção brasileira e algumas características que surgem dentro do panorama da Literatura Brasileira, iniciamos o nosso trabalho em duas direções: primeiro, procedemos à leitura crítica de obras da poética ocidental, servindo-nos, como base, dos instrumentos fornecidos pelos teóricos, destacando-se entre eles Wolfgang Kayser (1968), Nicola Abbagnano (1970), Mikel Dufrenne (1968), Massaud Moisés (1989), Ezra Loomis Pound (1991), Emil Staiger (1946), Roman Jakobson (1981); posteriormente, passamos à leitura de textos que nos transportassem à trajetória do haikai dentro da cultura e da literatura japonesa. Essa tarefa nos obrigou a um estudo panorâmico da Literatura Japonesa, abrangendo desde o surgimento da forma haikai no século XVII até o período do final do século XVIII. Fomos descobrindo os poetas haicaístas mais importantes e as transformações que ocorriam com o aparecimento da obra poética de cada autor. No decorrer dessas leituras, o poeta Matsuo Basho² surgiu como sendo aquele em cuja obra se concentravam, segundo a opinião da crítica japonesa, as características do haikai original.

Prosseguindo nas leituras, seguimos a trilha do haikai e iniciamos o estudo das maneiras com que essa forma poemática foi introduzida no Brasil, simbolizando o crescente encontro Oriente-Occidente.

O haikai, criado no Japão no século XVII, começou a se difundir no mundo a partir da abertura sócio-político-cultural desse país, em 1854, depois de longo fechamento das fronteiras e do domínio dos xoguns, e passou a ser praticado por autores como Pierre Loti e Claude Ferrere, na França, Lafcadio Hearn, na Inglaterra, Ladislau Batalha e Wenceslau de Moraes, em Portugal. Nessa época, teve início a emersão do Japão como nação que conseguiu impor-se à consideração de povos mais

² Encontramos o nome deste poeta grafados de duas formas: Bashô e Basho. Optamos pelo emprego da segunda forma, pois em língua japonesa não existem acentos gráficos.



influentes, inclusive nas possibilidades literárias, ainda que a língua japonesa constituísse uma barreira nesse processo. Nos últimos 50 ou 60 anos, a literatura ocidental tem experimentado o impacto da cultura, filosofia e literatura japonesa. Estudos estão aparecendo sob a influência do *nô*³ e *kabuki*⁴ no drama contemporâneo ocidental; o novelista Yasunari Kawabata recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1978, o romancista Kenzaburo Oê recebeu o mesmo prêmio em 1994; os filmes de Akira Kurosawa – falecido, aos 88 anos, no dia 6 de setembro de 1998 - *Rashomon* e *Derzu Usala*, foram premiados com o Oscar de melhor filme, além de *Kagemusha*, que ganhou a Palma de Ouro em Cannes. São filmes distribuídos no Ocidente e admirados pelos mais exigentes cinéfilos.

No Brasil, a primeira divulgação oficial do haikai aconteceu em 1919, através do livro de Afrânio Peixoto, *Trovas Populares Brasileiras*, em que o autor apresentava o haikai como uma forma de poesia mais simples ainda que a trova popular brasileira. O haikai introduzido por Afrânio Peixoto chamou a atenção de poetas brasileiros, que começaram a explorar tal forma poemática na língua portuguesa. O que parecia ser moda no início – provocada pelo exotismo que o Japão simbolizava e pela descoberta desse país pelos povos ocidentais – acabou ganhando corpo e a admiração de vários poetas renomados, entre eles Guilherme de Almeida, cujo trabalho se caracterizava por modificações introduzidas tanto na estrutura como no conteúdo do haikai, e Manuel

3 *Nô*: peça dramática do teatro japonês. Segundo Donald Keene, especialista em literatura japonesa, o *nô* apresenta uma estrutura paralela à do haikai e...em certo sentido é um equivalente amplificado do rarefeito haikai, apresentando apenas os momentos de maior intensidade, como a sugerir o resto do drama. Como o haikai, também o *nô* possui dois elementos, sendo que o intervalo entre a primeira e a segunda aparição do dançarino principal desempenha a função do corte no haikai, devendo o auditório suprir o elo entre ambas. (Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, 1969.)

4 *Kabuki*: palavra escrita em três ideogramas, que significam, respectivamente, música, dança e técnica. Nomeia o teatro japonês em que apenas os homens são atores. Embora seja uma arte dominada pelos homens, o espetáculo nasceu da criação das mulheres. No início do século XVII, havia uma rigorosa restrição religiosa, no Japão, que proibia qualquer apresentação feminina em público. Travestidas de homens, elas mostravam danças rápidas em que jovens moços eram seduzidos por belas atendentes de casas de chá. Com o tempo, no entanto, esse tipo de encenação se aproximou muito da prostituição, o que levou o governo a proibir qualquer apresentação feminina. Desde então, o número de mulheres no palco foi diminuindo até que nenhuma delas restasse.

Bandeira, que incorporou esse tipo de poema no seu livro *Estrela da vida inteira*, empregando o tópico do amor em conjunção com a percepção da natureza.

Mas outras raízes eram representadas pelos imigrantes japoneses, que no Brasil aportaram, pela primeira vez, no navio *Kassato Maru*, em 19 de junho de 1908; traziam em sua bagagem já a saudade da terra natal, sentimento e lamento que traduziam poeticamente através de dolorosos *haiku*. Nempuku Sato é um dos nomes mais representativos dessas levadas de imigrantes japoneses.

Atualmente, existe um número considerável de poetas, japoneses ou seus descendentes e brasileiros sem nenhuma ascendência nipônica, construindo seus haicais nas diversas regiões do Brasil, principalmente nos estados de São Paulo e Paraná, agrupados em grêmios, onde se dedicam ao estudo dessa modalidade de poesia e ao exercício de sua construção. Este fato pode ser observado através de publicações em jornais de circulação na colônia japonesa de diversas cidades dos estados brasileiros e da realização de reuniões e concursos.

O acervo da produção poemática de poetas haicaístas descoberto durante o trajeto da procura do haikai no Brasil possibilitou-nos a seleção de cinco nomes: Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Abel Pereira, Olga Savary e Masuda Goga, poetas que apresentam a interpretação pessoal da leitura da teoria do poema japonês, através de poemas brasileiros.

O trabalho desenvolvido nos grupos, atualmente em intensa atividade, será representado, nesta dissertação, pela produção do Grêmio Haikai Ipê, dirigido pelo poeta e estudioso de haikai Masuda Goga, na cidade de São Paulo. Os poetas Abel Pereira, Manuel Bandeira e Olga Savary terão seus poemas analisados como exemplificação de tendências que o haikai seguiu dentro do panorama da literatura contemporânea brasileira, assim como serão analisados os poemas incluídos na obra *O Senhor Embaixador*, de autoria de Érico Veríssimo, escritor celebrado pela sua produção em prosa que, em determinado momento, se aventurou a praticar haicais.

2.

L I T E R A T U R A J A P O N E S A



O período histórico no Japão pode ser dividido de duas maneiras: uma delas adota o critério utilizado no Ocidente, onde se engloba um período que apresenta uma estrutura sociocultural semelhante (Antiguidade, Idade Média, Época Moderna, etc.); a outra maneira é característica da nação japonesa e se baseia no período político da Época (Nara, Heian, Kamakura, Muromachi, Azuchi-Momoyama, Edo); a partir da Restauração Meiji, em 1868, esta divisão passa a se basear na mudança do imperador que sobe ao poder e dá nome à época histórica que tem a duração de seu reinado. Assim, temos as Épocas Meiji, Taishô, Shôwa e, a partir de 1989 até os nossos dias, a Época Heisei.

A Literatura japonesa desde a Época Nara até os dias atuais

No período da Época Nara (645-794), a cidade de Heijokyo, atualmente denominada Nara, era a capital do Japão. Os monges budistas gozavam de grande prestígio e sua influência era notada tanto nos assuntos políticos como no campo cultural.

Nessa Época, a literatura se desenvolve graças ao incentivo do príncipe Shotoku, considerado o pai da cultura japonesa. Há uma acentuada importação da cultura do continente asiático, principalmente da cultura chinesa. Entretanto, durante o governo do imperador Shomu (entre 724 e 729), observa-se uma ênfase no desenvolvimento de aspectos da cultura essencialmente nacional, que foi denominada *tenpyô*, cuja característica marcante era ser desenvolvida por membros da aristocracia japonesa. Um dos fatores que contribuíram para que a literatura japonesa adquirisse cores próprias foi a criação do alfabeto fonético japonês.



Entre as obras mais notáveis, há duas crônicas mitológico-históricas, uma obra geográfica, de registros, em prosa, onde se encontram também poemas, e uma coletânea de poemas, a mais antiga e até hoje a mais famosa obra poética japonesa – *Mannhōshu* ou *Antologia das Dez Mil Folhas* - organizada por volta de 760. *Kojiki* ou *Registro das Coisas Antigas*, compilado em 712, em três volumes, é a primeira das obras mitológico-históricas. Os fatos nela contidos são narrados por Hieda-no-Are e registrados pelo escritor Ono Yassumaro. A criação do mundo, a vida na Planície Celeste ou Céu e a descida dos deuses à Terra são narradas no primeiro volume. O divino casal Izanagui e Izanami contorna o grande pilar da rocha para gerar o Japão; o herói Yamato-Takeru, o primeiro samurai ou guerreiro conhecido, dedica-se a campanhas para a unificação do país. O segundo volume abrange o período governado pelo primeiro imperador da dinastia Nara, o imperador Jimmu, até o décimo quinto. O terceiro volume narra fatos desde o imperador Nintoku, o décimo terceiro, cujo túmulo, o maior do mundo - de 305 metros por 34,6 metros, - conserva-se até hoje próximo a Osaca, até a trigésima, a imperatriz Suiko, em cujo reinado foi trazido do continente asiático o *ikebana*, arranjo de flores, na sua forma primitiva considerada como oferenda no altar budista. Dentre as poesias encontradas em *Kojiki*, a mais famosa é atribuída a Sussanou, que a escreveu ao desposar uma princesa mortal.

A segunda obra mitológico-histórica - *Nihonshoki*, um dos *Seis Livros Históricos do Japão*, ou *Rokkokushi* - do ano 720, escrita pelo príncipe Touneri, por Ono Yassumaro e outros, é de grande valor histórico, pois contém as narrativas da vigésima sexta à quadragésima dinastia Nara, e trata das relações do Japão com a Coreia (os documentos coreanos dessa época estão desaparecidos).

O término da compilação dessas duas obras se deu nessa Época, período em que se completa o processo de unificação política, de estratificação social e de consolidação da hegemonia da família imperial japonesa. Embora essas obras apresentem inúmeras similaridades no nível de conteúdo, a estruturação da narrativa de ambas difere: *Nihonshoki* é escrita inteiramente em chinês, nos moldes das narrativas históricas chinesas, e registra todos os eventos com o dia, o mês e o ano em que estes ocorrem; *Kojiki*, por sua vez, segue uma estruturação própria, basicamente japonesa, e traz

informações genealógicas, escritas em chinês, para cada reinado, intercaladas com canções e narrativas anedóticas escritas em japonês, num estilo conhecido como *man'yôgana*; além disso, contém notas explicativas do compilador acerca de passagens consideradas por este como de difícil compreensão. Os motivos desta diferenciação ainda não estão totalmente esclarecidos, mas provavelmente devem-se aos objetivos da compilação das duas obras terem sido diversos: enquanto o *Kojiki* se propunha a unificar histórica e ideologicamente o Japão, o *Nihonshoki* seria um registro histórico destinado a posicionar o Japão no panorama político internacional.

A obra geográfica *Fudoki*, datada de 733, apresenta interessantes explicações da geografia japonesa através de lendas.

A *Mannhoshu* ou *Coletânea para a Eternidade* é organizada após o ano de 759. Em seus 20 volumes, classificados de acordo com os temas, encontram-se 4500 poemas. Estão divididos em três grandes categorias: *soomon* (amor), *banka* (elegia) e *zooka* (diversos). O mais antigo poema é de amor, composto pela princesa Yna, esposa do imperador Nintouku, no começo do quinto século. O mais recente é o de Ootomo-no-Yakamoti, de 758. São obras de arte espontânea, como este que se encontra no volume dez, de autor desconhecido:

ao vento de outono
para yamato transmigrando
os gansos se vão

muito longínquos se tornam
nas nuvens, a se diluírem⁵

⁵ Tradução de Eiko Suzuki, *Literatura japonesa*, 1979. Na língua japonesa, não há letra maiúscula ou minúscula. Por isso, quando traduções de poemas de autores japoneses forem registradas, usaremos apenas letras minúsculas, exceto quando foram publicadas usando-se também letras maiúsculas.

Soomon é um termo chinês que indica o gênero epistolar. Mas os versos catalogados sob essa rubrica em *Mannhoshu* são, na grande maioria, poemas de amor, ou melhor, diálogos de amor em versos. Segundo os estudiosos, o namoro da época se fazia por trocas de poemas entre os enamorados. Há registro desses diálogos em versos nos documentos históricos do século VIII. Nas festas populares de cunho religioso, os moços e as moças se desafiavam entre si, simulando diálogos de amor. As declarações amorosas eram respondidas com negaças, subterfúgios e ironias, em ditos espirituosos e chistosos. Era o divertimento folclórico em que se misturavam os elementos lírico, cômico e satírico.

Os diálogos cantados eram feitos em *katauta* (tercetos de 5-7-7 sílabas), mas os diálogos em versos de *soomon* são trocados em *tanka*, que é a forma predominante da poesia japonesa desde o século VII. O *tanka*, que teria derivado do *katauta* acima mencionado, é conceituado pelo Padre João Ribeiro, missionário jesuíta que viveu no Japão do século XVI ao XVII, nos seguintes termos:

Este verso ou dístico consta como digo de dous versos: o primeiro se chama *Caminocu*, o qual tem tres pes, o primeiro de cinco syllabas, o segundo de sete, e o terceiro de cinco. O segundo verso se chama *Ximonocu* que tem dous pes, cada hum de sete syllabas.⁶

Caminocu e *Ximonocu* significam, ao pé da letra, estrofe anterior e estrofe posterior, respectivamente.

Entre os diálogos em *tanka* de *soomon*, registra-se um diálogo entre uma monja anônima e o poeta Yakamoti, tido como o principal compilador da citada antologia. A monja inicia com a estrofe de 5-7-5 sílabas, dizendo:

O arrozal que cultivei, / cercando as águas do rio saho//

⁶ Padre João Rodrigues, *Arte da Lingoa de Iapam*, 1604.

Yakamoti continua com a estrofe posterior de 7-7 sílabas:

quem vai colher o arroz, / será outra pessoa//⁷

O arrozal se referia à moça que a monja estava criando com carinho e a “outra pessoa”, ao próprio poeta.

O exemplo mostra que, na época, surgia, ao lado do diálogo em *tanka*, o diálogo travado com o emprego de suas partes - a estrofe anterior e a posterior - que seria mais tarde chamado de *renga* (versos encadeados).

A *Mannhoshu* é composta por 265 *tchocas*, 62 *sendokas*, 4207 *tankas* e 1 *renga*. Divide-se em quatro épocas distintas. Na última fase, observa-se o desinteresse pelo *tchoka* e *sendoka*, tão apreciados até então, surgindo quase só *tankas*. *Tchoka* ou poema longo consta, no mínimo, de sete versos sem rima, obedecendo à métrica 5-7-5-7-5-7-7 sílabas, num total de quarenta e três. O *sendoka*, formado por seis versos de 5-7-5-7-7 sílabas, somando trinta e uma. O *tanka* ou poema curto é constituído de cinco versos: 5-7-5-7-7 sílabas, somando trinta e uma, e é o antepassado do popular haikai de 5-7-5 sílabas. Não há rima nem no *tanka* nem no *sendoka*. Se ela ocorre na poesia japonesa, é simples acaso.

O pesquisador Nakanishi Susumu, em sua obra *Man'yôno Sekai (O Mundo de Man'yôshû)*, ed. Chûkô Shinsho, 1981), diz: ... e na base da antologia de *Man'yôshû* estão os poemas dos poetas anônimos, cujas vozes, isentas de parâmetros valorativos, expressam seus sentimentos e suas perspicácias com naturalidade.⁸ Esses poemas do povo ora são anseios individuais, ora vêm movidos pelas crenças animistas da coletividade e poder espiritual da palavra.

Como exemplo do anseio individual, citamos o poema de autoria de uma esposa, cujo marido, integrante da caravana de emissários do governo japonês, estava de partida para Shiragi, na Coréia, em 736. Diz o poema:

⁷ As traduções registradas sem o nome do tradutor, neste capítulo, são de autoria de Eiko Suzuki.

⁸ Eiko Suzuki, *Literatura japonesa*, 1979.

きみ が いく うみべ の やど に きりたたば
わが たち なげく いきと しりませ

kimi ga iku / umibe no yado ni / kiritataba//

waga tachi nageku / ikito shirimase//

cujo significado é :

se neblinas surgirem nas pousadas marinas em seu trajeto,

saiba que elas são suspiros de meus lamentos

O poema registra a despedida do casal e, nas imagens sobrepostas em neblinas e suspiros, pairam as incertezas e tristezas do povo representado pela mulher.

Em 794, a capital do Japão foi transferida para Quioto, inaugurando a Época Heian (794-1192). Governava então o país o imperador Kammu. Os monges detinham poderes tanto no campo espiritual como no político, interferindo nas decisões mais importantes em todos os setores. A mudança da capital foi uma tentativa de separação desses poderes, cabendo aos monges apenas a atuação no campo espiritual. Perdendo os poderes citadinos, os monges se retiram para as montanhas. Por outro lado, as propriedades imperiais, transformadas em latifúndios da aristocracia, começam a desmoronar.

Até a segunda metade do século dez, quando reinava o imperador Daigo, os imperadores detinham o poder. Havia enorme interesse pela literatura chinesa, embora se observasse o desenvolvimento acentuado de uma literatura de tendências nacionais. Desse período até a metade do século onze, a política é atributo da aristocracia. A família Fujiwara detém os postos-chaves do ministério: é o apogeu da literatura nacional, monopolizada pelas mulheres. Até fins do século doze, é adotado o sistema político denominado *insei*: o poder político, detido pelos pais dos jovens imperadores reinantes, esmaga a decadente nobreza. Nos últimos trinta anos, os samurais de Heike, descendentes do Imperador Kammu, são os mais poderosos; mas perdem essa liderança ao serem derrotados pelos samurais de Guenji, descendentes do Imperador Seiwa, que

tomam o poder. Era o ano de 1185. Os samurais, oficialmente surgidos na Época Heian, são decorrência do aparecimento dos grandes latifúndios – produto final do entrelaçamento dos aristocratas de Quioto, membros dos Guenji, Heike e Fujiwara – que não encontram oportunidades na metrópole devido à concorrência com os guerreiros defensores dos latifúndios.

A cultura da Época Heian desenvolveu-se com o apoio da nobreza, cujo poder econômico permitia-lhe desfrutar um estilo de vida luxuoso voltado muito mais para regras sociais e cerimoniais do que propriamente para as questões políticas ou sociais. Mesmo os altos dignitários religiosos sucumbiram aos luxos dessa sociedade aristocrática, olvidando a sua função primordial de orientadores espirituais. Desse modo, as cerimônias da corte e os rituais religiosos tornaram-se importantes espaços sociais onde reinavam o ritual estético do *miyabi* (refinamento) e o sentimento do *mono no aware* (sensibilidade apurada) que se refletiam nas manifestações culturais da época, inclusive na produção literária. Essa produção caracterizava-se por apresentar um estilo refinado e lírico, cujo autor, personagem, ambiente e tema mantinham estreita relação com a nobreza da capital Heiankyo.

Na Época Heian, foram publicados 98 obras-primas entre os diversos gêneros, com a predominância da poesia. A utilização gradativa de *kanamoji* ou escrita fonética nacional com 48 letras torna frequentes os concursos de poesia. Entre as figuras que se destacam neste período, podem ser citados: Monge Kuukai (772-835), mais conhecido por seu nome póstumo, Kododaishi; Ono-no-Takamura (801-852); a Princesa Utiko (806-847), reconhecida como gênio poético aos dezessete anos; Sugawara-no-Mitizane (844-903), ministro, escritor e filósofo; e a bela dama Ono-no-Komati, considerada a maior expressão da poesia nipônica de todos os tempos, autora do poema *Plantas Aquáticas*:

sem serem plantadas, / de que semente nasceram / as lentilhas d'água //

da onda, da sinuosidade / tanta espessura adquirindo?//

Entre os livros famosos da época, podem ser citados:



Contos de Taketori, escrito antes do ano de 901, em dois volumes, que traz sete histórias curtas, calcadas em poemas. Com seu ambiente de conto de fadas e reminiscências do matriarcado reinante na sociedade primitiva, é o precursor das obras-primas posteriores;

Contos de Isse, publicado em 905. De autor desconhecido como o anterior, a obra reúne cento e vinte e cinco histórias e uma coletânea de poemas. Nesse período, os contos começam a se desenvolver tendo as estações do ano como tema ou enredo. Assim, *Isse Monogatari* ou *Contos de Isse* descreve cenas vistosas e joviais de apreciação das cerejeiras, quando fala da visita ao amo que, depois de ter se retirado da vida política, vive triste e isolado numa região das neves;

Coletânea de Ontem e de Hoje ou *Kokinshu*, datado de 905, composto de vinte volumes, foi organizada pelo Imperador Daigo e é considerada uma das grandes coletâneas da Época Heian. Enquanto a *Mannhōshu* se inicia com poemas de amor, *Kokinshu* começa a tradição de abrir as coletâneas imperiais com os poemas de primavera; há substituição da torrente espontânea pela delicadeza, maior estilo, ritmo e habilidade na feitura dos versos, tornando-se frequentes as metáforas e os trocadilhos; predomina o *tanka*. Este poema da mãe do nobre Narihira encontra-se no volume dezessete:

tendo envelhecido / a separação da morte / uma só existindo //

ardentemente desejo / a meu lado / tua presença //

E Narihira, no mesmo volume, confessa:

oh, se neste mundo / a separação da morte / jamais existisse //

pelos mil anos de vida / para teu filho que reza//

Há uma observação na obra *Guenji Monogatari* (1975)⁹, onde os autores escrevem:

Na antologia *Kokinshu*, que é a primeira antologia compilada por ordem do imperador, a categoria *koiuta*, literalmente canções de amor, prevalece com seus poemas de feição genuinamente lírica. Os romances de amor do século X em diante são repletos de diálogos em *tanka*, com aquela mistura de lirismo, comicidade e sátira. Dir-se-ia que o *tanka* era o meio de comunicação, elegante e requintado, na comunidade aristocrática.

A antologia poética *Manyoshu*, compilada na segunda metade do século VIII, distribui e classifica os poemas de formas diferentes por seus capítulos, mas em alguns destes, como os capítulos X e 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 publicação da antologia poética *Kokinshu*;

Diário de Tossa, escrita em 935 pelo Governador de Tossa, Ki-no-Tsuraiuki, narra, em ordem cronológica, seu retorno do sul a Quioto. Conhecem-se por ele os costumes da época;

Gossenshu, de 951, é considerada uma das oito grandes coletâneas poéticas. Alguns nomes da aristocracia são encontrados nesta coletânea, como o do governador Ki-no-Tsuraiuku e da dama-poeta Isse. O *tanka* seguinte é do Governador:

a primavera / neblina está a dominar / até ao infinito //

fazendo da lua, dos louros / as flores desabrochar//

Romance de Guênji, de 1010, com 54 volumes e 400 personagens, é o mais longo e o mais antigo romance do mundo. Descreve o homem do ponto de vista

⁹ Abe, A., Akiyama, K., Imai, G. *Guenji Monogatari*, 1975.



biográfico, histórico, social e psicológico. São suas figuras centrais Hikaru Guenji, ou Guenji Brilhante, e seu filho, o general Kaoru. É basicamente um romance de amor com um personagem dom juanesco (ainda que oriental). Mas mais do que isso, é a descrição a transitoriedade da vida terrena, é o anseio por um mundo mais elevado;

Diário de Murasaki Shokibu ou *Murasaki Shikibu Nikki*. Surgem as obras nascidas de mãos femininas, principalmente das mãos das mulheres que serviam à corte Heian. Observa-se o costume de casar as filhas dos poderosos generais com pretendentes ao trono, como uma forma de garantir o poder político e, por consequência, conseguir a ascensão social. O acesso das mulheres às letras era favorecido em função dessa política, que é adotada pelo clã Fujiwara, já poderoso nesta época, e que passa a ter uma influência significativa no rumo da política nacional. As artes cultuadas na corte, entre elas as letras, passam a ser praticadas também pelas mulheres. A literatura assim desenvolvida tem como uma de suas características a diferença entre a literatura masculina e a feminina em termos de temática, de linguagem, de gêneros literários. Enquanto eles ainda se encontram presos à linguagem de expressão chinesa em suas obras, registrando os fatos com precisão de dados sobre o tempo, local e circunstâncias da ocorrência, as mulheres conseguem imprimir uma tonalidade japonesa em seus escritos: elas criam o chamado *zuihitsu*, espécie de ensaio com observações do cotidiano, impregnadas de considerações de ordem pessoal e subjetiva, embora mantendo ainda a ordem cronológica da ocorrência dos fatos narrados. Assim é o diário de Murasaki Shikibu, que era uma das damas de Shoshi, esposa do imperador Ichijo. O diário se estende por cerca de dois anos e nele, embora siga os modelos masculinos no que se refere ao registro dos fatos em ordem cronológica, principalmente àqueles que se referem ao nascimento do príncipe Atsuhiro, a autora utiliza o *zuihitsu* na sua forma de expressão, ao comentar detalhes da vida da época, o modo adequado ou não de os nobres se apresentarem e se comportarem em público, a personalidade e o caráter dos membros da família do imperador.

Nesta época, há um descontentamento geral nas províncias contra o luxo em que viviam os nobres da corte e surgem as manifestações de protesto, principalmente dos samurais de Heike e Guenji que, à frente de seus subordinados, passam a se rebelar

contra a política da metrópole. Por outro lado, a nobreza, entediada com a música palaciana, passa a ter como passatempo mais frequente as representações populares que alcançam a capital. Entre essas, distinguem-se *Sarugaku*, representações da cidade, e *Dengaku*, dos arrozais das províncias, sendo ambas um misto de canto, dança, acrobacias e mímica.

O estilo denominada *Tofu Bunka* (cultura em estilo da Dinastia *Tang*), que predominava no continente asiático e que influenciava fortemente as várias manifestações culturais, começa a declinar, ao mesmo tempo em que, no Japão, assiste-se ao nascimento de uma cultura tipicamente nacional. No meio literário, por volta do século IX, é adotado o alfabeto próprio japonês, com as grafias *hiragana* e *katakana*. Isso constitui um fator decisivo no desenvolvimento das letras, pois possibilita a livre expressão da língua japonesa, através da escrita própria, livre das limitações impostas pelo uso da escrita chinesa, e marca a nacionalização da cultura japonesa, expressa na produção literária dessa época. Os clássicos chineses cedem lugar às produções que se expressam, predominantemente, em alfabeto japonês ou, em menor escala, no estilo *wakan konkobun* (estilo nascido da tradução do texto chinês para o japonês).

No final da Época Heian, a poesia passa a ter novamente a importância da primeira fase dessa época, sendo o *renga* a forma mais cultuada. O poema japonês, consolidado na forma de *tanka*, se apresentava como produção individualizada ou então como resultado da composição de dois poetas, cada qual se encarregando da elaboração de uma das estrofes: a primeira com três versos de 5, 7 e 5 sílabas e a segunda com dois versos de 7 e 7 sílabas. Mais tarde, este tipo de poema será diferenciado do *tanka*, passando a ser denominado *renga* (ou poema encadeado). Um *renga* famoso desse período foi escrito pelos guerreiros Yoshii, filho do general Yoriiyoshi, e Abe-no-Sadato, comandante inimigo. Num um confronto entre os dois adversários durante a Guerra dos Nove Anos, Yoshii, ao perceber a retirada do inimigo, brada:

é covardia mostrar as costas ao inimigo, voltai, voltai, tenho algo a vos dizer

O adversário se volta e Yoshii compõe os dois últimos versos:

do meu manto as costuras / rompem-se cada vez mais//

Sadato completa com os seguintes versos:

os anos passados / no contínuo sofrimento / das duras batalhas//

Está terminado o belo poema:

os anos passados / no contínuo sofrimento / das duras batalhas//

de meu manto, as costuras / rompem -se cada vez mais//

Toshiyori Minamoto organiza a *Kin-Joshu* ou *Coletânea de Magníficos Poemas* (1127), composta de dez volumes, com seção especial para *renga*, sobre o qual Minamoto já dizia que, apesar de a segunda estrofe vir complementar a segunda, cada estrofe, em princípio, deve comportar um sentido completo, apresentando independência semântica entre si.

Outra obra importante desse período, denominada *Sankashu*, foi organizada em dois volumes pelo poeta Saiguio. Samurai hábil no manejo do arco, desilude-se com a inconstância da vida mundana, torna-se monge e sai em peregrinação. Em seu *Poema de Verão*, ele diz:

no correr da viagem / onde a límpida água flui / do salgueiro, à sombra //

por apenas um instante / meus passos irei deter//



Após a vitória do shogun ou generalíssimo Yoritomo da família Guenji sobre os Heike, nas batalhas de *Yashima* e *Dan-no-Uraa*, nos mares do oeste, em 1185, chega ao final a época do luxo da capital Quioto. A literatura da corte cede lugar às narrativas das conquistas históricas. Estabelece-se o governo de Kamakura (1192 a 1333) durante o qual, ao lado das artes militares, floresce a literatura narrativa.

Entre as obras importantes dessa época, podem ser citadas:

Kinkaishu ou *Coletânea do Ministro de Kamakura* (1213), que reúne 716 poemas de amor, dando destaque às estações do ano. Sanetomo, filho do shogun Guenji Sanetomo, compôs esses poemas até a idade de 22 anos, quando morre assassinado por um fanático;

Contos de Ujishu (1313-1315), composto de 15 volumes. Nessa coletânea verifica-se a predominância de histórias de cunho religioso, mas começam a aparecer as histórias da literatura infantil;

Registro de Yoshitsune, biografia romanceada do general Soga, e *Crônicas de Soga*, que narram os feitos guerreiros da família Soga;

Crônicas de Heike ou *Heike Monogatari*, em 12 volumes. Nelas, a partir das narrativas orais cantadas pelos monges peregrinos, desfilam os feitos heróicos, a grandeza e a ruína de todo o clã Heike;

Diário da Noite do Dia Dezesseis ou *Izaioi Nikki* (1278). Neste diário, Abutsuni, esposa do poeta Tsuyuware-no-Tameie, narra os fatos ocorridos durante a viagem que, já idosa mas ainda cheia de amor, empreendeu a Kamakura, a fim de relatar ao Generalíssimo a injustiça de que seu filho estava sendo vítima. Sua partida se deu no dia dezesseis, daí o título da obra.

O governo do generalíssimo Ashikaga dá origem à Época Muromati, em que é visível o declínio da autoridade do governo central, o que favorece a ascensão dos senhores feudais. Culturalmente, esta é a época de maior influência até os dias de hoje:



pratica-se a cerimônia do chá¹⁰, o *ikebana*¹¹, arranjo de flores; há um acentuado desenvolvimento da arquitetura, que resulta, por exemplo, nos projetos dos jardins mundialmente conhecidos.

Ainda continua a literatura guerreira e histórica, mas as coletâneas poéticas são publicadas em maior número. O teatro *nô* ganha um lugar de destaque entre as artes oficiais da aristocracia da época. Patrocinados pelo shogun Yoshimitsu, considerado o mais importante mecenas do país, Kan-Ami Kyotsugu e seu filho Zeami Motokyo, da família dos Heike, dedicam-se inteiramente à pesquisa do *nô*, o qual conserva, até hoje, a sua estrutura intacta. Zeami dizia que «a arte que não arrebatava tanto o letrado quanto o ignorante nunca será arte verdadeira».

