

Universidade de Brasília
Instituto de Letras- IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas- TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura - Mestrado
Linha de Pesquisa: Recepção e Prática de Leitura

Dissertação de Mestrado

Haikai, uma análise da produção em língua portuguesa: Tema, forma e conteúdo.

Daniel dos Santos Machado

Orientadora: Elga Pérez Laborde

Brasília- DF
Abril de 2011

Haicai, uma análise da produção em língua portuguesa: Tema, forma e conteúdo.

Daniel dos Santos Machado

Matrícula 09/0045891

Dissertação de mestrado em Recepção e Prática de Leituras, apresentada ao Programa de Pós-graduação em literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elga Pérez Laborde

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Haicai, uma análise da produção em língua portuguesa: Tema, forma e conteúdo.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a Elga Pérez Laborde (IL/TEL/UnB)
(Presidenta)

Prof^a. Dr^a Tae Suzuki (IL/LET/UnB)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues (IL/TEL/UnB)
(Membro Interno)

Prof^a. Dr^a.Sylvia Helena Cyntrão (IL/TEL/UnB)
(Membro Suplente)

古池や 蛙飛び込む 水の音

O famoso haikai da rã do mestre Bashô

Agradeço a todos os poetas que se dedicaram a escrever ao menos um haikai em língua portuguesa, e assim proliferar a pequena arte japonesa entre nós, bem como a todos aqueles que se dedicaram a estudar essa arte antes de mim, e por isso tornaram este trabalho possível. Agradeço a Elga Pérez Laborde pela paciência e pelas horas me ensinando e mostrando caminhos para realizar este trabalho. Ao professor Antonio Miranda pela delicadeza de, em pessoa, me mostrar seu trabalho. A minha família que me suporta.

Resumo: Este trabalho traça um histórico do haikai no Japão, da evolução do renga ao haikai, enfocando suas características e dando ênfase à biografia de Bashô, o mais representativo poeta do gênero. Ao mesmo tempo, relata a forma como o pequeno poema se tornou conhecido no ocidente e como ele foi introduzido na América Latina e no Brasil e adotado pelos poetas nacionais, levando em consideração autores como José Juan Tablada e Afrânio Peixoto. Compõe, também, um panorama da produção destes poemas em língua portuguesa brasileira, apontando poetas expressivos como Guilherme de Almeida, Leminski e Millôr Fernandes. Disserta, ainda, a respeito da chegada do haikai ao Brasil por meio da imigração, dando ênfase ao papel do poeta Nenpuku Sato na tarefa de manter o haikai vivo entre os colonos nipônicos. Traz uma análise quantitativa com relação à forma e ao conteúdo de haicais extraídos de coletâneas que abrangem mais de 100 haicaístas. Por fim, analisa qualitativamente essa produção a fim de traçar um perfil para estes pequenos poemas, ressaltando como principal característica a sinceridade contida nos 3 versos que o compõem.

Abstract: This article traces a history timeline of haiku in Japan, the evolution of tanka to haiku, focusing on its features, emphasizing the biography of Basho, the most representative poet of the genre. At the same time, relates how the little poem became known in the occidental countries and how it was introduced in Latin America and Brazil being adopted by poets, considering authors like José Juan Tablada and Afrânio Peixoto. Composed also, a panorama of the production of these poems in Brazilian Portuguese, pointing expressive poets as Guilherme de Almeida, Paulo Leminski and Millor Fernandes. Discourses, though, about the arrival of the haiku in Brazil through the immigration from Japan, emphasizing the role of the poet Nenpuku Sato in the task of keeping alive the haiku among Japanese people living here. Bring a quantitative analysis regarding the form and content of haiku, extracted from collections that span more than 100 haiku writers. Finally, this production looks qualitatively in order to draw a profile for these small poems, highlighting the main characteristic the sincerity contained in three verses that compose it.

Sumário

1	Introdução.....	9
1.1	Transcrição do japonês	10
1.2	Hokku, haikai, haikai, haiku e senryu.....	11
2	O haikai japonês, sua história e características.....	15
2.1	O verso do haikai	21
2.2	A religião e o haikai	22
2.3	Autores expressivos antes de Bashô	29
2.4	Bashô	32
2.5	Os três grandes poetas após Bashô	39
2.6	A herança de Shiki e o novo haikai.....	41
3	A viagem para o ocidente	42
3.1	O precursor do haikai na América Latina	47
3.2	O haikai de Tablada	47
3.2.1	Os pós modernistas mexicanos.....	51
3.3	O haikai pela América Latina.	53
3.4	O haikai em língua portuguesa.....	56
4	O cronotopo na literatura.....	64
4.1	O cronotopo no Haiku.....	65
5	Análise dos dados.....	66
5.1	O Sentido dos Títulos	70
5.2	Composição do Haikai	74
5.3	Métrica e rimas	81
5.4	Diversidade de Temas.....	88
6	Estética da sinceridade: A Modo de Conclusão	103
7	Referências bibliográficas	112

1 Introdução

Esta pesquisa tem como foco o haikai, a partir da sua relação com a poesia brasileira, partindo de um panorama de como esse gênero japonês ganhou o mundo ocidental em geral, passando pela Europa até chegar à América Latina.

Um observador descuidado pode pensar que o haikai é desconhecido no nosso meio, ou que está restrito a curiosos e amantes da cultura japonesa. Entretanto este trabalho demonstra como o haikai se revela uma arte que se abrangeu e como a língua portuguesa do Brasil se tornou um terreno fértil para produção destes pequenos poemas. A cada dia surgem mais escritores e mais literatura sobre o tema. Isso porque o Brasil teve uma história privilegiada em relação à cultura japonesa, graças à imigração dos trabalhadores nipônicos no início do século XX e ao interesse dos poetas brasileiros por novas formas artísticas.

O ocidente conhece o haikai há pouco mais de um século, mas esta arte tem mais de 500 anos no Japão. Então, pesquisamos a história do haikai japonês, a fim de entender seu passado e sua evolução. Desde os poemas encadeados com múltiplos autores, passando pela poesia divertida e irreverente, até quando alcança seu ápice poético com Bashô, haicaísta do século XVII.

Acompanhamos também o caminho que o haikai fez em direção ao ocidente após o fim do isolamento político e econômico que o Japão passou até o fim do século XIX sendo traduzido em inglês, espanhol e francês na Europa e na América. Em pouco tempo, após terem começado a trabalhar com estes poemas, o ocidente não só traduzia, mas também produzia seus próprios haicais em língua nativa.

O presente trabalho mostra poemas da América Latina e ilustra como o Brasil teve o privilégio de contar com dois caminhos paralelos do desenvolvimento do haikai nacional. Um destes caminhos foi a tradução e produção de haikai na Europa. Os estudiosos brasileiros estavam sempre atentos ao que estava na moda na França e em outros países daquele continente. O segundo foi via imigrantes. Quando a comunidade japonesa chegou ao Brasil, o haikai entrou e se difundiu, sendo estudado entre a colônia nipônica em terras tropicais.

Depois de estudar as características do haikai em japonês, analisamos os recursos e características desses poemas em língua portuguesa: rima, título, métrica, temas, significantes e significados.

A partir da observação do processo histórico do haikai japonês sob a luz de estudiosos dessa arte como BLYTH, FRANCHETTI, GOGA entre outros podemos perceber que o haikai não é uma arte rígida, está vivo, modifica-se e transforma-se com o tempo, experimentando e absorvendo novas tendências técnicas e temas.

O haikai em língua portuguesa não é diferente. Ele também transita entre diversas técnicas, lançando mão de uma série de recursos temas e métricas. Para demonstrar a variedade desses poemas produzidos no Brasil, esta pesquisa traz um levantamento do uso dos mencionados recursos a partir de coletâneas destes poemas.

Poetas famosos, como Érico Veríssimo e Paulo Leminski estão presentes e são apenas uma pequena parte dos poetas que se iniciaram na arte japonesa do pequeno haikai.

1.1 Transcrição do japonês

A transcrição das palavras japonesas para o nosso alfabeto romano pode constituir um problema no presente trabalho. Sobretudo pelo fato de que está voltado para a visão do ocidente, com foco no Brasil a respeito desse tipo de poesia e, por isso, toda a literatura consultada está em idiomas ocidentais como inglês, português e espanhol. Neste sentido optamos por reproduzir a grafia que aparece nas fontes, mas mantendo a grafia de FRANCHETTI¹ como prioridade.

Os autores de *Haikai, antologia e história*² utilizaram o método Hepburn de transcrição, que funciona assim:

As vogais são sempre pronunciadas como á, i, u, ê, ô.

O r tem sempre o som que a letra representa em para.

O s, o que a letra representa em sapo.

O g, sempre o que a letra representa em gato.

O h é sempre aspirado, como o inglês em horse.

O sh tem aproximadamente o som que o x tem em xícara.

O ch lê-se como tch, soa como o italiano ciao ou o ch espanhol.

O j tem sempre o som de dj.

Y e W marcam as semivogais.

¹FRANCHETTI, Paulo, DOI, Elza T., DANTAS, Luiz. *Haikai, antologia e história*, 1991.

²FRANCHETTI, 1991, página 49.

Um acento circunflexo sobre a vogal não indica tonicidade ou timbre, indica apenas que se trata de uma vogal longa.

Seguindo essas regras, temos as seguintes considerações:

Palavras como “renga”, apesar de terem o r como letra inicial são pronunciadas com o r vibrante como o da palavra “caro”.

Mesmo o s intervocálico mantém seu valor como o da palavra passo. Portanto, nomes como “Buson” devem ser pronunciados como “Busson” e não “Buzon”.

Palavras com h são lidas com o som de r aspirado. Sendo assim, haikai deve ser pronunciado como “Raikai”.

Nomes como “Taigi” devem ser lidas como “Taigui” e não “Taiji”.

Nomes como “Kenjiro” devem ser lidos como “Kendjiro” mesmo quando diante de outras vogais.

Nomes como “Ichiro” devem ser lidos como “Itchiro” e não “Ixiro”.

Como foi dito, preferencialmente, os nomes apareceram como em FRANCHETTI, entretanto caso um nome ocorra em outra fonte, somente será utilizada a forma que apareceu na fonte.

1.2 Hokku, haikai, haikai, haiku e senryu.

O haikai, também conhecido como haiku, é uma forma poética japonesa muito peculiar, considerada ainda mais simples que a nossa trova³. Composta de três versos contando 17 sílabas ao todo, o haikai, apesar de ser uma forma derivada de poemas aristocráticos, era extremamente simples e poderia ser escrito por qualquer pessoa alfabetizada. Foi Bashô⁴ quem tornou o haikai uma arte mais refinada, elevando a uma forma poética admirável (ASTON 2000, pág. 289).

Mas esta forma característica de poesia não está definida só pela sua estrutura curta, mas também pelo seu conteúdo. Entretanto, a dificuldade de se reproduzir o número de sílabas poéticas (que em idioma japonês coincidem com o número de sílabas fonéticas) e a tradução de outros termos, como o *kireji*, que é a “palavra de corte” ou cesura, um termo que reforça o caráter poético do texto, tornam a produção deste tipo de poema em outros idiomas um desafio.

³Peixoto, apud GOGA, 1988, página 22.

⁴ Haikaista japonês do século XVII.

Durante a pesquisa nos deparamos com diversos termos que designam a poesia curta japonesa. Por exemplo: a palavra hokku que se refere às estrofes iniciais dos gêneros poéticos japoneses conhecidos como tanka e renga, que tinham a forma idêntica à do haikai.

Registramos também o haikai renga, de onde se originou o haikai, mas este não era curto. Era composto por uma série de estrofes que seguiam se revezando 17 e 14 sílabas, com versos irreverentes. Um passo na transformação do poema encadeado divertido, cheio de erotismo, sátira, paródia, para o haikai tradicional, acontece em 1564. Nesse ano Sôgi fala da necessidade da palavra que designa a estação do ano, uma palavra que faz referência à época onde o haikai está situado e BLYTH o classifica como o pai do haikai⁵.

Até chegar a Bashô, muitas escolas de haikai surgiram, algumas escreviam com elegância, outras pregavam a irreverência e a liberdade. Muitos escritores deste tempo já produziam hokku independente, sem fazerem parte dos poemas encadeados. O poeta fortaleceu a simplicidade destes pequenos poemas. Transformou a produção do haikai em um momento de iluminação. BLYTH (1949) diz que na segunda metade do século XVII, Bashô tinha estabelecido as principais características do haikai, como a presença da natureza, solidão, simplicidade, não intelectualidade, a ausência do sentimentalismo. Entretanto havia outra corrente, que seguia o caminho contrário, identificada como senryu. Essa forma de poesia se desenvolveu a partir do maekuzuke, que surgiu no fim do século XVII. O maekuzuke era elaborado de forma que alguém escrevia dois versos de sete e sete sílabas, outra pessoa deveria ilustrar ou complementar esses versos com uma continuação de cinco, sete e cinco sílabas. A composição era o inverso do renga, neste escrevia-se primeiro a estrofe de 3 versos, e depois o de duas, no maekuzuke, a estrofe de três versos era escrita depois, completando a de 2 versos. BLYTH cita como exemplo:

Alguém escreveu:

I want to kill (cut it)
Yet I don't want to

Outra pessoa adicionou:

Catching the thief

⁵ Em BLYTH, 1984, está dito: "(...) in this sense might be called the (inadvertent) father of haiku".