O meado da Época Muromati marca o apogeu da *renga* ou poesia em cadeia. Em sua forma primitiva, dois poetas compõem, em parceria, um *tanka*, poema de 31 sílabas em cinco versos sem rima. O primeiro dá os três iniciais ou os dois versos finais para o companheiro responder, formando o *tan-renga* ou *renga* curto.

A primeira coletânea do gênero é *Tsukubashu* (1356), composto de 20 volumes e 2179 versos, organizada por Nijou Yoshimoto e Gussai. Os autores focalizados nesta coletânea são imperadores, ministros, funcionários do governo, guerreiros, monges e damas.

Outras obras de grande importância são *Diálogo de Azuma* ou *Azuma-Mondoo*, datada de 1470, e *Tikurinshou* ou *Coletânea do Bosque de Bambu*, de 1476, obra em 10 volumes, com 2000 versos de sete mestres do *renga*. Este *tanka*, traduzido por Teiiti

¹⁰ O mestre Nakano Kazuma, a respeito da cerimônia do chá, explica: *O espírito do cha-no-yu é purificar os seis sentidos. Vendo o kakemono da sala de chá e as flores no vaso, purifica-se o sentido do olfato. Ouvindo a água ferver na chaleira e escorrer na concha de bambu, purifica-se a audição. Provando o chá, purifica-se o paladar. E manuseando os utensílios do chá, o tato se purifica. Quando todos os órgãos dos sentidos estão limpos, a mente também está limpa de qualquer mancha. A arte do chá é antes de tudo uma disciplina espiritual, e minha aspiração em cada hora do dia é não me afastar do espírito do chá, o qual não é, de forma alguma, mero entretenimento.*

¹¹ O *ikebana* ou arranjo de flores não é simplesmente o adorno simétrico ocidental, com riqueza de colorido. É, antes, a pobreza, a simplicidade e a irregularidade, que são elementos de uma vertente estética chamada *furyu* ou *diversão elegante*, que não significa a distração luxuosa ou mundana, mas recolhimento, solidão, intimidade e renúncia. Os objetos imperfeitos e frágeis – uma pedra arredondada, um ramo torcido – possuem uma qualidade *furyu*. (Nishikawa, I. *Floral art of Japan*, 1936).

Suzuki, foi escrito pelos mestres Sotchou, Shohaku e Sogui e vem incluído na coletânea:

na neve ligeira / as folhas têm cor intensa / estrada do monte//

(Sotchou prossegue)

as espigas dos rochedos / não vêem a fria estação//

(Sogui tem sua vez)

pela voz dos insetos / tendo sido convidado / a casa deixando//

(continua Shohaku)

aprofunda-se na noite / o outonal vento nas mangas//

Os líderes militares têm grande atuação nas letras e um exemplo é o estadista-general Ota Dokan (1432-1496) que, numa visita que faz a Quioto, na época do shogunato de Yoshimasa, é questionado pelo imperador Gohanozono sobre como é Mussashino, sua terra natal. Dokan lhe responde em versos:

até lugares existem / que o orvalho não molha / ao cair do aguaceiro//

de grande, grande extensão / é o campo de mussashino//

Encantado, o imperador o elogia, dizendo-lhe:

pois a mussashino / local de flores campestres / eu considerava//

são magníficas as flores / abertas de tua cultura//

Ota Dokan, que se torna, mais tarde, castelão de Edo, atual Tóquio, nos intervalos das campanhas e atividades políticas, continua se dedicando à literatura.

No período final da Época Muromati, surgem propostas de *haikai-renga*, ou *renga* humorístico, os quais expressam uma comicidade mais livre e popular. Aparecem

nomes importantes que adotam essa linha: Arakida Moritake (1433-1548) e Yamazaki Soka (1465-1553).

A primeira antologia de *haikai-renga*, denominada *Shinsen Inutsukubashu*, foi organizada por Soka. Nessa antologia, o *hokku*, denominação dada ao primeiro verso do *haikai-renga*, surge como um verso independente do poema, devido à sua posição de verso de abertura, e o poeta designado para fazer este primeiro verso pode escrevê-lo com antecedência, incluindo geralmente uma saudação ao dono da casa onde acontece a reunião. Os demais versos ficam liberados para que se expresse a comicidade que se quer dar ao *haikai-renga*.

Apresentamos a seguir um trecho de um *haikai-renga* de Yamazaki Soka, onde os versos apresentam insinuações, ousadas por vezes, dando liberdade de interpretação bem ao gosto dessa fase:

びょうぶごしなり こい は とどかず
きく や いか に つがい の うらみごと

byobugoshi nari / koi wa todokazu //

kiku ya ika / ni tsugai no / uramigoto//

Traduzindo, temos:

(o amor permeado de biombo não será atingido
ouvem-se, vejam só, lamentações aos pares

Outro trecho:

け の ある なに は さぐりてぞ しる
でし もたぬ ぼうず は かも い じぞりして

ke no aru nani wa / saguritezo shiru //

deshi motanu / bôzu wa kamo / i jizorishite//

que pode ser assim traduzido:

a presença ou não do cabelo certifica-se com o tato
o monge sem discípulo corta ele próprio seu cabelo

Arakida Moritake apresenta um estilo mais comedido, mais ameno. Exemplificamos com o *hokku* de seu monólogo em mil versos intitulado *Tobiume Senku*:

とびうめ や かろがろしく も かみ の はる

tobiume ya
karogaro hiku mo
kami no haru

Eis a tradução:

voam flores de ameixeira
leviandades da primavera dos deuses

A produção poética de Moritake e Soka se opõe à tradição cortesã e refinada do *renga*. A linguagem da cidade surge na poesia japonesa como um elemento inovador, entendendo-se a linguagem da cidade não como a chamada *linguagem popular* – expressão vaga com a qual se pretende designar a linguagem do campo, arcaica e tradicional – mas sim como a fala da rua ou a linguagem da burguesia urbana.

Politicamente, o país vive em crise: os senhores feudais lutam entre si em direção a Quioto, sede do shogunato e do palácio imperial. Nessa época (1543), os portugueses chegam ao Japão e trazem consigo as primeiras armas de fogo. Em 1549, chegam os jesuítas, que tentam a conversão dos japoneses ao catolicismo, dizendo ser esta religião uma nova escola do budismo.

Oda Nobunaga, homem excêntrico, culto, liberal, amante do *nô* e bom tocador de tamboril desse teatro, protege o cristianismo e as relações com a Europa. As artes têm novamente o incentivo dos nobres, o teatro *kabuki* desenvolve-se com o talento de Izumo-no-Okuni. Começava a Época Azuti.

Com a morte de Oda Nobunaga, inicia-se o governo de Hideyoshi Toyotomi, que restitui o prestígio à casa imperial, incentivando a expansão do Japão ao exterior, traçando como metas dessa expansão as Ilhas dos Mares do Sul, Annã e Sião. O *nô* é o divertimento cultural de todas as classes, desde o nobre até o plebeu. Surgem numerosos grupos amadores, formados por intelectuais e burgueses. Hideyoshi Toyotomi é poeta, e como tal, deixa obras de valor, como, por exemplo, este poema, que escreveu pouco antes de morrer:

qual orvalho caído / como orvalho evaporado / passou-se a minha vida//

qualquer acontecimento / foi a sucessão de um sonho//

As *Crônicas de Heike* são publicadas em alfabeto ocidental (1592); *As Fábulas de Esopo* – primeira tradução de obra estrangeira – chega ao Japão em 1593. Esta obra foi instrumento de leitura nas escolas dos jesuítas. Há uma predominância dos livros de contos, os quais marcam a transição entre a literatura clássica e a popular.

Publica-se o *Livro dos Contos Fantásticos* ou *Otogui-Zoshi*, que traz uma coleção de histórias surgidas desde fins da Época Kamakura até o início da Época Edo (1603-1867). Essas histórias vêm permeadas de descrições dos encantos das quatro estações do ano, algumas vezes aparecendo simultaneamente nos cantos de um palácio imperial. Um dos contos encontrados neste livro traz a história infantil de *Issun-Boshi* ou *Homenzinho de Três Polegadas* (semelhante ao *Pequeno Polegar*), que possui um barco, que é uma tigela, e usa como remos os *hashi*; Issun-Boshi salva uma princesa, lutando contra os monstros que a tinham feito prisioneira, usando uma agulha como espada. Em outra história, *O Livro da Cegonha*, um nobre desiludido salva uma cegonha que se transforma numa bela mulher, que se torna o estímulo para o nobre

voltar a lutar e a vencer. *Urashima Tarô* é a lenda do pescador que salva uma tartaruga, que se transforma na princesa com a qual ele se casa.

Toyotomi Hideyoshi é vencido por Tokugawa Yeiasu na batalha de *Seki-ga-Hara*, iniciando a Época Edo (1603 a 1868). Comerciantes e artesãos formavam a nova burguesia endinheirada, e os guerreiros se tornam dispensáveis, transformando-se em professores nas *terakoya*, equivalentes às escolas primárias. É a erradicação do analfabetismo. O governo Tokugawa se estabelece em Edo, hoje Tóquio, no começo do século XVII, iniciando um período de estabilidade política e prosperidade econômica. Por oposição à cultura tradicional japonesa – sempre fechada num círculo aristocrático e religioso – a nova sociedade descobre outros prazeres, com a abertura de teatros, restaurantes, banhos públicos. Este período, chamado *Genroku*, diferencia-se das épocas anteriores pela vitalidade e ausência de enfado, pois assiste ao nascimento da novela picaresca e pornográfica, a *Ukiyo-Soshi*, enquanto o teatro *kabuki*, combinação de drama e balé, alcança um grande momento, e o poeta Chikamatsu escreve, para o teatro de marionetes, obras que deixam maravilhados os seus contemporâneos.

As letras tomam novo impulso, destacando-se a produção do haikai, que se expande não só entre os guerreiros, burocratas do novo regime, mas também entre a burguesia e o povo em geral. Não havia preocupação de ordem estética. Matsunaga Teitoku (1571-1653), mestre de *renga* e conhecedor dos clássicos, condenando a forma como se produzia o haikai, organizou regras e escreveu tratados, procurando eliminar os exageros da comicidade vulgar, e tolhendo, de certa forma, a criatividade espontânea. A reação contra a atitude conservadora do velho mestre e de sua escola veio através de um grupo de haicaístas de Osaca, então o maior centro econômico do país, liderados por Nishiyama Soin (1605-1682), criador da escola *Danrin*, que cria situações inusitadas em sua produção, muitas vezes em situações esdrúxulas de humor negro:



とりべのの けむりは たえぬ そうれいじょう
とびも からすも くさめは せぬか

toribeno no / kemuri wa taenu /

soreijou//

tobi mo karasu mo /

kusame wa senu ka//

cuja tradução pode ser a seguinte:

fumaças não cessam

em crematório de toribeno

não espirrariam os corvos e pássaro negro?

Já nessa época, observa-se a separação da primeira estrofe de 5-7-5 sílabas das demais estrofes do *haikai renga*, estrofe que vai se impor na literatura japonesa como poema autônomo.

Nesse período um poeta começa a sobressair: Matsuo Basho (1644-1694) que, após ter passado pela escola de Teitoku e de Soin, consegue encontrar o próprio caminho, transformando o *haikai* em um novo estilo poético. Quando começou a escrever, a poesia tinha se transformado em passatempo. Mantendo as características do poema e empregando palavras do cotidiano, sublimando-as, porém, a um nível estético elevado, criou um lirismo inédito nas letras japonesas. Basho propõe elevar o nível do *haikai*, clamando a necessidade de uma postura de seriedade do poeta. Não rompe com a tradição da poesia japonesa, apenas segue-a de outra maneira. Como ele mesmo diz: *Não sigo o caminho dos antigos: busco o que eles buscaram.*

Um *haikai* composto por Basho e seus discípulos Bontyo e Kyorai, no verão de 1690, na cidade de Quioto, exemplifica esta revolução poética. Trata-se de um *haikai* de 36 estrofes, denominados *kasen* (literalmente *gênios poéticos*), com alusão às 36 celebridades clássicas, assim distribuídas: 6 estrofes na primeira página, 12 na segunda

e na terceira, e 6 na quarta e última página. Do texto original (Myamoto, 1964) transcrevemos as cinco primeiras estrofes:

Primeira estrofe:

いちなかうあ ものの においや
なつ も つき (ぼんちょう)

itinakaua

mono no nioi ya

natsu no tsuki (Bontyo)

um cheiro indefinido de coisas nos bairros...

no céu, a lua de verão!

Segunda estrofe:

あつし あつしと かどかどの こえ (ばしょう)

atsusi atsusi to

kadokado no koe (Basho)

vozes em cada porta, dizendo:

—que calor! que calor!

Encadeando a primeira e segunda estrofe, temos:

um cheiro indefinido pelos bairros!

alta, muito alta, a lua!...em cada porta, exclamam todos:

“que calor! que calor!”

Terceira estrofe:

にばんぐさ とりも はたさず ほに いでて (きょらい)

nibangusa

tori mo hatasazu

honi idete (Kyorai)

nem acabou a segunda capina,

já sai a espiga de arroz.

(Há uma mudança de ambiente da cidade para o campo. A cultura do arroz requer de três a quatro capinas. A segunda capina, expressa no poema, acontece no verão. A espiga costuma sair na terceira. Mas o calor excessivo acelera o crescimento da planta e a espiga surge antes de terminar a segunda capina).

Encadeando a 2a. e a 3a. estrofe, temos:

o arrozal dando espiga antes da segunda capina!

em cada porta: – que calor! que calor!

Quarta estrofe:

はい うちたたく うるめ いちまい (ぼんちょう)

hai utitaku

urume itimai (Bontyo)

a sardinha seca que se bate com a mão

para lhe tirar as cinzas

Encadeando a 3a. e a 4a. estrofe, temos:

antes da segunda capina, já o arroz dando espiga!

vão batendo com a mão as sardinhas tiradas da brasa improvisada...

Quinta estrofe:

このすじうあ ぎんも みしらず ふじゆうさよ (ばしょう)

kono sujiua

guin mo misirazu

fujyusayo (Basho)

que atraso! por aqui nem se conhece a moeda de prata.

(Há nova mudança de ambiente. A cena passa para o interior da casa do aldeão, à noite. Um amigo ou parente que veio da cidade, ao lhe ser oferecido uma sardinha seca assada na brasa, murmura, penalizado: “Que atraso! Por aqui nem se conhece a moeda de prata.”)

Encadeando a 4a. e a 5a. estrofe, temos:

batendo com a mão a sardinha assada na lareira, murmura:

“que atraso! por aqui nem se conhece a moeda de prata...!”

Octavio Paz, utilizando a versão inglesa de Donald Keene, tem a tradução de um desses poemas coletivos:

El aguacero invernal

incapaz de esconder a la luna

la deja escaparse de su punõ. (Tokoku)

Mientras camino sobre el hielo

piso relámpagos: la luz de mi linterna. (Jugo)

Al alba los cazadores

atan a sus flechas

blancas hojas de helechos. (Yasui)

Abriendo de par en par

la puerta norte del Palacio: la Primavera! (Basho)

Na primeira estrofe, verifica-se a localização espaço-temporal: chuva, inverno e noite; em seguida, a imagem da caminhada noturna sobre o gelo. Repentinamente, surge, sem nenhum aviso, a primavera.

Os poetas que não seguem a escola de Basho e que prosseguem escrevendo haicais cômico-satíricos se integram ao gênero *maekutsukê*, que surgiu na mesma época do haikai de Basho (fins do século XVII). *Maekutsukê* significa literalmente encadeamento à estrofe anterior. Neste estilo, procede-se da seguinte maneira: um grupo de poetas se junta ao redor de um mestre, o qual lhes oferece uma estrofe inicial com dois versos de 7 e 7 sílabas, respectivamente. Os poetas devem escrever a estrofe seguinte contendo três versos de 5, 7 e 5 sílabas. Aos poemas desta escola se dá o nome de *senryu*, manifestação em linguagem corrente objetivando o riso ou a crítica, cujo representante máximo é Karai Senryu (1718-1790).

Eis a tradução de um *senryu* de Karai:

escuta, moedinha / apenas por uma noite / permaneça aqui//

O mestre Senryu e seus discípulos têm seus poemas na coletânea *Yanagui Daru* ou *Barril de Salgueiro*. Pouco a pouco, esta segunda estrofe começa a adquirir autonomia, passando a ser produzida independentemente da estrofe inicial.

Também o *hokku*, estrofe inicial do haikai, composto de três versos de 5, 7 e 5 sílabas, torna-se independente. Caracterizada pelo lirismo e pela presença de palavra que designa a estação do ano, passou a se denominar *haiku*, desde fins do século XIX.

Do ponto de vista formal, o *haiku* divide-se em duas partes: uma descritiva e quase enunciativa, com a indicação temporal e espacial do poema (primavera ou verão, meio-dia ou ao anoitecer, um rochedo ou o mar, por exemplo); a outra parte deve conter um elemento ativo. A poesia deve surgir do encontro das duas partes.

Um poema de Basho que foi traduzido por mais de uma centena de poetas de diferentes nacionalidades, sendo um deles Octávio Paz, é este:

ふるいけや かわず とびこむ みずの おと

furu ike ya

kawasu tobikomu

mizu no oto

Um viejo estanque:

salta una rana ! zaz !

chapaletéo.

Com palavras comuns - *ike* (tanque), *kawasu* (rã), *mizu* (água) - Basho nos mostra três realidades, aparentemente desconexas: no primeiro verso, apresenta um elemento passivo: um tanque; no seguinte, o salto de uma rã, que quebra o silêncio e a quietude do velho tanque; do encontro desses dois elementos, surge a iluminação poética, que consiste em retornar ao silêncio inicial do poema; mas a quietude não é mais a mesma, há uma gama de significações que traduzem sentimentos, e cabe ao leitor descobri-las.

A poética de Basho, caracterizado pelo delicado equilíbrio entre o puro registro de uma sensação e o caráter simbólico dessa sensação, tem raízes na tradição poética da literatura japonesa. Ele foi influenciado por vários poetas e seus estilos: pelo poeta monge andarilho Saigyô (1117-1190), que expressa, através de seus poemas, a perenidade melancólica embasada na transitoriedade do ser; pelo poeta e teórico Fujiwarano Shunsei (114-1204), que procura captar em seus poemas a essência do sentimento do homem em contato com as fenômenos da natureza; por Rikyu (1522-1591), que tenta traduzir a delicadeza e a singeleza da cerimônia do chá e que, segundo o *Cha no Hon* (*O Livro do Chá*), escrito por Okakura Tenshin, diz respeito à beleza inserida nos acontecimentos simples do cotidiano.

Este poema de Basho,

あらうみや さどに よこたう あまのはら

araumiya

sadoni yokotau

amanohara

que pode ser traduzido assim:

mar bravio

em sado se estende

a via láctea

encontra-se no *Matsuo Bashoshu* (*Coletânea de Matsuo Basho*). Nele, com leveza e profundidade, Basho não expressa apenas um quadro figurativo, mas também um pouco da história japonesa. Para a Ilha de Sado eram desterrados os condenados à prisão de todas as classes sociais; a Ilha também era conhecida pela extração de ouro que ali se desenvolvia, palco de muitas mortes e desventuras. Apesar disso, brilha no céu a Via Láctea, lembrando a todos que a vida existe, apesar de tudo.

Outro haikai de Basho,

なつがさや つわものどもの ゆめ の あと

natsugusaya

tsuwamonodomono

yume no atô

relvas de verão

resquícios dos sonhos

de bravos guerreiros

expressa, com elegância e emoção, o conceito universal da transitoriedade do ser. Indiferente aos sonhos e às ambições humanas, a cada verão renasce a relva.

Basho cria o chamado estilo *Furyu*, onde o poeta tenta exprimir o poético, manifestando de alguma forma uma reflexão intelectual, buscando a beleza delicada liberta do subjetivismo rebuscado e abrindo novas possibilidades criativas, tendo como elemento quase sempre presente a humildade necessária ao ser humano. Como ele mesmo diz, *sobre o pinheiro, aprenda do pinheiro; sobre os bambus, aprenda dos bambus*. A poesia leva a um momento de sublimação instantânea, sem no entanto fechar os olhos aos horrores mundanos:

cruel coleira de ferro:
seu gasganete hidrópico
engana o rato

Neste outro poema, Basho expressa o seu conceito de iluminação ou da não-iluminação:

narciso e biombo:
um iluminando o outro
branco no branco

Oshima Ryata (1718-1787) é autor deste poema, uma réplica em negro do haikai de Basho:

noite anoitecida
ouço o carvão caindo
no carvão

Enomoto Kikaku (1661-1707) foi um dos melhores discípulos de Basho. Num de seus poemas mais conhecidos, expressa uma decidida e quase prazerosa afirmação da pobreza como elemento de comunhão com a natureza:

ah! o mendigo !
a lua o veste
de terra e céu!

Outro importante e famoso discípulo de Basho foi Kobayashi Issa. Ele expressa em seus haicais a relação quase sempre dolorosa entre a existência humana e o destino dos animais e plantas:

para o mosquito
também a noite é longa
longa e só

nessa cara
há alguma coisa... o quê?
ah, sim, a cobra

Ou, contrapondo ao horror que faz parte do mundo, este haikai em que expressa humor, simpatia e resignação:

sobes ao fuji
devagar, mas sobes,
caracolzinho

Matsuo Basho escreveu vários livros e tem haicais em antologias com outros autores: *Sarashima Kiko*, de 1688, e *Diário de Saga*, de 1691, entre outras. A sua principal obra é, segundo os estudiosos, *Oku no Hosomichi* ou *Sendas de Oku*, publicado por volta de 1702. Nela estão publicados não apenas seus haicais, mas também suas impressões da viagem que empreendeu por 150 dias, em companhia de Sora, um de seus discípulos, partindo de Edo até o santuário xintoísta de Isse.

Ao lado de toda essa produção literária poética, outras obras, algumas de ficção, também são importantes na Época Edo:

Uguetsu Monogatari ou *Contos da Lua Chuvosa* (1769) é de Ueda Akinari (1734-1809). Traz a história de um amor fraternal entre um guerreiro que, ao partir para uma batalha, promete ao irmão retornar até a Festa dos Crisântemos, em 9 de setembro. Mas, ao se tornar prisioneiro do inimigo, suicida-se. Seu espírito, porém, cumpre a promessa;

Ike no Mokuzu ou *Algas da Lagoa* (1771). Obra em 14 volumes, da famosa escritora Arakida Reijo (1732-1806), autora também de *Tsuki no Yukue* ou *Destino da Lua* (1771). Em *Algas da Lagoa*, Arakida narra os acontecimentos do período entre 1333, quando governava o imperador Godaigo, e 1603, então sob o poder do imperador Goieizei. O *Destino da Lua* narra a ruína do clã Heike, no final do século XII;

Satomi Hakkenden ou *Oito Heróis de Satomi*, em 106 volumes, escrito entre 1814 e 1841, por Kiokutei Bakin (1767-1848). Os protagonistas nascem em famílias diferentes, mas têm um único destino: reerguer a casa dos Satomi. Todos possuem uma conta do rosário de cristal da princesa de Satomi e, em algum lugar do corpo, a mancha negra igual à que possui Yatsubussa, o cão da jovem princesa;

Dotchu Hizakurige ou *Viagem Maluca*, em 43 volumes, escrito por Jippensha Ikku (1765-1831). É uma obra cheia de aventuras cômicas, que tem como protagonistas dois amigos burgueses, mas pobres, Yajirobe e Kitahati, os quais resolvem sair em viagem pelo Tokaido ou caminho do Mar do Leste, entre Quioto e Osaka;

Kokin Ikyokushu ou *Poemas Satíricos de Ontem e de Hoje*, em 10 volumes, publicado em 1666. São reunidos nesta obra, por Seihakudo Guiofu, 1050 *tankas* satíricos de 241 autores;

Shin-hanatsumi ou *Nova colheita de flores*, de 1777, organizado por um dos discípulos de Basho, Yossa Busson (1716-1786), traz uma coletânea de haicais e uma seção de estudos sobre esse gênero poético.

Na Época Edo, caracterizada por um grande desenvolvimento literário, adquire-se, em todas as camadas sociais, o hábito de leitura, de tal forma que, na segunda metade do período, uma edição de dois mil exemplares é considerada pequena.

Na segunda metade do século XIX, começa um período literário onde se percebe a influência de povos estrangeiros, notadamente de obras inglesas e americanas, através de traduções e de adaptações editadas em território japonês. Nesse período, publicou-se a obra de crítica literária *Shosetsu Shinzui* – Essência do romance – escrita por Tsubouchi Shoyo (1859-1935), importante marco na literatura japonesa, que fixava a técnica do romance e a literatura como arte em si e não como expressão didática e moral. Destaca-se, no final do século XIX, o escritor Futabai Shimei, autor do romance *Ukygumo* (1887).

Surgem idéias de reforma, acompanhadas de uma reação contra o ocidentalismo maciço e sistemático que se percebia tomar vulto entre os leitores japoneses. Destacam-se, nesse período, os escritores Futabai Shimei, autor do romance *Ukygumo*; Ozaki Koyo, que escreveu obras cheias de sensualidade, como *Ninin-Bikuni-Irozange* – Confissão de amor de duas religiosas; e Hasegawa Futabatei, autor de dois romances, *Sono omokage* – Sua imagem, e *Heibon* – Mediocridade.

Kokoro (1914), de autoria de Natsume Soseki, o primeiro grande romance moderno de análise sobre a expiação individual, figura na *Coleção do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual*, numa tradução francesa de G. Bonneau e Horiguchi Daigaku, *Le Pauvre Coeur des Hommes*.

A literatura proletária se destaca no período de 1925 a 1945. Em consequência de suas interpretações demasiado estreitas dos fatos sociais, provoca reações de toda

parte e acaba por fatigar os leitores. Deste período, citemos Kobayashi Takiji com suas duas obras: *05 de março de 1928* e *Barca de Pesca de Caranguejo*.

No período após a Segunda Guerra, os escritores mais notáveis são os romancistas Kawabata Yasunari e Kenzaburo Oê, ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura.

Surge, no âmbito da poesia, o *shintaisi* (poesia de forma nova), cujo crescimento é dificultado pela forte tradição do *tanka* e do haikai. Seu desenvolvimento, desde a criação e a posterior confusão das escolas (Romantismo, Simbolismo), encontra-se na procura de estilo próprio. Entre os destaques, surgem Yosano Akiko, autora de poemas cheios de sensualidade; Shimazaki Toson, romancista e poeta; e Kitahara Hakushu, considerado pela crítica como mestre do lirismo atual.

Embora uma parte da nova geração de escritores se entregue ao processo de experimentação da criação literária, destaca-se a sobrevivência do *tanka* e do haikai no âmbito da literatura japonesa atual.

Terminado o estudo da evolução do haikai a partir do *tanka*, dentro da Literatura Japonesa, passamos ao resultado da pesquisa do poema nipônico no Brasil. Iniciamos, no próximo capítulo, a apresentação da produção do *haiku* dos imigrantes japoneses em terras brasileiras.



3.

***HAIKU* - PRESENÇA JAPONESA
NO BRASIL**



A imigração japonesa no Brasil iniciou-se com a chegada dos primeiros imigrantes no ano 41 da Época Meiji (1908), conduzidos no navio Kasato Maru. Seu líder, Shuhei Uetsuka (1876-1935), produziu o primeiro *haiku* inspirado na natureza brasileira:

かれたきを あおぎてつきぬ いみんせん

karetaki o / aoguite tsukinu / iminsen//

(Imigrantes que chegam contemplando a cachoeira quase seca.)¹²

Era o mês de junho, dia 18, inverno no Brasil. O *haiku* retrata o frio inverno brasileiro do mês de junho de 1908.

O escritor, haicaísta e pesquisador Masuda Goga faz a sua versão do *haiku* de Uetsuka:

A nau imigrante

chegando : vê-se lá no alto

a cascata seca

Após essa primeira leitura de *haiku* por Uetsuka, os imigrantes japoneses, durante os 90 anos de sua existência, produziram uma grande quantidade de *haiku*. Tão distante do Japão, exatamente do lado oposto do globo terrestre, com estações climáticas não bem definidas, como sobrevive o *haiku* numa região com características tão diferentes? Sabemos que a natureza no Japão apresenta distintamente as quatro estações do ano: primavera, verão, outono e inverno. A sensibilidade e as emoções do povo japonês têm sido influenciadas por esta condição da natureza. Há uma crença de que os seres humanos têm uma relação especial com as plantas e de que, admirando as

¹² A tradução dos poemas deste capítulo, exceto quando mencionamos o nome do tradutor, é de minha autoria, com a colaboração de Litsuko Ishizuka.

paisagens formadas por flores e árvores, é possível absorver um pouco de sua força vital. A harmonia e o equilíbrio interior surge da simples observação da natureza em situações do cotidiano. Tomemos um exemplo:

おちこちに たきのおときく わかばかな

wochi-kochi ni

taki no oto kiku

wakaba kana

para cá e para lá

o som de uma queda d'água

ricocheteia nas folhas jovens

—^D Este *haiku*, traduzido pelo poeta Yutaka Nakamura, foi escrito por Yosa Buson (1716-1783), famoso poeta da Época Edo (1603-1867). Neste poema, a palavra *wakaba* (folhas jovens) sugere o início do verão, quando as árvores se apresentam carregadas de vigorosas folhas jovens. O verão é uma época que evoca sentimentos de uma força vital e juvenil, o qual é capaz de provocar rejuvenescimento também nos seres humanos.

↘ A leitura do poema de Buson nos leva a refletir sobre a questão do poder sugestivo do haikai. O haikai é uma poesia altamente sugestiva, uma composição extremamente breve, que não apresenta um discurso explícito, fornecendo apenas o essencial para o entendimento daquilo que sugere numa linguagem sintética. Esse caráter sugestivo exige a participação do leitor, pois o poema se entrega inacabado, e cabe ao leitor completá-lo com uma leitura pessoal. Embora os haicais sejam criados dentro de circunstâncias ou vivências muito específicas do autor, de tal forma que dificultem o entendimento do leitor, que nem sempre terá condições de recriar a mesma sensação vivenciada pelo autor do poema lido, o particular é muito habilmente alçado a

*uma condição universalizante e a revivência do estado pessoal da alma do poeta pode facilmente tornar-se possível por parte do leitor.*¹³

O professor e poeta Yoshimasu Gozo, da Universidade Josai, do Japão, esteve no Brasil em 1993, a convite da Universidade de São Paulo. Por um período de dois anos, estudou o *haiku* dos imigrantes japoneses e o haicai dos brasileiros, principalmente na cidade de São Paulo. As impressões que teve foram de espanto, pelo número considerável de poetas japoneses e brasileiros construindo *haiku* ou haicai, e de surpresa, pela qualidade de seus poemas.

São Paulo é o centro econômico do Brasil. Sua população ultrapassa 11 milhões de habitantes. No Brasil vivem cerca de 125 mil nikkeis¹⁴. Desse total, 1/4 vive em São Paulo, razão pela qual a capital do estado paulista é considerada a *colônia japonesa* brasileira, o *mundo japonês* no Brasil.

A publicação de jornais em língua japonesa é um forte alicerce que vivifica essa colônia japonesa. Apenas em São Paulo, são publicados três desses jornais: *São Paulo Shimbun*, *Paulista Shimbun* e *Nippaku Mainiti Shimbun*, jornais que são editados em língua portuguesa e japonesa. Assim como acontece nos jornais do Japão, nestes jornais paulistas inúmeros *tanka*, *senriu* e *haiku* ocupam páginas com poemas vindos de todos os cantos do país.

Em cada uma das cidades brasileiras onde se pratica o *haiku*, o haicai, o *tanka* ou o *senriu* há publicações em jornais ou revistas, divulgando cada vez mais esse trabalho poético. E o espaço reservado não é diminuído, mesmo quando acontecimentos locais ou internacionais exijam maior divulgação, conforme o depoimento do diretor do jornal *Diário Nippak*, Raul M. Takaki. Segundo um levantamento feito pela Aliança Cultural Brasil-Japão, órgão japonês sediado na cidade de São Paulo, existem aproximadamente 5000 praticantes de *haiku* no Brasil, levando em consideração os haikuístas que se reúnem semanalmente em clubes, ou que publicam seus trabalhos em jornais ou

¹³ Lauro Junkes, *Haicai: um universo poético em síntese*, 1988.

¹⁴ *Nikkei* é todo descendente de japoneses. *Issei* é o imigrante japonês, *nissei* é o descendente de primeira geração, *sansei* é o de segunda geração, e assim por diante.

revistas. Para os japoneses que vieram para o Brasil no início do movimento imigratório, escrever *haiku* tem vários motivos, como expressar a saudade da terra natal ou o encantamento que a terra adotiva faz brotar de seus corações. Geralmente esses japoneses não tinham o hábito de escrever poemas no Japão. É interessante, a esse respeito, observar alguns depoimentos destes poetas anônimos:

Haiku é o sentimento que vem do fundo da alma. Por isso, é o pensamento mais forte e bonito do japonês, é o pensamento que não se pode apagar.

(Eu já estou no Brasil há 50 anos. Preocupado em não esquecer a língua japonesa, comecei a praticar o haiku e acabei me apaixonando por ele.

É bom para evitar a caduquice. Depois de velho, haiku é o que mais me atrai, é meu maior prazer.)

Esses depoimentos são a expressão sincera dos japoneses que cultivam em seus corações a saudade de sua terra e de suas origens. Escrever *haiku* torna-se um passatempo que faz com que, a princípio, não se esqueçam da língua natal, e que, pouco a pouco, consegue envolvê-los na magia da poesia.

とにかくに こやはたちたり かぼちやかな

tonikaku ni

koya wa tachitari

kabocha maku

por ora

o casebre feito

a abóbora semeio

Este *haiku* é um retrato real da vida dos primeiros imigrantes. Derrubada a mata, erguiam-se as cabanas de pau-a-pique para a moradia e, em seguida, plantavam a abóbora, para a sua subsistência. Observa-se a determinação do homem diante do amanhã desconhecido que enfrentariam, sem tempo ou espaço para choros ou sentimentalismos.

A *Revista de Haiku do Brasil*, que traz em sua capa uma foto das Cataratas do Iguaçu, é uma antologia que contém um número muito grande de *kigo*¹⁵ brasileiros, exatamente 1590, escritos em japonês. À medida em que os imigrantes tomavam contato com a natureza e a cultura brasileira, foram elencando *kigo* característicos das quatro estações do ano. Escritos em *katakana* ou *hiragana*, são apresentados nessa revista divididos em quatro grupos: Primavera, Verão, Outono e Inverno. Assim, aparecem, por exemplo, *kigo* carnaval (verão), Festival de Tanabata (inverno), Natal (verão), ipê (primavera), caqui (outono), sabiá (verão), jacarandá (primavera), goiaba (outono). Nos moldes do glossário japonês *Saijiki*, foi elaborado novo glossário *Saijiki* no Brasil, o qual traz termos literários classificados em cinco grupos, referentes às quatro estações do ano e mais um especial referente aos vocábulos do Ano Novo. Cada classificação se acha subdividida em vocábulos relacionados ao tempo, à astronomia, à geografia, à vida cotidiana, às comemorações da época, aos animais, aos vegetais. O *Saijiki* brasileiro traz os termos representativos da vida brasileira, eliminando os termos peculiares à vida do Japão. Numericamente, este glossário apresenta um número menor de vocábulos que o original japonês, como pode ser verificado na tabela que segue:

¹⁵ *Kigo* (ki = estação do ano; go = palavra, termo) é a palavra que representa um fenômeno característico de estação do ano. Cada uma dessas estações tem a sua própria característica, do ponto de vista da sensibilidade do poeta, transmite-lhe uma determinada emoção, que se transforma em verso. Ao contrário da poesia cortesã, o *tanka*, o *haikai* quase nunca tematiza o amor sexual, o desejo carnal. Ele tem uma preferência temática marcada pelo rural, pelo rústico e pela vida pobre e solitária.

	Primavera		Verão		Outono		Inverno		Ano Novo
	Jap. Bras.		Jap. Bras.		Jap. Bras.		Jap. Bras.		Japão
Tempo	46	21	36	27	38	17	43	24	23
Astronomia	37	14	36	29	40	17	41	20	12
Geografia	24	9	20	9	15	5	23	15	3
Vida	143	27	241	124	105	17	267	61	130
Comemor.	83	33	55	32	60	31	56	62	69
Animais	81	37	133	110	76	16	56	16	8
Vegetais	184	51	280	111	215	53	76	33	12

É interessante observar que muitos acontecimentos do Brasil, embora também ocorram no Japão, tomam uma característica que causa surpresa aos japoneses. Por exemplo, pensar no Natal brasileiro em pleno verão, para os japoneses, que o celebram no inverno.

Podemos observar que muitos *kigo* são tipicamente brasileiros. Vejamos este que aparece na *Revista de Haiku do Brasil*: *kemuri gumori*, como *kigo* de primavera. Literalmente *kemuri gumori* quer dizer *fumaça nuvem*, ou seja, *nuvem de fumaça*. Explica-se: na época das queimadas da zona rural, a fumaça é tão intensa e espessa que cobre todo o céu, na forma de nuvens impressionantes.

A *pinga* é citada também nessa antologia. Essa bebida forte, que entrou no cotidiano dos imigrantes japoneses, assemelha-se ao *shotyu* recém-fabricado, uma bebida essencialmente japonesa.

O *café* é um *kigo* frequente. Aparecem expressões como *plantar café*, *colher café*, *flor do café*. Muitos imigrantes japoneses foram levados para o interior do estado

de São Paulo ou do Paraná, para trabalharem na cultura do café. Assim, essa planta/bebida se torna o meio de sobrevivência desses japoneses que correram para o outro lado do mundo em busca de riqueza e de uma vida em melhores condições. Mas sabemos que a realidade foi diferente, e a decepção foi a causa de muitas mortes de imigrantes.

Algumas pessoas são citadas pela sua importância sempre que se discute a divulgação do *haiku* no Brasil. Uma delas é indiscutivelmente Nempuku Sato (1898-1979). Em sua homenagem, há 20 anos vem acontecendo anualmente em São Paulo um campeonato de *haiku*. Cerca de 150 poetas de todo o território nacional se reúnem para apresentar seus trabalhos e participar dessa disputa.

Nempuku Sato liderava o grupo *Hototoguisuha*, famoso em Niigata, Japão. Imigrou para o Brasil aos 30 anos, em 1926, quando resolveu se tornar lavrador. Com outros japoneses, chegou ao estado de São Paulo onde, juntos, fundaram a colônia japonesa *Aliança*, no município de Mirandópolis, *para desenvolver a agricultura e a criação de gado*. Nempuku trabalhou como administrador de fazenda, ao mesmo tempo que exercia a função de divulgador do *haiku* na região onde se instalara¹⁶. Segundo as palavras de Guidoshi Sato, irmão mais novo de Nempuku, *Nempuku, arando a terra, construía o mundo do haiku na nova terra. Sua intenção era plantar uma semente para que germinasse o haiku no Brasil. Foi o poeta entre o dever de trabalhar e o prazer de escrever poesia*. Viajando de ônibus ou de trem por todo o estado de São Paulo e por outras regiões brasileiras, divulgou o *haiku*, fundou clubes de *haikuístas*. Nessa época, a maioria dos japoneses escrevia *haiku* tendo como tema central a agricultura. Nempuku fundou, em 1948, a revista *Kokage* (que significa «sombra da árvore»), onde publicava *haiku* de sua autoria e de seus seguidores. Prosseguiu nesse trabalho até 1979, ano de sua morte. Foram publicados 372 números dessa revista. *Kokage* logo foi sucedida por outra, *Asakage*, com a mesma feitura e orientação, e que é publicada até os dias atuais.

O poeta japonês Takahama Kiyoshi escreveu este poema para Nempuku Sato, incentivando-o no seu importante trabalho de divulgador:

¹⁶ Maysa Previdello, *Sato Nempuku: um lavrador de poemas*, 1995.



はたうって はいがいこくを ひらくべし

hata utte haigaikoku o hirakubeshi¹⁷

(Como lavar a terra e nela plantar é o trabalho de divulgar o haiku e construir um país do *haiku*).

A situação dos japoneses que vieram ao Brasil para desbravar as matas virgens a fim de transformá-las em campos de cultivo de café era de muito trabalho árduo, sob condições adversas: longe da terra natal, longe da família e dos amigos, longe de suas tradições e costumes, numa terra completamente desconhecida, assim como era desconhecida a língua portuguesa. Muitos ficaram desapontados com o resultado do cultivo do café, *a árvore que frutifica dinheiro*. Um poema de Uetsuka mostra o clima em que viviam esses personagens de nossa história brasileira:

よにげせし いみんおもうは かれのぼし

yonige seshi imin omou ya kare no boshi

Campo seco sob estrelas

Penso nos imigrantes

Foragidos na calada da noite

As estrelas são testemunhas da aridez da vida que levam os homens, alguns que ficam, outros que fogem dentro da escuridão da noite. Nempuku Sato retratou essa

¹⁷ Este poema, assim como os de autoria de Nempuku Sato e de membros do grupo de Mirandópolis, encontrados neste trabalho, foram citados por Guidoshi Sato e Eizo Nizu, em entrevista pessoal feita naquela cidade, para onde me dirigi à coleta de informações a respeito do *haiku* produzido pelos membros dessa comunidade. A tradução foi feita por mim, com a colaboração de Litsuko Ishizuka.

situação com o sentimento voltado para seus companheiros, no *haiku* abaixo:

コーヒーの はなあかりより いでしつき

koohi no

hana akari yori

ideshi tsuki

(Mais que o brilho da florada do cafezal, a lua nascente)

O mestre Masuda Goga tem sua versão deste famoso *haiku* de Nempuku:

No clarão das flores

Aromas de café

Despontando a lua

O café era considerado o símbolo do dinheiro que os imigrantes japoneses vieram buscar no Brasil. Esperavam que o trabalho na agricultura cafeeira lhes trouxesse riquezas. Mas, apesar de todo o esforço e dedicação, o resultado nunca era o esperado e o desânimo tomava conta dos colonos japoneses. Nempuku Sato escreveu o *haiku* acima para mostrar que, apesar do sofrimento e esforços muitas vezes inúteis, ainda assim precisavam sentir a poesia em seus corações. O cafezal na época da florada, com suas brancas e perfumadas flores se abrindo, brilhava menos que a lua, que novamente começava a aparecer no horizonte. Assim o coração do japonês deveria manter-se cheio de esperança.

Há um outro *haiku* de Nempuku Sato que é muito lembrado:

ほたるびや ブラジルいじゅう われにはぜ

hotaru biya burajiru izyu wareni wa zê

(O piscar repentino dos vagalumes em todo o Brasil, para mim basta)

Neste *haiku*, Nempuku Sato quis expressar a capacidade de adaptação e o valor do povo japonês, que é forte também nas adversidades. Reconhece que na natureza brasileira também existem sentimentos, existe poesia. E diz sobre a necessidade de viver objetivando o bem das gerações futuras. Têm que ser fortes porque aqui é a terra natal de seus descendentes. Amando a natureza dessa terra, estariam preparando-a para a felicidade de seus filhos. Portanto, apesar da saudade, lembra que agora sua terra é o Brasil e é aqui que se deve lutar. O piscar do vagalume é como a expressão de um *sim*, *eu estou aqui*.

Durante a 2a. Guerra Mundial, a língua japonesa foi proibida no Brasil, entretanto, terminada a guerra, Nempuku Sato conseguiu espaços para a divulgação do *haiku* em jornais de língua japonesa.

Na pequena comunidade denominada *Aliança*, onde moram cerca de 90 famílias de origem japonesa, Nempuku Sato, de uma pequena semente jogada nesse ambiente onde dominavam a solidão, o medo, a insegurança, fez brotar o prazer de poetar. O *haiku* e o trabalho na agricultura sempre caminharam lado a lado. De repente surgia o poema, que era escrito ali mesmo, entre os cafezais em flor.

Para os japoneses recém-chegados a *Aliança*, não havia diversão. Novelas, crônicas, romances, os imigrantes não tiveram tempo para isso, enfiados nas fazendas de café, no meio das matas. Assim, a reunião semanal que organizavam para escrever, ler e discutir *haiku* tornou-se o passatempo esperado ansiosamente.

O prazer encontrado no *haiku* amenizava a solidão e o trabalho árduo na agricultura, ensinando, de certa forma, a sentir prazer no trabalho. E esse sentimento foi traduzido em *haiku*, como os que seguem:

はなむこの ひやけしかおの たのもしが

hanamuko no

hiyakeshi kao no

tanomoshi ga

(de Takagui Jukai)

(No rosto do noivo, queimado pelo sol, nota-se a esperança de vida na terra desconhecida)

ごうごうと ばくふうはかぜを まきおかし

gogo to

bakufu wa kaze o

makiokoshi

(de Eizo Nizu)

(O barulho da queda d'água e a água que cai provocam o vento gelado)

しゅつじんの ごとまきがえの うしそろう

shutsujin no

goto makigae no

ushisorou

(de Keizam Kayano)

(Recolher o gado para mudar de pasto é como ir para a guerra)

ごしおこす よせけかく おいのはる

goshi okosu

yose kekaku

oino haru

(de Kaei Kayano)

(Contam-se os planos do velho em mais de cinco dedos)

ゴイアバくう サビアのこえに ききほれて

goiaba ku

sabia no koe ni

kiki horete

(de Keizam Kayano)

(Ouço encantado a voz do sabiá, enquanto saboreio a goiaba)

まゆほどに すにたまごだき はちすすめ

mayuhodono

sunī tamago daku

hatchi suzume

(de Keizam Kayano)

(O beija-flor abraça os pequenos ovos no ninho)

イペーさいて しんずるにたる だいちあり

ipe saite

shinzuruni taru

daichi ari

(de Eizo Niizu)

(Quem primeiro sente a florada do ipê é o coração)

O *haiku* apresentado abaixo foi escrito pela imigrante Hanae Miyazaki, que expressa a lembrança de infância quando, ao chegar à colônia *Aliança*, os adultos iniciavam o trabalho de limpar a terra para nela cultivar, enquanto as crianças corriam atrás dos vaga-lumes, numa brincadeira inocente:

ほたるとび はりやにランプ ともるころ

hotarutobi hari ya ni lampu tomarukoro

(Como numa brincadeira, vaga-lumes iluminam a choupana)

Outro *haiku* bastante expressivo é este que se segue. Nele, o poeta Issei Kobayashi, mesmo durante a sua labuta diária na agricultura, encontra espaço para lembrar-se de sua terra e de seus pais, e o suor se mistura com as lágrimas que escorrem pelas suas faces:

ぼうきょうの なみだはあせと ともにあり

bokyo no namidawa asse to tomo ni ari

(Lágrimas de saudades e suor do trabalho se misturam no rosto cansado)

Nizu Eizo é um dos mais antigos moradores da colônia *Aliança*. Exerce uma espécie de liderança no grupo dos *haikuistas* que se reúnem semanalmente em sua casa. Chegou ao Brasil com 19 anos, estabelecendo-se em *Aliança*, onde se casou com Makoto Nizu. Atualmente, sua atividade concentra-se em observar a natureza e suas transformações através dos dias, desde a primavera enfeitada de ipês até o inverno sem neve do Brasil.

いじゅうちの つきひこのふゆ ひのつきひ

idyuchi no

tsukihi kono fuyu

hi no tsukihi

(O luar da terra estrangeira, este luar de inverno)

Este *kaicuista* que escreve há 50 anos tem anotado em um caderno os seus *haiku*, documento valioso da árdua vida dos imigrantes japoneses. Aprendeu a amar o que a natureza brasileira lhe ofereceu, flores, plantas e animais nunca vistos no Japão, que o ajudaram a suportar a distância de sua terra. O poema que se segue foi escrito há 40 anos e é ainda um dos seus preferidos:

ばらさいて ひるのこかいは ひさしぶり

bara sashite hiru no kukai wa hisashiburi

(Reunião de *haiku*, durante o dia, como rosa desabrochando)

Outros *haikus* de Nizu, que fazem parte de sua antologia particular:

きょうがいは ブラジルいみん やざくなに

kyogai wa

buradiru imin

yazaku nani

(Voltar à terra natal, mas a impressão de estar em terra estrangeira)

É importante observar no depoimento de Nizu Eizo o fato de que a língua japonesa, nas suas expressões mais poéticas, conseguiu sobreviver às alterações que sofreria em contato com a língua nacional portuguesa. Talvez o *haiku*, escrito ano após ano, como se fosse o diário de cada um dos imigrantes, tenha servido para a conservação de uma língua que provavelmente teria vida curta se não fosse utilizada tão frequentemente como o foi pelos imigrantes japoneses de *Aliança*.

Um imigrante japonês que se caracteriza por escrever seus poemas na língua portuguesa e que é reconhecido como um dos principais haicaístas no Brasil é Masuda Goga. No próximo capítulo, apresentamos o Grêmio Haikai Ipê, fundado por Masuda, que é composto pelos poetas responsáveis por uma das maiores produções de haicais brasileiros.

4.

**MASUDA GOGA E
O GRÊMIO HAICAI IPÊ**



Em 1987, foi fundado o Grêmio Haikai Ipê, em São Paulo, por um grupo de brasileiros liderados por Masuda Goga. Começaram a construir haicais, realizando, ao mesmo tempo, pesquisas sobre o *kigo*. Tinham como modelo os poemas produzidos pelo poeta japonês Matsuo Basho e pelos imigrantes japoneses radicados no Brasil.

No segundo sábado de maio de 1998, dia nove, como em todo segundo sábado dos meses de fevereiro a novembro, o grupo se reuniu para, sob o comando de mestre Goga, como é carinhosamente chamado o poeta, tradutor e estudioso Masuda Goga, recitar seus poemas. Participei desse encontro, apresentando também meus primeiros haicais. Estavam presentes dezenove participantes, de diferentes raças e idades. Não sabia das atividades cotidianas de cada um deles, mas com certeza todos se encontravam em completa sintonia nesse momento do encontro haicaísta. Semblantes amenos, tranquilos, concentrados, compenetrados, enlevados, haicaizados...

Houve uma apresentação formal dos presentes, mas a maioria já se conhecia de encontros anteriores. Apresentei-me como estudante do curso de mestrado que tinha escolhido como tema de dissertação um estudo do haikai construído atualmente no Brasil e que ali estava para sorver um pouco desse ambiente poético.

Os temas escolhidos para esse dia eram o *Dia das Mães* ou outro tema livre com *kigo* referente ao outono. Lidos todos os haicais escritos pelos participantes do encontro e apresentados nesse dia, cada um analisa, ou melhor, sente o haikai e escolhe seis. Um dos membros faz a leitura dos poemas escolhidos. Mestre Goga analisa, dá o seu parecer sobre os poemas mais votados. Segue-se um debate aberto, quando se pode concordar ou discordar da análise do professor.

Esse é um momento muito especial: é o momento de aprender, através dos haicais apresentados e discutidos, um pouco mais sobre este pequeno poema que já não é tão japonês como o era em sua origem.

Alguns dos haicais escolhidos nesse encontro, acompanhados de seus respectivos autores, são apresentados:



Delicioso jantar
das travessas capivaras.
Plantação de arroz.

(Sandra Miyatake Sakamoto)

Tarde outonal.
Pássaros cantam saudosos
pousados no varal.

(José Teixeira)

Muita gente sai.
Eu passo o Dia das Mães
fazendo haicais.

(José Teixeira)

Mãe! Hoje o seu dia.
Lembrança de uma criança.
Seu colo eu queria.

(Luis Koshitito Tokutake)

O menino órfão
sonha com um novo lar.
É Dia das Mães!

(Manuel Fernandes Menendez)



No Dia das Mães
em papéis velhos escrevo
poemas de amor.

(Francisco Handa)

Dia das Mães.
Na fila do restaurante
espero vagar mesa.

(Francisco Handa)

Repentinamente
rompe a quietude da noite
seresteiro grilo.

(Alberto Murata)

Ah! Dia das Mães!
Amor com amor se paga
mas só com saudade.

(Masuda Goga)

Na planta a libélula
pousada. Ao leve ventar
As cores flutuam.

(Manuel Fernandes Menendez)

Seca outonal.

Ladrilha terra nordestina.

Migrantes chegando.

(Meire Terada)

Ah! Lua minguante.

Onde... com arte se esconde

sua parte brilhante?

(Luis Koshitiro Tokutake)

É Dia das Mães!

Mais que festa de presentes

é Dia da Vida!

(Delores Pires)

Meu haikai não foi escolhido. Pelo fato de ser a minha primeira vez, fui privilegiada com um comentário particular:

Sua foto no quarto

me olha. Ausência presente.

Estará dormindo?

Embora tivesse pensado no tema *Dia das Mães*, ao escrever este haikai, cometi um erro primário. Apenas eu sabia que a foto no quarto era de minha mãe, já falecida. Eis a lição: o haikai não deve conter alusões que não sejam compreensíveis por qualquer leitor.

Segundo mestre Goga, o julgamento ou a avaliação do haikai é impossível, rigorosamente dito, porque a apreciação é uma espécie de diálogo entre o autor e o apreciador, motivado pelo próprio caráter do gênero poético. O haikai não explica tudo, por tudo... É sempre bom lembrar que o resultado da votação ou da escolha dos haicais apresentados em reunião é uma aprovação relativa quanto ao valor do poema, não significando necessariamente que o poema mais votado seja o melhor entre os apresentados para a apreciação do grupo.

Seguidor de Nempuku Sato, Masuda iniciou suas pesquisas sobre o haikai em 1936, tendo acompanhado de perto o movimento haicaísta no Brasil, e mantendo relações de amizade com Jorge Fonseca Júnior e Guilherme de Almeida, poetas brasileiros que conheciam e construíam haikai. Trocavam idéias sobre a forma do poema, tomando como modelo o poema japonês. Discutiam a métrica assim como a inserção e a importância do *kigo* no haikai.

Sobre o haikai, Masuda Goga tem a sua filosofia:

O haikai é a poesia do universo: onde há natureza, existe haikai. A natureza pode existir sem o homem, mas o homem não pode existir sem a natureza; portanto, o haikai é a poesia de cantar a transitoriedade da natureza. Por isso, o *haiku* canta a natureza do Japão, assim como o haikai canta a natureza do Brasil. O haikai brasileiro não é imitação do *haiku* japonês, por isso mesmo a identidade do haikai é brasileira, seja em língua japonesa, seja em língua portuguesa. Só vivenciando se pode escrever o haikai; pode ser também recordando o que vivenciou - o *kigo* deve ser algo vivenciado. Um brasileiro que nunca viu o Monte Fujiama (o mais famoso monte do Japão) escreve um haikai "falso" sobre o Fujiama. Um rio no Brasil não é igual a um rio no Japão. Portanto, "rio" não é um *kigo* universal.

Se o *kigo* é o termo que indica um fenômeno característico de cada estação do ano - variações climáticas, costumes folclóricos, festas ou rituais religiosos, flora, fauna, e também rios, montanhas e campos - evidentemente haverá uma variação de região para região, de país para país. Para o haicaísta, é essencial observar a natureza, conviver com ela e descobrir a sua transitoriedade e as mudanças que nela ocorrem, percebendo que nada é imóvel, nada pára.

O Dr. Tomotsugu Muramatsu, reitor da Universidade Toyo, em Tóquio, afirma num texto que se encontra na antologia *As Quatro Estações*, organizada pelo Grêmio Haicai Ipê:

Poetar por intermédio do kigo significa a confirmação de que um homem é um elemento insignificante do cosmos. Ou seja, o reconhecimento da transitoriedade, pois o haiku é um poema em louvor da natureza e, ao mesmo tempo, obra de percepção do nascer e do morrer do homem, pequeníssima parte do universo. Enfim, o haiku é o poema que canta os sentimentos através dos fenômenos naturais e manifesta o regozijo da vida eterna do homem.

Da antologia acima, transcrevemos alguns haicais que ilustram as palavras do Dr. Muramatsu:

Estação primavera - *kigo* ipê

Ouro fluando
pelos ramos desfolhados
nos ipês floridos.

(Delores Pires)

Estação verão - *kigo* pernilongo

Rosto de bebê
pontuado de vermelho.
Cruel pernilongo.

(Sonia Mori)

Estação outono - *kigo* libélula

Libélula voando
para num instante e lança
sua sombra no chão.

(Masuda Goga)

Estação inverno - *kigo* geada

Depois da geada
nas faces do espantalho
lágrimas geladas.

(Roberto Saito)

O Grêmio Haikai Ipê apresenta como suporte de seu trabalho uma relação de dez itens, considerados como seus dez mandamentos¹⁸:

1. O haikai é poema conciso, formado de 17 sílabas, ou melhor, sons, distribuídos em três versos (5-7-5), sem rima nem título e com o termo da estação do ano (*kigo*).
2. O *kigo* é a palavra que representa uma das quatro estações, primavera, verão, outono e inverno; por exemplo, ipê (flor de primavera), calor (fenômeno ambiental de verão), libélula (inseto de outono) e festa junina (evento de inverno).
3. Cada estação do ano tem o próprio caráter do ponto de vista da sensibilidade do poeta. Por exemplo, primavera (alegria), verão (vivacidade), outono (melancolia) e inverno (tranquilidade).
4. O haikai é o poema que expressa fielmente a sensibilidade do autor. Por isso,
 - a) respeitar a simplicidade;
 - b) evitar o “enfeite” de “termos poéticos”;
 - c) captar um instante em seu núcleo de eternidade, ou melhor, um momento de transitoriedade;
 - d) evitar o raciocínio;

¹⁸Goga, M., Oda, T., Handa, F., *Introdução ao haikai-Grêmio Haikai Ipê*, 1990.

5. A métrica ideal do haikai é a seguinte: 5 sílabas no primeiro verso, 7 no segundo e 5 no terceiro; mas não há exigência rigorosa, obedecida a regra de não ultrapassar 17 sílabas ao todo, e também não muito menos que isso. E a contagem das sílabas termina sempre na sílaba tônica da última palavra de cada verso.
6. O haikai é poemeto popular; por isso, usam-se palavras cotidianas e de fácil compreensão.
7. O dono do haikai é o próprio autor; por isso, deve-se evitar imitação de qualquer forma, procurando sempre a verdade do espírito haicaísta, que exige consciência e realidade.
8. O haicaísta atento capta a instantaneidade, qual apertar o botão da câmera.
9. O haikai é considerado como uma espécie de diálogo entre o autor e o apreciador; por isso, não se deve explicar tudo por tudo, a fim de tornar possível a associação de idéias por parte de quem o avalia.
10. O haikai é um produto de imaginação emanada da sensibilidade do haicaísta; por isso, devem-se evitar expressões de causalidade ou de sentimentalismo vazio.

Numa entrevista concedida a Francisco Handa, membro do Grêmio Haikai Ipê e colaborador do *Jornal Notícias do Japão*, editada na cidade de São Paulo, Masuda Goga expõe a sua opinião sobre o haikai¹⁹:

F.H. O que é o haikai tradicional?

M.G. É o haikai que respeita rigorosamente a métrica 5-7-5, e sempre contém o *kigo*.

F.H. Quem foi o primeiro a tentar compor haicais em português no estilo tradicional?

M.G. Eu, que depois convidei meu amigo Jorge Fonseca Jr. a fim de divulgar este estilo, em 1936.

F.H. Por que Fonseca Jr. preferiu compor no estilo tradicional?

M.G. Porque queria melhorar o haikai. Ele inicialmente não sabia da necessidade do *kigo*.

F.H. Nessa época, quais eram as outras tendências de composição do haikai?

M.G. O primeiro era o haikai com título e rima. O segundo era sem título e sem rima mas respeitava-se a métrica. O terceiro era sem título, sem rima e não se respeitava a métrica. Em todos eles não se utilizava o *kigo*.

F.H. Que considerações o senhor faz a respeito dos haicaístas não tradicionais?

¹⁹ Francisco Handa, *Pétalas ao vento*, 1998.

M.G. Não vejo nenhum problema, porque cada poeta tem a sua liberdade.

F.H. O senhor acha que o haikai do estilo tradicional vai predominar no mundo? Por quê?

M.G. Talvez. Porque o conhecimento sobre a necessidade do *kigo* será cada vez mais reconhecido pelos haicaístas.

F.H. Por que no Brasil o estilo tradicional demorou tanto para ser praticado em língua portuguesa?

M.G. Faltava a oportunidade de se difundir a importância do *kigo*. Esta oportunidade surgiu com o Grêmio Haikai Ipê, onde pude divulgar minhas idéias sobre o haikai tradicional.

F.H. Que importância tem o Grêmio Haikai Ipê para o haikai brasileiro?

M.G. Tem a missão precisa de divulgar o haikai que canta a natureza do Brasil. Hoje o Grêmio Haikai Ipê pode ser considerado como um núcleo de praticantes do haikai tradicional, porque todos os seus membros adotam este estilo.

F.H. Que tipo de repercussão houve no Japão, quando soube da existência no Brasil do Grêmio Haikai Ipê?

M.G. O *Haijin Kyôkai* (Associação dos *Haijin*²⁰) publicou um artigo meu sobre o Grêmio e sobre o haikai no Brasil. A impressão foi de simpatia.

F.H. Qual é a mensagem que o senhor deixa para os praticantes de haikai no Brasil?

M.G. Observar atentamente a natureza e descobrir sempre outro *kigo*.

Um interessante livro - *Haikai-A Poesia do Kigo* - lançado pela Aliança Cultural Brasil-Japão, traz os haicais de Masuda Goga, Teruko Oda e Eunice Arruda. Explicamos o *interessante*: os três autores são membros do Grêmio Haikai Ipê, grupo que tem como um de seus objetivos a aclimação do haikai no Brasil e que pretende oferecer um estudo sobre a harmonização vivencial de cada um com a natureza através da incorporação do *kigo* aos poemas. O professor Paulo Franchetti, estudioso do haikai e haicaísta, escreveu na contra-capa deste livro:

O presente volume...nasceu com um caráter muito interessante de experimento e até de estudo. Os três autores são membros do Grupo Ipê e podem ser vistos como representantes

²⁰ *Haijin* é o poeta de *haiku*.

da composição heterogênea do mesmo. De fato, temos aqui, produzindo haikai sobre a mesma palavra da estação, um poeta de formação japonesa, uma poetisa nissei, e uma terceira poetisa cuja formação nada inclui de japonês. A idéia é colocar lado a lado poemas de mesma forma e mesmo tema produzidos pelos diferentes poetas, para verificar se as diferenças são sensíveis e se influem na realização poética desse tipo especial de texto.

✧ Transcrevemos alguns haicais retirados desse livro:

✧ Da estação primavera, com o *kigo* *jabuticaba*

Nasceu a netinha
com os olhos pretinhos
qual jabuticaba. (Goga)

As mãos não alcançam...
Sob a jabuticabeira,
fábulas antigas. (Teruko)

As jabuticabas
grudadas no tronco - escuras -
brilham à noite. (Eunice)

Da estação verão, com o *kigo* *trovão*

Trovão rebentou
de repente, e só uma vez
sem chuva nem vento. (Goga)

Dormentes de nuvens
no vento locomotiva
viaja o trovão. (Teruko)

Trovão na cidade.
Pessoas apressam os passos,
olham o relógio. (Eunice)

Da estação outono, com o *kigo* *paineira*

Paineira em flor:
casa grande abandonada,
sem telha nem porta. (Gôga)

Contemplo a paineira.
O vento leva os poemas
e as flores viçosas. (Teruko)

Rua de São Paulo.
De repente, esta paineira:
travesseiro antigo. (Eunice)

Da estação inverno, com o *kigo* *mar de inverno*

Mar de inverno em fúria:
os pescadores folgados
se juntam no bar. (Goga)



Ressaca feroz.