And looking at him,-
My own son!⁶

Como podemos ver, foi a estrofe de cinco, sete e cinco sílabas que se tornou independente dando origem ao senryu. O que dá a esse tipo de poema uma forma idêntica ao haikai. Entretanto essas duas formas poéticas são muito diferentes no que diz respeito ao conteúdo e às regras para escrevê-los.

BLYTH define o senryu como:

... uma expressão de um momento de visão, não da natureza das coisas, mas da natureza do ser humano. Nós não vemos a coisa em si mesma iluminada pela mente; nós não compreendemos a vida como um movimento para o distante, para o desconhecido, para um objetivo incompreensível; mas, como em um brilho súbito, nós vemos uma pintura da vida dos seres humanos repentinamente suspensa, cada detalhe, cada motivo secreto e escondido através da pintura.⁷

O senryu é coloquial por excelência, bem ao gosto popular e de uma forma que todos possam entender. Não há preocupação com a escolha das palavras, estação do ano ou o tema escolhido. Ele é satírico, cômico, erótico. BLYTH afirma que mesmo no Japão existe a discussão se o senryu é ou não é poesia. Isso porque ele pode ser escrito com espontaneidade.

Estes poemas retratavam a vida e os costumes das pessoas, tratando de diversos assuntos. Por exemplo as relações interpessoais, como no seguinte poema:

The whole of the father's repertoire,
Is to throw the child
Up in the air.⁸
Isorô

⁶ BLYTH, 1949, página 49. Tradução nossa: Quero matá-lo/ ainda que eu não queira,/ ao pegar o ladrão/ e olhar para ele/ meu próprio filho.

⁷ Em BLYTH, 1949, página 1 está dito: Senryu are expressions of moments of vision into, not the nature of things, but the nature of man. We do not see the thing-in-itself illuminated with mind; we do not apprehend life as it moves towards its far-off, unknown, unknowable goal; but as in a flash of lightning, we see a picture of the life suddenly suspended, every detail, every secret motive hidden thought portrayed.

⁸ BLYTH, 1949, página 87. Tradução nossa: Todo o repertório de um pai/ é jogar a criança/ para o alto.

Também podem ser profissões, história ou política:

When the teacher turns
To the blackboard;
He yawns.

Isan⁹

Para analisar os haicais em português, toma importância ter conhecimento do senryu, devido a que provavelmente alguns estarão mais ao modo do senryu do que do haikai em si.

O termo haiku surge com Masaoka Shiki, na segunda metade do século XIX, autor que definitivamente estabelece o haikai como uma forma independente, não como parte de um renga, ou de um diário de viagem, ou como um caminho espiritual. Ele analisa e comenta este tipo de poesia e criou o termo a partir da junção dos termos HAI-cai e HOK-ku¹⁰ aplicando esses poemas ao campo da literatura.

Para a nossa pesquisa tivemos que decidir qual dentre estes termos usar: haikai, haiku, haikai. Embora por definição pareça mais correto se referir a toda poesia curta em estilo japonês de haiku, optamos pelo termo haikai, que é uma palavra dicionarizada em português. O dicionário online MICHAELIS descreve o verbete haikai e o define como:

sm (jap haikai) Lit Pequena composição poética japonesa, em que se cantam as variações da natureza e a sua influência na alma do poeta. Consta de dezessete sílabas, divididas em grupos de cinco, sete, cinco.¹¹

KURY conceitua o haikai em seu minidicionário como: “*s.m.(poes.)* Poema japonês de três versos, com cinco, sete e cinco sílabas métricas, sem rima”¹². Devemos, portanto, definir para o nosso texto o termo haikai como toda a produção de poemas baseados nos poemas tradicionais, ou seguindo sua linha, em português ou japonês, inglês ou espanhol. A palavra senryu se refere aos poemas curtos que fogem a linha do

⁹ BLYTH. 1949, página 135. Tradução nossa: Quando o professor se vira/ para o quadro negro/ ele boceja.

¹⁰ FRANCHETTI, 1991, página 28.

¹¹ Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=haikai>, acessado em 10/11/2010.

¹² KURY, 2001.

haikai, trabalhando temas como sexo, política, humor muito escachado entre outros assuntos que não são próprios do haikai. Hokku se refere à parte inicial dos poemas encadeados ou do tanka. Haikai se refere à produção específica da era de Bashô, os poemas coletivos conhecidos como haikai-renga.

2 O haikai japonês, sua história e características.

FRANCHETTI (1991) organizando um trabalho que tem ainda dois outros autores, DOI e DANTAS, observa que toda a poesia japonesa se reduz metricamente a sequências de versos de 5 e 7 sílabas¹³. BLYTH cita em seu livro formas de poesia japonesas anteriores ao haikai:

- 1- Chôka, que é uma alternância sem limites de versos, cinco e sete sílabas em cada, terminando em sete.
- 2- Sedôka, que tem duas estrofes ambas com o padrão cinco, sete e sete sílabas.
- 3- Tanka, que são duas estrofes, a primeira com cinco, sete, cinco sílabas, e a segunda com sete, sete.

O tanka se tornou a forma poética por excelência. Foi dividido em duas estrofes, tradicionalmente a primeira tinha três versos e a segunda, dois. Algumas vezes essa estrutura podia ser invertida. O poema seguinte é um exemplo de tanka traduzido para português:

Minha velha aldeia
Sob as folhas vermelhas caídas
Aos poucos vai desaparecendo

Nas samambaias do beiral
Como sopra o vento do outono¹⁴

Minamoto no Toshiyori (1055-1129)

¹³ FRANCHETTI, 1991, página 10.

¹⁴ FRANCHETTI, 1991, página 11.

O tanka podia ser composto coletivamente; sendo que a primeira estrofe poderia ser composta por um poeta e a segunda, por outro. Fato que mostra como as duas partes do poema eram independentes entre si. Essas formas coletivas acabaram se tornando um passatempo da aristocracia japonesa por volta do período Kamakura (1186-1339).

Como podemos observar, a forma da primeira estrofe do tanka coincide com a do haikai, mas sabemos que o haikai surgiu não deste tipo de poema, mas do renga que aparece a partir do momento em que os poetas começam a produzir tanka em parceria. BLYTH cita o seguinte exemplo que escrito por uma monja não identificada, autora da primeira estrofe, e Yakamochi no período histórico japonês conhecido como Heian, entre 794 e 1185:

The rice-field is sown
By damming and leading
The Saho River;

The early harvest
Should be eaten by him alone.¹⁵

A palavra *him* no último verso se refere não ao rio como pode parecer, mas à pessoa que o represou.¹⁶

Os poemas curtos de 5, 7, 5, 7, 7 sílabas podem se encadear sem limite máximo mantendo essa unidade básica de 31 sílabas, chamando-se kusari renga, ou renga longo.

Em 1186, dois poetas, Saide e Satake, escreveram poemas renga com 50 e 100 versos e definiram as regras para produzir esses textos. Essas produções encadeadas com múltiplos autores ainda mantinham sequências. Suas estrofes se alternavam entre estrofes de cinco, sete e cinco sílabas, e de sete e sete.

A partir do século XIV, como se tornara um passatempo oficial na corte, foram estabelecidas muitas regras para a produção de renga. Muitas delas para se produzir o hokku, ou a estrofe inicial de três sílabas de cada unidade do poema, que

¹⁵ BLYTH, 1984, página 41. Tradução nossa: Os campos de arroz estão semeados/ por terem represado e redirecionado/ o rio Saho/ a próxima colheita/ deve ser comida por ele sozinho.

¹⁶ BLYTH, 1984, página 41.

mais tarde daria origem ao haikai. A estrofe de dois versos recebe o nome de wakiku, versos acessórios.

Assim temos:

(Hokku)

Mesmo um homem sem coração

Não deixa de perceber

A melancólica beleza:

(Wakiku)

A narceja voando do pântano

No fim de uma tarde de outono

Saigyô (1118-1190)¹⁷

Entre as regras mencionadas estavam algumas que orientaram a produção do haikai tradicional. Basicamente essas regras eram: “Ser uma estrofe longa, de dezessete sílabas; conter sempre uma referência à estação do ano e ao lugar onde se realizou a sessão; e, ser sintaticamente completo, independente da estrofe seguinte”¹⁸.

No século XV, auge do renga, o mais conceituado mestre nesta arte, Sôgi (1421-1502), escreve, com auxílio de seus discípulos Sochô e Shôkaku, o seguinte renga:

Fim de tarde:

Ainda há neve e as encostas da montanha

Estão cobertas de névoa (Sôgi)

As águas correm para longe,

Junto à aldeia perfumada de ameixeiras. (Shôkaku)

Na brisa do rio,

Um grupo de salgueiros –

A primavera se mostra (Sochô)

¹⁷ FRANCHETTI, 1991, página 11.

¹⁸ FRANCHETTI, 1991, página 11.

No despontar da madrugada,
O claro ruído de um barco (Sôgi)

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

A geada cai sobre o campo:
O outono chega ao fim. (Sochô)¹⁹
(...)

Os autores chamam atenção para o fato de que as estrofes são tão independentes que chegam a mudar de estação ou local completamente de uma para a outra. Podemos perceber claramente como no primeiro hokku as montanhas estão cobertas de gelo, para em seguida ir para as ameixeiras floridas, para a primavera que se mostra nos salgueiros, indo terminar com o fim do outono. Quanto ao local, vão das montanhas ao campo.

Conforme as regras para se escrever renga se multiplicavam entre os aristocratas, surgiu fora da corte um novo tipo de poema coletivo muito mais livre. Nele se eliminou a maior parte das regras complicadas, admitia-se o uso de palavras de origem chinesa, utilizava trocadilhos que não estavam presentes no tanka. Esses poemas eram mais leves e mundanos e muitas vezes humorísticos. Eram chamados haikai-renga, ou renga divertidos, cômicos. A palavra haikai, segundo BLYTH significa algo divertido, brincalhão²⁰. Com o tempo, o hokku, os três primeiros versos do renga divertido, torna-se independente.

O renga muda, conforme ele ganha as camadas populares, se torna cheio de humor, sátiras, paródias, prosaísmo, erotismo, entre outros elementos que não tinham lugar no ambiente polido da corte. BLYTH aponta que Sôkan e Moritake, ambos nascidos no século XV, deram origem ao haikai renga, de onde surgiu o haikai.

Produzir hokku para os haikai começa a se tornar uma atividade que muitos poetas desenvolviam. Esses pequenos trechos apareciam escritos em rengas e diários de viagem. ASTON diz que o primeiro escritor de haikai conhecido foi o monge budista Yamazaki Sou-kan, ou Sôkan (1445-1534). Seus versos tinham um caráter cômico.

¹⁹ FRANCHETTI, 1991, pág. 14.

²⁰ Em BLYTH, 1984, página 45, está dito: "haikai means sportive and playful".

FRANCHETTI demonstra que Sôkan realizou um verdadeiro terrorismo contra o tanka e suas maneiras cortesãs e abriu caminho para os que produziram haikai de uma forma mais leve e com temas mais simples. Ele escreveu o seguinte poema:

A roupagem de névoa
Está molhada nas barras.

A deusa Saho,
Quando chega a primavera
Urina de pé²¹

Podemos observar claramente no poema acima a atitude cômica, irreverente e de certo modo escatológica. A partir de Sôkan, vão surgindo diversas escolas que estudam o haikai. Algumas delas valorizaram a atitude cômica e livre, enquanto outras tentaram restituir o valor poético.

Somente no século XVII, Matsuo Bashô, introduz temas mais sérios nestas composições e refinou a arte até que elas se tornassem um rival do tanka em popularidade. Este autor e seus discípulos se baseavam no zen budismo para compor seus versos. Bashô representa o haikai tradicional. Ainda assim, a escola shômom (a escola de Bashô) valorizava a simplicidade e não a intelectualidade dos temas.

Após Bashô, outros poetas japoneses ficaram conhecidos por seus haicais, todos com estilos diferentes, mas mantendo o seu espírito essencial. Os mais famosos entre eles são: Buson (1716-1783), Issa (1723-1827) e Shiki (1867-1902) sendo que este último inaugura a forma contemporânea deste tipo de poema, segundo CORDEIRO, pois abandonou as coerções poéticas e as palavras da estação. Foi ele quem criou o termo haiku, a partir da junção das palavras haikai e hokku. FRANCHETTI ressalta que assim ele tentava valorizar o haikai como produção independente, em oposição ao haikai-renga.

O haikai tradicional apresentava características bem definidas quanto à forma e conteúdo. YASUDA²² aponta que a proporção dos dois primeiros versos é de dois para três, pois a metade do primeiro verso se repete aproximadamente três vezes no segundo. Esta proporção se aproxima da proporção dourada, que é a busca do equilíbrio estético

²¹ FRANCHETTI, 1991 pág. 16

²² YASUDA, 2000, página 61.

nas artes. BLYTH conclui que o haikai expressa um momento de visão da natureza do mundo ou do mundo natural.

CORDEIRO explicita seis pontos essenciais na produção de haikai: simplicidade, número de sílabas, brevidade, uma ou várias imagens, cesura e estações.

Com relação à simplicidade CORDEIRO observa: “nele (no haikai) não deve haver palavras supérfluas ou inúteis, ênfases ou metáforas”²³. Em seu livro cita Shiki que diz taxativamente: devemos descrever a coisa tal qual a vemos. Bashō²⁴, por sua vez, declarava que alguns poetas tentam se expressar com elegância, entretanto sua fala é desprovida dela, falar com elegância não é falar sobre elegância. Os versos de alguns destes poetas são ambiciosos e perdem a sinceridade. Isto demonstra a importância da simplicidade na produção do haikai tradicional.

O número de sílabas, como já foi dito, são dezessete sílabas dispostas em três versos de, respectivamente, cinco, sete, cinco sílabas. Entretanto PIRES²⁵ comenta que o haikai deve ser escrito em uma única linha vertical, da direita para esquerda. Também existem ocorrências de haicais escritos em duas linhas, por isso a cesura, ou kireji é tão importante, sem elas pode parecer que o poema é um único verso.

Além disso, FRANCHETTI chama a atenção para o fato de que era comum que se ultrapassasse o total de 17 sílabas. O próprio Bashō escreveu o seguinte haikai, que em japonês tem 19 sílabas²⁶:

Em um ramo seco
Um corvo acabou de posar
Entardecer de outono.²⁷

A brevidade²⁸ representa a qualidade de ser lido em um só fôlego. Além disso, esse tipo de poema não vem acompanhado de comentários ou descrições dentro do próprio texto.

²³ CORDEIRO, 2004, página 197.

²⁴ Apud YASUDA, 2000, página 11.

²⁵ PIRES, 1990, página 43.

²⁶ O poema foi escrito por Bashō em duas linhas que FRANCHETTI transcreveu assim:

Kare eda ni karasu no
Tomarikeri aki no kure

²⁷ FRANCHETTI, 1991, página 32.

O uso de duas imagens específicas é fundamental e comum nas produções clássicas²⁹:

- a) a imagem que situa o haikai no tempo e no espaço;
- b) a imagem que mostra um elemento que surpreenderá o leitor.

A cesura³⁰ será uma palavra que aparecerá no fim do primeiro ou segundo verso, e evitará que o haikai pareça um único verso, isso porque como já foi mencionado o haikai podia ser escrito em uma única linha. Em língua japonesa, existem as *kireji* ou cesuras, palavras usadas especialmente para esse fim na produção tradicional, elas indicam o final do verso.

O último ponto citado por Cordeiro, as estações, diz respeito ao *kigo*, ou palavra da estação. Esta palavra situa o haikai na época do ano em que foi produzido. Geralmente representa animais, plantas ou sensações que se relacionam ao verão, primavera, outono ou inverno.

2.1 O verso do haikai

COHEN define o verso como uma unidade fonosemântica³¹, portanto o verso surge da relação entre o som e a ideia. Retoma o conceito de que o verso é a estrutura que sempre retorna a si mesmo, isso porque, tradicionalmente, na poética ocidental, os poemas mantinham a mesma estrutura rítmica em seus versos em busca de um efeito específico. Muitos são os elementos que visam estruturar rítmica e sonoramente um poema.

Para CÂNDIDO³², a rima ocupa o lugar mais importante como recurso de sonoridade de um poema, junto com as aliterações e assonâncias. Esses recursos não são utilizados no haikai tradicional. A rima surge, nas línguas neolatinas, com a queda do sistema rítmico de contagem de tempos, utilizada na poesia clássica grega e latina. Nesta época se produziam versos brancos, ou sem rimas, substituídos depois do século V, só voltaram a ser produzidos na Renascença. Toda a poesia japonesa tradicional sempre foi escrita em versos brancos, ou seja, sem rimas.

²⁸ CORDEIRO, 200, página 198.

²⁹ CORDEIRO, 2004, página 199.

³⁰ CORDEIRO, 2004, página 199.

³¹ COHEN, 1966, página 47.

³² CÂNDIDO, 1996 página 39.

O sistema de contagem de sílabas dos versos japoneses também é diferente da contagem que realizamos em português. O verso do haikai japonês é o que CAMPOS chama de verso plano³³, um verso onde se contam todas as sílabas.

Entretanto, FRANCHETTI³⁴ considera que chamar de versos e estrofes a organização do haikai significa em si um problema, sobretudo pelo fato de eles serem escritos, na maioria das vezes, na vertical em uma única linha, e também observa que aquilo que foi considerado três versos de cinco, sete e cinco sílabas poderia ser também considerado um único verso de 17 sílabas.

2.2 A religião e o haikai

FRANCHETTI aponta que, ao pensar o haikai como arte, precisamos ter consciência de que conceitos ocidentais, entre eles a verossimilhança, universalidade, particularidade, aos quais estamos acostumados, não se aplicam à tradição japonesa. Não existe registro de uma linha estética japonesa independente da religião até o surgimento do haikai, tanto no Japão quanto na China: as questões estéticas e as religiosas eram as mesmas.

Neste contexto, o autor observa que o pensamento religioso de Bashô é sincrético. O xintoísmo, o budismo e até o confucionismo estão presentes em seu haikai. Entretanto, a influência das doutrinas chinesas, budista e confucionista, são mais fortes visto que o xintô não se apresenta como uma doutrina de larga expressão intelectual.

Entretanto, BLYTH aponta que existem dois elementos do xintoísmo que estão presentes no haikai e que precisam ser comentados: o animismo e a simplicidade. O animismo é a característica na qual cada objeto da natureza tem um espírito, e no xintô especificamente, cada ser da natureza, árvore, pedras, montanhas, cachoeiras e animais ocupam o mesmo lugar na ordem das coisas, todos têm identidade e consciência, não havendo a visão cristã da natureza subjugada ao homem. É dessa forma que se expressa no haikai.

O xintoísmo é uma religião que não faz referências a vidas futuras, noção de pecado, de culpa, entre outras, e assim se manifesta a característica da simplicidade, uma das mais importantes características do haikai.

³³ CAMPOS, 1969, página 59.

³⁴ FRANCHETTI, 1991.

FRANCHETTI argumenta que o confucionismo deixa uma marca muito clara na poesia japonesa por meio de alguns conceitos, como o *makoto* que poderia ser traduzido como “sinceridade” e que evolui para outros três, *sei* ou a pureza, *mei* ou brilho e *choku* ou elevação de caráter. Bashô era um exemplo onde a religiosidade e a estética literária vão se unir, sendo ele um homem que abriu mão de bens materiais e optou por uma vida simples. Em sua época três outros conceitos se unem à poética. Um deles, que permeia a obra de Bashô, é o *yûgen*, a qualidade da obra de arte que revela os mistérios do objeto, e que deles mostram a “essência profunda”. Sobre isso, FRANCHETTI acrescenta: “... ética e estética vão possuir uma tal unidade no tempo de Bashô que o haikai vai poder tornar-se, para usar a expressão de Santa Teresa, um ‘caminho da perfeição’.”³⁵. De fato, foi ele que elevou o haikai a um caminho, a uma filosofia de vida.

Existiam termos de importância central nas produções de Bashô, entre eles o *sabi*, *wabi* e *karumi*. O *sabi* se aplica a poemas que tenham um forte sentimento de solidão repleta de paz e quietude. O *wabi* significa apenas o suficiente, representa a solidão do eremita, do asceta, o despojamento dos bens materiais. O *karumi* indica a combinação de simplicidade superficial com conteúdo sutil, opondo as produções aos haicais ostensivamente trabalhados e aparentemente carregados de sentido. A lição final de Bashô diz respeito ao reconhecimento da espontaneidade, da intuição e do aperfeiçoamento espiritual como fontes da poesia. Além disso, ele pregava uma aprendizagem direta e FRANCHETTI resumiu a lição básica de Bashô na seguinte frase: “o que é do pinheiro aprenda com o pinheiro, o que é do bambu aprenda com o bambu.” O discípulo deve evitar o *Shi-i*, a projeção do ego sobre o objeto, assim como a imitação do mestre e, até mesmo, o conhecimento de estudos antigos. Da observação se revelará o objeto.

O zen foi introduzido primeiramente na China por Bodhidharma, no ano de 527 d.C., praticamente nada é conhecido da sua história na Índia e, é provável, que Bodhidharma somente o tenha sugerido aos chineses que o desenvolveram até alcançar a sua forma ímpar³⁶.

WATTS diz que após a morte de Bodhidharma seguiram-se uma série de cinco patriarcas zen. O último dos quais foi Hui Neng. Desde a época de Hui Neng, o

³⁵ FRANCHETTI, 1991, página 20.

³⁶ WATTS, 2008, página 30.

zen perdeu seu caráter distintamente hindu; foi transformado pela mentalidade chinesa, mais prática e quase todos os traços intelectuais que tinham permanecido foram eliminados.

Com o tempo, o zen passou para a jovem civilização do Japão, onde foi estabelecido por Eisai, em 1191. Então se transformou na religião dos samurais, a classe guerreira, e WATTS comenta que produziu no país um efeito mais profundo do que na China. Sendo assim, fundamental na construção do haikai tradicional.

O zen é uma vigorosa tentativa para entrar em contato direto com a verdade sem permitir que teorias e símbolos se interponham entre o conhecedor e o conhecido, o que refletirá na simplicidade e objetividade do haikai.

O zen tenta levar o homem a transpor a distância entre o contato conceitual, de segunda mão, com a realidade e a experiência em primeira mão. A finalidade objetiva focalizar a atenção na própria realidade, em vez de dirigi-la para as reações intelectuais e emocionais à realidade. O zen visa controlar e ultrapassar o intelecto e a moralidade.

A doutrina prega que o homem sofre devido a seu anseio por possuir e manter para sempre coisas que, por essência são impermanentes. Segundo WATTS, no zen, o mundo e o ser humano são vistos como separados porque a pessoa projeta nele o seu próprio estado de confusão e ignorância.

A mente se reflete num mundo exterior de formas e entidades, pois sem elas não pode haver consciência. O zen tenta retornar o homem a seu lugar na natureza. Para isso, ele precisa ver a si mesmo como parte do universo³⁷. No zen, causa e efeito, criador e criatura, são um só. Todas as coisas, mesmo que sejam vis na superfície, e aparentemente insignificantes, são aspectos da natureza búdica, e isso significa que cada ser ou coisa têm de ser aceitos.

O mais simplório objeto, o mais abjeto ser, cada estação do ano, cada folha seca, tudo faz parte do todo e ocupa um lugar tão importante na natureza do mundo quanto o ser humano. Tudo é sagrado, o mais sábio mestre zen não é mais venerável do que o sapo que pula no lago.

Neste sentido, o haikai e o zen tomarão sentidos opostos. Pois apesar da grande influência da doutrina sobre os poemas tradicionais, o haikai vai excluir o feio, o ódio e o que não é verdade. No zen, tudo deve ser visto com igualdade³⁸.

³⁷ WATTS, 2008, página 27.

³⁸ BLYTH, 1984, página 4.

BLYTH (1984) faz uma lista de treze estados de mente zen que aparecem no que ele chama de “estado da mente para o haiku”.

- 1- Não-eu (Selflessness). Esse conceito se refere ao momento em que negamos o nosso ego, é o estado quando saímos de nós mesmos para observar o objeto como ele realmente é. Representa o momento quando abandonamos nossa forma de ver o mundo, nossas crenças e julgamentos. Segundo o pensamento zen, quando se está neste estado, ao observar qualquer coisa será possível ver com os olhos dela, ou ouvir com os ouvidos dela, o observador e o observado serão iguais a ela. BLYTH exemplifica este estado com o seguinte haikai do mestre Wafû:

The butterfly having disapeared,
My spirit
Come back to me³⁹

- 2- Desapego. Representa o estado quando, não tendo nada, nós temos tudo. A consciência da impermanência das coisas e de que o ser humano tem o mesmo valor que cada ser. A noção de posse da forma como a conhecemos se desfaz. Criando uma nova consciência sobre nós mesmos e sobre o resto do mundo.

Pessoa: uma
Mosca: uma
Na grande sala vazia
Issa (1763 - 1827)⁴⁰

- 3- Aceitação grata. Define o estado no qual aceitamos o que temos dentro e fora de nós mesmos. O zen aceita e afirma o nascimento, o crescimento, a decadência e a morte do homem. WATTS comenta que no zen não há lamentações pelo passado nem medo do futuro.

Aquilo está bem
Isto, também!

³⁹ BLYTH, 1984, pág. 156. Tradução nossa: Tendo a borboleta desaparecido/ meu espírito/ voltou para mim.

⁴⁰ FRANCHETTI, 1991, pág. 118.

A primavera de minha velhice.⁴¹

- 4- O não dito, inefável (Wordlesness). Refere-se ao estado no qual as palavras são usadas não para expressar algo, mas para clarear algo que parece estar entre nós, mas que na realidade não está, e que são, de fato, percebidas pelo autoconhecimento. A resposta da mente a um acontecimento não deve ser interrompida pelo pensamento discursivo. Exemplificamos este estado com o seguinte haikai de Ryôta:

They spoke no word.
The visitor, the host
And the white chrysanthemum⁴²

- 5- Não intelectualidade. Todo o conhecimento é autoconhecimento. Se tentarmos colocar toda a poesia em uma única teoria, nós seremos escravos dessa mesma poesia e não seu mestre. A poesia surge como uma iluminação, e não como um esforço intelectual. Para o zen, o problema da vida consiste em passar além das duas alternativas da afirmação e da negação, pois ambas obscurecem a verdade.