Contemplando o mar de inverno,

Coqueiros, mais nada. (Teruko)

As águas revoltas...

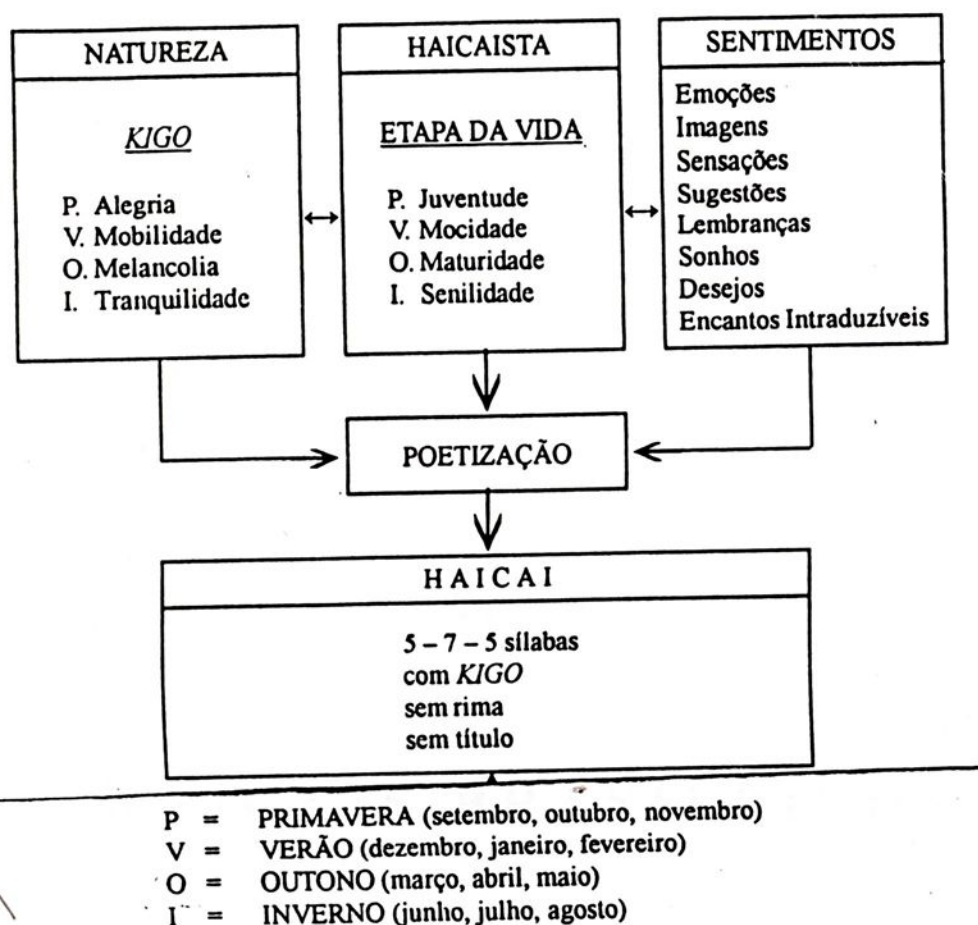
Pessoas agasalhadas

passeiam na praia. (Eunice)

Os poemas que nascem nas reuniões do Grêmio Haicai Ipê geralmente se tornam *corpus* de obras publicadas no Brasil, e já ultrapassam as fronteiras brasileiras. Podemos citar, por exemplo, *Natureza - Berço do Haicai* (1996), kigologia e antologia organizada por Masuda Goga e Teruko Oda, *As Quatro Estações* (1991), coletânea de haicais, *Nos Caminhos do Haicai* (1993), de Teruko Oda, *Risco*, de Eunice Arruda (1998), além do citado *Haicai-A Poesia do Kigo*. Recentemente, foi publicada no Canadá a antologia *Haiku sans Frontières*, organizada e editada pelo poeta canadense André Duhaime, que se originou de um projeto iniciado em 1996. Tinha o objetivo de reunir dez países representados cada um por dez haicaístas. Em sua versão final, essa meta foi superada, contando com 181 poetas de 23 países. Os haicaístas brasileiros incluídos nessa antologia são: Eunice Arruda, Eolo Ibere Líbera, Leila Miccolis, Teruko Oda, Zemaria Pinto e Mary Leiko Fukai Terada.

O mestre Masuda Goga, com toda a sua experiência de haicaísta, a sua paciência de pesquisador e o amor que devota ao ofício de poetar, elaborou um esquema chamado por ele de *Esquema de Poetização do Haicai*, o qual sintetiza o estilo seguido pelo Grêmio Haicai Ipê. Nós o apresentamos a seguir:





Pode ser verificada uma estreita relação entre a teoria e a prática na poetização dos haicais, pelos membros do grupo: embora a prática seja muito importante, há necessidade de se conhecer teoricamente a métrica poética e de se desenvolver constantemente o conhecimento da teoria da poesia. Não se pode olvidar, entretanto, a emoção do haicaísta, o qual deve permanecer sempre sensível à realidade à sua volta em busca do *kigo* mais adequado ao momento poético em que constrói o haicai.

Como já mencionamos, neste capítulo, Masuda Goga segue o modelo poético de Nempuku Sato, divulgador do *haiku* no Brasil, procurando manter a composição do poema com três versos com 5, 7 e 5 sílabas, e com a presença do *kigo*. Outras formas de composição, no entanto, são desenvolvidas pelos poetas brasileiros. Nós as apresentamos no capítulo 5.

5.

HAICAIS BRASILEIROS



☞ Ao pensarmos na produção de poesia japonesa no Brasil, especificamente nos breves poemas denominados haicais, podemos perceber o quanto ainda não se conhece deles. A literatura japonesa é desconhecida da maioria estudantil em qualquer nível de escolaridade, exceto em alguns centros universitários que oferecem cursos de língua japonesa e que incluem em seu programa a Literatura Japonesa como uma de suas disciplinas. Podemos citar, por exemplo, a USP, os *campi* da UNESP de Assis e Marília, A UFRJ, a UCPA, a UnB.

A produção de *haiku* é limitada aos círculos de associações ou grupos compostos por poetas *issei*, originários da imigração japonesa no Brasil que se verificou na primeira metade do século XX. Essa produção é pouco divulgada, pela própria complexidade da grafia japonesa, a qual não é praticada nem mesmo pela grande massa de descendentes dos primeiros *issei*. Essa é, aliás, uma das grandes preocupações que, de alguma forma, entristecem-nos, visto que vislumbram, num futuro próximo, o desaparecimento do *haiku* no Brasil²¹.

Por outro lado, atualmente a produção de haicais escritos em língua portuguesa vem sendo notada, observada e analisada por poetas e estudiosos da Literatura Brasileira. Um exemplo desse fato é a repercussão que existe em torno do Grêmio Haikai Ipê, de São Paulo, liderado pelo poeta e estudioso de haikai mestre Masuda Goga. Esse grupo estabeleceu como norma a composição com o *kigo*, com métrica tradicional, ou seja, como o *haiku*, composto de três versos com 5, 7 e 5 sílabas respectivamente.

Entretanto, há, no âmbito da Literatura Brasileira, a presença de outras formas de composição do haikai, que diferem, em alguns pontos, do trabalho do Grêmio Haikai Ipê, quais sejam, a presença de título e/ou rima, a estrutura poética composta de mais ou de menos versos e sílabas do que os tradicionais três versos de 5, 7 e 5 sílabas.

²¹ Masuda Goga, *O haikai no Brasil*, 1988. No final de uma análise a respeito do desenvolvimento do haikai no Brasil, Goga escreve: *A longo prazo, o haiku entusiasticamente cultivado no presente entre elementos de origem japonesa, está fadado a fenecer, sendo minha impressão de que o haikai, sim, terá um futuro melhor.* E, numa nota, continua: *As colunas de haiku de jornais, revistas de haiku e outros periódicos da colônia japonesa apresentam-se muito concorridas. É preciso, porém, lembrar que a maioria dos poetas de haiku pertence a faixas etárias elevadas; e o idioma japonês ainda não é muito difundido entre brasileiros – fatores negativos na expansão do haiku.*



Importante

Embora a introdução do haikai no Brasil tenha sido praticada pelos primeiros imigrantes japoneses, historicamente essa introdução se deu através da produção nos países europeus, principalmente na França, na Espanha e na Inglaterra, com suas primeiras experiências da ocidentalização da Literatura Japonesa na segunda metade do século passado. É possível que os intelectuais brasileiros dessa época tivessem a Europa como referência cultural.

Na França, conforme o pesquisador e poeta do Grêmio Haikai Ipê Edson Kenji Iura, o haikai começou a ser conhecido após a visita ao Japão dos poetas franceses Julien Vocance e Paul-Luis Couchoud, que se apaixonaram pela forma singular do haikai e iniciaram o exercício de sua composição. Em 1910, Michel Revon publicou uma antologia de poemas japoneses traduzidos para o francês, entre os quais se encontravam poemas de Matsuo Basho, chamados de *haikai*. Esse termo, usado na França e na Espanha, deu origem ao vocábulo português haikai, usado então no Brasil.

Nessa mesma época, Basil Hall Chamberlain publica na Inglaterra a segunda edição de *Japanese Poetry*, incluindo o ensaio *Basho and the Japanese Poetical Epigram* (a primeira edição, de 1880, não mencionava o haikai). Lofcadio Hearn (1850-1940), escritor norte-americano que se naturalizou japonês, adotando o nome de Koizumi Yakumo, reuniu suas traduções de haicais no livro *Japanese Lyrics*, de 1915.

Também no México houve escritores que se interessaram pela literatura nipônica. Entre eles, o poeta e diplomata Jose Juan Tablada, que visitou o Japão em 1900. Tablada publicou, em 1919, o livro *Un Dia...poemas sintéticos*, que trazia uma coletânea de haicais de sua autoria. Em 1957, o também poeta e diplomata Octavio Paz publicou a primeira tradução ocidental do diário de viagem de Basho, *Oku no hosomiti*, com o título de *Sendas de Oku*.

Um dos marcos iniciais da difusão do haikai em português, conforme o pesquisador e poeta Roberto Saito, é a publicação da obra *Relance da Alma Japonesa*, de Wenceslau de Moraes (1854-1929), simultaneamente em Portugal e no Brasil, em 1925. Esse escritor português vivera alguns anos na China e, a partir do final do século passado, foi para o Japão, onde passou os últimos anos de sua vida. Entre as muitas obras que publicou, figuram ainda *Dai Nippon* (1897), *Cartas do Japão* (1902-4) e *A*

vida japonesa (1905-6). Em suas traduções de poemas japoneses, Wenceslau de Moraes introduziu a rima, modificou a estrutura original, ampliando e adaptando o número de versos, à maneira das trovas e quadras portuguesas e brasileiras. Por exemplo, traduziu e depois transformou em quadra o famoso poema de Basho²²:

ふるいけや かわずとびこむ みずのおと

furu ikeya

kawazu tobikomu

mizu no oto

Ah, o velho tanque! E o ruído das rãs

Atirando-se para a água!...

Um templo, um tanque musgoso;

Mudez, apenas cortada

Pelo ruído das rãs,

Saltando à água. Mais nada...

É interessante anotar, a esta altura, a observação do estudioso norte-americano Donald Keene (O. F. Vieira, *O haikai: essencialmente japonês?*, 1975), especialista em haikai e em Literatura Japonesa. Segundo ele, o haikai relaciona dois elementos básicos: um de *permanência* ou *condição básica*, outro de *transformação* ou *percepção*

²² Segundo P. Franchetti, E. T. Doi e L. Dantas (*Haikai*, 1996), a preocupação que tinha Wenceslau de Moraes para conseguir em português uma forma tão tradicional e popular quanto o *haiku* japonês resulta num texto muito explicativo ou mesmo prolixo, que não condiz com o espírito do haikai. Esta tradução será retomada no próximo capítulo.

instantânea. E complementa: A natureza dos elementos varia, mas deve haver dois pólos elétricos, entre os quais salte a centelha, para que o haikai se torne efetivo. O elemento surpresa é, portanto, a percepção poética, resultante do choque entre ambos.

A literatura brasileira dessa época, que refletia as tendências dominantes na literatura da Europa ocidental, tomou conhecimento oficial do haikai pela rota européia, cujo marco referencial era Paris.

Afrânio Peixoto (1876-1947) foi quem primeiro se sentiu sensibilizado com a arte do haikai. Escritor baiano, membro da Academia Brasileira de Letras, político e intelectual respeitado, publicou no Rio de Janeiro o livro *Trovas Populares Brasileiras* (1919). No prefácio apresentava o poema japonês e comparava-o à trova popular brasileira:

Os japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular: é o haikai, palavra que nós ocidentais não sabemos traduzir senão com ênfase, é o epigrama lírico. São tercetos breves, versos de cinco, sete e cinco pés, ao todo dezessete sílabas. Nesses moldes vazam, entretanto, emoções, imagens, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos...de encanto intraduzível.

Suas informações eram baseadas em duas traduções francesas, *Sages et poètes d'Asie* (P. L. Couchoud, 1918) e *Anthologie de l'amour asiatique* (A. Thalasso, 1910), conforme citações que ele faz em seu livro. Ainda nesse livro, Afrânio Peixoto publicava aqueles que seriam os primeiros haicais japoneses traduzidos no Brasil – traduzidos de tradução francesa:

Pétala caída

Que torna de novo ao ramo:

Uma borboleta.

«Há impressão mais deliciosa?» (*Haiku* de Moritake/N.A.)

Lírio teimoso

Por que continuamente

Tu me dás as costas?

« É flor ou mulher? » (Haiku de Shiko/N.A.)

Pensei que nevava

Lírios...Minha branca amada

Vinha aparecendo...

«Que lindo alvorecer!» (Haiku de Kito/N.A.)

Árvore despojada

Sofre o duro suplício

Mas dá...a essência...

«Não é só a planta resinosa da laca que acode ao nosso pensamento...» (Haiku de Buson/N. A.)

Afrânio Peixoto foi quem primeiro falou de Basho e de sua importância. Há uma citação da famosa frase do poeta japonês: *Na composição, não se vá compor demais. Perder-se-ia o natural. Que vossos pequenos poemas venham do coração.* Afrânio, ao se referir a Basho, comentou: *Sobre a arte de fazer essas canções, que parecem tão espontâneas, porque simples e perfeitas, doutrinou um deles, talvez o maior, Bashô, aos seus discípulos.* Em 1931, escreveu um livro de ensaios críticos, *Missangas*, onde inclui 52 haicais de sua autoria, escritos entre 1928 e 1931. Apresentamos alguns:

Na poça de lama

Como no divino céu

Também passa a lua.

O sabiá canta

Sempre uma bela canção:

O belo não cansa.

A orquestra dos grilos

Os faróis dos vagalumes:

Cartas de amor.

Se é de Afrânio Peixoto o primeiro livro brasileiro de haicais, não foi ele seguramente o pioneiro nesse ofício de poetar. Havia já *haiku* brasileiro, na língua japonesa, produzido pelos imigrantes²³, e as primeiras tentativas de haicais brasileiros, através de publicações e traduções que chegavam da Europa.

Um dos participantes da Semana de Arte Moderna, Luis Aranha, publicou os primeiros haicais de uma maneira bastante original. Em seu poema *Drogaria de Éter e de Sombra*, Luis Aranha incluía haicais, num trecho do poema em que descrevia uma viagem de bonde ao lado de *uma japonesa de circo de cavalinhos*. O poeta sonhava que *estava no Japão e passeava de rikchá e fazia haikai*:

Jogaste tua ventarola para o céu

Ela ficou presa no azul

Convertida em lua.

Pardas gotas de mel

Voando em torno de uma rosa

Abelhas

²³ Keisuki Kimura e Nempuku Sato estavam no Brasil desde 1926 e 1927, respectivamente, compondo e ensinando o caminho do haikai. Escreviam em japonês, mas a temática, as imagens eram brasileiras.

Luis Aranha inclui haicais em seu poema. Isso leva à lembrança da obra de Érico Veríssimo, *O Senhor Embaixador*, quando uma personagem do romance, a japonesinha Miss Kimiko Hirota, troca impressões poéticas, em forma de haikai, com o secretário de embaixada Pablo Ortega. Eis um deles, alusivo à primavera:

Libélulas? Qual!!

Flores de cerejeira

Ao vento de abril.

No diálogo com o diplomata, a japonesinha teoriza sobre o haikai com profundo conhecimento da matéria:

– Na arte do hai-kai – diz ela – há uma série de pequeninos mistérios, alusões, citações, imagens de duplo sentido, palavras-chave. Por exemplo – continuou Miss Hirota – o poeta, com um simples vocábulo, pode dar ao leitor uma idéia de estação do ano e da hora a que o poema se refere.

– Eu sei que flor é sempre de cerejeira e portanto corresponde à Primavera.

– Sim. ‘Grilo’ sugere noite. O ‘cuca’ anuncia o amanhecer. Se o poeta fala em ‘sino’, o leitor sabe que a hora do dia é o crepúsculo vespertino, porque os sinos dos templos do Japão soam sempre a essa hora. E assim por diante.

✓ O poema de Luis Aranha mereceu destaque na obra *A escrava que não é Isaura – Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, de autoria de Mário de Andrade (1893-1945), que descreve Aranha como *entre nós, o que melhor percebeu a simultaneidade exterior da vida moderna*.

Luis Aranha não era um caso isolado entre os modernistas brasileiros, que não desconheciam o haikai e sofreram influência do poema japonês. Muitos outros o praticaram, como pode ser observado na poesia de Oswald de Andrade, que incluiu, em *Poesias Reunidas*, alguns de seus haicais. Entre eles, estes que apresentamos:

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano.

Na paisagem guerreira
Os coqueiros empenacham
Como guerreiros em festa.

Outro modernista apreciador do haikai foi Ronald de Carvalho (1893-1935). Em 1922, lança *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, pequeno livro contendo poemas curtos que lembram haicais:

E, folha a folha,
A rosa se desfolha,
E cai...

No grupo de escritores dessa época brasileira que admiravam o haikai podem ser ainda incluídos: Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Manuel Bandeira (1886-1968) foi um dos primeiros tradutores dos haicais de Basho, de quem era profundo admirador. Eis alguns desses poemas traduzidos:

Fecho a minha porta.
Silencioso vou deitar-me
Prazer de estar só...

A cigarra...Ouvi:
 Nada revela em seu canto
 Que ela vai morrer.²⁴

Manuel Bandeira, apesar da admiração que sentia pelo poema japonês, escreveu raros haicais. Entre eles, este *Haikai tirado de uma falsa lira de Gonzaga*, encontrado em *Estrela da vida inteira* (1978) :

Quis gravar «Amor»
 No tronco de um velho freixo:
 «Marília» escrevi.

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) foi um admirador confesso do haikai. Em carta ao haicaísta baiano Oldegar Vieira, ele escreveu²⁵:

Se há poetas brasileiros que cultivam preconceito contra o haikai, não figuro entre eles. Pelo contrário, o gênero sempre me atraiu pela graça, leveza e poder de síntese, alcançando mesmo, às vezes, profundidade conceitual.

Num de seus últimos livros, *Amar se Aprende Amando* (1987), encontramos uma sequência de 17 tercetos. Drummond captava esses momentos e traduzia-os em seus haicais:

Tevê colorida
 fará azul-rósea
 a cor da vida?

²⁴ Manuel Bandeira, *Meus poemas preferidos*, 1966.

²⁵ Carlos Drummond de Andrade, *Gravuras ao vento*, 1994.

Neste haikai, o poeta se referia aos primeiros momentos da televisão em cores no Brasil e questionava o papel desempenhado pelos meios de comunicação de massas na vida das pessoas. Apresentamos outros haicais drummonianos:

Biafra: a guerra come
a safra
de sua morte.

Última palavra
em computador:
o anticomputador.

– O senhor cultiva
epigramas?
– Não, só a grama do meu jardim.

Drummond não se preocupou em manter a estrutura formal tradicional do haikai. Seus versos têm de 2 a 9 sílabas, havendo porém um número maior de pentassílabos. E a presença da rima é uma constante, embora ele a utilize de modo bastante livre, rimando em geral o primeiro verso com o terceiro, como neste exemplo:

O pintor ao meu lado
reclama:
Quando serei falsificado?

Analisando os haicais de Drummond, encontramos um paralelo com os haicais escritos por Millôr Fernandes²⁶, que praticava o gênero chamado *senryu*²⁷. Apresentamos alguns haicais de Millôr:

Na vida, o gozado
É que nem o palhaço
É engraçado.

Viço?
Eu já passei
Por isso.

Salta um peixe do mar
Sua imagem
Teima em mergulhar.

Nem grilo, grito ou galope;
No silêncio imenso
Só uma rã mergulha – plóóp!

Este último exemplo é a versão do famoso haikai da rã, escrito por Basho. Embora Millôr optasse pela estrutura formal dos três versos, suas composições haicaísticas

²⁶ Millôr Fernandes. *Hai-kais*, 1986. Millôr é um dos principais divulgadores do gênero *senryu*, popularizando a expressão haikai desde 1957, na seção de humor *Pif-Paf*, da revista *O Cruzeiro*. Publicou-os depois nas revistas *Veja* e *Isto é*.

²⁷ *Senryu*: segundo Danilo Lobo (*Cultura*, 1979), ... é um tipo de haikai humorístico, e sua existência provém do sentimento de que no mundo nada é unicamente trágico nem tampouco exclusivamente cômico. De um modo geral, os dois extremos coexistem e convivem lado a lado no mesmo espaço e no mesmo instante. Estruturalmente o *senryu* obedece às mesmas regras do haikai. A diferença reside no tratamento dos temas. Danilo cita R.H.Blyth, para o qual ... *senryu* é uma compreensão de todas as coisas pela capacidade de rir ou sorrir delas, o que significa perdoar todas as coisas, nós próprios e até mesmo Deus (R.H.Blyth. *Japanese Life and Character in Senryu*, 1973).

diferem da estrutura do haikai japonês quanto ao número de sílabas, e quanto ao aspecto temático, não se preocupa com a presença do *kigo*.

Ainda nas décadas de 30 e 40, um poeta brasileiro de grande prestígio popular foi o responsável pela divulgação do haikai entre o público brasileiro: Guilherme de Almeida, que, como diz Masuda Goga, *estimulou o abraqueiramento da mais concisa poesia de origem japonesa*. Guilherme de Almeida tomou conhecimento do haikai através de poetas franceses (Georges Bonneau, por exemplo) e, a partir da visita ao Grêmio Haikai Ipê, houve inúmeros encontros entre o poeta e Masuda Goga.

Conhecendo, através de Goga, alguns dos conceitos mais importantes do haikai original – existência do termo da estação do ano, o *kigo*, ignorância da rima e ausência de título – Guilherme de Almeida aceitou esses conhecimentos, sustentando, porém, a fórmula de seu haikai, esta que segue:

- os três versos japoneses, na sua ordem original: 5-7-5;
- o primeiro verso rimando com o terceiro;
- o segundo verso – septissílabo – com a rima interna (a segunda sílaba rimando com a sétima)

Apresentamos um haikai guilhermino, seguido de um esquema simplificado:

Noite. Um silvo no ar.	_ _ _ _ a
Ninguém na estação. E o trem	_ b _ _ _ b
Passa sem parar.	_ _ _ _ a

Outra inovação de Guilherme de Almeida foi a introdução de um título para cada haikai de sua autoria. Sobre essa modificação na estrutura original do haikai, o professor

o estudioso de haikai Paulo Franchetti declara ²⁸:

De meu ponto de vista, os tercetos de Guilherme de Almeida fracassam como haicais não pela rima e pela métrica preciosas e afetadas, mas pela atitude que se explicita quando os lemos com os títulos que têm.

Citando um haikai de Guilherme de Almeida publicado na obra *Os meus haikais*, de 1937, Paulo Franchetti continua sua explanação:

...o leitor poderá encontrar uma espécie de análise do poema pelo próprio autor. Lendo a explicação do poeta e observando-se o poema, percebe-se claramente qual a função do título que o poeta atribui aos seus tercetos. Percebe-se mais: qual é a orientação do seu discurso, que é metafórico do ponto de vista da concepção, e sentimental do ponto de vista da disposição de espírito.

Desfolha-se uma rosa:

Parece até que floresce

O chão cor-de-rosa.

Lido assim sem título, é um haiku ²⁹. Não, é claro, por causa das rimas e da métrica. É um haiku porque é objetivo. Mais exatamente, é haiku porque nele se contrapõe a uma observação predominantemente muito objetiva uma percepção fugaz e pessoal. E também porque é visual, até mesmo num sentido icônico: o desfolhamento da rosa representa, de alguma forma, pela posição das palavras – no 1º verso está a rosa que se desfolha, no último o chão onde caem as pétalas; no central, aquilo que une os dois planos num todo significativo, a observação pessoal do poeta, a sua ilusão de que a flor transitou do galho para o solo. Não há sentimentalismo, nem qualquer intenção simbólica ostensiva.

Leiamos agora o comentário do poeta: *A flor, que se desfolha, é bem uma lição de alta caridade: dir-se-ia que ela se despe do que é seu, que ela toda se dá à terra humilde, para que o pobre chão, a seus pés, pense que também é capaz de florir.* Há um abismo entre os

²⁸ Paulo Franchetti, *Guilherme de Almeida e a História do Haikai no Brasil*, in Guilherme de Almeida, *Haicais Completos*, 1996.

²⁹ *Haiku*, conforme nota já citada, pode ser usado como sinônimo de haikai ou de haikai.

versos e este comentário piegas e banal. O poema, porém, poderia conservar-se bom poema e com sabor de haiku, apesar do comentário, não fosse o gesto decisivo do poeta em franquear a sua intenção moralizante por intermédio de um título. Eis como se lê o poema, na sua forma completa:

Caridade

Desfolha-se a rosa:
parece até que floresce
o chão cor-de-rosa.

É muito sensível, não só neste caso extremado, mas em todos os outros, que o título empobrece os textos, pois determina a direção da leitura ou força uma decifração metafórica do terceto que nomeia. Apresentados com o título que têm, os tercetos de Guilherme de Almeida quase nunca provocam aquele tipo especial de emoção que nos é transmitida por um bom haikai de Issa ou de Buson, mesmo em tradução para outra língua. Definida uma tal orientação de leitura, os haikais, dotados ou não de estrutura métrica e rímica compatível com a tradição da língua portuguesa, perdem aquele *mood* específico que aprendemos a identificar com o haikai. O que não os impede de ser, às vezes, bons poemas, em outra clave de leitura.

Esta fase do trabalho de Guilherme de Almeida foi objeto também de comentário de Massaud Moisés, que considera a concisão como qualidade do Modernismo:

O haikai, de origem nipônica, é bem um sinal dessa contensão, em que o mestre da arte poética consegue abrigar todo um conceito ou sentimentos que antes se perdia em versos prolixos ou meramente brilhantes, sem se coagular em palavras. E o poeta diz, como a elaborar seu cânon estético, no derradeiro dos haikais:

Lava, escorre, agita
a areia. E enfim, na bateia,
fica uma pepita.

Comparando o poema com este de autoria de Olavo Bilac (1865-1918),

Torce, aprimora, alteia, lima
A frase e, enfim,
No verso de ouro engasta a rima
Como um rubim.

escreveu Jorge Fonseca Jr, sobre a definição de haikai dada por Guilherme de Almeida:

Axiomaticamente, isto como haikai não tem valor. E se isto é dado como sendo a própria definição dele, é uma definição sem valor (...) este significado está a refletir, paralelamente, a conhecida profissão de fé (incoerente com a obra do poeta, que Bilac, emotivíssimo, fizera em moldes de Théophile Gauthier, para agradar tão somente a uma fé qualquer de literatos seus conterrâneos, que o cercavam.

Apesar dos controversos comentários, o haikai guilhermino fez escola e, mesmo hoje em dia, encontramos vários cultores da forma poética que ele denominou haikai. O poeta baiano Abel Pereira trouxe nos poemas apresentados em seu livro de estréia, *Colheita*, a mesma fórmula proposta por Guilherme de Almeida: o uso das rimas na sua estrutura. Alguns exemplos:

Sobre as folhas belas
reluz um pingo de luz
caído das estrelas.

Gravam assobios
Nos discos da tarde, ariscos
Pássaros vadios.



Indiscriminadas.
as cruces simples, sem luzes,
dormem nas estradas.

Os haicais de Abel Pereira que compunham *Colheita* mereceram comentários de escritores renomados da época literária brasileira e mesmo estrangeira. Um deles, Manuel Bandeira, assim se expressou: *São cento e noventa e três estremecimentos, murmúrios e rastros de perfume*; o português Fernando Namora escreveu: *O seu belo e original Colheita no qual a poesia atinge aquela sábia e serena depuração que só raros atingem*; o francês Roger Bastide, *Le haikai permet à l'auteur d'enfermer toute une philosophie de la vie en trois vers*.

Abel Pereira publicou também *Poesia até ontem* (1977), *Mármore partido* (1989), *Haikais vagaluminosos* (1989), sendo este último um livro onde os 99 haicais apresentados têm como tema o vagalume. Em *Poesia até ontem*, Abel Pereira ainda se prende às rimas:

O cheiro bem forte
das telhas novas nas velhas
barcaças do Norte.

Entretanto, a partir de *Mármore partido*, começa a mostrar um estilo pessoal, diferente do de Guilherme de Almeida:

Na estrada deserta
um simples cair de folhas
quebrou o silêncio.

Manhã proveitosa...
 Ensinei uma criança
 a dar milho aos pombos.

Em *Haikais vagaluminosos*, encontramos estes haicais:

Íntimos, crianças
 e vaga-lumes, brincando,
 curta foi a noite.

Não haverá luz
 Hoje. Cem mil vaga-lumes
 Entraram em greve.

Nos haicais de Delores Pires³⁰, poeta catarinense nascido em Criciúma, a mesma estrutura rimática de Guilherme de Almeida é encontrada. Vejamos estes:

Distraída a lua
 abraça o casal que passa
 no canto da rua.

A folha cai cai
 O breve sopro tão leve
 Desenha o haicai

³⁰ Delores Pires defendeu dissertação de mestrado em Letras com *O Universo do Haicai*, em 1984. Reside em Curitiba. Pertence ao Grêmio Haicai Ipê e à Associação Japonesa de Estudos Luso-Brasileiros de Tóquio. Suas obras na área do haicai incluem, entre outras: *Crepúsculo* (1984); *Vôo* (1988); *Criação* (1989); *Outono* (1992). A convite da Fundação Cultural do Distrito Federal, organizou a *Antologia dos Haicaístas Brasileiros*, editada por Massao Ohno Editor, São Paulo, 1992.

Na tarde morrente
à brisa o sol agoniza
nostalgicamente...

Outro poeta, Cyro Armando Catta Preta, este de Orlândia, estado de São Paulo, também compõe haicais ao estilo guilhermino. Lançou *Moenda dos olhos*, em 1986, e *Palhas do tempo*, em 1993. Eis dois haicais de *Palhas do tempo*:

Um enfrentamento
Espadas desembainhadas
Duclam com o vento

Decisiva escolha:
Ser a cachoeira ou ser
Reluzente bolha

É de 1960 o livro *Haikais e Concretos*, de Pedro Xisto, obra que recebeu dois importantes prêmios: Prêmio Fábio Prado-Renata Crespi Prado e Prêmio Pen Clube de São Paulo, ambos no mesmo ano do lançamento do livro. Trata-se de uma edição composta por haicais, poemas concretos e haicais concretos³¹. Apresentamos alguns de seus trabalhos:

ris do meu retiro
estrelas e borboletas
vivem lá comigo

³¹ Este é um dos primeiros trabalhos ligados ao Concretismo publicados em livro no Brasil. O autor foi influenciado e influenciou o Concretismo, sendo o primeiro a assumir, no grupo, o haicai explicitamente.

PEDRA PEDRA PEDRA

PEDRA PEDRA PEDRA PEDRA

Um fio de lágrima

Pedro Xisto lançou outro livro, *Caminhos*, em 1979, de onde retiramos estes haicais³²:

já o ramo cai

florada de «sakurá»

(jaz o samurai)

a máscara *nô*

o retrato de bashô

(o cacto enflorou)

momiji: novinhas

mimosas mãos de menino

momices moviam

iaiá iaiá ia

aí: ôi ioiô: aí

ai ai iaiá ia

Em Curitiba, encontramos Dalton Trevisan, um admirador do haikai. No seu livro *Dinorá* (1994), Dalton publica seus haicais, que apresentam uma forma estrutural bastante personalizada:

³²Explicamos alguns elementos japoneses presentes nos haicais apresentados: *sakura* é a flor da cerejeira – sua florada é breve, simbolizando a vida do samurai, que geralmente é breve; *nô* é o teatro clássico japonês; *momiji* são folhas de bordo, planta que é abundante no Japão, mas pode significar, também, mãos de criança.

As folhas da laranjeira batem asas numa gritaria: pardais.

A cigarra anuncia o incêndio de uma rosa vermelhíssima.

Uma nuvenzinha branca enxuga no arame do varal.

A chuva engorda o barro e dá de beber aos mortos.

No muro o caracol se derrete nos rabiscos da assinatura prateada.

✓ No Rio Grande do Sul, surgiram os haicais de Mário Quintana (1906-1994), verdadeiros retratos das coisas simples, da rotina e do cotidiano:

A cozinheira preta
preta e gorda
com seu claro sorriso de lua

Uma borboleta amarela
Ou uma folha seca
Que se desprende e não quis tombar?

O poema
essa estranha máscara
mais verdadeira que a própria face...

Uma folha, ai,
melancolicamente
cai!

Todos esses que ai estão
Atravancando o meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!

A admiração pelo haikai fez a escritora Cecília Meireles pesquisar sobre o poema japonês, conhecer a visão de especialistas e escrever também os seus tercetos. Numa crônica³³ chamada *O divino Bashô*, ela apresentava o poeta japonês e explicava o que era o haikai:

O haikai tem sido tentado por muitos poetas ocidentais, seduzidos pela sua extrema concisão de forma. Mas, em japonês, o haikai não é apenas um quadro breve, um desenho extremamente sucinto e, na aparência, fácil, representando uma paisagem, uma situação ou um estado de espírito.

Um dos mais conhecidos haikais de Bashô é o que diz:

Velho tanque.
Uma rã mergulha
Barulho de água.

³³ Cecília Meireles escrevia crônicas para os programas *Quadrante*, da Rádio Ministério da Educação e Cultura, e *Vozes da Cidade*, da Rádio Roquette Pinto, nos anos 50. Essas crônicas foram reunidas em *Escolha o seu sonho*.

Essa pequena imagem, que nos deleita pelo contraste do silêncio do velho tanque com o súbito salto da rã e o som da água, tem, na análise dos especialistas, um significado mais profundo: ela representaria o choque do momentâneo com o permanente, choque de que resulta a 'percepção da verdade'. Assim, o haikai, nas mãos de um artista da qualidade de Bashô, apresenta dimensões que mal se poderiam adivinhar nas suas dezessete sílabas. É um engano tomá-lo apenas pelo aspecto superficial: precisa-se penetrar na intimidade de sua significação.

Apresentamos dois haicais de Cecília Meireles:

Não me digas nada,
olha a madrugada
inventando flores.

O vento voa,
a noite toda se atordoa,
a folha cai.

Outra haicaísta brasileira é a paraense Olga Savary. Entre as obras que publica, há sempre a inclusão de haicais de sua autoria. Esta escritora fez também diversas traduções de *haiku* de poetas japoneses; também é de sua autoria a primeira versão feita no Brasil do diário de Bashô, *Oku no hosomiti*, que ela intitulou *Sendas de Oku* (1983), a partir da versão de Octavio Paz e Eikishi Hayashiya, além da segunda versão (a primeira versão é da carioca Maria Ramos, de 1974) de *O livro de haikais*, versão da versão do argentino Oswaldo Svanascini, *Bashô, Buson, Issa – tres maestros del haiku* (1980). Transcrevemos uma amostra dos haicais de Olga Savary:

Se fosses um buda
eu seria a pedra
de tua frente.

Desligada
o vento morde meus cabelos sem medo:
tenho todas as idades.

Cerrar os olhos é viajar:
guardei no quarto fechado
todas as minhas torres.

Melancia, o nome
faz-se de açúcar e água:
congelada lava.

A haicaísta considerada *a mais completa tradução do haikai mulher no Brasil* pelo pesquisador e poeta Carlos Verçosa³⁴ é a paranaense Alice Ruiz, autora de inúmeros livros, entre eles *Navalhanaliga* (1980), *Paixão xama paixão* (1983), *Pelos pelos* (1984), *Hai-tropikai* (com Paulo Leminski, 1985), *Almagens* (1985), além de traduções de poetas japoneses (traduzidos da tradução de R.H.Blyth) como em *Dez hai kais* (1981) e *Céu de outro lugar* (1985). Em *Dez hai kais*, Alice Ruiz escreveu:

Haiku: poema gota. Flash síntese. Vindo do Japão. Um dos caminhos zen. Em direção ao satori. Pequena iluminação. Cotidiano. Universal. Um trabalho de tradução/seleção de algumas mulheres, minoria também no haiku.

³⁴ Carlos Verçosa, *Oku – viajando com Bashô*, 1996.

Estas são algumas traduções feitas por Alice Ruiz:

da poeta chinesa Chiyo-ni

tudo que colho

na maré baixa

vem vivo

colchão de mendigo

cheio de graça

vozes de grilo

poemas de Shisei-jo

chuva

meu guarda chuva

recua

este outro de Shofu-ni

lua de outono

de costas na varanda

girando

O livro *Céu de outro lugar* foi dedicado ao poeta Paulo Leminski, com quem Alice Ruiz foi casada: *Para Paulo Leminski, que me apresentou a poesia oriental e me auxiliou nesta tradução com seus conhecimentos da língua e escrita japonesa*, escreveu ela na dedicatória.

Apresentamos a seguir três haicais, encontrados em *Pelos pelos*:



885/00

brilho da lua cheia

bate no vidro

estrela nova

o ai

quando um filho

cai

noite

cadelas no cio

disputam a primavera

A convivência de Alice Ruiz com Paulo Leminski foi enriquecedora para estes poetas que discutiam sempre as características peculiares de cada poema que nascia em suas mãos. Alice Ruiz, baseada num estudo sobre o haikai escrito pelo especialista Reginald Horace Blyth, cita alguns requisitos do poema japonês que Paulo Leminski colocava em prática nas suas composições haicaísticas³⁵. São eles:

- a) o haicaísta deve procurar não deixar transparecer a sua individualidade;
- b) o haikai não deve discutir questões morais, que caberiam melhor em prosa e não em poesia;
- c) a solidão é elemento importante, pois estar só consigo mesmo faz nascer a poesia mais profunda;
- d) a aceitação das coisas que nos aconteçam, independentes de serem ou não momentos agradáveis e gratificantes;
- e) o haikai não é poesia intelectual, havendo, portanto, maior uso de substantivos do que de adjetivos.

³⁵ Alice Ruiz, *Dez hai kais*, 1981.



Algumas das obras de Paulo Leminski são essenciais para o estudo e admiração do haikai, entre elas: *Quarenta clics em Curitiba* (1976); *Polonaises* (1980); *Não fosse isso e era menos. Não fosse tanto e era quase* (1981); *Ideolágrimas* (1983); *Sol-te* (1983); *Caprichos e relaxos* (1983); *Hai-Tropikai* (com Alice Ruiz, 1985); *Matsuo Bashô, a lágrima do peixe* (1986); *Distraídos venceremos* (1987); *La vie en close c'est une autre chose* (ed. póstuma, 1991). Estes são alguns exemplos dos haicais de Paulo Leminski:

chove
na única
qu'houve

pra que cara feia?
na vida
ninguém paga meia

nuvens brancas
passam
em brancas nuvens

Em 1975, Paulo Leminski edita *Catatau*. Na página 117 deste livro encontramos uma citação em forma de poesia do *sapo* de Bashô:

o velho poço
o sapo salta num

O interesse de Paulo Leminski pelo haikai começou por volta de 1964. Numa análise feita por Antonio Risério³⁶, encontramos a trajetória de Leminsky por caminhos haicaísticos:

Não sei como Leminski chegou ao Oriente. Sei que o Oriente é fundamental em sua vida e sua obra.(...) É evidente que há, em seu orientalismo, a marca *esprit de geometric* do concretismo, rebrilhando com nitidez no plano-piloto para poesia concreta. E é evidente que há também o influxo contracultural, mistura de satori e LSD, rock e zen, Eros e Koan. Mas há ainda a interseção, fragmentos que brilham nos interstícios. É possível viajar, neste aspecto, a partir do ideograma.(...) Leminsky via o haikai com olhos experimentalistas: sintaxe de montagem, visualidade da escrita, harmonias fônicas, jogos de imagem, signos que se espelham e se espalham. Mas via também com olhos de andarião contracultural.(...) Leminsky colheu a lágrima no olho do peixe.

Risério cita, no final de sua análise, o haikai com que Basho inicia sua viagem a Oku, e que acabou por servir de título ao livro escrito por Paulo Leminsky, *Bashô – A lágrima do peixe*³⁷. Eis o poema de Basho inserido no capítulo *Partida*, de *Oku no hosomiti – Sendas de Oku*³⁸:

Partida

Saimos no dia 27 do terceiro mês. O céu da madrugada envolto em neblina, a lua minguante e já sem brilho, mas via-se vagamente o Monte Fuji. A imagem dos ramos das cerejeiras em flor de Ueno e Yanaka me entristecem e me perguntei se alguma vez voltaria a vê-los.

Na noite anterior meus amigos tinham se reunido na casa de Sampu, para acompanhar-me no curto trecho da viagem que faria de barco.

³⁶ Antonio Risério, *Leminski e a vanguarda*, Bric a Brac, 1990.

³⁷ Paulo Leminski, *Matsuo Bashô, a lágrima do peixe*, 1983. É uma biografia do poeta japonês em forma de introdução ao haikai, que despertou o interesse de muitos brasileiros por esta forma poética.

³⁸ Matsuo Basho inicia em 1689 a peregrinação que relata em *Oku no hosomiti*. Tinha nessa época 45 anos; a viagem durou dois anos e meio. Foi uma peregrinação religiosa e uma viagem aos lugares célebres – paisagens, templos, castelos, ruínas, localidades históricas – ao mesmo tempo, foi um exercício poético. Basho e seu companheiro de viagem, Kawai Sora, escreveram cada um deles um diário repleto de poemas que retratavam suas experiências cotidianas.

Quando desembarcamos num lugar chamado Senju, pensei nos três mil ri³⁹ de viagem que me aguardavam e meu coração ficou pequenininho. Enquanto via o caminho que talvez fosse nos separar para sempre nesta estrada ilusória da vida, chorei lágrimas de despedida:

adeus primavera

chora o pássaro num canto

lágrimas nos olhos do peixe⁴⁰

³⁹ Cada *ri* era composto de 36 *cho*. Um *cho* equivale a 109 metros e um *ri* equivale a 3,92 km. Tanto na poesia chinesa como na japonesa, a expressão *três mil ri* equivale a *uma grande distância* (Nota de Eikichi Hayashiya, na tradução para o espanhol de *Oku no hosomitti*)

⁴⁰ Tradução de Carlos Verçosa. Este haikai de Basho foi também traduzido por vários poetas, dos quais citamos alguns, juntamente com seus poemas, retirados de *Oku – Viajando com Bashô*, tradução de Carlos Verçosa:

Octavio Paz Pronto se va la primavera
lloram los pájaros y hay lágrimas
en los ojos de los peces.

Carlos Verçosa de repente vai-se a primavera
choram os pássaros e há lágrimas
nos olhos dos peixes

Nobuyuki Yuasa The passing spring,
Birds mourn,
Fishes weep
With tearful eyes.

Donald Keene The passing of spring
The birds weep an in
 the eyes
Of fish there are tears.

Paulo Leminsky primavera
 não nos deixe
pássaros choram
lágrimas
 no olho do peixe

Olga Savary Vai-se a primavera
Queixas de pássaros, lágrimas
Nos olhos dos peixes.

Este poema foi o primeiro de minha viagem. Tive a impressão que eu não avançava ao caminhar. Tampouco as pessoas que tinham ido se despedir de mim se afastavam: era como se não pudessem se mover enquanto não me viram desaparecer.

Carlos Verçosa, nascido em Londrina, PR, mas morador em Salvador desde 1976, é um estudioso do haikai e também haicaísta. Com o patrocínio da Secretaria da Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, e o apoio da Fundação Cultural do Estado e da Empresa Gráfica da Bahia, lançou a versão de *Oku – Viajando com Bashô*. Na p. 458 desse livro, encontramos estes haicais de Verçosa:

enquanto piso folhas secas
uma fogueira esquentando meus pés
música de meus passos

gato rato
gato rato gato rato
gato grato

{ por que me virar
pra ver quem passou
se ficou o perfume?

Enfim, como conclui Masuda Goga em seu estudo publicado em *O haikai no Brasil* (1988), *a semente do haikai plantada há setenta e oito anos na terra brasileira brotou vigorosamente, cresceu sob os cuidados de intelectuais que são poetas e escritores, mas ainda não se constitui em popular poetry.*

6.

**TEORIA E ESTRUTURA
DO HAICAI**



Após a apresentação das origens do haikai, cumpre abordar sua evolução, a partir do *tanka* (palavra composta pelos ideogramas *tan* e *ka*, correspondentes a *curta* e *canção*),

短 歌

formado geralmente por 31 sílabas, divididas em duas estrofes: a primeira, denominada *hokku* (verso ou estrofe inicial), de três versos com 5, 7 e 5 sílabas respectivamente, e a segunda, chamada *wakiki* (estrofe lateral), com dois versos de 7 e 7 sílabas. A palavra *waka*, usada para indicar a poesia japonesa, em oposição à chinesa, é usada como sinônimo de *tanka*.

Apresentamos dois *tanka* utilizando o *hiragana*, seguidos da grafia ocidental, divididos em sílabas, tal como se apresenta na língua japonesa, e em sílabas métricas, como na língua portuguesa, seguidos do número de sílabas de cada verso:

ちちははよ よろこびたまえ わがあえし
むらのひろさの やまもとめえし

ti ti há há yo	5	meus ve lhos pais	4-4
yo ro ko bi ta ma e	7	fi ca ri am con ten tes	7-6
wa ga a e shi	5	con se gui com prar	5-5
mu ra no hi ro ssa no	7	u ma te rra do ta ma nho	8-7
ya ma mo to me e shi	7	da al dei a on de nas ci	8-7

わたのきの はなのさかりは さながらに
 ここのあさくらの はなをもわしむ

wa ta no ki no	5	as pai nei ras	4-3
ha na no sa ka ri wa	7	no tem po da flo ra da	7-6
sa na ga ra ni	5	são i dê n ti cas	5-3
ko ko ku no as ku ra no	8	às ce re jei ras em flor	7-7
ha na wo o mo wa shi mu	8	a mi nha te rra na tal	7-7

Esta divisão em duas estrofes permitia a participação de dois ou mais poetas na criação do mesmo poema: um escrevia a primeira estrofe e o outro, a segunda. Escrever poesia era como fazer parte de um jogo poético. Em breve, em vez de um poema, começaram a escrever séries inteiras, denominadas *renga* (~~palavra composta pelos ideogramas *ren* e *ka*~~, cujos significados são *corda* e *canção*, respectivamente).

連歌

O *renga* teve seu período de esplendor no século XV. O mais importante poeta dessa época foi Sogi (1421-1502). Segue-se um exemplo de *renga* escrito por ele e seus discípulos Shohaku e Socho⁴¹:

⁴¹ P. Franchetti, E. T. Doi e L. Dantas, *Haikai*, 1996. A tradução deste *renga* é de autoria desses autores.



fim de tarde:

ainda há neve e as encostas da montanha

estão cobertas de neve (Sogi)

as águas correm pra longe,

junto à aldeia perfumada de ameixeiras (Shohaku)

na brisa do rio,

um grupo de salgueiros –

a primavera se mostra! (Socho)

no despontar da madrugada,

o claro ruído de um barco * (Sogi)

talvez a lua

ainda esteja no céu

todo coberto de bruma. (Shohaku)

a geada cai sobre o campo:

o outono chega ao fim (Socho)

(...)

O *renga* acaba se transformando numa composição rígida e começa a ser substituído por um outro tipo de poema, chamado *haikai-renga*, composto por versos ligados e divertidos, informais, humorísticos. A palavra haikai se escreve com os ideogramas *hai* e *cai*, cujos significados são *brincadeira* e *humor*, respectivamente.

俳 諧

A primeira estrofe do *tanka*, à qual deu-se o nome de *hokku*, é usualmente composto por 17 sílabas (5, 7 e 5), mas apresentava algumas variações. É comum *hokku* que excede este número de sílabas. Vejamos este poema de Basho:

かれえだに からすのとまりけり あきのくれ

ka re e da ni	5	em um ramo seco
ka ra su no to ma ri ke ri	9	um corvo acabou de pousar
a ki no ku re	5	entardecer de outono

Como mencionado anteriormente, Basho escrevia *haikai-renga*, jogo poético que era considerado um passatempo; tinha como parceiros os seus discípulos e amigos. Basho propõe elevar o nível literário, buscando, como ele próprio dizia, *o mesmo que os antigos: o instante poético*. Observa-se nas obras de Basho um caráter dualístico, na medida em que seu *hokku* tende a se separar dos demais versos do *renga*, ao mesmo tempo, sente-se que o poeta conserva no seu subconsciente a exigência de uma resposta à sua obra, com a expectativa de dar uma continuidade infinita ao seu espírito poético⁴².

Haiku (palavra composta pelos ideogramas *hai*, de *haikai* e *ku*, de *hokku*) é o termo que começou a ser usado na Era Meiji (1868 – 1912). Refere-se à primeira estrofe independente que sobrevive já desvinculada do *renga*. As palavras *haikai*, *hokku* e *haiku* podem ser usadas como sinônimas, quando significam *poema japonês de 17 sílabas*. Na língua portuguesa, é geralmente usada a forma *haikai*, herança da forma francesa, *haikai*.

O *haikai furu ike ya kawasu tobikomu mizu no oto*, apresentado anteriormente, é o mais famoso poema de Matsuo Basho e se tornou objeto de traduções feitas por

⁴² G. Wakisaba, P. Franchetti, R. Saito, *Haikai – Seu desenvolvimento no Japão e no Brasil*, 1993.

poetas de diferentes nacionalidades. É um haikai de primavera, pois *kawasu* ou *rã* é animal típico desta estação. Apresentamos o poema seguido de minha tradução literal, e outras traduções, acompanhadas de comentários:

ふるいけや かわずとびこむ みずのおと

fu ru i ke ya 5

ka wa su to bi ko mu 7

mi zu no o to 5

Tradução literal:

velho tanque

rã saltamergulha

água (de) barulho

– Tradução feita por Geny Wakisaka

Em 20 de março de 1992, no III Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, ocorrido na Universidade de São Paulo, em São Paulo, o professor Yoshimasu Gozo, da Universidade Josai, Japão, proferiu uma interessante conferência cujo tema foi *O poder da imaginação auditiva – de Santôka⁴³ a Bashô⁴⁴*. Suas palavras são um relato de como compreendeu, como poeta, *a existência de variadas melodias que ecoam no fundo de nosso ser*.

⁴³ Santôka (1882-19409), haicaísta que, após tornar-se monge, viveu como um poeta-errante. Peregrinou pelo Japão e sobrevivia com a ajuda de amigos e da mendicância.

⁴⁴ Esta conferência foi traduzida por Geny Wakisaka (*haiku* e poemas) e Luiza Nana Yoshida, professoras de Língua Japonesa da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Exemplificando o seu discurso, cita o poema de Basho:

lago antigo
o ressoar da água
no salto da rã

e comenta: *Acredito que «esse ressoar da água» é o ressoar silencioso que fica no fundo do sentido auditivo.* A seguir, cita o monge zen-budista Hakuin, que foi incumbido de caligrafar este poema e escreveu:

ふるいどや かわずとびこむ みずのおと

furu ido ya
kawazu tobikomu
mizu no oto

poço antigo
o ressoar da água
no salto da rã

Yoshimasu Gozo comenta sobre essa interpretação dada pelo calígrafo:

Indagado sobre a mudança, Hakuin respondeu que a essência do poema estava em *furu*, «antigo», e que, portanto, dava no mesmo dizer *furuike*, «antigo lago», ou *furuido*, «antigo poço». Trata-se de uma resposta interessante e eu concordo com isso. Só que no caso do poço, a verticalidade que a imagem apresenta obriga-nos a abaixar o nosso olhar até essa posição, o que nos dá a impressão de perda dessa estranha horizontalidade espacial. E mais do que qualquer outra coisa, essa estranha amplidão.

Tradução feita por Wenceslau de Moraes

Um templo, um tanque musgoso

Mudez, apenas cortada

Pelo ruído das rãs,

Saltando à água. Mais nada...

Wenceslau de Moraes traduziu o terceto de Basho, encontrado em *Relance da alma japonesa* (p. 184), na forma de uma quadra, pois esta era uma forma popular em língua portuguesa. Embora algumas circunstâncias, como a brevidade e a popularidade, aproximem as duas formas, a tradução apresenta alterações em relação ao texto original, no que se refere ao número de versos e em relação ao vocabulário. Basho não fala em *templo* nem em *musgo* no velho tanque; a *mudez* do lugar é apenas sugerida; e as últimas palavras *Mais nada* são desnecessárias. Outro ponto a comentar é a opção de Moraes pelo plural *rãs*, diferentemente da forma singular preferida por outros tradutores. No texto original, *kawasu* pode significar tanto *rã* como *rãs*, pois na língua japonesa não há marca de plural. A questão do número, no caso desta tradução, não é de grande importância. As alterações comentadas permitem-nos a afirmação de que Wenceslau de Moraes foge das características do haikai japonês, tornando seu poema uma quadra que apenas lembra, no seu conteúdo, o poema da rã, de Basho.

Tradução feita por Oldegar Vieira

Ploc! Uma rã pula

no silêncio da lagoa,

e o silêncio ondula...

Eis o comentário do próprio Oldegar Vieira em relação a esta tradução:

Valendo-me...(a) de início, advertentemente, de uma onomatopéia (ploc!); (b) da rima em *ula* (outra forma onomatopaica, rima que, não existindo na língua japonesa, é, na portuguesa, recurso não-desprezível, principalmente se não for «pobre»); (c) da metáfora *silêncio da lagoa*, indicativa de que o ambiente é de quietude e a água está imóvel; (d) da analogia de leves ondulações da água e do som, que progressiva e lentamente se vão desfazendo, a quietude voltando ao ambiente; (e) da existência – há que supor – de alguém que está nesse ambiente de quietude; foi até ele, para meditar, e teve a sua meditação perturbada pelo salto da rã, descendo então, tão rapidamente quanto o dito salto, de sua (alta) meditação; mas regressando, progressivamente, à altitude desejada, como a lagoa foi voltando à sua natural imobilidade, havendo aí mais uma analogia: das ondas líquida e sonora (na lagoa e no ar) com a ondulação (concêntrica, concentrada), da meditação a reprocessar-se. Mas sem que se veja quanto, em nosso falar e em nossa habitualização, tanto se possa «dizer» com dezessete sílabas; tanto quanto Bashô teria dito com fluidas conotações semânticas, no seu, para nós desconhecido, idioma. Idioma de gente que, mais do que nós, supomos ter vivência cósmica, integração com a natureza, antes que a simples movimentação objetivista.⁴⁵

Oldegar Vieira, ao comentar a sua tradução, demonstra que o seu fazer poético é resultado de múltiplos raciocínios, ou seja, seu poema é produto elaborado, contrariando a idéia de que se deve evitar o raciocínio ao construir um haikai, pois ele é o poema que expressa a sensibilidade do autor.

Outra tradução feita por Oldegar Vieira

Um velho tanque

Uma rã nela mergulha

Ruído nágua⁴⁶

⁴⁵ Oldegar Vieira, *A especificidade do haikai japonês*, prefácio em *Oku - viajando com Bashô*, 1995.

⁴⁶ Idem, *O haikai: essencialmente japonês?*, 1975.

Nesta tradução, a ação da rã de pular antes de mergulhar fica implícita, diferentemente do poema original, que apresenta as duas ações claramente. E o substantivo *barulho* foi traduzido como *ruido*, que dá uma idéia de *estrondo*, o que não acontece quando um corpo pequeno como o de uma rã cai na água. A idéia original sofre, portanto, alterações claras. Além disso, o uso das palavras escolhidas pelo autor produzem uma cacofonia em *rã nela*, subtraindo do poema a singeleza da cena retratada e a beleza serena e sugestiva do poema escrito por Basho.

Tradução feita por Martinho Bruning

A água em repouso.

Então o salto da rã

E o som do mergulho

Martinho Bruning nasceu em Tubarão, em 1921, mas é chamado de *poeta blumenauense* por Marcelo Steil, pois foi nessa cidade que editou seus 16 livros de poesia, entre eles *Folha e Flor do Campo – hai-kais* (1981), *Novos poemas & Outros Hai-kais* (1982), *Hai-kais Escolhidos* (1985). Em abril de 1996, foi lançado seu último livro, *Seleções de Textos*, uma coletânea de poemas, inclusive haicais, e prosa poética. Sobre a métrica do haikai, eis a teoria de Bruning: *Um hai-kai deve ter no máximo 17 sílabas para fundar-se como obra de arte literária concisa; mais que isso perde a essência oriental!..*⁴⁷ Observando a tradução feita, podemos verificar a ausência da referência ao *tanque-ike*, que substituiu pela expressão *água em repouso*; *barulho da água* se tornou um *som do mergulho*. Mas, coerente com a sua teoria, manteve as 17 sílabas métricas distribuídas nos três versos, com 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente, na construção de seu haikai, *denso e rico de sugestões, nessa forma tão breve e concisa*⁴⁸.

⁴⁷ Marcelo Steil, *O personagem recriado na memória*, 1998

⁴⁸ Lauro Junkes, *Haikai: um universo poético em síntese*, 1988.



Traduções feitas por Octavio Paz

El viejo estanque:	Un viejo estanque
salta una rana,	salta una rana, zas!
el sonido del agua...	chapaletéo. ⁴⁹

A primeira é quase uma tradução literal do poema de Bashô, não fosse o uso da forma verbal *salta*, que difere do forma *tobikomu*, misto dos verbos *tobu* e *komu*, respectivamente *pular* e *mergulhar*. Sobre a segunda tradução, o professor de Literatura Brasileira Rogério Chociay assim se pronuncia⁵⁰:

O arranjo das onomatopéias – zas! Chapaletéo – nesta versão confere ao poema certa vivacidade e concretude, diferentemente do simples mencionar «ruído na água» ou da mais simples menção à entrada da rã «na profundidade da água».

As traduções de Octavio Paz em espanhol, acima apresentadas, foram traduzidas para a língua portuguesa por Carlos Verçosa e Sebastião Uchoa Leite, respectivamente:

um velho tanque

salta uma rã

o som da água

um velho tanque

salta uma rã

zäs

esguichadelas

⁴⁹ Octavio Paz, *A poesia de Matsuo Bashô*. Ensaio publicado em *Signos em rotação*, 1972.

⁵⁰ Rogério Chociay, *O haicai e sua adaptação à métrica portuguesa*, 1984.

A tradução de Carlos Verçosa mantém a estrutura do poema original, o que não acontece com a tradução de Uchoa Leite, que transforma o 3º verso dividido em dois, totalizando os quatro apresentados.

Tradução feita por Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi

O velho tanque --

Uma rã mergulha,

Barulho de água.

Os autores traduzem literalmente *furu-ike ya* como sendo *velho poço, tanque de peixes, lagoa pequena; kawazu tobikomu*, como *rã pula (na água); mizu no oto, barulho de água*. Mas, quando compõem o poema, apresentam-no como transcrito acima⁵¹.

Tradução feita por Paulo Leminski

velha lagoa

o sapo salta

o som da água⁵²

Paulo Leminski escreveu este poema inteiramente em letra minúscula, não usando nenhuma pontuação. Talvez quisesse repetir a forma como se escreve na língua japonesa, sem maiúscula e sem pontuação. Uma observação importante é a substituição de *rã* pelo *sapo*. Sabemos que *rã* é *kigo* de primavera; no entanto, *sapo* ou *gama*, na

⁵¹ Paulo Franchetti, Elza Taeko Doi e Luiz Dantas, *Haikai*, 1996.

⁵² Paulo Leminski, *Matsuo Bashô: A Lágrima do Peixe*, 1983.

língua japonesa, é *kigo* de verão. Houve, portanto, uma mudança no ambiente onde se encontra a velha lagoa, na qual o sapo salta. E o mergulho do sapo está apenas sugerido pelo som da água.

Existe uma outra versão escrita por Paulo Leminski:

um salto de sapo

jamais abolirá

o velho poço

Wilbert Claython Ferreira Salgado, a respeito dessa versão, escreveu⁵³:

Brincando com a máxima mallarmaica - «um lance de dados jamais abolirá o acaso» - Leminski muda a ordem da ação: primeiro, o salto; agora, o sapo; depois, o poço; no meio, a sentença, elíptica, da irreversibilidade do acaso – para quem tem olhos de ver e de ouvir. A montagem do haikai prenuncia um novo olhar, justapondo, na página antes em branco, um senhor poeta samurai japonês do século XVII a um outro poeta, francês, instaurador da modernidade plena em poesia ainda no século XIX.

Tradução feita por Guilherme de Almeida

Ah! O antigo açude!

E quando uma rã mergulha,

O *branulho* marulho da água.⁵⁴

Interessante notar que, nesta tradução, embora conserve as características

⁵³ Wilbert Claython Ferreira Salgueiro, *Os saltos do sapo (A longa história de um poema curto)*. UFES. Texto de circulação restrita.

⁵⁴ Guilherme de Almeida, *Acaso: versos de todo tempo*, 1938.

formais do haikai, Guilherme de Almeida deixa de aplicar a sua teoria em relação à composição deste tipo de poema (como já mostramos em capítulo anterior), ou seja, não utiliza as rimas internas no segundo verso nem faz rimar o primeiro com o terceiro verso. Num texto denominado *Os meus haicais*, escrito em 23 de fevereiro de 1937 e publicado originalmente em *O Estado de São Paulo* (1937), Guilherme nomeia o poema de Basho, originalmente sem título, como sendo *Solidão*, que *traduzida em prosa e livremente dá isto: No tanque morto / o ruído de uma / rã que mergulha*. Outro ponto a ser observado é a utilização de palavras cujo significado difere do poema de Basho, quais sejam, *açude* – represa, dique, como sendo o *tanque*, e *marulho* – agitação das ondas do mar, na tradução de *barulho*.