Um solzinho fraco
Ilumina
O campo seco⁴³

- 6- Contradição. O zen está repleto de dilemas, contradições que as pessoas resolvem através de suas vivências. O paradoxo é a vida do haiku, visto que em cada verso uma coisa se mostra, mas sem perder sua particularidade.

Não há nada em minha
Choupana na primavera
Simplesmente há tudo⁴⁴

⁴¹ Poema de Ryôta, extraído de FRANCHETTI, 1991, pág. 72

⁴² BLYTH, 1984, pág. 178. Tradução nossa: Eles não disseram nada/o visitante, o anfitrião/ e o crisântemo branco.

⁴³ Poema de Bakusui, extraído de FRANCHETTI, 1991, pág. 174

⁴⁴ Retirado de CORDEIRO, já traduzido, pág 217

Sodô (1642 – 1716)

- 7- Humor. O senso de humor é um elemento indispensável tanto na religião quanto na poesia. O humor revela a origem simples e o desapego do haikai das regras de etiqueta. Não é mera coincidência que o haikai tenha vindo de versos feitos para o lazer e que só tenha sido elevado à arte poética por Bashô.

Primeiras neves
Meu maior tesouro,
Este velho pinico.

Issa (1763- 1827)⁴⁵

- 8- Liberdade. A liberdade surge de várias maneiras diferentes. Liberdade é escrever sobre coisas bonitas e feias, que se goste ou não. Livre do possível e do impossível, dos limites de tempo e espaço. Livre de crenças e preconceitos, longe das regras e normas sociais e intelectuais.

Even his snores
Are heard no longer:
Autumn cicadas.

Kikaku (1661 – 1707)⁴⁶

- 9- Não moralidade. A moralidade é rígida e mecânica. Muitas vezes nos vemos tentados a agir sem levar em conta a moralidade. A beleza da poesia não está na moralidade do ato e, sim, na forma como ele é realizado. O poeta Taigi escreveu:

Not a single stone
To throw at the dog,-
The wintry moon.⁴⁷

⁴⁵ FRANCHETTI, 1991, pág. 166

⁴⁶ Retirado de BLYTH, 1981, pág. 204. Tradução nossa: mesmo seus ruídos/ não são mais ouvidos/ cigarras do outono.

⁴⁷ Retirado de blyth, 1981, pág. 212. Tradução nossa: Nem uma única pedra/ para atirar no cachorro/ a lua de inverno.

10- Simplicidade. Não se deve escrever algo inteligente, ou elegante e, sim, escrever com naturalidade, livremente, e com desapego como uma criança faria. O haikai não tem rimas, aliterações, harmonia ou entonação. Dificilmente é necessário ler em voz alta. Hoje em dia, muitos japoneses dificilmente entendem um haikai falado. Escrito com caracteres japoneses e chineses, ele é muito mais para ser lido do que ouvido. Bashô escreveu:

No orvalho da manhã,
Sujo e fresco,
O melão enlameado.⁴⁸

11- Materialidade. O zen enfatiza o material em oposição ao espiritual. Não há argumentos abstratos, senão concretos, mas esconde um sentido espiritual. Por isso, ao examinarmos o haikai vemos que a maioria fala de coisas como flores, frutos, árvores, pessoas.

Que maravilha: nada faz sentido
Nas folhas verdes, nas folhas novas
Brilha o sol!⁴⁹

12- Amor. Sentimento próprio do zen, sem ele a incerteza e a dor são inevitáveis e nada faz sentido. Este amor deve ser completo, não na visão do universo como um todo, mas na de que cada coisa deve ter o máximo de identidade. O animismo é uma característica da poesia japonesa, não só no sentido de dar vida a uma coisa, mas de saber que está de fato viva, que projeta desejos, vontades e objetivos que todos os seres querem, eles amam. Esse amor deve estar livre de restrições e se expressar no altruísmo e na abnegação. Como o haikai de Issa que diz:

Mountain persimmons
The mother is eating
The astringent parts.⁵⁰

⁴⁸FRANCHETTI, 1991, pág. 112.

⁴⁹FRANCHETTI, 1991, pág. 124.

⁵⁰ Retirado de BLYTH, 1981, pág. 231. Tradução nossa: Caquis da montanha/ a mãe está comendo/ as partes ruins.

13- Coragem. Na coragem reside o mais essencial dos estados de mente, detém em si, em certa medida, todos os outros. Não se trata da coragem vista da maneira convencional. Trata-se de enfrentar uma vida ascética em busca da verdade, significa vida e mudança que produz sofrimento, dá a força para vencer o sofrimento. Assim Bashô escreveu:

Adoecendo durante a viagem
Meus sonhos vagueiam
Pelos campos secos.⁵¹

2.3 Autores expressivos antes de Bashô

O haikai renga se torna popular não só entre a emergente classe dos comerciantes, mas também entre os monges, guerreiros, inclusive nobres, que em situações informais produziram tais poemas (FRANCHETTI, 1991).

Rapidamente surgem escolas de haikai, que seguem caminhos divergentes. Algumas tentando ressaltar o caráter cômico e outros tentando deixá-lo mais refinado. Entretanto, apesar desses esforços, o haikai renga era ainda uma sombra do renga. Somente Bashô alçará o haikai a uma forma poética autônoma, embora, ele mesmo fosse um escritor de renga.

Bashô trará um estilo no qual o pessoal e o impessoal, o alto e o baixo, o elegante e o grotesco compõem um mesmo mundo cheio de sentido e de vida. Mas para entender sua poesia precisa-se ter em mente alguns pressupostos.

FRANCHETTI afirma que, em vários sentidos, a arte de Bashô busca e pressupõe uma visão ascética do mundo. Existem algumas consequências dessa visão. No haikai, o amor carnal nunca aparece como tema, ao contrário do que acontecia no tanka e nas poesias cortesãs. Tem uma temática marcada pelas paisagens bucólicas, pelo rústico e pela vida pobre e solitária.

Para melhor entendermos o seu sentido e evolução, separamos os autores antes de Bashô e depois de Bashô. Acompanhar essa lista significa ver o processo de transformação do hokku dos poemas encadeados no haikai tradicional. Antes de Bashô temos principalmente:

⁵¹ FRANCHETTI, 1991, pág. 177.

Sogi (1942-1502)⁵². Trata-se de um poeta de renga da escola Ushin. Escreveu sobre a necessidade da definição de uma estação, identificado como um dos pais do haikai. Foi um monge caligrafista, homem do chá e pintor. Ajudou na criação do haikai, pois auxiliou o hokku a se tornar independente, ele os escrevia em suas peregrinações.

Que já é verão
Não vá dizer, tempestade
Aqueles cerejeiras⁵³

Sôkan (1458-1546)⁵⁴. Nasceu de uma família samurai. Na juventude serviu ao xogum Ashikaga Yoshihisa. Quando o xogum morreu, Sôkan, que era seu favorito, renunciou ao mundo e se devotou à religião e à literatura.

Atribui-se a ele a invenção do haikai renga, forma mais popular de renga.

Vê-se um ramo ali
Ao redor da lua toda
Que formoso leque⁵⁵

Moritake (1472-1549)⁵⁶. Era um sacerdote xintoísta. Um poeta de renga muito habilidoso que, assim como Sôkan, dá nova vida a esses poemas com produções leves e divertidas. Ambos escreveram tanto em formas livres quanto em formas elegantes. Suas produções eram divertidas, espirituosas e cheias de trocadilhos.

The Green willows
Paint eyebrows
On the brows of the hill⁵⁷

Teitoku (1570-1653)⁵⁸. Era uma criança prodígio, nascida de uma família samurai, recebeu desde cedo uma educação literária. Aprendeu a escrever tanka e renga e aperfeiçoou a arte de haikai de Moritake e Sôkan. Além disso, organizou as regras para escrever haicais acentuando a tendência para se escrever somente hokku aumentando o conteúdo poético utilizando expressões coloquiais e chinesas. Pregava que as palavras

⁵² BLYTH, 1984 p 46

⁵³ CORDEIRO, 2004 p 211

⁵⁴ BLYTH, 1984 p 54

⁵⁵ CORDEIRO, 2004 p 211

⁵⁶ BLYTH, 1984 p 60

⁵⁷ BLYTH, 1984 P 61. Tradução nossa: Os salgueiros verdes/pintam sobrancelhas/ na testa da montanha.

⁵⁸ BLYTH, 1984 p 64-67

representavam a natureza das coisas. Teve muitos discípulos, entre eles Kigin, conhecido como o professor de Bashô. Teitoku fundou a escola Teimom.

Soin (1604-1682)⁵⁹. Era um samurai que amava literatura e aos 29 anos se tornou um monge. Estudou com um discípulo de Teitoku, mas estava insatisfeito com o estilo de haikai da escola Teimom e retornou ao estilo mais livre, divertido e cheio de trocadilhos de Sôkan e Moritake. Qualquer palavra podia ser usada nos haicais de Soin, mesmos as vulgares ou obscenas. Soin fundou a escola Danrin, que se opunha a Teimom. Ambas as escolas divulgaram diversos textos defendendo seu ponto de vista. De um lado o poema singelo e bem humorado de uma e do outro as produções que valorizavam o espírito elevado.

Juntamente com Sessai, outro escritor da escola Danrin, Soin escreveu esse haikai renga, que segundo BLYTH demonstra o espírito reformado deles:

Well, in this place
There is a plum tree,-

A plum tree,
And nightingales, singing
To awaken this slumbering world!⁶⁰

Onitsura. Embora seja mais novo e contemporâneo de Bashô, BLYTH o coloca entre os autores pré-Bashô, em parte porque Onitsura começou a produzir haicais antes da escola do mestre do haikai e, também, porque o trabalho de um não influenciou o do outro.

BLYTH ressalta que Onitsura era um grande poeta, usava palavras coloquiais, e explorava o sentimento do *makoto*, ou sinceridade. Em comum com Bashô tinha o gosto pela representação de momentos singelos.

A cool breeze;
The vault of heavens is filled
With the voices of pine trees.⁶¹

⁵⁹ BLYTH, 1984, página 78.

⁶⁰ BLYTH, 1984, página 79. Tradução nossa: Bem, neste lugar/ há uma ameixeira/ uma ameixeira/ e rouxinóis, cantando/ para despertar este mundo inativo.

⁶¹ BLYTH, 1984, página 97. Tradução nossa: Uma brisa fria/ o firmamento está cheio/ com as vozes dos pinheiros.

Aos vinte e cinco anos participava da escola de Soin e passou a crer que o haikai era toda a verdade das coisas e dos seres e nada além da verdade.

2.4 Bashô

Bashô (1644-1694) é o grande mestre do haikai tradicional. Entretanto, BLYTH afirma que toda sua produção poética expressiva aconteceu em seus últimos nove anos de vida.

Bashô era o segundo filho de um samurai de baixa estirpe, que em tempos de paz, trabalhava como agricultor. UEDA (1982) observa que, pelo nível de sua família, o futuro não reservava grandes conquistas ao jovem Bashô, que nesta época ainda era conhecido como Kinsaku, entre outros nomes de sua juventude. Ainda jovem, passou a servir a Tôdô Yoshitada, que era parente de um dos senhores da região de Ueno. Os dois se tornaram aparentemente bons companheiros e juntos começaram a escrever haikai, lembrando que por haikai entendemos o haikai renga, versos coletivos e despreziosos.

Em 1665, Bashô, com o nome de Sôbô, na companhia de Yoshitada, que assinava como Sengin, e outros três poetas publicaram renga com uma série de cem versos ligados.

Infelizmente, o mestre de Bashô morreu jovem, UEDA declara que isso pode ter deixado o futuro de Bashô como samurai obscuro, já que agora o mestre seria o irmão mais novo de Yoshitada, que já tinha seus servos próprios. Em meio a diversas outras teorias e suposições sabe-se que o futuro poeta abandonou seu lar e sua família, o que significava abrir mão de seu status de samurai.

Ao que parece, Bashô nunca parou de escrever e seu nome figura em diversas antologias japonesas entre 1662 e 1672, neste ano ele mesmo compila haikais e lança o livro *The Seashell Game*⁶². Em seguida ele parte para Tóquio, na época conhecida como Edo. Continua escrevendo com o nome de Tôsei. O livro *The Best Poems of Tôsei's twenty Disciples* de 1680 indica que Bashô já era um poeta popular e consagrado. UEDA considera que podemos concluir, então, que ele tinha um grupo considerável de seguidores talentosos.

No ano seguinte, Bashô recebeu de seu discípulo uma bananeira, que foi plantada perto da cabana humilde onde ele morava. A partir desse momento o poeta

⁶²UEDA, 1982, página 22.

assumiu o nome Matsuo Bashô, lembrando que no Japão o nome da família vem antes do prenome e que bashô significa bananeira.

Depois de ir para a cidade de Edo, atual Tóquio, Bashô tem suas primeiras lições sobre o zen. Mesmo gozando de grande popularidade e tendo um grande número de discípulos, ele experimenta uma intensa solidão e começa a fazer grandes peregrinações.

UEDA diz que dois eventos que ocorreram em Edo levaram o mestre a voltar a vagar longe de casa como, fizera anos atrás. A primeira foi um incêndio que tomou a parte da cidade onde se localizava a cabana do poeta e a outra foi a notícia da morte de sua mãe.