Tradução feita por Haroldo de Campos

o velho tanque

rã salt'

tomba

rumor de água

Paulo Leminski dizia que Haroldo de Campos era *o inventor da poesia japonesa no Brasil*. Ao apresentar esta sua tradução, Haroldo foi alvo de críticas e comentários vários, dos quais citamos dois exemplos. Primeiro, a crítica dos organizadores de *Haikai*, publicação da UNICAMP:

(...) A abordagem de H. de Campos é exclusivamente literária: seu interesse pelo *haikai* se concentra nos procedimentos de composição e, mais especificamente, no uso dos ideogramas e na possibilidade de exercitar o método de Fenollosa de decifração, interpretação e tradução de caracteres chineses. Em suas próprias palavras, seu objetivo ao traduzir, ao «recriar» um texto

é aplicar as técnicas de operação da 'função poética' (aquela que nos faz atentar para a materialidade dos signos de linguagem — as palavras, bem como para as suas formas de organização e construção do texto)⁵⁵.

A designação «função poética» e a visão de poesia decorrente da postulação de que a «função poética» é o núcleo de interesse de um texto remetem a uma concepção muito determinada da literatura, em que se abstraem os chamados procedimentos (técnicas, «formas de organização e construção») e neles se subsume a literariedade, a qualidade propriamente literária. O pressuposto de um trabalho de tradução fundado nesse modo de entender a literariedade é, no limite, que, independentemente do contexto de produção e recepção, bem como da função social de um dado texto em uma dada sociedade, a recuperação das oposições e das correspondências sintáticas, semânticas e sonoras interiores a um texto nos dá um equivalente desse texto em nossa língua.

Quando o poema a ser traduzido pertence a um universo de referências próximo a essa visão de literatura, o método tem resultados excelentes, como se pode ver na tradução que Haroldo de Campos fez do *Un coup de dés*, de Mallarmé: o texto do poema em português é de alto nível e os comentários à tradução contribuem muito para o entendimento do texto original. Na leitura do *haikai*, no entanto, que provém de um outro universo de referências, esses pressupostos têm mais efeitos nocivos do que positivos; o que se pode ver pela tradução que o próprio Haroldo fez do já citado *hokku* de Bashô, «*Furu-ike ya*»: (...)

Em seguida, apresentamos o comentário de Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro⁵⁶, que diz que, ao fazer sua tradução do poema de Bashô, Haroldo de Campos promoveu,

...especialmente, a ligação vertical entre o salto e o tombo, dada pelo paralelismo do fonema-letra «t». Usando justamente argumentos quanto à técnica da tradução, condenam a utilização de uma 'palavra-valise' (*salt'tomba*) à James Joyce, por parecer completamente inadequada, pois «desequilibraria o poema ao concentrar sobre si a atenção do leitor»⁵⁷. A restrição à versão de Haroldo quer, sobretudo, manter fidelidade ao pensamento poético-vital, se assim podemos dizer, de Bashô, para quem o *haikai* deveria ser simples, «acessível a crianças e incultos». Contudo, reconhecem os pesquisadores, na poesia concreta de tuas

⁵⁵ H. de Campos. Entrevista ao jornal *Leia*, maio de 1987, p.33.

⁵⁶ Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro, *Os saltos do sapo (A longa história de um poema curto)*.

⁵⁷ Paulo Franchetti, Elza Taeko Doi e Luiz Dantas, *Haikai*, UNICAMP, 1990, p.47.

esquinas, Haroldo de Campos, preocupado com a materialidade do signo, produziu (melhor, 'transcreveu') «um precioso micropoema trabalhado com agudeza e engenho».

Tradução feita por Décio Pignatari

VELHA

LAGOA

UMA RÃ

MERG ULHA

UMA RÃ

ÁGUAÁGUA⁵⁸

A tradução de Décio Pignatari, poeta concretista, apresenta-se numa composição bastante diferente da apresentação original, a começar pelo uso de apenas letras maiúsculas. Seus versos se partem em duas estrofes, em que a primeira apresenta a circunstância de lugar onde acontece o mergulho da rã, e na segunda, a forma dividida do verbo nos faz pensar em dois saltos da rã antes do mergulho, que resulta na explosão da água por todo lado, expressa pelo termo *águaágua*.

O poeta Décio Pignatari, juntamente com Haroldo de Campos e Augusto de Campos, havia iniciado as experiências concretistas antes mesmo do lançamento oficial da Poesia Concreta, ocorrido em 1956, com a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Museu de Arte Moderna, em São Paulo. A Poesia Concreta partia do princípio de que o verso já havia encerrado seu ciclo literário e propunha o poema-objeto, em que se utilizam vários recursos: o acústico, o visual, a carga semântica, o espaço tipográfico e a disposição geométrica dos vocábulos na página. O poema-

⁵⁸ Encontrado no Jornal *Notícias do Japão*, n.335. Janeiro de 1999.

tradução apresentado traduz o princípio dessa poesia concreta produzida por Décio Pignatari.

Tradução feita por Millôr Fernandes

Nem grilo, grito ou galope:
No silêncio imenso
Só uma rã mergulha – plóóp!⁵⁹

Millôr Fernandes recupera a dimensão lúdica do poema japonês, e seus haicais podem ser classificados como do gênero *senryu* (ver nota 24). O poeta lança mão do recurso da aliteração e termina o poema com a onomatopéia inusitada: plóóp! Não há referência de lugar: onde mergulhou a rã?

Tradução feita por Olga Savary

Sobre o tanque morto
Um ruído de rã
Submergindo⁶⁰

Olga Savary apresenta ângulos diferentes nesta sua tradução, o que torna difícil apreender o conteúdo deste poema: um ruído de rã que está submergindo, sobre o tanque morto? Conforme as palavras do professor Rogério Chociay⁶¹,

⁵⁹ Millôr Fernandes, *Hai-kais*, 1986.

⁶⁰ Olga Savary, *O livro dos hai-kais*, 1980.

⁶¹ Rogério E. Chociay, *O haicai e sua adaptação à métrica portuguesa*, 1984.



(...) *Tanque morto* é uma modificação ponderável, a nível de imagem, com relação a *charco* ou simplesmente *tanque*, pois o adjetivo *morto* radica numa metáfora polivalente. No segundo verso, a menção ao *salto* ou *pulo* desaparece, apresentando-se a rã já na água a fazer *ruído*. O terceiro verso, renunciando ao elemento sensorial da visão ou ao da audição, realiza-se como imagem dinâmica associada à vaga imagem plástica da rã mencionada no verso anterior.

Tradução feita por Jorge de Sena

Quebrando o silêncio
Do charco antigo a rã salta
N'água – ressoar fundo⁶²

A disposição das palavras desta tradução produz uma dubiedade de sentido: será a rã que salta do charco antigo ou será o salto da rã na água do charco quebrando o silêncio?

Tradução feita por Cecília Meireles

Velho tanque.
A rã mergulha
Barulho de água.

A poética de Cecília Benevides de Carvalho Meireles, poeta da segunda fase do Modernismo Brasileiro apresentava como um dos aspectos fundamentais a consciência da transitoriedade das coisas. Ao lado de uma linguagem que valoriza os símbolos, de

⁶² Paulo Franchetti, *Wenceslau de Moraes e o haikai*, 1997.



imagens sugestivas como constantes apelos sensoriais, uma das marcas do lirismo de Cecília Meireles é a musicalidade de seus versos.

Tradução feita por Armando Martins Janeira

Ah! O velho poço!

uma rã salta

som da água.⁶³

Para fazer esta tradução, Janeira talvez tenha estudado a função da partícula *ya*, que aparece no texto original de Basho. Realmente, o chamado *kireji* (palavra de corte, na língua japonesa) pode equivaler a uma interjeição como *Ah!*, como a expressão da emoção de alguém que presencia uma cena num momento de meditação.

Tradução feita por R. H. Blyth

Paulo Franchetti escreveu sobre as versões feitas por Blyth num texto intitulado *Wenceslau de Moraes e o haikai* (1997) :

R.H.Blyth, que em seu *Zen and English Literature* dedicou nada menos do que oito páginas à interpretação zenista do poema, deu-lhe a princípio a seguinte forma:

The old pond:

A frog jumps in, --

The sound of the water.

⁶³ Armando Martins Janeira, *O jardim do encanto perdido – aventura maravilhosa de Wenceslau de Moraes no Japão*, 1956.

Alterando seu ponto de vista algum tempo depois, assim explica brevemente o sentido do poema:
 «The pond is old, in an old garden. The trees are ages old, the trunks green with the moss that covers the stones. The very silence itself goes back beyond men and their noises. A frog jumps in. The whole garden, the whole universe contained in one single plop! -- sound that is beyond sound and silence, and yet is the sound of the water of the old pond.»

Posteriormente, quando da redação do IV volume do seu Haiku, Blyth retoma a discussão desse poema e, observando a função adjetiva do verbo «tobikomu», propõe a seguinte tradução alternativa:

The old pond;
 The sound
 Of a frog jumping into the water.

Considerando-a muito analítica, porém mais próxima do original, propõe uma terceira que tenta reproduzir melhor ainda a frase japonesa, embora sacrificando o que lá existe de leve e fragmentário:

The old pond
 The-sound-of-a-frog-jumping-into-the-water.⁶⁴

Tradução feita por Delores Pires

Em um velho tanque
 uma rã a mergulhar
 no espelho d'água.

O poeta Delores Pires tem outras traduções do poema de Basho, mas esta é, segundo ele, *uma das variantes que «cometi» em meus momentos de elucubrações poéticas e, por conseguinte, é a que mais gosto*. Conforme Delores, basicamente o haikai de Basho pressupõe três momentos distintos:

⁶⁴ R.H.Blyth, *Haiku*, 1960.

1. Em sua simplicidade natural, a expectativa da rã – isto é, a preparação para o salto – sobre um velho tanque, que se imagina calmo, imerso em sua quietude.
2. O salto da rã na água, por sua vez, provocando um lógico barulho proveniente do mergulho.
3. Complementando o quadro, a placidez subsequente, momentos após o mergulho da rã.

Sobre o poema, Delores ainda comenta que *Basho conseguiu, com muita propriedade, elaborar um dos mais significantes haicais de sua trajetória haicaística, quiçá, o mais internacionalmente conhecido. Partindo de elementos telúricos simples, uma rã, um velho tanque e água, – o nosso conhecido kigo – conduz o leitor a uma recriação de seu poema, fornecendo os dados necessários para tal.*

Tradução feita por Jorge de Sousa Braga

O velho tanque
Uma rã mergulha
dentro de si⁶⁵

Esta tradução do poeta português pode ser interpretada de duas formas. Numa primeira leitura, imaginamos uma rã que mergulha dentro do tanque: neste caso, o pronome *si* reflete *o velho tanque*. Numa outra leitura, temos uma rã que mergulha dentro da rã, ou seja, dentro de si mesma, recolhendo-se na sua individualidade.

Tradução feita por Masuda Goga

Na lagoa velha
a rã saltou mergulhando:
dentro d'água um som

⁶⁵ Matsuo Bashô, *O gosto solitário do orvalho*, 1986.

Masuda Goga, embora também tenha a sua versão, afirma que a tradução de um haikai é *impossível, do ponto de vista da exatidão, por isso há inúmeras traduções*. Segundo o estudioso, há a possibilidade de tradução, caso esta seja feita por um poeta que seja haicaísta e que domine as duas línguas (a original e a traduzida). No entanto, essas traduções *não passam de aproximações que não exprimem toda a singularidade e profundidade*⁶⁶ de certas palavras da língua japonesa como, por exemplo, *wabi* (sentimento de profunda solidão, mistério da solidão). Esta opinião é compartilhada com Cláudio Justiniano de Souza, escritor e poeta, que, em sua obra *Impressões do Japão* (1940), escreveu: *São como perfumes concentrados, se passam de um a outro vaso, evaporam-se em caminho* e também com Emil Staiger⁶⁷, para quem *versos líricos...precisam de um encantamento da inspiração, e qualquer suspeita de intencionalidade continua em desacordo. Isso dificulta ou mesmo impossibilita a tradução em línguas estrangeiras*.

Como podemos observar, por meio dos exemplos das traduções, embora seja visível a marca do esforço de adaptação da forma ao português por alguns poetas brasileiros, nem sempre se mantém a estrutura de três versos em linhas seguidas. Este fato, no contexto da literatura japonesa, também é observado, mas existe uma característica peculiar da língua japonesa. Os haicais são encontrados escritos em uma, duas, três ou quatro linhas verticais, segundo o espaço que o calígrafo tem para preencher ou de acordo com a importância que se quer dar a alguma palavra ou frase. Uma das técnicas utilizadas para definir um verso no poema japonês é a utilização do *kireji* (*kire-corte* e *ji-palavra*), técnica que não existe em língua portuguesa e que consiste no seguinte: os *kireji* provocam uma pausa na leitura sempre que aparecem, como se definissem a existência de um verso. Os mais comuns são: *kana*, *ya* e *keri*. Segundo os pesquisadores autores do livro *Haikai*,

⁶⁶ Masuda Goga, *O haikai no Brasil*, 1988.

⁶⁷ Emil Staiger, *Conceitos fundamentais da poética*, 1969.

(...) *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 concluiu e que daí resultou alguma emoção ou sensação relevante para o sentido do poema – por isso mesmo poucas vezes marcado em nossa tradução.

Apresentamos *haicais* que apresentam os *kireji* mencionados:

めいげつを とってくると なくこかな

meiguetsu wo	a lua de outono	Lua cheia de outono:
totte kureru to	pegue para mim	Eu quero! Eu quero!
naku ko kana ⁶⁸	assim chora a criança	Diz a criança a chorar.

さむきよや うみにおちこむ たきのおと

samuki yo	noite fria	Noite fria:
umi ni otikomu	mergulha no mar	O som de uma queda d'água
taki no oto ⁶⁹	som de cachoeira	Sobre o mar.

⁶⁸ Poema de Issa, seguido da tradução literal, verso por verso, pelos autores de *Haikai*, e da forma poemática produzida por eles. P. 138.

⁶⁹ Poema de Kyokusui, seguido da tradução literal, verso por verso, pelos autores de *Haikai*, e da forma poemática produzida por eles. P. 159.

かれえだに からすのとまりけり あきのくれ

kare eda ni	no galho seco	Um corvo pousado
karassu no tomari keri	um corvo pousou	Num ramo seco —
aki no kure ⁷⁰	entardecer de outono	Entardecer de outono

Outono —

empoleirado num ramo seco

um corvo

Se, na disposição oriental, o haikai é apresentado verticalmente em uma ou em mais linhas, a apresentação ocidental em tercetos se torna arbitrária. A poeta Olga Savary, nas suas construções haicaísticas, não se limita, *em sã rebeldia*, aos esquemas fixados pelo Ocidente⁷¹. Desta forma, embora escreva haicais em três versos, acrescenta em várias de suas composições haicaísticas um quarto verso. Como neste, encontrado em *Hai-kais* (1986):

Percepção

A vida tem olhos terríveis.

Nada termina tudo se renova

e o sol é um grande pássaro de fogo

alerta entre as árvores.

⁷⁰ Poema de Basho, seguido da tradução literal, verso por verso, feita pelos autores de *Haikai*, em seguida, a forma poemática produzida por eles (p. 133) e, por último, a tradução de Ana Maria Gottardi.

⁷¹ No prólogo de *Retratos*, de 1989, Olga descreve sua alma transgressora: ...*Sei da estrutura rígida do hai-kai, dos três versos de 5/7/5 porque eu mesma o fiz e faço, dentro dos conformes. Apenas, como brasileira tropical, amazônica, inquieta e rebelde, não vou ficar repetindo sempre o que originalmente já foi feito à exaustão. Regras foram feitas para serem rompidas. E o poeta é um transgressor.*

Outro fato que se pode observar nas traduções de *furu ike ya* (do poema de Basho) é o número variado de sílabas que as compõem. Algumas obedecem ao total de 17 sílabas distribuídas nos três versos com 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente, outras ou não atingem ou mesmo ultrapassam esse total. Entretanto, esse fato não é tipicamente ocidental, visto que é comum encontrarmos haicais orientais que excedem esse número de sílabas, como neste de Basho:

ka re e da ni	5
ka ra ssu no to ma ri ke ri	9
a ki no ku re ⁷²	5

Ou neste outro de Issa:

るすにするぞ こいしてあそべ いおのはえ

ru ssu ni ssu ru zo	6	vou sair
ko i shi te a sso be	7	brinquem fazendo amor
i wo no há é ⁷³	5	moscas da cabana

Apresentamos dois poemas de Olga Savary: um que se enquadra no esquema de 5, 7 e 5 sílabas e, em seguida, outro que apresenta esquema diferente:

⁷² P. Franchetti, E. T. Doi, L. Dantas, *Haikai*, 1996, p.32.

⁷³ Idem, p. 116.

Amor

Deve é ser comido
 qual fruto – verde ou maduro –
 mesmo sem vontade?⁷⁴

Homem

Sem métrica ou rima	5
um bicho sim é o homem	6
provido de asas. ⁷⁵	4

Podemos dizer que essa contagem de sílabas que prende o haikai no Ocidente é tão arbitrária quanto a disposição em tercetos já mencionada, isto porque uma sílaba poética na língua japonesa não corresponde a uma sílaba poética em português. Cada *kana* ou símbolo japonês em *hiragana* ou em *katakana* corresponde a uma sílaba. Além disso, a duração do som de uma letra pode aumentar o número de sílabas de um vocábulo.

Vejamos este poema de Kiin:

こうさくの のはしすまりぬ ゆうひばり

ko ssa ku no	5	campo lavrado
no wa shi zu ma ri nu	7	fica em silêncio
yu hi ba ri ⁷⁶	5	cotovia da tarde

⁷⁴ Olga Savary, *Hai-kais*, 1986.

⁷⁵ Idem. *Retratos*, 1989.

⁷⁶ *Haikai*, 1996, p. 87.

A sílaba *ko* da palavra *kossaku* é sílaba longa, equivale a duas sílabas poéticas, fazendo com que o verso *kossaku no* tenha 5 sílabas. Da mesma forma, a palavra *yu* é uma sílaba longa, o que faz o verso *yu hibari* ter 5 sílabas.

Vejamos outros casos:

ゆきとけて むらいつぱいの こどもかな

yuki tokete	5	a neve derrete
mura ippai no	7	a aldeia cheia
kodomo kana ⁷⁷	5	de crianças

Nesse poema de Issa, a palavra *ippai* contém 4 sílabas, pois a segunda é longa, então o segundo verso é composto de 7 sílabas. Em seguida, apresentamos um poema de Shiki:

まんざんの わかばにうつる あさひかな

manzan no	5	da montanha toda
wakaba ni utsuru	7	reflete-se nas folhas novas
assahi kana ⁷⁸	5	sol da manhã

A palavra *manzan* corresponde a 4 sílabas. A nasalização das vogais é dada por um *kana* e corresponde a uma sílaba, portanto, *man* e *zan* têm duas sílabas, respectivamente.

⁷⁷ Idem, p. 74.

⁷⁸ Idem, p. 123.

Por meio desses exemplos, podemos dizer que a contagem de sílabas do verso japonês obedece a uma contagem silábica, ou seja, um verso tem tantas sílabas poéticas quantas forem as sílabas que os compõem. Se pensarmos no verso de um poema brasileiro, verificamos que, ao analisarmos o número de sílabas, encontramos três formas de haikai. Vejamos:

- haikai silábico, composto de três versos com 5, 7 e 5 sílabas, sem a preocupação de classificar a última palavra dos versos quanto à tonicidade;
- haikai métrico, composto de três versos que, embora apresentem de 17 a 23 sílabas no total, terão computadas apenas 17 sílabas métricas, considerando as sílabas até a última sílaba tônica dos versos;
- haikai em versos livres.

Um exemplo da primeira forma descrita acima são os poemas escritos por Érico Veríssimo que, em *O Senhor Embaixador*, faz dos sete haicais inseridos na obra o instrumento de ligação entre os personagens Pablo Ortega e Kimiko Hirota.

Eis dois deles:

Primavera

Libélulas? Qual.

Flores de cerejeira

Ao vento de abril. (Kimiko Hirota)

Verão

Moscardo verde

Fruta madura no chão...

Ó mel da vida! (Pablo Ortega)

Neles, o poeta se preocupa apenas com o número de sílabas nos versos, e consegue fazê-los contendo 5, 7 e 5, respectivamente, embora as palavras sejam acentuadas do ponto de vista gramatical (p.e., tanto *Ao vento de abril* como *Moscardo verde* apresentam cinco sílabas, assim como *Flores de cerejeira* e *Frutas caídas no chão* são versos de sete sílabas cada um).

Exemplificamos a segunda forma de construção do haikai com estes retirados da antologia organizada por Masuda Goga e Teruko Oda (1996):

Neste imenso azul
Nenhuma nuvem no céu
Somente urubus (Ricardo Akira Kokado)

Raios de luar:
Bolhas nas águas do lago
Saltam rãs e sapos. (Fanny Dupré)

Pau-de-sebo altíssimo
Guri tenta apanhar brindes...
Gritos e assobios. (Masuda Goga)

Com os olhos tristes
Descansando na lavoura
Um velho espantalho! (Hazel de S. Francisco)



O primeiro poema é composto por 17 sílabas, que correspondem a 17 sílabas métricas; o segundo, por 19 sílabas e 17 métricas; o terceiro, por 21 e 17 métricas; e o quarto, por 20 sílabas correspondendo a 17 sílabas métricas.

Passemos à terceira forma de construção de haikai no Brasil, aqueles que apresentam versos livres, sem nenhuma preocupação com a contagem de sílabas que compõem os versos. Trazemos, para exemplificá-los, dois haicais de Alice Ruiz (*Desorientais*, 1996) e dois de Paulo Leminski (*La vie en close*, 1991):

árvore da felicidade

folha a mais folha a menos

vai vivendo

varal vazio

um só fio

lua ao meio

cinco bares dez conhaques

atravesso são paulo

dormindo dentro de um táxi

essa estrada vai longe

mas se for

vai fazer muita falta

Discutimos neste momento uma outra circunstância que se apresenta nos haicais brasileiros. Já observamos que a presença do termo que identifica a estação do ano, o *kigo*, é importante, senão imprescindível, nos poemas japoneses. Entretanto, muitos

poetas japoneses da atualidade sustentam que seus versos não perderiam em expressividade ao desviar-se dessa tradição. Eis um exemplo que não se conforma com convenção que prevalece quanto à presença dos termos sazonais:

しんしんと はいあおきまで うみのたび

shin shin to

Pouco a pouco

hai aoki made

até os meus pulmões ficam azuis

umi no tabi⁷⁹

nas minhas viagens por mar

Com estas 17 sílabas, o poeta nos descreve uma cena: um barco no mar azul, tendo ao fundo o céu azul. Há tanto azul em toda parte que até o ar parece azulado. O poeta respira esse ar profundamente. Um ar que preenche o seu peito, revigorando-o e fazendo-o sentir que até mesmo os recantos dos seus pulmões foram tingidos de azul.

Um relance na biografia do autor ajuda-nos a entender este poema mais integralmente. Em 1931, ele deixou a sua província natal de Kagoshima para se tornar professor ginásial na Ilha de Miyako, quase no extremo sul de Okinawa, a província mais meridional do Japão, onde passou quatro anos no final da década de 20. Desfrutava do ar semitropical da região e freqüentemente visitava sua irmã, que morava em Naha, a capital de Okinawa. Este poeta retrata o azul claríssimo do mar do sul e traz à mente a sensibilidade de um jovem, que nos propicia uma sensação de liberdade e abertura a qual dá vida à cena retratada e aumenta a intensidade dos sentimentos expressos.

Outro poema, também da atualidade, não traz o *kigo*. É de autoria de Seiai Abe (1914–1989), poeta que se colocou à parte da corrente principal dos autores de *haiku*. Ele costumava dizer: *Cada momento da vida é especial. Algumas coisas podem parecer extremamente comuns e pouco interessantes, mas cada ação ou objeto apresenta algo fascinante para revelar. Gosto de usar frases simples para explorar o fato de que algum*

⁷⁹ *Haiku* de Housake Shinohara (1905–1936), traduzido por Hiroshi Nakamura.

aspecto especial esconde-se atrás de cada uma das coisas banais. Eis o poema, traduzido por Yutaka Nakamura:

れんこんの あなもたしかに かんでたべ

renkon no

Não tenha dúvida

ana mo tashika ni

ao comer a raiz de lótus

kande tabe

mastigam-se os buracos também

Este poema, que focaliza um fato do cotidiano, traz como ingrediente destacado a raiz de lótus. Há séculos, esta raiz é consumida no leste da Ásia. Fazendo-se um corte transversal nessa raiz, é possível ver que ela tem buracos, em número que às vezes chega a uma dezena. A característica mais notável da raiz de lótus é a sua consistência firme, ao mastigar. Os buracos, sendo simples cavidades, são espaços vazios, mas o poeta está certo – quando finca os dentes na raiz, a pessoa tem a sensação de estar comendo os buracos também. Trata-se de um fato sem nenhuma importância especial, e o poema foi escrito sem maiores pretensões. Todavia, quando o lemos, pensamos na sensação singular que se experimenta ao comer a raiz de lótus.

Afrânio Peixoto introduziu o haikai no Brasil, trazendo-o de caminhos europeus, principalmente da França. Os países ocidentais, no entanto, não cultivaram o emprego do *kigo* em suas composições haicaísticas, por ignorar essa tradição da poesia japonesa ou por falta de divulgação suficiente, pois essa característica não existe na poética ocidental. A produção brasileira, em parte consequência dessa introdução feita por Afrânio, em parte influenciada diretamente pelo imigrante japonês, apresenta-se dividida em duas direções: os poemas dos poetas que seguem as orientações do Grêmio Haikai Ipê, por exemplo, caracterizam-se pela presença do *kigo*, de acordo com o

modelo japonês; no entanto, encontramos poemas que foram construídos por haicaístas que trabalham de forma mais livre, sem se preocupar com essa orientação.

No próximo capítulo, estudaremos haicais de cinco poetas brasileiros que representam as tendências mais marcantes da tentativa da aclimação do poema japonês em terras brasileiras.



7.

**CINCO HAICAÍSTAS
BRASILEIROS**



Neste capítulo, voltamos nossa atenção para o fazer poético do haikai e para as várias concepções sobre esse ofício no âmbito da Literatura Brasileira.

Conforme já estudamos, o haikai surgiu de um processo de transformações pelas quais passou a poesia japonesa, no decorrer de sua história literária. Escrever *tanka* era uma atividade exercida pela elite culta e da alta sociedade, que se comprazia em poetar para seu deleite pessoal. Sessões poéticas faziam parte das atividades sociais dos governantes do império japonês, das quais participavam homens e mulheres.

Assim, escrever poesia era como fazer parte de um jogo poético, pois a estrutura do *tanka*, formada pelo *hokku*, estrofe inicial com 5, 7 e 5 sílabas, e pelo *wakiki*, segunda estrofe formada por 2 versos de 7 sílabas cada uma, permitia a participação de dois ou mais poetas na construção do poema. As composições resultantes desse jogo formavam séries denominadas *renga*.

Gradativamente, o poema se tornava acessível às camadas populares, que os produziam, porém, sem o brilho e a elegância dos poemas palacianos. Esse fato novo, que se acrescentou à história literária japonesa, era resultado das transformações que a sociedade ia sofrendo: as camadas menos favorecidas adquiriam importância, com a ascensão da burguesia tanto nos aspectos políticos como nos sociais e culturais. Assim eram compostos os *haikai-renga*, em que foram introduzidas palavras mais simples, que compunham a linguagem do cotidiano; não raras vezes, eram encontrados poemas humorísticos.

Do *haikai-renga*, o *hokku* é a estrofe que sobrevive com maior intensidade e que dá origem ao haikai que se expande fora dos limites geográficos das ilhas japonesas. O haikai produzido no Brasil é uma herança da «usurpação» cultural praticada pelos europeus. Nesse processo de transposição geográfica, não há como manter vivas todas as características que compunham a prática poética milenar japonesa.

Se pensarmos na fôrma do haikai, encontramos uma produção haicaística brasileira resultante dessa tentativa de aclimação. São produzidos poemas de três versos com 5, 7 e 5 sílabas. Mas esta métrica é contestável, diríamos até artificial, pois



não há nada em comum entre o sistema métrico brasileiro e o japonês. Nos poemas japoneses, são consideradas as sílabas conforme o número de *kana* ou letras do alfabeto japonês (lembrando que cada *kana* corresponde a uma sílaba), na sua contagem de 5, 7 e 5 sílabas. Além disso, devemos levar em consideração o posicionamento das intensidades, especialmente as do final dos versos. Na poesia brasileira, o acento de intensidade determina a contagem das sílabas nos versos, em que se desprezam as postônicas. Na poesia japonesa, no entanto, a contagem de sílabas é feita de acordo com o acento tonal, onde o jogo das sílabas breve ou longa apresenta uma função relevante, que resultam na musicalidade típica do falar poético japonês, independente da presença de rimas. Assim, ao se dizer que o haikai (na poesia japonesa) tem esquema silábico com 5, 7 e 5 sílabas, estamos nos referindo aos versos que têm, respectivamente, exatamente 5, 7 e 5 sílabas.

Essa contagem das sílabas dos versos do haikai não é uma característica essencial, e isso pode ser demonstrado na obra dos mais importantes poetas japoneses, que por vezes transgrediam essa regra, construindo poemas com mais ou com menos sílabas do que as 17 proclamadas, nos três versos, conforme mostramos através de poemas de Basho e Issa (p.130).

Portanto, a estrutura formal não é o item essencial à existência de um haikai. Importa mais a atitude sensível do poeta, capaz de ser, estar, observar e expressar poeticamente um *flash* vivenciado, uma sensação ou percepção frente à vida, inserido na natureza que o rodeia. Por isso o *kigo* é essencial, pois dele decorre a emoção do haicaísta em um determinado momento. Através dele, o poeta expressa a emoção que sente, como ser vivo, parte integrante da natureza constantemente em mutação. Escrever haikai é um exercício que deve ser cultivado, aprendido e apreendido, através da observação constante e do comportamento diante da natureza. Por isso não escreve haikai quem não vivenciou aquilo que escreve, pois o haikai é a expressão poética de um momento vivenciado; não escreve haikai quem procura conceituar, induzir, conduzir, usando de metáforas ou de sentimentalismo, ao expressar a sua versão pessoal como sendo a verdade universal. Escrever haikai deve ser um exercício constante de viver sendo, estando, olhando, compartilhando.

Levando em consideração os aspectos apresentados, procedemos à análise e julgamento da produção poética brasileira, especificamente haicaística, para verificarmos em que medidas essa produção adaptada se afasta ou não do processo de construção do haikai tradicional. Para tanto, selecionamos cinco autores brasileiros que se destacam pela importância histórica de seus textos e, dentro da produção poética de cada um, pinçamos textos que trazem as características mais marcantes.

Cabe notar que os procedimentos de análise foram bastante específicos. Analisamos os aspectos estruturais do poema. Em seguida, partimos para a análise da presença ou ausência de outros itens que consideramos serem característicos no haikai. A exploração da forma, a percepção do seu ritmo são elementos importantes, embora não consideremos que a mera análise formal seja suficiente como análise literária. Percebemos que os temas e motivos variam enormemente, diversificando-se em cada poeta de modo bastante significativo. É possível apreender as características individuais que os diferenciam entre si, através do conhecimento das formas e temas que marcam cada modelo literário. Procuramos descobrir dentro de cada produção as manifestações poéticas individuais, tentando extrair o máximo possível do texto em análise, situando-o histórica e formalmente num quadro de referências e encarando-os como parte de um todo, conscientes da individualidade literária e ao mesmo tempo da existência de uma comunidade literária internacional.

Já sabemos que o haikai é o poema de origem japonesa, formado geralmente por 17 sílabas, distribuídos em três versos com 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente, que podem vir grafados em uma, duas, três ou quatro linhas verticais. Discutimos acerca da contagem de sílabas na forma poemática japonesa e na brasileira. Na análise dos poemas brasileiros, há possibilidade de mais de uma forma de construção. Sabemos que a poesia japonesa não conhece a rima e se ela acontece, é um fato meramente casual. E a presença de um título é desnecessária.

Com a seleção dos poetas brasileiros e de seus trabalhos, buscamos apresentar algumas direções por onde, na Literatura Brasileira, o haikai caminha desde a sua introdução em terras brasileiras até o momento atual de produção poética. Escolhemos

os poemas de Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Abel Pereira, Olga Savary e Masuda Goga.

Érico Veríssimo

Ao lermos a obra de Érico Veríssimo, *O Senhor Embaixador*, nós nos deparamos com a maneira singular com que os personagens Miss Kimiko Hirota e Pablo Ortega se comunicam: eles utilizam formas poemáticas estruturadas em três versos que apresentam características que possibilitam a sua identificação como haicais. Dos sete poemas exibidos na obra, selecionamos quatro para análise. Vejamos o primeiro deles:

Primavera

Libélulas? Qual!

Flores de cerejeira

Ao vento de abril. (Kimiko Hirota)

Ao primeiro olhar, observamos a presença de um título: *Primavera*. Para um haicaísta, este título é absolutamente desnecessário, pois Kimiko traz no interior de seu poema uma expressão considerada palavra-chave da primavera, qual seja, *flores de cerejeira*, com a qual ela indica a estação do ano à qual quer se referir. *Flores de cerejeira* é um *kigo* japonês de primavera, e este pormenor é verossímil, visto que Kimiko é funcionária da Embaixada do Japão; podemos supor que tenha visitado ou tenha morado em terra japonesa. É importante esta observação pois só poderia escrever um haicai sobre as *flores de cerejeira*, flor-símbolo do Japão, quem tivesse passado pela experiência magnífica de presenciar uma cerejeira em flor, em abril, então primavera japonesa. Se um poema, para ser considerado um haicai, deve ser a expressão emotiva de um momento vivenciado, não um resultado de imaginação expressa em palavras,

então o poema apresentado é um haikai tradicional. Vejamos a estrutura formal: são três versos formados por 5, 7 e 5, respectivamente. Não há a preocupação com o sistema de mensuração que seguem os poetas brasileiros, que escrevem em língua portuguesa. Ou seja, os versos são compostos de 5, 7 e 5 sílabas, como nos poemas japoneses; não há a preocupação com a tonicidade das últimas palavras de cada verso, pois se consideram todas as sílabas de todas as palavras. Eis o poema com a separação silábica:

Li-bé-lu-las?-Qual.

Flo-res-de-ce-re-jei-ra

Ao-ven-to-de a-bril

Não temos a presença de rimas internas ou no final de versos. Não houve esta preocupação, embora fossem encontrados, nesta época de produção haicaísta brasileira, autores que procuravam fazer versos rimados nos haicais.

O haikai seguinte foi escrito pelo personagem Pablo Ortega, que o envia à sua amiga Miss Kimiko:

Verão

Moscardo verde

Fruta madura no chão...

Ó mel da vida!

Também aqui o título é desnecessário. O conteúdo do poema identifica o verão como sendo a estação à qual o poeta se refere. O *kigo* é moscardo, inseto que prolifera nesta época quente e úmida. A estrutura formal segue o modelo tradicional, pois o poema se apresenta em três versos compostos de 5, 7 e 5 sílabas. Embora dois dos versos, o primeiro e o terceiro, terminem por vocábulos paroxítonos, as sílabas átonas

que se encontram no final dos versos são consideradas. Não há rimas também neste poema.

Vejamos a separação dos versos em sílabas:

Mos-car-do-ver-de
Fru-ta-ma-du-ra-no-chão
Ó-mel-da vi-da

Ao procedermos a uma comparação entre esses dois poemas, percebemos que a estrutura de ambos é semelhante: trazem um título, têm três versos com 5, 7 e 5 sílabas e existe uma palavra ou expressão identificada como *kigo*. Ou seja, a forma e o conteúdo são semelhantes. Uma peculiaridade do haikai tradicional se encontra, porém, no primeiro e não o percebemos no segundo poema. O haicaísta deve procurar expressar a emoção de um momento vivenciado, sem imaginar essa emoção. Quando Kimiko escreve seu poema, ela transmite a imagem instantânea da impermanência de um mundo constantemente em movimento, resultante de uma experiência vivenciada, sem sentimentalismo. O poema de Pablo é estático, descritivo e, ao interpretar a cena que descreve, dando a sua impressão sobre a vida, sob o ponto de vista da poética original do haikai, torna seu poema menor do que o de sua companheira.

Essa leitura do poema está presente também no haikai que se segue, de Kimiko:

Gota de orvalho
Na corola de um lírio:
Jóia do tempo.

Se considerarmos apenas a análise estrutural, este é um exemplo de haikai dentro dos moldes tradicionais. São três versos com 5, 7 e 5 sílabas, e não houve a preocupação de encontrar rimas na sequência dos versos:

Go-ta-de or-va-lho
 Na-co-ro-la-de um-lí-rio
 Jói-a-do-tem-po

Quanto ao *kigo*, este vem expresso pela palavra *lirio*, que identifica o poema como sendo de primavera. Existe, porém, nele o mesmo fator que deve ser evitado para se conseguir um bom haikai. Embora não haja um título que direcione nossa leitura, que flui levemente até o segundo verso, quando nos deparamos com o terceiro, sentimos uma quebra nessa sensação de leveza. A conclusão dada pela poeta, *jóia do tempo*, torna o poema discursivo e acabado, direcionando a emoção do leitor, que fica sem espaço para, à sua maneira, finalizar o poema.

No poema que segue, Pablo Ortega, exceto na apresentação em três versos com 5, 7 e 5 sílabas, construiu um haikai que foge ao molde tradicional por vários aspectos. Vejamos:

Jardineiro insensato

 Passou a vida
 A cultivar sem saber
 A flor da morte.

 Pa-ssou-a-vi-da
 A-cul-ti-var-sem-sa-ber
 A-flor-da-mor-te

O haikai é um *flash* da vida que se expressa cheio da emoção de quem o escreve. Uma narração, diferentemente de um momento fugaz captado pela sensibilidade do poeta num haikai, é uma construção que traz uma sequência de momentos vividos por um personagem. Por duas vezes Pablo direciona a leitura de seu texto: quando coloca

um título qualificando o jardineiro com a característica marcante de ser insensato e quando utiliza a narração no poema. Pelos elementos identificados, este poema mantém em comum com o poema tradicional apenas a sua estrutura formal em termos de número de versos e de sílabas. Sendo assim, pode ser considerado um haikai se levarmos em conta somente a característica estrutural.

É visível a diferença entre os poemas escritos por Kimiko Hirota e Pablo Ortega. Os dela trazem aquela sensação de gosto oriental, de resultado das reflexões sobre o caminhar da natureza, imutável e impermanente. São poemas nos quais a autora, através da captação de *flashes*, expressa a leitura que faz de momentos fugazes vivenciados. Através deles, demonstra a sua arte de viver, como se quisesse transmitir a importância da vida, que continua em seu ciclo de passado, presente e futuro. Há sempre um presente, resultante de um passado e origem de um futuro inevitável. Ao lermos os poemas de Pablo Ortega, porém, somos tomados por uma sensação diferente, onde, através de versos narrativos, sentimos a presença apenas do passado e do presente. Não se vislumbra a continuidade da vida. *A fruta madura no chão* apresenta a mesma leitura conotativa de *passou a vida cultivando a morte*: houve o transcorrer natural da vida até o estágio final, momento de destruição ou da morte.

A leitura que fazemos dos poemas destes dois personagens de Érico Veríssimo nos leva a deduzir que este escritor conhecia bem a estrutura do poema japonês, a ponto de citar, nas suas tentativas e ensaios haicaísticos, «bons» haicais a Kimiko e outros menos «bons» a Pablo Ortega. Os poemas de Kimiko são uma adaptação que se aproxima do poema japonês, e só não se consideram haicais perfeitos pela presença dos títulos que empobrecem os textos, direcionando a leitura do terceto. Por outro lado, através de Pablo Ortega, que não dominava a filosofia oriental, sentimos que a preocupação em seguir a forma estrutural menos que o conteúdo afasta seus versos da poética original haicaística. Sabemos que Érico Veríssimo escreveu estes sete haicais inspirado na trama do seu romance e nas características de seus personagens principais. Não temos notícia de outros poemas onde desenvolvesse o seu estudo sobre este poema japonês.



Embora apreciase a forma poemática japonesa, Manuel Bandeira escreveu poucos haicais, mas tinha conhecimento dessa forma poemática, que definiu do seguinte modo: É um gênero difícil, não pela forma em si, mas por exigir um pouco daquele milagre da gota de água, que é o de, em sua exigüidade, refletir todo o universo⁸⁰. Também se dedicou a traduzir os poemas de Basho, transmitindo para os seus leitores a singeleza, a graça e a leveza do poeta japonês mais traduzido no âmbito da literatura ocidental, particularmente da literatura brasileira. Passamos à análise de duas dessas traduções⁸¹ e, a seguir, dois haicais de autoria de Bandeira.

a cigarra ... ouvi:
nada revela em seu canto
que ela vai morrer⁸²

Assim como no poema original, Bandeira apresenta esta sua tradução sem título. A presença do *kigo* dá o referencial temporal, representado pela palavra *cigarra*, que possibilita a identificação do poema como sendo de verão. Basho, através de palavras simples do cotidiano, expressa com sensibilidade a percepção de um momento vivido, captado para revelar a importância da vida.

A construção em três versos foi mantida, assim como os versos com 5, 7 e 5 sílabas, considerando-se a contagem métrica dos padrões considerados na poesia brasileira. Vejamos:

a-ci-ga-rra ou-vi
na-da-re-ve-la em-seu-can-to
que e-la-vai-mo-rrer

⁸⁰ Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa*, 1985.

⁸¹ Idem, *Poesia traduzida*, 1948.

⁸² Apresentamos outra tradução deste poema de Basho, de autoria de Ana Maria Gottardi:

As cigarras cantam
Sem saberem que é a morte
que as escuta.

Ao compararmos os versos de Bandeira e Érico Veríssimo, observamos que a contagem métrica seguida é diferente. Érico considera todas as sílabas constituintes das palavras encontradas em seus versos, independentemente do acento de intensidade das palavras, como nos versos japoneses. Manuel Bandeira segue o conceito da metrificação usada no Brasil, onde se consideram as sílabas até a última tônica de cada verso. Assim, no segundo verso, *nada revela em seu canto*, há sobra da sílaba *to* no final. No primeiro e terceiro versos, essa sobra não ocorre, pois terminam em palavras oxítonas: *ouvi* e *morrer*.

Vejamos a segunda tradução:

quatro horas soaram
levantei-me nove vezes
para ver a lua

Também nesta tradução, Bandeira mantém a característica de não usar um título. Basho certamente não o tinha utilizado em seu poema. Este é um haikai de outono, identificação possível pela presença da palavra *lua*, considerado pelos haicaístas como um *kigo* de outono, por ser esta a estação que apresenta a lua em seu maior esplendor e beleza. Neste poema, Basho presta um culto à natureza, através da admiração pela lua, provavelmente em fase cheia. A lua é tão bela que o poeta se levanta muitas vezes para apreciá-la.

Bandeira continua seguindo a contagem métrica nesta tradução. No entanto, existe a sobra no final dos três versos por terminarem com palavras paroxítonas: *soaram*, *vezes* e *lua*.

qua-tro ho-ras-so-a-ram
le-van-tei-me-no-ve-ve-zes
pa-ra-ver-a-lu-a

Apesar de serem traduções de haicais originalmente japoneses, Manuel Bandeira não manteve a estrutura em três versos com 5, 7 e 5, conforme a regra japonesa, embora haja a presença de outras características como a ausência de título, que orientaria uma leitura prévia do poema, e a inclusão do *kigo* original. No entanto, Manuel Bandeira conseguiu captar e traduzir com sensibilidade a emoção do poeta japonês em versos brasileiros, demonstrando um extraordinário poder de síntese que só se obtém após exaustiva exercitação.

Passemos à análise dos haicais de produção original de Bandeira. O primeiro denomina-se *Elisa*:

Elisa

Dizem os lábios

O que está dentro

Do coração?⁸³

Este exemplo apresenta, logo no início, um fator que comumente não se encontra nos haicais tradicionais, qual seja, a presença de título: *Elisa*. É composto por três versos que, se analisados na maneira ocidental, apresentam 4 sílabas métricas cada uma, o que o torna um haikai fora dos padrões seguidos por Érico Veríssimo. Separando as palavras em sílabas métricas, temos:

Di-zem-os-lá-bios

O-que es-tá-den-tro

Do-co-ra-ção?

⁸³ Manuel Bandeira. *Estrela da vida inteira*, 1978, p.267. O próximo poema se encontra na p. 141 dessa obra.

O título *Elisa*, dado a este poema, diferentemente de alguns haicais escritos por Érico Veríssimo e analisados neste texto, não permite a sua classificação sazonal, ou seja, não podemos enquadrar este poema numa das estações do ano, pois não encontramos uma palavra ou uma expressão que seja característica de qualquer estação. Embora *Elisa* seja um poema que expresse a emoção e a sensibilidade do poeta, elementos sempre presentes no poema japonês ora estudado, e exista o fator comum da construção em três versos, este poema não se enquadra na categoria do haikai tradicional japonês.

A presença de um título – *Haikai tirado de uma falsa lira de Gonzaga* – também acontece no segundo poema apresentado, da autoria de Manuel Bandeira:

Haikai tirado de uma falsa lira de Gonzaga

Quis gravar «Amor»
No tronco de um velho freixo
«Marília» escrevi.

Neste poema escrito em três versos, nota-se uma metrificação diferente, em relação ao poema anteriormente analisado, pois os versos apresentam 5, 7 e 5 sílabas métricas. Assim, temos:

Quis-gra-var-«A-mon»
No-tron-co-de um-ve-lho-frei-xo
«Ma-rí-lia»es-cre-vi.

Apesar de este poema trazer um título, dispensável pela interpretação do seu conteúdo, com referência à personagem objeto da lira de Gonzaga, e de não se encontrar um *kigo* entre suas palavras, outros elementos presentes nos levam a lê-lo como um

bom haikai. Além da forma tradicional, ele expressa um momento de intensa emoção do poeta, que consegue transformá-la neste belo poema lírico.

Uma característica comum encontrada tanto nas traduções dos poemas de Basho como nos poemas de Manuel Bandeira é a ausência de rimas, sejam internas ou no final dos versos. O poeta brasileiro não teve essa preocupação, assim como não tinha Basho, em quem Bandeira se espelhava para suas produções poéticas, não escondendo a sua admiração pelo poeta japonês. Deste modo, quando produz seus próprios poemas, Bandeira se afasta do modelo tradicional do haikai, o que possibilita a leitura da sua obra, enquanto chamada haicaística, como uma tentativa de adaptação do poema japonês em que não consegue seguir os moldes ditados pelo haikai tradicional.

Abel Pereira

A produção poética haicaística do baiano Abel Pereira pode ser dividida em três momentos distintos. Na fase inicial, apresenta seus haicais compostos segundo o modelo criado por Guilherme de Almeida. São dessa época os poemas encontrados em suas obras *Colheita e Poesia até ontem*. Desta última, destacamos o seguinte haikai:

Experiência

Cuidai da roseira...

Compensa a espera imensa,

a rosa primeira.

O título *Experiência* limita a leitura deste poema. Com ele, o autor orienta o seu discurso e não podemos supor outra coisa senão a experiência da dedicação ao desenvolvimento de uma roseira, recompensada pelo abrir da primeira flor. Se não

houvesse o título, teríamos um haikai que nos transmitiria a expectativa, a emoção que é própria dos bons poemas japoneses.

Outro fato de destaque é a presença da função conativa neste poema, caracterizada pelo uso do verbo *cuidar* no imperativo, supondo a existência de um leitor, alvo da mensagem veiculada pelo autor. Através desse artifício lingüístico, o poeta faz uma observação, que é pessoal, a respeito da compensação de um trabalho com que o leitor seria agraciado. Este detalhe diminui o conceito deste poema como haikai, que não tem a função de ordenar ou fazer um pedido a quem o lê, por ser fundamentalmente a expressão poética de um sentimento vivido pelo poeta que consegue exprimi-lo usando de toda a sensibilidade que lhe é inerente. A experiência retratada no poema pode ter sido verdadeira para o poeta, se ele passou pelo processo ao qual se refere, mas só será uma experiência concreta para o leitor após ele passar pelo mesmo processo. A avaliação só poderá ser feita através de uma vivência pessoal, pois o haikai é a expressão da sensibilidade poética, captando um momento de emoção sentida pelo autor.

Quanto à estrutura da forma, Abel Pereira apresenta, no poema acima, a fórmula proposta por Guilherme de Almeida, qual seja, os três versos na sua ordem original, com 5, 7 e 5 sílabas, o primeiro verso rimando com o terceiro e o segundo verso com a rima interna (a segunda sílaba rimando com a sétima). A contagem das sílabas obedece ao esquema da metrificação ocidental, não levando em consideração a última sílaba, quando for átona. É o que acontece com as palavras *roseira*, *imensa* e *primeira*. Esse fator possibilita a contagem de 5, 7 e 5 sílabas dos três versos. A rima interna, no segundo verso, acontece entre *compensa* e *imensa*, duas palavras paroxítonas. Apresentamos a metrificação desse haikai:

Cui-dai-da-ro-sei-ra

Com-pen-sa a es-pe-ra i-men-sa

a-ro-sa-pri-mei-ra.

Embora os poetas brasileiros que, como Abel Pereira, sofreram a influência européia, notadamente a francesa, não tivessem conhecimento ou não dessem importância à presença do *kigo* na construção do haikai, este poema pode ser considerado como pertencente à estação *verão*. Isso se deve à presença da palavra *rosa*, que é classificada, pelos haicaístas, como *a flor do verão*, apesar de florescer durante o ano inteiro.

Os haicais de Abel Pereira, publicados em *Mármore partido*, já mostram o poeta libertado da influência de Guilherme de Almeida. Vejamos este (p.3):

Na estrada deserta
um simples cair de folhas
quebrou o silêncio.

Superadas as oscilações do começo, o poeta afasta-se do estilo guilhermino, abrindo caminho próprio para a sua poeticidade. Seu haikai, construído em três versos de 5, 7 e 5 sílabas métricas, já não se prende à obrigatoriedade da presença das rimas:

Na es-tra-da-de-ser-ta
um-sim-ples-ca-ir-de-fo-lhas
que-brou-o-si-lên-cio.

Com palavras simples, Abel Pereira construiu este haikai de outono, estação identificada pelo cair das folhas. O poeta expressa poeticamente a emoção captada pelo poeta e transformada em versos, contrapondo, a uma simples observação objetiva, uma percepção instantânea e pessoal.

Em 1989, Abel Pereira lança seu livro *Haikais Vagaluminosos*. Nele estão contidos noventa e nove haicais, que têm como tema único os vaga-lumes, *kigo* de verão. Eis duas dessas composições (2º e 26º blocos, respectivamente):



Caminhos não erra
quem, à luz dos vaga-lumes
vai subindo a serra.

Íntimos, crianças
e vaga-lumes, brincando,
curta foi a noite.

São composições em três versos, seguindo a contagem de 5, 7 e 5 sílabas métricas. A primeira faz rimar o primeiro verso com o terceiro – *erra* e *serra* – mas não apresenta a rima interna no segundo verso, de acordo com o estilo de Guilherme de Almeida. Na segunda composição não há a presença nem de rima entre os versos nem da rima interna.

Ca-mi-nhos-não-e-rra
quem-à-luz-dos-va-ga-lu-mes
vai-su-bin-do a-se-rra.

Ín-ti-mos-cri-an-ças
e-va-ga-lu-mes-brin-can-do
cur-ta-foi-a-noi-te.

Apesar de percebermos o equilíbrio da construção nestes dois poemas, eles pecam pelo fato de expressarem uma idéia pré-concebida do autor, quando afirma que, ao subir a serra, o andante não errará o caminho se iluminado pelos vaga-lumes (no primeiro poema), e que a noite não foi suficiente para a brincadeira entre crianças e vaga-lumes (no segundo poema). Evitar o raciocínio faz parte do processo de construção de um bom haicai, pois ele é poesia pura, alheio às preocupações intelectuais que o poeta queira transmitir ao seu leitor.

Como pudemos observar, os haicais de Abel Pereira trazem, a princípio, a marca do modelo guilhermino. Mas, aos poucos, o poeta encontra seu próprio estilo e consegue escrever bons poemas haicaísticos, encontrados no decorrer de sua produção poética.

Olga Savary

A paraense Olga Savary diz-se apaixonada pela poesia japonesa, particularmente pelo haicai. Essa paixão é registrada no prólogo de seu livro *Retratos* (1989): *...Registro aqui, mais uma vez, minha paixão por esse pequeno-grande universo poético, essa pincelada verbal, que pode dizer tanto com tão pouco. Autora de tantos hai-kais, ... minha paixão se estende à poesia traduzida.*

Para este estudo dos poetas haicaístas brasileiros, selecionamos, além de poemas da autoria da poeta, uma tradução de um poema de Matsuo Basho, esta que segue:

até uma choça com teto de palha
neste mundo louco se transforma
em casa de bonecas.⁸⁴

Este haicai, originalmente, encontra-se no primeiro capítulo do diário de viagem de Basho, *Oku no hossomiti, Sendas de Oku*. Ao se preparar para mais esta viagem, ele cede sua cabana para uma família nela morar. Basho escreve uma série de oito poemas de um *renga*, do qual cita somente o poema inicial (*hokku*) que apresentamos acima, traduzido por Olga Savary. Para entendermos a significação deste poema, é preciso conhecer um pouco da tradição japonesa, o que nos explica Oldegar Franco Vieira⁸⁵:

⁸⁴ Olga Savary, *Haikais de Bashô*, 1989.

⁸⁵ Oldegar Fanco Vieira, *O haicai: essencialmente japonês?*, 1975.



...as famílias japonesas que têm meninas celebram anualmente a Festa das Bonecas no dia 03 de março e, nesta festa, as bonecas tradicionais, conservadas de geração em geração, são colocadas entre flores na sala principal da casa. Bashô pensa na metamorfose que sua casa, até então habitada por um ermitão, um solitário, sofrerá... quiçá toda a emoção subconsciente do poeta, sem mulher, sem filhos, essa profunda melancolia, entremeada com a alegria de ver agora a sua casinha contar com a vivacidade de uma família que tem crianças...

Olga Savary confessa que esta tradução, assim como as outras que se encontram em seu livro *Haikais de Bashô*, foram feitas via edições inglesas e francesas. Uma versão feita por Octavio Paz encontra-se no livro que traz a tradução que este poeta fez de *Oku no hosonemi*:

También esta cabãna de paja
en este mundo tornadizo
há de transformarse en casa de muñecas

O mesmo poema de Basho foi traduzido por Nobuyuki Yuasa, Paulo Leminski e Oldegar Franco Vieira. Apresentamos, na ordem citada, estas traduções:

Behind this door
Now buried in deep grass,
A different generation will celebrate
The Festival of Dolls.

a cabana de ervas secas
(o mundo todo muda)
vira casa de bonecas

Eis o meu casebre:
de repente, uma casinha
de bonecas.

Ao fazer a sua versão, Olga Savary manteve a estrutura formal composta por três versos. Mas, como ela mesma explica, *sendo extremamente difícil respeitar a forma rígida do haikai, pela dificuldade de passá-lo do japonês para qualquer língua ocidental, seguiu-se o critério de realizar uma versão o mais fiel possível entre sentido poético e conteúdo, prescindindo-se da métrica.*⁸⁶ É o que ela nos mostra: um haikai poeticamente descritivo que traduz a emoção do poeta no momento da partida.

Sua versão não apresenta a sequência de 5, 7 e 5 sílabas de que são construídos os haicais originais, pois verificamos, no primeiro verso, 10 sílabas; no segundo, 9; e no terceiro verso, 6 sílabas métricas. Vejamos:

a-té u-ma-cho-ça-com-te-to-de-pa-lha
nes-te-mun-do-lou-co-se-trans-for-ma
em-ca-sa-de-bo-ne-cas

Para classificarmos o poema em termos sazonais, temos que recorrer à tradição japonesa: segundo ela, este é um haikai de outono, classificação confirmada pela presença do *kigo* outonal, *casa de bonecas*, característica do Festival Hinamatsuri ou Festival das Bonecas, que acontece no mês de março, então outono na terra japonesa.

Quando escreve seus próprios poemas, Olga rompe a estrutura rígida dos três versos de 5, 7 e 5 sílabas. Ela diz que, *apenas, como brasileira tropical amazônica, inquieta e rebelde, não vou ficar repetindo o que originalmente já foi feito à exaustão. Regras foram feitas para serem rompidas. E o poeta é um transgressor. Assim, penso fazer melhor dando a minha modesta contribuição com algumas inovações. Por exemplo, temas inexistentes no haikai original, como o erotismo, e o verso a mais, para*

⁸⁶ Olga Savary, *Haikais de Bashô*, 1989.



*fechar o poema, como acorde em música.*⁸⁷ Um exemplo dessa *transgressão poética* pode ser observado na seguinte composição, que encontramos em *Retratos*:

Vida

É a ti que persigo, ávida vida,
sem ao menos olhares para trás,
embora eu te arranhe e sangue

te morda e dilacere o calcanhar.

É um poema que se identifica com o estilo de Olga Savary. Foge do tradicional esquema de poesia sem título, com três versos de 5, 7 e 5 sílabas, e não há nenhuma palavra que identifique um *kigo*. Tem a estrutura formada por quatro versos, com o quarto separado dos demais, onde encontramos 10 sílabas no primeiro e segundo versos, 7 no terceiro e novamente 10 sílabas no quarto verso. Este último vem separado dos três primeiros versos para, como disse Olga, *fechar o poema, como acorde em música*. Vejamos como se dá a metrificação:

É-a-ti-que-per-si-go á-vi-da-vi-da
sem-ao-me-nos-o-lha-res-pa-ra-trás
em-bo-ra eu-te a-rra-nhe e-san-gre

te-mor-da e-di-la-ce-re o-cal-ca-nhar.

Mas Olga também escreve haicais em três versos, o quarto adicional não é

⁸⁷ Idem, *Retratos*, prólogo, 1989.

presença constante em suas composições. Como este, também encontrado em *Retratos*:

Luz, câmera, ação

O poeta cria o sonho
compensando o que lhe falta
com o muito que lhe sobra.

O título dá a impressão, simbolicamente, do movimento do processo criador do poeta. Sobre este poema, diz a professora Dalma Nascimento, em depoimento registrado em *Retratos: A completude ambicionada e impossível de realizar-se, entre «o muito que lhe sobra» da energia da linguagem e «o que lhe falta» pelos poucos recursos do código linguístico, só é resolvida pela estratagemã do sonho. O revelador Poeta carece da utopia, da fantasia para anestesiá-lo das perdas e falências. Encharcado pelo sentimento romântico-moderno das ruínas, o haikai revisita o tema da perquirição impossível, pelo fato de o Artista perceber demais.*

Apresentado em três versos, apenas este fato coincide com o modelo tradicional do haikai. No mais, tudo é característico das composições de Olga: o título que situa o poema no momento da criação, a metrificação em 6, 7 e 7 sílabas e a ausência do *kigo*, visto que nenhuma palavra, neste poema, situa-o em determinada estação sazonal. Vejamos a metrificação:

O-poe-ta-cri-a o-so-nho
com-pen-san-do o-que-lhe-fal-ta
com-o-mui-to-que-lhe-so-bra.

O haikai seguinte, ainda de Olga Savary, é o exemplo de uma outra forma de transgressão exercida pela poeta, observada pela ausência de um *kigo*, e pela estrutura

que o forma: os três versos têm uma metrficação singular, qual seja, 3, 11 e 7 sílabas métricas, respectivamente. Eis o poema, incluído em *Haikais*, de 1986:

Desligada

o vento morde meus cabelos sem medo:

tenho todas as idades.

Des-li-ga-da

o-ven-to-mor-de-meus-ca-be-los-sem-me-do

te-nho-to-das-as-i-da-des.

Pela análise que desenvolvemos com os poemas selecionados de Olga Savary, podemos concluir que, no ofício da tradução ou na construção dos próprios poemas, a poeta segue uma linha poética própria. Apesar de encontrarmos temas caros e eternos da poesia e da vida, como expressão da experiência de vida e de poesia, notamos a presença de outros temas inovadores que ela introduz no rol de temas haicaísticos, como um certo erotismo que se sente em suas expressões. Tantas transgressões afastam seus poemas do modelo tradicional, e muito longinquamente podem ser considerados haicais.

Masuda Goga

Masuda Goga lidera o Grupo Haicai Ipê, fundado em 1987, em São Paulo, cujos membros, brasileiros descendentes ou não dos imigrantes japoneses, produzem o haicai segundo uma adaptação nascida da convivência poética, e que se baseia nos dez mandamentos que dão suporte ao trabalho do grupo. Masuda foi o primeiro imigrante japonês, no Brasil, que experimentou compor haicais na língua portuguesa, de acordo com as normas do estilo tradicional. A presença do *kigo* é uma constante em seus



poemas. Através do Grêmio, ele pôde divulgar suas idéias sobre a composição dessa forma de poesia. Juntamente com outros membros do Grêmio, realizou pesquisas sobre os termos das estações característicos do cenário brasileiro, e o resultado desse trabalho teve como consequência a publicação de duas antologias ou *kigologias* e de dois livros com haicais trazendo *kigo* em sua construção. Goga explica que o *kigo* não é um termo científico, mas haicaístico, por isso nem sempre se observa uma exatidão científica na catalogação ou distribuição dentro das estações do ano. Cita como exemplo a catalogação do termo *lua* como *kigo* de outono, embora tenhamos a presença deste astro durante o ano todo, mas que justamente nesta estação do ano, brilha com, aparentemente, mais intensidade.

Vejamos alguns *haicais* de Goga⁸⁸:

Está chovendo? Não.

Bichos-da-seda comendo

As folhas, tão ávidos...

Pelo tronco desce

Um batalhão de formigas

Ostentando as flâmulas...

Libélula voando

Pára um instante e lança

Sua sombra no chão.

⁸⁸ Masuda Goga e Teruko Oda, *Natureza – Berço do Haicai. Kigologia e Antologia*, 1996.

Hoje, tão bom o tempo!
Dois lá, três cá, os banhistas
Na praia de inverno.

A seleção destes poemas não é aleatória. Procuramos trazer haicais que contivessem *kigo* de cada estação do ano. São haicais através dos quais ele expressa o amor à natureza brasileira, numa construção onde a concisão é fator fundamental, verificada nas 17 sílabas distribuídas em três versos, sem rima nem título. A sensibilidade do autor consegue captar instantâneos que expressa em palavras do cotidiano, de fácil compreensão.

O primeiro haikai traz o *kigo* referente à primavera, através do vocábulo *bicho-da-seda*. O poema é formado por três versos com 6, 7 e 5 sílabas métricas, desprezando as sílabas átonas após a última tônica. O fato de o primeiro verso fugir da estrutura de 5, 7 e 5 é assim explicado pelo próprio Goga: *A métrica ideal do haikai é a seguinte: 5 sílabas no primeiro verso, 7 no segundo e 5 no terceiro; mas não há exigência rigorosa nesse fator de composição. O mais importante é a emoção que o poeta consegue transmitir com suas palavras.*

Apresentamos o primeiro haikai e sua divisão silábica:

Es-tá-cho-ven-do? Não.
Bi-chos-de-se-da-co-men-do
As-fo-lhas-tão-á-vi-dos

A leitura deste poema permite a observação de uma sensação sonora e visual cheia de poeticidade. O som está presente em toda a construção desta cena descritiva. Goga é mestre e seus haicais brilham pelos detalhes que apresenta. Verifiquemos como ele, magistralmente, compara o barulho da chuva quando cai com o barulho produzido pelos bichos-de-seda quando comem.