A partir desse momento ele começou uma série de viagens que resultaria em suas maiores obras, seus diários de viagem. A primeira foi em 1684, e resultou no livro *The Records of a Weather-Exposed Skeleton*⁶³.

Como já gozava de grande popularidade e tinha muitos seguidores espalhados, Bashô era bem reconhecido e recebido em suas viagens. Até que em 1689 resolveu visitar o norte da ilha de Honshu, por locais ermos onde ele não seria reconhecido. Nesta viagem percorreria mais de mil milhas durante mais de cento e cinquenta dias.

Nessa época, Bashô já tinha desenvolvido o gosto pela vida ascética, e, como define UEDA, havia descoberto uma forma de viver, resolvendo seus dilemas e tendo paz de espírito: através do sabi, da imersão impessoal, ausente do ego, na vida da natureza⁶⁴, elementos presentes no haikai tradicional.

Essa viagem rendeu o mais popular livro de Bashô, que no Brasil foi lançado como *Sendas de Oku*. Sabemos que Bashô não inventou o haikai, nem alterou sua forma. Octavio Paz, em seu prefácio da edição de *Sendas de Oku*, diz que Bashô transformou o sentido do pequeno poema. O haikai era um passatempo, divertido e segundo o poeta mexicano: “Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial, livre e desenfadada e com ela busca a mesma coisa que os antigos: o instante poético.”⁶⁵

Bashô continuou viajando e escrevendo e, em 1694, fez sua última viagem, visitou sua casa em Ueno. De volta a Edo, adoeceu e morreu. Muitos de seus discípulos o visitaram antes de sua morte.

⁶³ UEDA, 1982, página 26.

⁶⁴ Em UEDA, 1982, página 30 está escrito: He had come to perceive a mode of life by which to resolve some deep dilemmas and to gain peace of mind. It was based on the idea of sabi, the concept that one attains perfect spiritual serenity by immersing oneself in de egoless, impersonal life of nature.

⁶⁵ MATSUO, 1986, página 32.

BLYTH cita um haikai do início da carreira de Bashô, que demonstra a frugalidade e a irreverência de seus versos na juventude bem ao estilo da escola Danrin. O haikai seguinte é um exemplo, os versos não representam os valores poéticos comuns à poesia ocidental:

Well, nothing seems to have happened,
Though I ate swell-fish soup
Yesterday.⁶⁶

Podemos comparar esse haikai com o primeiro que o mestre escreveu logo no início de sua partida para a viagem em 1689 que resultaria em *Sendas de Oku*. Separava-se dos amigos, pensava na longa distância que percorreria:

Vai-se a primavera
queixas de pássaros, lágrimas
nos olhos dos peixes.⁶⁷

O que levou o grande poeta japonês dos versos despojados aos consagrados versos de seu haikai?

UEDA divide a evolução de Bashô como poeta de haikai em 5 estágios:

1- **O haikai como passatempo**⁶⁸. Esse período compreende o momento em que Bashô começou a escrever na companhia de seu antigo mestre Yoshitada até 1672, quando ele chega a Edo, cidade que depois receberia o nome de Tóquio. UEDA traz o mais antigo haikai conhecido de Bashô, em 1662:

Was it spring that came,
Or was it the year that went?
The second last day.⁶⁹

O “second last day” do texto se refere a dois dias antes do ano novo, que se iniciava no primeiro dia da primavera. Estes versos fazem referência a um antigo tanka.

⁶⁶ BLYTH, 1984, página 106. Tradução nossa: Bem, parece que nada aconteceu/ desde que eu comi sopa de baiacu/ ontem.

⁶⁷ BASHÔ, 1986, página 51.

⁶⁸ UEDA, 1982, página 37.

⁶⁹ Tradução nossa: Foi a primavera que veio,/ ou foi o ano que se foi?/ o segundo último dia.

Muitos dos versos do mestre nessa época eram para divertir. Muitas vezes fazendo uso de expressões de duplo sentido, algo que ele fazia habilmente. Também fazia referência a peças de teatro e antigos poemas como forma de mostrar erudição. Na época, era comum o uso desses recursos como influência da escola Teimon, que tentava elevar as qualidades poéticas e eruditas do haikai. Entretanto o estilo Teimon começou a perder popularidade para a escola Danrin e em 1672 já se podem encontrar expressões coloquiais nos poemas de Bashô.

2- Técnica das comparações surpreendentes⁷⁰. Quando Bashô estava em Edo o poeta parece ter se aproximado da escola Danrin, que a partir de 1675 começa a ficar muito popular. Esta escola surge como uma resposta à escola Teimon, e prega um haikai leve, divertido e irreverente.

Agora, quando faz referências a títulos, passagens de contos e peças antigas são para divertir ou ridicularizar. O humor domina a produção de Bashô. Nesta época, ele começa a escrever haicais com comparações surpreendentes, em que dois elementos revelam um terceiro. Essa revelação inesperada deve surpreender e divertir o leitor:

I fell a tree
And gaze at the cut end –
The moon of tonight.⁷¹

Entretanto, por volta de 1680, Bashô já começava a se libertar da escola Danrin. O humor permanece nas produções, porém fica mais sofisticado e em alguns haicais ele nem aparece.

3- A busca pela identidade⁷². Em 1680, se constrói a primeira cabana de Bashô onde o poeta passou a residir. Até 1685, ele ainda estará em busca de um estilo, mas agora tentando criar um próprio. UEDA estabelece três períodos de transição até o fim deste período.

O primeiro se refere ao período em que o poeta é influenciado pela poesia clássica chinesa, escreve haicais utilizando palavras dessa língua, é liberal em

⁷⁰ UEDA, 1982, página 40.

⁷¹ UEDA, 1982, página 42. Tradução nossa: Eu cortei uma árvore/ e fitei ao final do corte—/ a lua da noite de hoje.

⁷² UEDA, 1982, página 44.

número de sílabas e cria uma atmosfera de solidão. Assim podemos apreciar no seguinte haikai:

The sound of an oar beating the Waves
Chills my bowels through
And I weep in the night.⁷³

Segundo UEDA, em japonês esse haikai tem dez, sete e cinco sílabas, ao invés das sete, cinco, sete tradicionais. Romanizado, ele fica assim:

Ro no koe nami o utte
Harawata kôru
Yo ya namida.⁷⁴

O segundo período de transição refere-se aos poemas com comparações surpreendentes. UEDA considera essa a fase que mais rendeu bons poemas. Agora a combinação dos elementos visa à construção de um sentimento que de outra forma seria impossível, para criar um momento único:

The last night of the month, no moon
Thousand-years-old cedars
Besieged by a storm.⁷⁵

A justaposição dos elementos pode ser feita com imagens, como no exemplo citado, ou com sensações.

O terceiro tipo é o descritivo, direto, regular em sílabas. Eles são óbvios e ambíguos ao mesmo tempo. Sobre eles, UEDA diz:

Eles apresentam uma experiência sem os comentários do poeta, porque o poeta quer que o leitor passe através dele por si mesmo. É

⁷³ UEDA, 1982, página 45. Tradução nossa: o som de um remo batendo nas ondas/ gela minhas entranhas/ e eu choro na noite.

⁷⁴ UEDA, 1982, página 45.

⁷⁵ UEDA, 1982, página 47. Tradução nossa: no último dia do mês, sem lua:/ cedros milenares/ importunados por uma tempestade.

o leitor que decide como interpretar essa experiência individualmente.⁷⁶

Como exemplo:

As flores
Da beira da Estrada —
O cavalo comeu.⁷⁷

A partir deste momento Bashô começa a se destacar dos outros poetas desenvolvendo um estilo inconfundível. UEDA afirma que essa distinção vem porque o poeta abandona os elementos dos outros estilos, da poética japonesa ou chinesa.

- 4- **Manifestação do sabi**⁷⁸. Entre 1686 e 1691 Bashô está no auge de sua produção, finalmente seu estilo está maduro e ele aparece entre os grandes mestres do haikai. Nesse período, realiza suas mais produtivas e célebres viagens. Agora o mestre utiliza diversas técnicas, mas seu estilo é inconfundível. BLYTH declara que só a partir de 1686 Bashô começa a produzir poesia de verdade e relembra em uma nota⁷⁹, que nesse mesmo ano funda-se a escola de Bashô, Shômon, e surge talvez o haikai mais célebre do mundo, aquele da rã, que CORDEIRO traduziu assim:

Num antigo tanque
Uma rã dá um mergulho
Vem o rugido da água.⁸⁰

UEDA diz que o diferencial da poesia de Bashô é o sabi, o sentimento de solidão. Mas aqui a solidão flerta com a paz, a quietude e a tranquilidade.

Loneliness—
Sinking into the rocks,
A cicada's cry.⁸¹

⁷⁶ Em UEDA está escrito: they present an experience without the poet's commentary on it, because the poet wants the reader to go through it himself. How to interpret this experience is up to the individual reader.

⁷⁷ FRANCHETTI, 1991, página 148.

⁷⁸ UEDA, 1982, página 50.

⁷⁹ BLYTH, 1984, página 96.

⁸⁰ CORDEIRO, 2004, página 228.

⁸¹ UEDA, 1982, página 51. Tradução nossa: Solidão—/ penetra entre as rochas/ o canto da cigarra.

Neste poema não há a presença humana, o foco é a pequena criatura, a solidão e a quietude. Todo o universo, todos os segredos e mistérios ao redor do mundo, mas toda a beleza desse poema representa um momento natural e insignificante, onde a cigarra canta e seu canto penetra entre as pedras. Assim também acontece com a rã. Nesse período podemos ver os treze estados zen da mente para o haicai do qual BLYTH falou com mais clareza.

O que UEDA revela que a visão de Bashô em seus haicais cheios de solidão nasceu de sua observação da natureza, da crença de que cada um deles tinha um espírito, um valor no universo e que eles nunca tentavam ser algo além do que eles realmente eram.

Entretanto, não são todos os poemas desse período onde o ser humano está ausente, em alguns eles estão em contato com a natureza:

Drenched Passersby:
They too are beautiful—
Bush clover in the rain.⁸²

5- **A fase final**⁸³. Este período compreende os três últimos anos de vida do poeta. UEDA acrescenta que o contato com a natureza parece não mais apaziguar a solidão de Bashô. Ele se reaproxima da solidão humana, reclama da indiferença e do isolamento entre as pessoas. Isola-se. Seus poemas estão cheios de cinismo:

The Road here—
No travelers comes along
This autumn evening⁸⁴

Mesmo na natureza existe a indiferença e os poemas que falam da natureza nesta fase estão sem aquela antiga tranquilidade:

The rainy season—
The silkworms are ailing

⁸² UEDA, 1982, página 58. Tradução nossa: O transeunte ensopado:/ eles também são bonitos—/ os trevos na chuva.

⁸³ UEDA, 1982, página 60.

⁸⁴ UEDA, 1982, página 61. Tradução nossa: A estrada aqui—/ nenhum viajante vem adiante/ este entardecer de outono.

In the mulberry field.⁸⁵

Crueldade e feiúra agora podem estar presentes.

Cada vez mais, Bashô se aproxima do mundo dos homens, às vezes com tristeza, às vezes com leveza.

There was a night, too,
When a robber visited my home—
The year end.⁸⁶

Neste período o poeta está juntando tudo que aprendeu e aceitando, agradecidamente, todas as coisas. UEDA diz que a conclusão para conseguir isso foi a “iluminação” onde o homem aceita cada coisa como ela é. O último haicai de Bashô foi escrito quatro dias antes de sua morte. É o seguinte:

Adoecendo durante a viagem
Meus sonhos vagueiam
Pelos campos secos.⁸⁷

2.5 Os três grandes poetas após Bashô

Bashô tinha um grande número de discípulos, muitos deles eram célebres, como por exemplo, Kikaku, mas não estão na lista dos grandes haicaístas. Na lista dos quatro maiores haicaístas do Japão encontrada em FRANCHETTI, três são pós Bashô, e o quarto é ele mesmo. A lista é a seguinte: Bashô, Buson, Issa e Shiki. A partir de agora apresentamos um breve resumo da biografia dos outros três.

- 1- **Buson.** (1716- 1783). BLYTH destaca Buson como dono de uma aguda percepção e de uma sensibilidade sutil. O julgamento moral estará praticamente ausente na obra de Buson:

Coming back home
After killing a pheasant
The sun still high in the sky.⁸⁸

⁸⁵ UEDA, 1982, página 62. Tradução nossa: A estação das chuvas—/ os vermes da seda estão incomodando/ no campo de amoras.

⁸⁶ UEDA, 1982, página 62. Tradução nossa: Era noite, também,/ quando um ladrão visitou minha casa—/ o fim do ano.

⁸⁷ FRANCHETTI, 1991, pág. 177.

A natureza presente na poesia de Buson tem um valor estético. Ele escreve trabalhando o contraste e a harmonia. Seus poemas são instantes poéticos carregados também de subjetividade:

How intimate
The violets,
To the one who collects the bones⁸⁹

No Japão após cremar um cadáver, os ossos são coletados pelos parentes do falecido do meio das cinzas. BLYTH diz que enquanto os ossos são recolhidos, as violetas consolam o coletor e que Bashô estava preocupado com a religiosidade das coisas, Buson com a sua beleza.