No segundo haikai, a composição em três versos é mantida, obedecendo à estrutura quanto ao número de sílabas métricas, ou seja, o primeiro e o terceiro trazem 5 sílabas e o segundo, 7. A palavra *formigas* é considerado *kigo* de verão, por ser nesta estação que esses insetos deixam os ninhos em busca de alimento⁸⁹.

Pe-lo-tron-co-des-ce

Um-ba-ta-lhão-de-for-mi-gas

Os-ten-tan-do-flâ-mu-la

Há uma comparação bastante original expressa neste poema. O olhar perspicaz do poeta flagra o movimento intenso das formigas carregando pedaços de folhas de árvores, muitas vezes maiores que o tamanho de seu próprio corpo, o que as torna tão destemidas como soldados em guerra, carregando o estandarte de sua pátria.

Como num *flash* de uma máquina fotográfica, Goga capta o instante poético no haikai seguinte, quando um movimento constante, que é o bater das asas da libélula, é quebrado e surge uma imagem no chão, projetada pela sombra do animal. São três momentos distintos: o voo da libélula, a libélula estática, e a presença de sua sombra que é perceptível apenas quando existe a quebra do movimento. Em três versos, compostos por 5, 7 e 5 sílabas métricas, Goga traduz um momento qualquer de um dia qualquer de outono, com simplicidade e emoção poética.

⁸⁹ Conhecendo um pouco da vida deste poeta e mestre de tantos outros haicaístas, temos a nítida impressão de encontrar Goga, ao escrever este poema, num exercício de observação do incessante movimento dos insetos pelo tronco abaixo. Esta impressão é baseada no depoimento de um de seus discípulos, que relata uma curiosa cena de que foi observador. Durante a Festa de Tanabata, tradicional encontro dos japoneses na cidade de São Paulo, há uma atividade que consiste na produção de haicais pelo público presente, durante os momentos de lazer oferecidos pela festa. O mestre Goga era um dos membros da comissão julgadora dos haicais, que escolheria os melhores para serem premiados. Para proceder a um julgamento justo, Goga ficou durante horas participando das atividades que a festa oferecia, a fim de passar pelas experiências que seriam expressas através dos poemas.

Li-bé-lu-la-voan-do
 Pá-ra-num-ins-tan-te e-lan-ça
 Sua-som-bra-no-chão.

Apresentados os haicais referentes às estações do ano primavera, verão e outono, cumpre-nos trazer um que seja significativo do inverno. Eis, portanto, este poema:

Hoje, tão bom o tempo!
 Dois lá, três cá, os banhistas
 Na praia de inverno...

Em três versos de 6, 7 e 5 sílabas métricas, ele descreve uma cena em que, num dia de inverno, banhistas aproveitam o tempo bom numa praia de inverno. Há uma sensação do inusitado, neste pequeno poema. Geralmente, as praias não são o local ideal desejado, no inverno, pois o sol é fraco e o frio reinante no ambiente sugere um recolhimento, uma introspecção da qual fogem as pessoas. Quando se pensa em praia, vem-nos a imagem de férias, com muito sol, desprendimento, calor, convívio social barulhento. Mas àqueles que escolhem as praias como local de descanso no inverno, a natureza surpreende, em suas constantes mutações. Mesmo durante o frio inverno, de repente surge o sol, presenteando os poucos banhistas com um dia ensolarado e quente. E esse instante é o suficiente para que haja o deleite e a agradável sensação de que sempre existe a esperança de momentos surpreendentes.

Ho-je-tão-bom-o-tem-po
 Dois-lá-três-cá-os-ba-nhis-tas
 Na-prai-a-de-in-ver-no.

Com palavras simples, procura mostrar o retrato da inconstância da vida. De repente, o calor do sol que transforma momentos de nosso cotidiano.

Nos haicais selecionados da obra de Masuda Goga, vemos refletidos os pensamentos desse autor, que se resumem em sua filosofia: onde há natureza, há haikai; onde há poesia que canta a transitoriedade da natureza, há haikai. Elementos existentes na natureza são uma constante na obra deste poeta japonês que se apaixonou pela riqueza natural brasileira e fez do Brasil a pátria de seus poemas, reconhecidamente os haicais brasileiros mais tradicionalmente japoneses.

Eis, portanto, a variedade de tentativas e de resultados da produção de haikai que verificamos no cenário da Literatura Brasileira. Não são, com certeza, as únicas formas que se concretizam. Se procedêssemos a uma pesquisa mais intensa, encontraríamos poetas que apresentem talvez outras formas, outras alternativas de construção. A escolha dos poetas apresentados neste capítulo procura trazer uma amostra do que mais significativamente existe no campo haicaístico brasileiro. Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Abel Pereira, Olga Savary e Masuda Goga são poetas que, em tentativas de adaptação do original, obtiveram diferentes formas no que se refere aos aspectos métricos e diversificaram o conteúdo poético em seus versos.

Um olhar atento à produção dos autores em estudo mostra que, exceto Masuda Goga, são poetas não exclusivamente haicaístas. No decorrer de sua produção poética, em algum momento escreveram haicais, fruto da simpatia que nutriam pelo gênero.

Masuda Goga procura seguir os passos dos poetas japoneses, tanto no que diz respeito à estrutura dos versos quanto na forma e no conteúdo contidos neles. Entretanto, a rigidez das 17 sílabas distribuídas nos três versos é quebrada pela adaptação feita à maneira da contagem métrica brasileira. Essa quebra não diminui o valor de seus versos pois, se voltarmos a Basho, verificamos que, mesmo ele, em certos momentos, apresentava seus versos fora do padrão de 5, 7 e 5 sílabas. A presença do kigo é uma constante nos versos de Goga, seguindo o tradicional culto à natureza, tão própria da cultura japonesa. Porém, mais importante que a forma ou a presença do kigo,

encontramos a espontaneidade em seus versos, que cria o brilho e a delicadeza, imprescindível na atitude diante da vida expressa pelo poeta através de seus versos.

Essa quebra da rigidez da forma definida no haikai japonês, em poema de três versos com 5, 7 e 5 sílabas, sem rimas, não se apresenta, por exemplo, nos poemas de Érico Veríssimo, que são construídos obedecendo a esse número de sílabas. No entanto, apenas esse aspecto formal não nos permite classificar todos os seus haicais como uma adaptação perfeita dos clássicos japoneses.

Nessa tentativa de aproximação, Abel Pereira escreveu seus haicais, na sua primeira fase, segundo o padrão criado por Guilherme de Almeida, que considerava o seu modelo a possibilidade de um gênero poético elitista e mesmo aristocrático, como era a poesia japonesa. Nas fases que se seguiram, já dentro de seu próprio estilo, procurou manter a atmosfera haicaísta livre da rigidez imposta pelo modelo guilhermino.

Mas observamos também o distanciamento do modelo japonês nos poemas de Manuel Bandeira e de Olga Savary. Bandeira procurou manter-se próximo a esse modelo, o que mostram suas traduções de Basho. No entanto, quando produz os próprios poemas, por vezes se distancia de tal forma que nos impossibilita a impressão de uma tentativa de adaptação do poema japonês alcançada com sucesso.

Esse distanciamento é ainda mais visível na obra haicaística de Olga Savary, que se diz uma infratora confessa da estrutura rígida do haikai. Essa infração está presente inclusive quando traduz os poemas de Basho, conforme verificamos em poema-tradução analisado neste capítulo. Percebemos que as reproduções em português dos poemas japoneses jamais conseguirão transmitir a força original contida neles. Cada poema traduzido é um poema novo em nova língua, no qual o poeta-tradutor inclui a sua individualidade e a sua percepção emotiva. Embora transgrida acintosamente a estrutura defendida pelos mais conservadores, Olga Savary expressa em seus poemas a sensibilidade do sabor da vivência poética.

Entretanto, mais importante que as variações nos aspectos formais que encontramos nos haicais produzidos no Brasil, é a atitude haicaísta dos poetas, que dão

vída à forma, à comunicação interior, só parcialmente exteriorizada, através de seus versos, comunicação do homem que se volta sobre si mesmo, meditativo, reflexivo, convencido da impossibilidade de uma absoluta comunicação expansiva.

Quando classificamos os haicais de Goga como os que mais se aproximam dos poemas japoneses, a referência maior se faz em relação à sensibilidade do poeta, que revela ser mais japonesa do que brasileira pela sua formação sociocultural e, portanto, a sua adaptação do poema japonês à realidade brasileira é mais próxima do que a que percebemos nos outros poetas analisados. Estes não possuem a sensibilidade oriental, visto serem brasileiros culturalmente, resultado do desenvolvimento histórico e social diferentes. Por isso os haicais de Masuda Goga são diferentes, soam diferente.

Apesar dessa diferença, a produção de haicais encontrada nos meios intelectuais do Brasil resulta em haicais brasileiros, criados com técnicas da poética brasileira, não importa que quem os escreva seja imigrante, seja descendente de japoneses ou seja brasileiro sem nenhuma ascendência japonesa. A sensibilidade encontrada em seus versos traduz a emoção poética da realidade brasileira. Embora apresentem a forma japonesa, o direcionamento na construção do haikai é verdadeiramente brasileiro.



8.

**CONSIDERAÇÕES
FINAIS**



A pesquisa que ora concluímos é o resultado de um estudo sobre algumas das múltiplas formas que o haikai apresenta na Literatura Brasileira. O poema japonês, apresentado ao Brasil por Afrânio Peixoto, e que constituía uma retradução da versão feita para línguas européias, chamou a atenção de poetas brasileiros e evoluiu para a composição do haikai em português que é, entre as formas poéticas japonesas, a que foi mais amplamente aclimatada no Brasil.

A multiplicidade de formas encontradas impediu-nos de executar uma análise completa de todas as tendências que ocorrem. Procedemos, portanto, ao estudo da obra de autores que representassem as tendências de adaptação do haikai no Brasil que julgamos ser as mais expressivas dentro do alcance de nossa pesquisa.

Ao lado da produção de haikai de autores brasileiros, constatamos a presença muito significativa da produção de *haiku* em colônias japonesas espalhadas pelas cidades e regiões brasileiras. Este é um fato de singular importância, se levarmos em conta que estamos na quinta geração de descendentes da primeira leva de imigrantes japoneses, e que a língua desse povo é cultuada, ensinada e praticada apenas em pontos isolados do Brasil. A sobrevivência dessa língua deve-se, em grande parte, a esses grupos de poetas japoneses que, agrupados em associações, têm, na prática da escrita, da fala, da vivência e convivência do *haiku* no idioma materno, uma razão e motivação para continuar a manter a tradição japonesa em terra brasileira.

O *haiku* construído no Brasil pelos japoneses imigrantes mantém a mesma forma estrutural original, ou seja, a forma composta por três versos com 5, 7 e 5 sílabas; além disso, é regra geral encontrarmos um *kigo* nesses poemas. A inclusão desse elemento da natureza brasileira torna-se um sinal da adoção da nova terra pelos nipônicos. Portanto, embora escritos em língua japonesa, os *haiku* produzidos pelos imigrantes são haicais brasileiros.

Pudemos perceber uma correspondência entre os *haiku* acima mencionados e os haicais produzidos pelos poetas do Grupo Haikai Ipê, de São Paulo, representado, nesta dissertação, principalmente pelos poemas de Masuda Goga. Embora escritos em língua portuguesa, procuram manter as características do poema original tanto na estrutura formal como nos elementos que formam o seu conteúdo. Encontramos, assim,



haicais com aproximadamente 17 sílabas, distribuídas em três versos, expressando uma percepção da natureza, através do *kigo*. A importância dada a esse elemento, que representa o momento da emoção gerada por uma experiência real, já produziu obras que são coletâneas de *kigo* brasileiros.

Verificamos, porém, que a contagem das sílabas que compõem os três versos do haikai não se processa da mesma forma nos poemas japoneses e nos brasileiros. Quando dizemos que o *haiku* apresenta 5, 7 e 5 sílabas, na verdade estamos falando de sílabas poéticas em japonês que não correspondem a sílabas poéticas em português, isto porque na língua japonesa, a duração do som de uma sílaba, conforme seja breve ou longa, representa um papel na contagem silábica, o que não acontece na versificação da poesia brasileira. Às vezes, a sílaba e a duração do som coincidem, como no caso de *kawasu*, escrita em três letras, que correspondem a três unidades de som e três sílabas na língua japonesa; às vezes não coincidem, como em Basho, que valem, em verso japonês, três unidades de som, pois o /o/ final é longo, portanto, três sílabas. Na língua portuguesa, o sistema adotado é o silábico-acentual, onde se contam as sílabas que se pronunciam, sem considerar as que vêm depois da última tônica. Assim, enquanto o *haiku* dos imigrantes japoneses é geralmente constituído por 17 sílabas levando em consideração a duração de som de cada sílaba, o haikai brasileiro pode conter de dezessete a vinte e três sílabas gramaticais, correspondentes a dezessete sílabas poéticas, conforme a última palavra do verso seja oxítônica, paroxítônica ou proparoxítônica.

Conforme exemplificamos, um poeta brasileiro construiu seus haicais nos moldes do poema japonês. Apresentados através dos personagens Kimiko Hirota e Pablo Ortega, Érico Veríssimo inclui, em sua obra *O Senhor Embaixador*, sete haicais compostos por 17 sílabas não levando em consideração o aspecto silábico-acentual. Kimiko Hirota demonstra conhecer os princípios da construção do haikai, incluindo em seus versos o *kigo*. O mesmo não acontece nos poemas de Pablo Ortega, que desconhece a presença desse elemento ou não lhe dá importância, assim como os poetas brasileiros que seguem a tendência européia, os quais não reconheciam a presença do *kigo* – essa relação do poeta com a natureza – como indispensável na construção de um haikai.



Os haicais de Guilherme de Almeida podem ser incluídos no grupo de poemas influenciados pelos poetas europeus. O destaque dado a esse poeta, dentro da produção haicaística brasileira, é resultado da presença de título e da introdução de duas rimas no terceto. Essas modificações tornam singular o haikai guilhermino, pois o título não existe no *haiku*, e a rima, quando encontrada em produção japonesa, é sempre casual.

Guilherme de Almeida é alvo de duas correntes de crítica: uns encontram na obrigatoriedade do título e das rimas o motivo para considerar seus versos presos a um artificialismo que não corresponde à expressão da espontaneidade que norteia a construção de um haikai; outros se adaptam a seu modelo e assim surgem os seguidores do estilo guilhermino, como o baiano Abel Pereira, cuja obra apresenta três fases: a primeira demonstra claramente a influência de Guilherme de Almeida, pois os haicais dessa época trazem título e rimas, de acordo com a estrutura definida por este poeta; a segunda fase já mostra Abel Pereira tentando se libertar dessa influência, o que consegue na terceira fase de seu trabalho, quando apresenta haicais num estilo próprio.

Ao lado dessa produção individual, encontramos alguns poetas que se dedicaram a, além de construir seus próprios haicais, proceder à tradução de poemas escritos por poetas estrangeiros. Nesta dissertação, enfocamos diversas traduções do poema de Basho, *furu ike ya kawasu tobikomu mizu no oto*. Pudemos observar a variedade de formas e estilos de cada poeta-tradutor ao encontramos variações na estrutura formal, como na tradução em quatro versos feita por Wenceslau de Moraes, na apresentação visual de Haroldo de Campos, na metrficação do poema de Paulo Leminski e, em alguns exemplos, no conteúdo original do poema, como na tradução feita por Olga Savary. Algumas traduções parecem ser mais contidas, na busca da obediência à métrica de 5, 7 e 5 sílabas, ou presas à tradução literal; outras, apresentando uma tradução menos literal, e não sendo sua intenção a fidelidade com o original, mas sim a musicalidade do poema, sem a rigidez da metrficação, pareceram-nos mais soltas, mais amplas, mais criativas. Mas a característica fundamental permaneceu em todas: o encantamento que paira no ar, a sugestão de recolhimento que leva o poeta a uma reflexão diante da vida.



Entre os poetas que traduziram e produziram haicais, destacamos Manuel Bandeira. Poemas de Basho foram traduzidos por ele e, nessas traduções, Bandeira procurou manter as características existentes na poética japonesa, quais sejam, as 17 sílabas distribuídas nos três versos, a presença do *kigo*, a ausência de título e de rimas e a emoção poética contida nas palavras do poeta peregrino. Em poemas de sua autoria, porém, Bandeira não se prende a essas características e, desse modo, seus haicais podem ser lidos como uma tentativa de adaptação do poema japonês em que não segue os moldes ditados pelo haikai tradicional.

Além dos poetas que escolheram manter as características originais desse tipo de poema, adaptadas às regras da poética brasileira, há outros que seguiram a tendência de modificá-las parcial ou totalmente. Entre estes, destacamos, neste trabalho, os poemas da paraense Olga Savary. Sua obra é composta de traduções dos poemas de Basho e de poemas próprios. Quando traduz, embora procure manter os três versos, ultrapassa o número de dezessete sílabas, mantendo, porém, a poeticidade expressa pelo poeta traduzido. No entanto, quando escreve seus próprios poemas, a poeta, «em sua consciência», geralmente transgride as regras, apresentando poemas com quatro versos, com número superior ou inferior às 17 sílabas e incluindo temas que fogem aos ditados pelo poema tradicional, o que nos leva a concluir que os poemas assim construídos só muito longinquamente podem ser considerados haicais.

Enfim, procuramos desenvolver neste trabalho alguns pontos que nos pareceram fundamentais na nossa reflexão, baseados no que há de concreto na produção haicaística brasileira, optando por estudar os haicais que representam as três principais correntes haicaísticas atuais: os poemas dos poetas que defendem o conteúdo do haikai, conciso, condensado, rico de sugestões na brevidade de suas construções, expressão de intuição e emoção sentida pela vivência de um momento captado pela sensibilidade que desperta a reflexão do leitor; os poemas dos que atribuem importância à forma extremamente curta do haikai e que chegam à conclusão de que *não há idéia poética que, despida de roupagens atrapalhantes, não possa ser reduzida a simples haikai*⁹⁰; e os haicais dos admiradores da importância do *kigo*, termo ligado às estações do ano, que procuram

⁹⁰ Guilherme de Almeida, *Haicais completos*, 1996.



compreender a essência dessa modalidade de poema de forma menos intelectual e com mais sensibilidade. Apesar da existência das diversas correntes desse conjunto de poemas, acreditamos ter os elementos suficientes para definir a concepção do haikai construído no Brasil: quanto à conformação formal, é um texto breve, com mais ou menos 17 sílabas distribuídas em três versos, sendo que, geralmente, um deles contém uma palavra que remeta a uma estação do ano (e aqui ressaltamos a importância da descoberta e da sistematização do *kigo* brasileiro); quanto ao conteúdo, é a expressão de uma atitude poética que consiste na obtenção de uma percepção intensa por meio da sensação de um momento vivenciado.

Outros aspectos poderiam ser tão importantes quanto os que foram examinados nesta dissertação. Citamos, como exemplos de possíveis trabalhos posteriores, o estudo da composição sintática do texto do haikai, estruturada basicamente em duas tendências: o poema composto por justaposição, em que há dois versos unidos, organizados sintaticamente, e o terceiro vem solto, geralmente situando o poema em determinado espaço ou tempo, ou o composto por três versos contínuos numa sequência sintática, que formam um haikai de uma frase só; a recuperação da dimensão lúdica do poema, despida de seriedade, comprometida apenas com o momento de sua fruição, um jogo despretenso, que poderia ser representado pela produção crescente de haicais escritos por crianças, os quais não se prendem à artificialidade da rigidez de dezessete sílabas e produzem poemas em que a característica predominante é a espontaneidade, e que têm, nesta atividade, uma forma de desenvolver a sensibilidade, a criatividade e o poder de síntese e de expressão; um levantamento e posterior análise comparativa da produção diversa de haicais escritos em língua portuguesa no Brasil por japoneses, seus descendentes e por brasileiros sem ascendência nipônica, que apontem para a dupla possibilidade do semelhante e do diferente; a importância do trabalho das associações de haicaístas no comportamento individual de seus membros. Repetimos, no entanto, que a proposta desta dissertação foi explorar determinadas situações, sem o compromisso de esgotar todas as possibilidades de pesquisa.

A experiência poética, fruto do processo pelo qual passamos durante a elaboração deste texto, levou-nos a reflexões sobre a vida e a emoções despertadas pelo



gozo do prazer estético que a poesia provoca. Acreditamos que existe uma verdade sobre a experiência poética: cada poema é um ser vivo completo, articulado, coerente, mutável, em processo de eterna metamorfose.

Assim, procedemos a algumas descobertas. Mas restam ainda incontáveis aspectos a serem pesquisados e analisados. Após esta experiência, que está longe de ser satisfatória e conclusiva, o caminho natural deste trabalho é prosseguir o estudo do haikai, este universo poético de condensação, sensibilidade e emoção.



9.

**REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**



- ABE, A., AKIYAMA, K. IMAI, G. *Guenji Monogatari*. 3.ed. Tóquio: Shogakukan, 1973.
- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Trad. A. Bosi e outros. São Paulo: Mestre Jou, 1970. Original italiano.
- ALMEIDA, G. *Acaso: versos de todo tempo*. São Paulo: Nacional, 1938.
- . *Poesia vária*. São Paulo: Martins, 1947.
- . *Haicais completos*. São Paulo: Escrituras, 1996.
- ANDRADE, C. D. *Amar se aprende amando: poesia de convívio e de humor*. 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- . ANDRADE, C.D. *Gravuras ao vento*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- ANDRADE, M. A escrava que não é Isaura – discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. In: —. *Obra imatura*. 2.ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, O. *Poesias reunidas*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ASAMI, T. O japonês e o seu relacionamento com a natureza. *Revista do Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo*, v.4, p.105-118, 1984.
- ASTON, W.G. *Histoires des littératures: littérature japonaise*. Trad. H. Davray. Paris: Armand Colin, 1952. Original francês.
- BANDEIRA, M. Lira dos cinquent'anos. In: _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- . *Meus poemas preferidos*. São Paulo: Tecnoprint, 1966.
- . *Poesia completa e prosa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- BASHÔ, M. *O gosto solitário do orvalho*. Versões de J. S. Braga. Lisboa: Assírio e Alvim, 1986.
- BEICHMAN, J. *Masaoka Shiki*. Tokio: Kodansha International, 1986.
- BENEDICT, R. *O crisântemo e a espada*. Trad. C. Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1972. Original inglês.
- BLYTH, R.H. *Haiku*. Tokio: Hokuseido Press, 1960.
- . *Japanese life and character in senryu*. Tokio: Hokuseido Press, 1973.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.



- BROWER, G.L. *Haiku in Western languages*. Metuchen: Scarecrow Press, 1972.
- CAMPOS, H. A poética da brevidade. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CÂNDIDO, A., CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- CARVALHO, R. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.
- CATTA PRETA, C. A. *Palhas do tempo*. Orlândia: Massao Ohno, 1993.
- CHOCIAY, R. E. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- . O haikai e sua adaptação à métrica portuguesa. *Revista de Letras*, São Paulo, v.24, p.93-103, 1984.
- COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. A. Lorencini e A. Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1983. Original francês.
- DUFRENNE, M. *O poético*. Trad. L. A. Nunes e R. K. Souza. Porto Alegre: Globo, 1969. Original francês.
- FERNANDES, M. *Hai-kais*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.
- FRANCHETTI, P. Guilherme de Almeida e a história do haikai no Brasil. In: —. *Almeida, Guilherme, Haicais completos*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1996.
- . *Wenceslau de Moraes e o haikai*. Disponível em <http://www.unicamp.br/~franchet/moraesha.htm>
- FRANCHETTI, P., DOI, E. T., DANTAS, L. *Haikai*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- FUKUDA, H. As estações do ano e sua concepção na literatura japonesa. *Revista do Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo*, v.15, p.35-43, 1995.
- GOGA, M. *O haikai no Brasil*. São Paulo: Oriente, 1988.
- . *As quatro estações: antologia do Grêmio Haikai Ipê*. São Paulo: Massao Ohno, 1991.
- GOGA, M., ODA, T. *Natureza: berço do haikai*. São Paulo: Diário Nippak, 1996.
- GOGA, M., ODA, T., ARRUDA, E. *Haikai: a poesia do kigo*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

- GOGA, M., ODA, T., HANDA, F. *Introdução ao haikai*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1990.
- HANDA, F. Pétalas ao vento. *Jornal Notícias do Japão*, São Paulo, 9 out. 1998. Notícias do Japão 2, p. 2.
- HIGGINSON, W.J. *The haiku hand boot*. Tokio: Kodansha International, 1985.
- ISHIKAWA, T. *Tankas*. Trad. M.Yamaki e P.Colina. 4.ed. São Paulo: Massao Ohno, 1991.
- JAKOBSON, R. *Linguística e poética*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- JANEIRA, A. M. *O jardim do encanto perdido: aventura maravilhosa de Wenceslau de Moraes no Japão*. Porto: Manuel Barreira, 1956.
- JUNKES, L. Haikai: um universo poético em síntese. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 01 out. 1988. Suplemento Literário, n.1107, p.6-7.
- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 4. Coimbra: Armênio Amado, 1968. Versão portuguesa de Paulo Quintela. Original alemão.
- KAWABATA, Y. *Pais das neves*. Trad. M. Colassanti. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.
- KEENE, D. *Japanese literature: an introduction for Western readers*. Tokio: Charles E. Tuttle, 1955.
- LEMINSKI, P. *Catatau*. Curitiba: Grafipar, 1975.
- . *Bashô: a lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- . *Anseios crípticos*. São Paulo: Criar, 1986.
- . *Poesia: a paixão da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- . *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LOBO, D. Presença japonesa na poesia brasileira. *Cultura*, Brasília, n.33, p.105-113, 1979.
- . Os haicais de Carlos Drummond de Andrade. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 ago. 1989. Suplemento Literário, n.1128, p.2-3.
- MAGNINO, L. *Storia della letteratura giapponese*. Milano: Casa Editrice Milano, 1952.

- MATSUMURA, A. *Nihon Bunpo Daijiten*. Tóquio: Meijishoin, 1971.
- MEIRELES, C. *Escolha o seu sonho*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- MINER, E. *Poética comparada*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.
- MOISÉS, M. *A criação literária: poesia*. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MORAES, W. *Relance da alma japonesa*. Lisboa: Parceria A. M., 1973.
- MOUNIN, G. *Os problemas teóricos da tradução*. Trad. H. L. Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975. Original francês.
- MYAMOTO, S. *Basho Zensyu*. Tokio: Kadokawa, 1964.
- NAKAMURA, K. *A nova história do Japão*. Tokio: Populus, 1960.
- NISHIKAWA, I. *Floral art of Japan*. Tokio: Kadokawa, 1936.
- ODA, T. *Nos caminhos do haikai*. São Paulo: Massao Ohno, 1993.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. Trad. S. Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972. Original espanhol.
- . A tradição do haiku. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. S. Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972. Original espanhol.
- PEREIRA, A. *Colheita*. Rio de Janeiro: Simões, 1957.
- . *Haicais vagaluminosos*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.
- . *Mármore partido*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.
- . *Poesia até ontem*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.
- PFEIFFER, J. *Introdução à poesia*. Lisboa: Europa-América, 1966.
- PIRES, D. *Crepúsculo*. Curitiba: s.n., 1984.
- . *Vôo*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1987.
- . *Criação*. Curitiba: Ed. do Autor, 1989.
- . *O universo do haikai*. Curitiba: Editora do Escritor, 1997.
- POUND, E. L. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Trad. H. L. Dantas e J. P. Paes. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1991. Original inglês.



PREVIDELLO, M. Sato Nempuku: um lavrador de poema. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 20 maio 1995. Leitura de fim de semana, p.1-6.

PRIMO VIEIRA, M. A propósito do haikai. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 18 fev. 1978. Suplemento Literário, n.594, p.7.

QUINTANA, M. *Nova antologia poética*. 2.ed. Porto Alegre: Codecri, 1981.

———. *A cor do invisível*. Porto Alegre: Codecri, 1990.

RISÉRIO, A. *Leminski e a vanguarda*. São Paulo: Bric a Brac, 1990.

RODRIGUES, J. *Arte da lingua de Iapan*. Nagasaqui: Collegio de Japão da Companhia de IESU, 1604.

RÓNAI, P. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, J.G. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

RUIZ S, A. *Dez hai kais*: haikais de cinco poetas do século XVIII. Ilha de Santa Catarina: Noa Noa, 1981.

———. *Pelos pelos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

———. *Céu de outro lugar*. São Paulo: Expressão Timbre, 1986.

———. *Desorientais*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

SAVARY, O. *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Massao Ohno, 1980.

———. *Hai-kais*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

———. *Haikais de Bashô*. São Paulo: Hucitec, 1989.

———. *Retratos*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. C. A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. Original alemão.

STEIL, M. O personagem recriado na memória. *Anexo*, Blumenau, 7 jan. 1998, p.2.

SUZUKI, E. *Literatura japonesa*. São Paulo: Editora do Escritor, 1979.

SUZUKI, T. *Zen and Japanese culture*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

———. Do renga ao haikai. In: _____. *Estudos japoneses*. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses, 1979, p.91-125.



- SUZUKI, T., MIYAO, S., WAKISAKA, G. As bases do pensamento japonês: mesa redonda. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 5, 1994, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Centro de Estudos Japoneses/USP, 1994.
- SVANASCINI, O. *Três mestres do haikai*: Bashô-Busson-Issa. Rio de Janeiro: Cátedra, 1974.
- TREVISAN, D. *Dinorá*. Curitiba: Record, 1994.
- VERÇOSA, C. *Oku*: viajando com Bashô. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1996.
- VERÍSSIMO, É. *O senhor embaixador*. Porto Alegre: D. C. Luzzatto, 1985.
- VIEIRA, O. *O haikai*: essencialmente japonês? Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.
- . *Folhas de chá*. São Paulo: Portal, 1988.
- XISTO, P. *Haicais & concretos*. São Paulo: Martins, 1960.
- . *Caminhos*. São Paulo: Martins, 1979.
- WAKISAKA, G. *Man'yôshu*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- WAKISAKA, G., FRANCHETTI, P., SAITO, R. Haikai: seu desenvolvimento no Japão e no Brasil: mesa redonda. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 4, 1993, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Centro de Estudos Japoneses/USP, 1993.



AKASHI, L. N. H. *The haikai poetics in Brazilian Literature*. São José do Rio Preto, 1999. 170 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho».

ABSTRACT

This work is constituted of an analytical and descriptive study of *haikai* poetics in Brazilian Literature, from its implantation to current production.

The opinion of Japanese immigrants who arrived in Brazil since June 1908, about the production process of *haikus*, have been considered. They have been obtained in personal interviews, as well as in evidence found in reporting and specialized magazines. Also, participants of the *Haikai* Guilds have been heard, and have been pointed out as the poets who had presented the largest amount of *haicais* of the current Brazilian production.

The periods of the History of the Japanese Literature, to which the evolution of *haikai* belongs, beginning with *tanka*, have been researched in order to study the original format of the poem and to make possible the comparison with the Brazilian *haicais*.

The production of the Brazilian poets and the various forms that *haikai* has been adapted in Brazil has also been examined. Of this volume, four poems of each of the poets, who characterize these different adaptation tendencies, have been selected: Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Abel Pereira, Olga Savary and Masuda Goga.

The main conclusions point out that the adaptation of *haikai* results in the production of poems that differ from the original Japanese poem, not only to what concerns its formal structure but also its content.

Thus, other forms of the poem which results in the adaptation and its different tendencies of the haicaistic production in Brazil have been searched for, to be subsequently analysed in terms of the resulting diversity, through the production of the five selected haicaists.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto

LUIZA NANA KO HANAI AKASHI