- 2- **Issa.** Este poeta nasceu em 1763, BLYTH escreve que Issa não sofreu influência de Buson, morto em 1827, e não o conheceu, mas percebe-se uma forte influência de Bashô em sua obra.

Em muitos sentidos poderíamos dizer que ele teve uma vida triste, ficou órfão cedo, perdeu a esposa e filhos. Enquanto os outros grandes haicaístas tiveram um grande número de discípulos Issa teve pouquíssimos.

Issa é o poeta do contraste, do sarcasmo e da ironia. Também pode ser considerado o poeta dos insetos, milhares de seus haicais incluem insetos:

Eu vou passear,
Podem desfrutar do amor
Mosquitos de casa.⁹⁰

BLYTH diz que Issa conseguiu ver uma mosca em Deus e, mais: nunca permitiu que usurpassem a divindade dos insetos, bem de acordo com as crenças animistas do xintó. O poeta tinha uma grande compaixão, era sensível a dor, desconforto, felicidade ou alegria tanto de pessoas quanto de animais:

Com olhar de inveja

⁸⁸ BLYTH, 1984, página 243. tradução nossa: voltando para casa/ depois de matar um faisão/ o sol ainda alto no céu.

⁸⁹ BLYTH, 1984, página 246. Tradução nossa: Que familiar/ as violetas/ para aquele que coleta os ossos.

⁹⁰ CORDEIRO, 2006, página 287.

O pássaro da gaiola
Segue a borboleta.⁹¹

3- Shiki. (1867-1902) este poeta nasceu 40 anos após a morte de Issa. Era um crítico literário especializado em haikai. Aquele mesmo que criou o termo haiku.

Em 1898 lança um ensaio chamado Furu ike ya, sobre o poema da rã de Bashô, onde faz uma retrospectiva e breve análise do desenvolvimento desde renga ao haikai da rã. Ele estabelece os famosos versos de Bashô como um marco de quando o haikai finalmente atingiu sua melhor forma.

BLYTH diz que Shiki revolucionou o haikai, era um grande incentivador de que as pessoas escrevessem esses poemas e, embora admirasse Bashô, lutou contra o caminho do haikai. Dizia que todos poderiam escrever esses poemas, sem se preocupar com religião. MENDONÇA aponta o poeta como modernizador. Ao criar o termo haiku entregou o pequeno poema à literatura, tornando-o independente da religiosidade. Assim esperava que o haikai se renovasse, criasse novos caminhos e se perpetuasse na sociedade japonesa, que a essa época já passava por um processo de ocidentalização com o fim do isolamento político. Shiki escreveu:

Vem o vento outonal
E eu não tenho nenhum deus
Tampouco Budas.⁹²

2.6 A herança de Shiki e o novo haikai.

MENDONÇA ressalta que Shiki foi o fundador da revista Hototogisu, a maior publicação de haikai do Japão. Após sua morte, em 1902, seu legado poético foi deixado a dois de seus seguidores: Kawahigari Hekigodo (1873-1937) e Takahama Kyoshi (1872-1959).

De início, os dois partilhavam dos mesmos ideais com relação ao haikai, mas com o tempo divergiram esteticamente. Kyoshi optou por se manter relativamente fiel

⁹¹ CORDEIRO, 2006, página 288.

⁹² CORDEIRO, 2006, página 291.

às tradições, o que é importante para a poesia brasileira, pois a escola dele vai fazer história no Brasil, através do imigrante Nenpuku Sato, que veremos mais à frente.

Enquanto a Hekigodo, ele fundaria o novo haikai, que segundo Mendonça, abandonaria antigas tradições como as dezessete sílabas e, a palavra da estação, que era obrigatória até então.

BLYTH traz o seguinte haikai de Hekigodo:

Recently, the greengrocer's wife being dead,
Father and daughter load the greens,
Load the onions.⁹³

Transcrito do japonês esse poema fica assim:

Konogoro tsuma naki
Yaoya na wo tsumu negi wo tsumu
Aruji musume

Contando as sílabas do poema citado temos vinte e seis sílabas. Nove a mais que o padrão.

3 A viagem para o ocidente

Embora as origens do haikai remontem ao século XIV, somente após 1853 o mundo ocidental começa a ter informações e a se interessar pela arte oriental de forma expressiva. Isso porque durante séculos o Japão esteve política e economicamente isolado do resto do mundo. De acordo com VERÇOSA, em 1853, a marinha norte americana obriga o Japão a sair de um auto imposto isolamento cultural e comercial.

Assim que o xogunato, o governo militar do Japão, chega ao fim, o ocidente descobre o pequeno país insular e sua cultura, literatura, sociedade e história atraem e encantam o velho mundo.

BOYER⁹⁴ escreve que durante a segunda metade do século XIX um fenômeno tomou a Europa, era o *Japonisme Period*, época em que o Japão foi tema de diversas exposições montadas nesse continente. Londres em 1862, Paris em 1867, Viena em 1873, entre outras cidades.

⁹³ BLYTH, 1964, página 190. Tradução nossa: com a morte da esposa do verdureiro/ pai e filha carregam as verduras/ carregam as cebolas.

⁹⁴ BOYER, Denise. The Tanka in Catalonia: Examples by Carles Riba (1897-1959) and Salvador Espriu (1913-1985), em <http://www.econ.hit-u.ac.jp/~areastd/mediterranean/mw/pdf/17/06.pdf> acesso em 09/08/2010 às 15h.

FRANCHETTI⁹⁵ ressalta que os europeus empreenderam diversas viagens para o Japão, e de lá surgiram muitos livros que as descreviam.

A ética rigorosa que sustentava o serviço dos samurais, a etiqueta minuciosa da nobreza feudal, o refinado senso de decoração e o gosto pela vida em contato com a natureza fascinaram os viajantes. Bem como os costumes bizarros: o banho coletivo, os pratos e copos minúsculos, os grilos presos em gaiolas, a maquiagem e comportamento das gueixas, os hábitos alimentares.⁹⁶

Foi nesse movimento expansivo da cultura japonesa que o haikai também se tornou conhecido. BOYER observa que, ainda em 1868, foi criada na Ecole des languages orientales em Paris a primeira cadeira sobre estudos japoneses, sob os cuidados de Léon de Rosny, o que fomentou o interesse pela literatura japonesa. A partir desse período, começaram a surgir os primeiros tankas dos períodos Heian e Nara comentados. Logo depois, o próprio Léon lançou a primeira publicação com estes temas, *Anthologie japonaise*, no ano de 1871. Seguiu-se uma série de publicações deste tipo na Europa. Mas, apesar do tanka ter sido estudado primeiro, o haikai se tornou a mais popular entre as formas japonesas, com exceção da Catalúnia, onde o tanka continuou a inspirar os poetas e acabou por desenvolver uma forma peculiar.

Segundo BOYER, no início do século XX, o haikai tinha se espalhado pela Europa. A partir de 1902, começaram a ser publicados “poemas japoneses” ocidentais que ela descreve como: poemas próximos na forma, embora não sejam necessariamente próximos na essência⁹⁷, em sua maioria inspirados pelo haikai. Isso incluiria poemas curtos, de dois a cinco versos. VERÇOSA chama a atenção para o primeiro livro específico sobre haikai do ocidente, *Bashô and the japanese poetical epigram*, do inglês Basil Hall Chamberlain, publicado neste mesmo ano.

FRANCHETTI destaca a importância de Paul-Louis Couchoud durante o início do século XX. Outros autores também citam a obra do francês. Couchoud viajou diversas vezes ao Japão. Escreveu dezenas de haicais e publicou, em 1916, *Sages et*

⁹⁵ FRANCHETTI, Paulo. O haikai no Brasil, em de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200007 acesso em 07/08/2010 às 12:26h.

⁹⁶FRANCHETTI, em O haikai no Brasil, retirado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200007 acesso em 07/08/2010 às 12:26h.

⁹⁷ “poems that were more or less faithful to the form, if not necessarily the spirit”

poètes d'Asie, texto muito popular que correu o mundo divulgando esse epigrama oriental.

A definição de haikai de Couchoud está traduzida e transcrita da seguinte forma em FRANCHETTI:

é uma poesia japonesa em três versos, ou antes em três pequenas partes de frase, a primeira de cinco sílabas, a segunda de sete, a terceira de cinco: dezessete sílabas ao todo. É o mais elementar dos gêneros poéticos. [...] Um haikai não é comparável nem a um dístico grego ou latino, nem a um quarteto francês. Não é tampouco um "pensamento", nem um "dito espirituoso", nem um provérbio, nem um epigrama no sentido moderno, nem um epigrama no sentido antigo, isto é uma inscrição, mas um simples quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro (*touche*), uma impressão.⁹⁸

O livro *Sages et poètes d'Asie* se tornou a maior referência para leitores de formação francesa. Também foi a fonte principal para os brasileiros, inspirando escritores como Afrânio Peixoto.

Os poetas imaginistas⁹⁹ também se interessaram pelo haikai¹⁰⁰ entre eles Ezra Pound. FRANCHETTI ressalta produção desse poeta, pois ele retirou o haikai do exotismo e o colocou num papel relevante para a poesia ocidental. Como estudou poesia chinesa e japonesa, ele trabalhou a importância do ideograma. Foi ele quem publicou e comentou o ensaio de Fenollosa chamado: *Os caracteres da língua chinesa como instrumento da poesia*.

Fenollosa defendia que os ideogramas tinham vantagens sobre as palavras na criação poética. Foi através de Pound que os concretistas vieram a se interessar pelo haikai. Ezra Pound trabalhou com o poder imagético do haikai. Trabalhando o que VERÇOSA chama de método ideogramático. O autor transcreve em seu livro o seguinte conceito: “Neste processo de compor, duas coisas não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas”¹⁰¹.

⁹⁸FRANCHETTI, em O haikai no Brasil, retirado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200007 acesso em 07/08/2010 às 12:26h.

⁹⁹ Movimento inglês que valorizava mais a criação de imagens concretas na poesia do que comentários (CAMPOS, 1969, página 56).

¹⁰⁰ CEIDE-ECHEVARRÍA, Glória. El haikai en la lírica mexicana. 1965, University of Illinois.

¹⁰¹ Fellonosa e Pound citados em VERÇOSA, 1996, página 334.

que la penumbra esconde
ha enmudecido.

Andas por tu jardín.

Algo, lo sé, te falta.

3

La ajena copa,
la espada que fue espada

en otra mano,

la luna de la calle,

¿dime, acaso no bastan?

4

Bajo la luna

el tigre de oro y sombra

mira sus garras.

No sabe que en el alba

han destrozado un hombre.

5

Triste la lluvia

que sobre el mármol cae,

triste ser tierra.

Triste no ser los días

del hombre, el sueño, el alba.

6

No haber caído,

como otros de mi sangre,

en la batalla.

Ser en la vana noche

él que cuenta las sílaba¹⁰⁴

Podemos observar que os poemas intitulados tankas tem 5 versos, o mesmo número do tanka japonês. Todos eles, com exceção do terceiro, têm um ponto final após o terceiro verso, impondo a forma de uma estrofe de 3 versos seguida de uma de 2.

¹⁰⁴ Disponível em: http://tvprudente.com.br/dominio_publico/livros/poemas_jlb.pdf, acessado em 10/01/2011.

3.1 O precursor do haikai na América Latina

CEIDE-ECHEVARRÍA, em seu estudo sobre haikai na poesia mexicana, dá a José Juan Tablada (1871-1945) um lugar de destaque. A presente pesquisa detecta sua notável influência, inclusive, nos haicais de língua portuguesa no Brasil.

Tablada, entretanto, trabalhou com a poesia japonesa mais a fundo e por mais tempo. Era um apoiador do modernismo mexicano, embora não tenha sido ele mesmo um modernista. Colabora com a *Revista Azul* e com a *Revista Moderna*. Tablada falava francês fluentemente o que o aproximou da poesia francesa e dos estudiosos da poesia japonesa da França.

Desde 1885, Tablada já realizava leituras desses orientalistas. Em 1900, viaja enviado pela *Revista Moderna*, como correspondente, ao Japão, onde vive por mais de meio ano. Sendo esse provavelmente um fato de suma importância na relação dele com a poesia japonesa.

OTA explica que Tablada foi o introdutor do haiku japonês na língua espanhola da América. Mas que ele foi principalmente inspirado pelos haicais traduzidos ou escritos em francês ou inglês. O poeta tinha uma versão do livro de Couchoud citado anteriormente. Além do autor francês leu ASTON, *A History of Japanese Literature* (1907).

Apesar disso, segundo CEIDE-ECHEVARRÍA a influência de Tablada tem capital importância para a produção de haikai nos países hispano-americanos. Sua obra serviu de fonte de inspiração e informação para aqueles que se interessaram por este tipo de poesia.

3.2 O haikai de Tablada

Desde o fim do século XIX, o poeta mostra em sua obra forte influência deste tipo de produção oriental. Entretanto ele só escreveu um único livro de haicais, em 1919, com o título *Un día...*. Os haicais de Tablada foram estudados em CEIDE-ECHEVARRÍA e OTA¹⁰⁵.

¹⁰⁵ OTA, SEIKO. José Juan Tablada. La influencia del haiku japonés em Un Día.... in *Literatura Mexicana, ensayos y estudios volumen XXVI*. 2005. Acessado em <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/16-1/ota.pdf> no dia 29/7/2010, às 14:00h.

Na segunda edição de *El Florilegio* (1899) aparece um capítulo chamado “*Musa japônica*”¹⁰⁶, apesar da palavra haikai não ser mencionada, obviamente o poeta foi influenciado por esse tipo de poesia. Esta edição consiste em três poemas num total de dezenove versos. As estrofes são predominantemente tercetos, todos os versos rimam entre si. O poeta optou por escrever uma história de amor que une uma série de temas. Assim uma estrofe, ou poema curto, que descreve uma imagem se segue de um que fala do sentimento de amor. Como exemplo, duas estrofes:

Una garza cruza el cielo,
tiende sobre el sol un velo,
junto al lago posa el vuelo.

Así eternamente veo,
sobre el sol de mi deseo
de tu amor el aleteo¹⁰⁷

Sabemos que era comum que os poemas japoneses fossem encadeados, mas também vimos que as partes mantinham entre si uma grande independência, até pelo fato de serem produzidas por poetas diferentes. No haikai, a idéia se encerra em uma estrofe só. Segundo CEIDE-ECHEVARRÍA, estes versos de *Tablada* são monótonos e artificiais.

Fora isso “*Musa japônica*” mantém dos poemas japoneses somente a concisão dos tercetos e dos versos curtos, octossílabos. Mas o terceiro poema, composto por três tercetos, segundo CEIDE-ECHEVARRÍA são os que mais próximos estão do haikai. Sobretudo pela independência entre as estrofes.

Entretanto quando tratamos de *Un Día...* de 1919, publicado em Caracas na Venezuela, tudo muda. OTA dedica seu trabalho inteiro a esse livro. CEIDE-ECHEVARRÍA diz que agora não há uma referência ao haikai, mas de fato os pequenos poemas se propõem a serem estes poemas e o próprio Bashô recebe um agradecimento no início do livro. *Tablada* denomina seus haicais como “poemas sintéticos” e coloca este subtítulo em sua obra.

¹⁰⁶ CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 30

¹⁰⁷ CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 31

Neste livro, ele abandona a linguagem do anterior e seu vocabulário se torna simples. O livro compõe-se de 37 poemas curtos, fora o prólogo e o epílogo que também são escritos em versos. Os poemas se dividem em partes que compõem o decorrer de um dia. A manhã, a tarde, o crepúsculo e a noite. O autor coloca em cada parte elementos que lembram ou fazem referência a esses momentos. Bem ao estilo das palavras da estação no poema japonês. Além disso, cada poema está acompanhado por um desenho colorido realizado pelo próprio Tablada, o que reforça o caráter imagético de cada poema.

Os poemas sempre descrevem ou falam de plantas animais e outros objetos. Por exemplo, esse que fala do caracol e se encontra no prólogo:

Parvo caracol del mar,
Invisible sobre la playa
Y sonoro de inmensidad!¹⁰⁸

Todos os poemas das quatro partes apresentam título. OTA defende que o poeta queria com todos seus poemas aprisionar um momento de beleza que ele observou no mundo real. Explicitando este ponto de vista, Tablada escreveu o seguinte haikai que abre o prólogo:

Arte, con tu áureo alfiler
Las mariposas del instante
Quise clavar en el papel.¹⁰⁹

OTA diz que, nesse trabalho, podemos dividir os poemas em três tipos:

Poemas de inspiração japonesa, estes se referem aqueles que o poeta produziu sob a influência direta do haikai japonês. Seja pelo período em que ele viveu no Japão, seja em estudos feitos no México, pois se sabe que Tablada tinha algum conhecimento da língua japonesa. Além disso, se interessava muito pelos poemas de autores japoneses traduzidos e comentados em outras línguas como francês e inglês, por autores como ASTON.

Entre estes poemas citamos:

¹⁰⁸ CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 37.

¹⁰⁹ OTA, 2005, página 3.

Devuelve a la desnuda rama,
nocturna mariposa
las hojas secas de tu alas.¹¹⁰

Este poema se apresenta claramente inspirado pelo poema de Moritake, que CORDEIRO traduziu assim:

Caída de um galho
Uma flor pra lá voltou:
Era borboleta.¹¹¹

Segundo OTA, ao descobrir que os insetos apareciam com mais frequência na literatura oriental do que na ocidental, Tablada se sentiu muito feliz, pois ele adorava esses pequenos animais.

O segundo tipo se destaca pelas imagens criadas, pelo seu poder de invocar quase materialmente a imagem, pela sua visualidade. CEIDE-ECHEVARRÍA diz que a tendência a usar a imagem de forma focada, está presente no seguinte haikai:

Otoño en el hotel de primavera;
en el patio de “tennis”
hay musgo y hojas secas.¹¹²

Pode se perceber a forma como ele descreve a cena, com local e tempo determinados, como se fosse uma foto ou um quadro. Muito próximo do método ideogramático de Pound e Fenollosa.

O terceiro tipo, sintéticos, surpreende o leitor em sua abordagem simples na qual o objeto não se apresenta exatamente o que ele é, não há nada a mais para se dizer sobre eles. CEIDE-ECHEVARRÍA observa o fato de que o vocabulário de *Un Día...* em oposição ao de “Musa japônica” se mostra bastante reduzido, mesmo as cores não aparecem, reduzindo-se a uma coloração referenciada em objetos, como o verde das folhas, ou o pardo da terra, o negro da noite ou o dourado do sol.

¹¹⁰ CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 53.

¹¹¹ CORDEIRO, 2004, página 212.

¹¹² CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 48.

Tierno saúz
casi oro, casi ámbar
casi luz...¹¹³

A presença das cores recebe destaque, através de palavras como âmbar, ouro ou luz, entretanto nenhuma delas é mencionada.

Para CEIDE-ECHEVARRÍA Tablada não tem intenção de manter as dezessete sílabas do haikai japonês, entretanto eles continuam versos curtos, os maiores entre eles chegam a 29 versos.

Quanto aos títulos, OTA destaca que o poeta resolveu usá-los a conselho de José Maria Gonzáles Mendonza. Afirmava Mendonza que o título poderia esclarecer a leitura, não seria exatamente um título, senão como as respostas de adivinhas. Eles ajudariam o leitor ocidental a compreender o haikai.

No livro de 1919, Tablada abandona os três versos rimando e passa a fazer pares de rimas entre o primeiro e o terceiro verso.

Podemos ver que *Un día...* se revela um marco da produção de haikai na América. À medida que Tablada abandona o amor, as lágrimas e o elemento sombrio, assume uma atitude mais contemplativa, dando valor aos pequenos detalhes despercebidos do mundo natural como fariam os grandes mestres do oriente. Tablada se firma como um hajjin iniciado. Por fim, OTA conclui que Tablada não só imitou o haikai japonês, mas o transformou a sua maneira, até uma aproximação da originalidade dos poemas do Japão.

Após *Un día...*, o poeta ainda publicou haicais nos seguintes livros: *Al sol y bajo la luna*, México (1918), *Li-po y otros poemas*, Caracas (1920), *El jarro de flores*, Nova Iorque (1922), *La feria*, Nova Iorque (1928), *Los mejores poemas de J. J. Tablada*¹¹⁴.

3.2.1 Os pós-modernistas mexicanos

No México, a partir da década de 20 do século passado um grupo de pós-modernistas se interessou pelos haicais produzidos por Tablada.¹¹⁵ Eles se inspiram nas produções dos livros *Un día...* (1919) e *El jarro de flores* (1922).

¹¹³ CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 51.

¹¹⁴ CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 30.

¹¹⁵ CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 79.

Esse grupo procurava se afastar dos modernistas por conta da artificialidade, do apego ao belo e pela distância imposta entre essa poesia e o povo. Entre eles CEIDE-ECHEVARRÍA cita:

Rafael Losano (1899). Entre suas publicações está *La Alondra Encandilada*, de 1921, onde aparece uma série de haicais. Entre eles:

Estrellas
En la noche callada
¡Oh, la paz de tus ojos!¹¹⁶

José Rubén Romero (1890-1952). Trata-se de um dos primeiros admiradores de haicai no México, que inspirado pela produção de Tablada, lança, em 1922, *Tacámbaro*, e na introdução faz um agradecimento ao seu inspirador. Escreve em dois, três, quatro ou cinco versos. A seguir, um de seus haicais:

El granero
Buscando huevos de gallina
Por los rincones del granero
Hallé los senos de mi prima¹¹⁷

Francisco Monterde (1894-?). Sua primeira publicação de haicais acontece em 1923, *Itinerário contemplativo*. O livro traz no prólogo um elogio em versos do próprio Tablada.

Magueyes
El alcohol de la tierra enciende
La verde llama
De los magueyes.¹¹⁸

Alfonso Reyes (1899-1959). Os poemas deste autor são estrofes curtas, três ou quatro versos. Teve uma breve produção de haicais.

¹¹⁶ CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 80

¹¹⁷ CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 94

¹¹⁸ CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 96

Tarde
Leve piel de nube
Donde anda clavada
La astilla de luna.¹¹⁹

José María González de Mendonza, “El Abate” (1893-?). Apesar de ter nascido na Espanha, em Sevilha, passou a maior parte de sua vida no México e lá produziu sua obra, identificando-se com o povo e a cultura deste país. A produção desse escritor apresenta o que ele chamava de “palavra pivote”. Essa palavra se apresenta no fim do segundo verso, e pode mudar de sentido até a conclusão do poema. Assim acontece com o haicai seguinte, onde a palavra “rio” pode tanto ser um verbo quanto um substantivo.

Ya no me ama
Desdeñoso me río
Son ¡ay! Mis lágrimas.

3.3 O haicai pela América Latina.

Em sua coletânea *Antologia do haicai latino-americano*, SENEGAL junto com outros autores, publica haicais de 100 autores de 14 países da América Latina, incluindo o Brasil e o México. Esta coletânea em especial buscou poemas que fossem fiéis aos haicais japoneses.

Entre outros, este livro traz os seguintes haicais latino americanos, por país:

Argentina:

Seca una rama
quíébrase entre mi manos
Llega el invierno
Carlos Spinedi¹²⁰

Chile:

La mariposa –como todos-
lleva los ojos
untados de niebla.

¹¹⁹ CEIDE-ECHEVARRÍA, 1965, página 103

¹²⁰ SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 17.

Antonio de Undurraga¹²¹

Colombia:

Blanca mariposa
polvorienta, amarilla
sobre el estiércol .

Carlos Alberto Castrillon¹²²

Cuba:

Desde la reja
la lluvia es una jaula
serena.

Ana Rosa Nuñez¹²³

El Salvador:

Helicóptero

Qué mutación:
el colibrí, de pronto,
se vuelve avión.

Alvaro Menen Desleal¹²⁴

Equador:

Diamante

Lágrima de la luna
abandonada en la tierra:
la vanidad te ha recogido.

Cesar Espindola Pino¹²⁵

Guatemala:

Los cuervos

¹²¹ SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 10.

¹²² SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 16.

¹²³ SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 9.

¹²⁴ SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 8.

¹²⁵ SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 19.

son papeles quemados
que arremolina el viento.

Flavio Herrera¹²⁶

Honduras:

Día:
nadie te exprime;
goteas luz fresca.

Julio César Pineda¹²⁷

Peru:

Agua tranquila:
Ligero el sonido
Del amanecer

Alfonso Cisneros Cox¹²⁸

Porto Rico:

Estas gaviotas
Son la clara señal:
Impermanencia

Inés Cook¹²⁹

Uruguai:

Silencio de árbol seco,
risa cristalina de niños
entre las ramas secas...

Teresa N. Marzialetti de Gaspari¹³⁰

Venezuela:

Las hojas del otoño

¹²⁶ SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 34.

¹²⁷ SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 67

¹²⁸ SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 4.

¹²⁹ SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 50.

¹³⁰ SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 92.

Despiden mariposas

Amarillas nostalgias

Jean Aristeguieta¹³¹

3.4 O haicai em língua portuguesa

A relação do haicai com a língua portuguesa talvez seja a mais antiga entre o epigrama japonês e as línguas ocidentais. FRANCHETTI descreve em seu trabalho um breve trecho onde o padre João Rodrigues, ainda em 1604, descreve o haicai em seu *Arte da Lingoa de Iapam* assim:

Há hua sorte de versos a modo de Renga que se chama: Faicai, de estilo mais baixo & o verso He de palavras ordinárias, & facetas a modo de verso macarrônico, & este modo de Renga, posto que nam tem tantos preceitos como a verdadeira, o numero de versos pode ser o mesmo. E pode começar pello segundo verso de sete sete, que se chama Tçuquecu, & continuar com cinco sete cinco.¹³²

Entretanto essa relação não frutificou, pois como nos lembra VERÇOSA, o Japão se fecha para o ocidente, expulsando ou matando os estrangeiros que tinham por intenção catequizar os japoneses. O João Rodrigues foi expulso do Japão em 1612.

VERÇOSA ressalta que o haicai a que se refere o padre João foi produzido anteriormente a Bashô, que só nasceria em 1644. Portanto esse haicai tinha um caráter fortemente cômico. Também podemos perceber que pela descrição o termo haicai se referia a um poema longo e encadeado e não somente ao hokku, a estrofe de três versos.

Em 1885, o Japão e o Brasil assinam um tratado de amizade em Paris, o que resulta na imigração japonesa para o nosso país a partir de 1908. VERÇOSA registra que em 18 de junho do mesmo ano chega ao porto de Santos o Kasato Maru e junto com ele em torno de 800 imigrantes nipônicos e, claro, haicais. A partir destes fatos, registra-se que o haicai só chegaria ao Brasil depois que o ocidente volta a ter relações com o Japão e a arte japonesa se espalha pela Europa.

Essa informação faz do Brasil um país ocidental com uma relação privilegiada com o haicai. Além de receber a poesia japonesa diretamente da fonte, nosso país também recebeu via Europa esse material traduzido para línguas latinas.

¹³¹ SENEGAL, GOGA, SAITO, HANDA, 1993, página 56.

¹³² FRANCHETTI, 1991, página 37.

Embora o haiku tenha chegado aos primeiros estudiosos através de outras línguas, principalmente o francês, inglês e espanhol, GOGA cita haicaístas na colônia japonesa, por exemplo, Kan-ichiro Kimura, que utilizava o pseudônimo de Keisei e chegou ao Brasil em 1926, e Kenjiro Sato, cujo pseudônimo era Nenpuku, que chegou em 1927. VERÇOSA informa que este último foi reconhecido no Japão entre os dez maiores haicaístas do mundo.¹³³

Nenpuku publicou até a data de sua morte, em 1979, a revista *Kokage* onde publicava haicais que escrevia seguindo a tradição japonesa, inclusive, em japonês.

Enquanto o haikai florescia na colônia japonesa no Brasil, os estudiosos brasileiros também começavam a ter contato com esta expressão poética, refletindo o interesse surgido na Europa, e isso, na realidade, já vinha acontecendo antes da imigração. Entretanto nem sempre o haikai foi bem recebido por aqui.

VERÇOSA cita um livro do diplomata, historiador e membro da Academia de Letras, Oliveira Lima, de 1903, onde define o haikai assim:

A irmã mais nova do tanka, a haikai, poesia de três versos ou frases de 5,7,5 syllabas, respectivamente, que no século 17 veio em auxílio do curto estro dos japonezes, oferecendo-lhes uma forma mais acessível ainda, mais simples e mais popular de condensar uma idéia ou antes uma sensação n'um molde por vezes difícil e obscuro como uma charada”¹³⁴

Este comentário chama a atenção para o fato de que o texto citado demonstra um certo desconhecimento e preconceito com relação ao haikai e ao povo japonês. A expressão ‘curto estro’ está de acordo com outra citação, encontrada em FRANCHETTI, e também em VERÇOSA onde Osório Dutra afirma:

Está-se a ver que, em tão pouco número de sílabas, nem mesmo os poetas de gênio podem fazer qualquer coisa que preste! O haikai foi a tábua de salvação das mediocridades e dos nulos. Como o tanka vai além da infinita pobreza dos seus estros, verificaram eles que era imprescindível a sua simplificação e lançaram esse gênero

¹³³ VERÇOSA, 1996, página 327.

¹³⁴ Parte do livro *No Japão, impressões da terra e da gente*. Citado em VERÇOSA, 1996, página 340.

extravagante, que Chouchoud considera “um quadro em três pinceladas.”¹³⁵

Tal observação crítica revela o pensamento de grande parte dos estudiosos que só viam o haikai com interesse no exotismo. Também nos revela que a mente ocidental não podia compreender o haikai. A comparação com as formas poéticas ocidentais era inevitável. Assim Osório Dutra também escreveu:

A rima não existe. Não se conhece até agora uma só produção de fôlego, um único poema épico, satírico ou didático. O soneto que immortalizou Arvers, Heredia e Bilac é absolutamente ignorado.¹³⁶

GOGA traça um panorama da introdução do haikai no Brasil, além de apresentar as primeiras correntes de produção destes poemas em língua portuguesa. Assinala a primeira divulgação do haikai, no Brasil em 1919, de autoria do baiano Afrânio Peixoto que escreve no prefácio de seu livro *Trovas brasileiras*:

"Os japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular (3): 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".¹³⁷

Afrânio, seria o primeiro em comentar e traduzir o haikai no Brasil, segundo algumas fontes e destacar a sua natureza popular ao compará-lo com a trova. Nesse mesmo ano, Tablada publicou *Un día...*

Existem várias controvérsias para designar os pioneiros do haikai no Brasil em relação a publicações e traduções. GUTTILLA faz referência a uma publicação anterior a de Afrânio sobre haicais de Monteiro Lobato, em 1906, no jornal *O Minarete* de Pindamonhangaba, assinando como Hélio Bruma. Depois um ensaio sobre poesia japonesa na *Gazeta*. Entretanto não se conhece haicais de autoria dele, aparentemente Monteiro Lobato se limitou a traduzi-los.

¹³⁵ Parte do livro *O paiz dos deuses*. Citado em FRANCHETTI, 1991, página 38.

¹³⁶ Parte do livro *O paiz dos deuses*. Citado em FRANCHETTI, 1991, página 38.

¹³⁷ Citado em GOGA, 1988, página 22.

Há também, uma polêmica entre GOGA e VERÇOSA entorno de quem seria o autor do primeiro livro de haicais em português: ou *Missangas* de Áfranio Peixoto que lança um livro com 52 haicais, em 1931, ou *Folhas de Chá* de Waldomiro Siqueira Júnior de 1933.

Um dos haicais de Afrânio que foram publicados em *Missangas* foi:

Na poça de lama,
Como no divino céu
Também passa a lua¹³⁸

Paralelamente ao interesse dos brasileiros pelo haikai, vindo da França traduzido, no Brasil, a colônia também produzia poemas e, segundo VERÇOSA, poucos foram os brasileiros que usufruíram desse contato privilegiado. Aqui se produziram haicais brasileiros em japonês.

Nenpuku Sato tem um importante papel na criação do que MENDONÇA chama de haikai brasileiro¹³⁹. Sato era de uma escola japonesa de haicais de Shiki. Portanto seu haikai era muito próximo, em forma e conteúdo, do haikai tradicional. Nenpuku Sato recebeu a tarefa de disseminar o haikai no Brasil de seu mestre, Takahama Kyoshi, antes de partir do Japão. Nenpuku, ao chegar ao Brasil com a família, desenvolveu primeiro a atividade de agricultor, embora sempre escrevesse haicais, um tempo depois, começou a ministrar palestras sobre haicais nas colônias japonesas de São Paulo.

MENDONÇA data de 1935 o ano em que Nenpuku começou a publicar seus poemas no jornal da colônia *Brasil Jiho*, encerrando suas publicações com o fechamento do jornal em 1942. Depois publicou no Jornal Paulista de 1942 a 1977.

Entre 1948 e 1979, também publicou a revista Kokage, especializada na crítica e divulgação de haikai. Durante esse período, Sato arregimentou mais de 6000 discípulos.

A grande tarefa do Mestre Nenpuku foi adaptar o haikai japonês à natureza brasileira, tão diferente da de seu país natal. MENDONÇA aponta que sem poder negar o aspecto do aqui e agora, inerente ao haikai, coube ao mestre adaptar sua percepção à nova terra, tendo que buscar novos significados para as palavras da

¹³⁸ VERÇOSA, 1996, página 352.

¹³⁹ MENDONÇA, 1999, página 126.

estação e investigar aspectos do mundo natural brasileiro, além de seus costumes. O ofício de agricultor o teria ajudado nesta tarefa, como mostra um dos haicais de Nenpuku:

Com enxada estudei
aquilo que a terra ensinou
tocando a roça¹⁴⁰

Todo o esforço do mestre resultou no haikai brasileiro. A tradição japonesa com elementos brasileiros, mas ainda inacessível a quem não falava ou lia japonês. Nenpuku Sato escrevia em japonês, inclusive publicava no Japão, o que nos leva a um caminho completamente diferente pelo qual o haikai chegou aos poetas modernistas brasileiros. Outro exemplo de haikai brasileiro do mestre Nenpuku Sato:

A lua se insinua
na alvura perfumada
do cafezal florido¹⁴¹

Neste haikai, MENDONÇA chama a atenção para o fato de que a primavera está presente, por isso o café está florido, e que a curta florada do café se revela como uma metáfora para a inquietude da impermanência, para a frugalidade da existência. No Japão, a flor de cerejeira representa essa metáfora. Entre os seguidores de Nenpuku Sato está GOGA. Este seguidor dará continuidade ao trabalho do mestre, sendo um dos fundadores do Grêmio Haikai Ipê, instituição que se dedica à pesquisa, ensino e divulgação do haikai.

Luís Aranha, um dos integrantes do grupo modernista da Semana de 22, foi um dos pioneiros a escrever estes poemas. Sobre ele VERÇOSA diz:

Datado de 1921¹⁴², Luís Aranha incluía haikais nesse seu legendário poema *Drogaria de Éter e de Sombra*. Aqui ele descrevia um trecho de uma viagem de bonde ao lado de “uma japonesa de circo de

¹⁴⁰ MENDONÇA, 1999, página 53.

¹⁴¹ MENDONÇA, 1999, página 63.

¹⁴² Esta obra só foi publicada em 1984.

cavalinhos”. O poeta sonhava que “*estava no Japão*” e ali “*passeava de rikcha e fazia haikais*”.¹⁴³

Mário de Andrade criticou severamente a obra de Luís Aranha, que parou de escrever poesias ainda na década de vinte, mas a influência do haicai continuou visível na poesia modernista brasileira.

A seguir, um dos haicais escritos por Luiz Aranha:

Pardas gotas de mel
Voando em torno de uma rosa
Abelhas¹⁴⁴

Muitos outros modernistas foram influenciados pelo diminuto poema japonês e, mesmo que eles não tenham escrito haicais em si, sua obra acaba demonstrando muitas vezes breves trechos onde o mistério do haicai está presente. Entre eles, VERÇOSA cita Oswald de Andrade e seus “poemas comprimidos” e “poemas minuto”. Como exemplo:

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano¹⁴⁵

O pesquisador também se refere a Ronald de Carvalho, que escreveu *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, em 1922, com poemas curtos e epigramas que lembram haicais:

E, folha a folha
a rosa se desfolha
e cai¹⁴⁶

Manuel Bandeira raramente escreveu haicais, mas foi pioneiro na tradução de Bashô no Brasil. Por sua vez, Oldegar Vieira publica em 1940 *Folhas de Chá*, livro que

¹⁴³ VERÇOSA, 1996, página 356.

¹⁴⁴ VERÇOSA, 1996, página 356.

¹⁴⁵ VERÇOSA, 1996, página 361.

¹⁴⁶ VERÇOSA, 1996, página 363.

teve grande repercussão e que se destaca principalmente pela qualidade dos haicais apresentados e cita:

Sob a luz do sol
miseros cacos de vidro
brilham como estrelas¹⁴⁷

Oldegar Vieira escreve para esse livro um prefácio que discursa sobre o haikai, classificado por VERÇOSA como umas das mais brilhantes e significativas definições para o haikai, cujo texto diz:

(...) Por isso os haicais desagradam aos preguiçosos de pensar e aos preguiçosos de sentir, amigos da poesia quase exclusivamente auditiva. Enquanto a poesia dos haicais é uma poesia que se distancia da música, porque não lança mão de recursos auditivos para ser bela. É poesia unicamente poesia.¹⁴⁸

Guilherme de Almeida, “perfeccionista extremado”,¹⁴⁹ escreveu haicais. Mesmo tendo passado pela Semana de Arte Moderna nunca abandonou os esquemas rígidos de rimas, ritmos e simbolismos.

Nascido e criado em um lar tradicional e monarquista Almeida acabaria por levar consigo pelo resto da vida o clima “afrancesado” das primeiras décadas do século XX, segundo observa VOGHT.

Embora tenha flertado com as formas livres, Almeida acabou por preferir formas canônicas. Desde então, muitas produções de haikai em língua portuguesa foram publicadas, em livros, revistas, jornais e até na internet. A partir de 1936, Guilherme de Almeida começou a transpor haicais para o português.

No prefácio do seu livro *Poesia Vária*, onde ele apresenta seus haicais, o crítico Sérgio Milliet aponta os haicais do autor como a nacionalização desta forma de poesia japonesa. Entretanto, poetas que já trabalhavam com o haikai criticaram a formulação de Guilherme, argumentando que ele alterou a composição do haikai colocando rimas, conforme será explicado e como vemos no exemplo a seguir:

Equinócio

¹⁴⁷ VERÇOSA, 1996, página 383.

¹⁴⁸ VERÇOSA, 1996, página 379.

¹⁴⁹ VERÇOSA, 1996, página 397.

No fim da alameda
há raios e papagaios
de papel de seda.¹⁵⁰

Afrânio Peixoto também criticou os versos de Almeida, dizendo que eram versos bem feitos, mas sem originalidade. O próprio VERÇOSA diz que ao invés de nacionalizar o haikai, Guilherme os enquadrou e que “(...) colocou-o numa camisa-de-força, tornando-o um prodígio de malabarismo verbal que é totalmente contrário ao espírito do haikai”¹⁵¹.

Apesar das críticas negativas, os versos de Guilherme de Almeida acabaram fazendo sucesso e criando um grande número de seguidores. Surgiu uma grande leva de haicais rimados. Desde poemas sem verbo do livro *Haikais Eróticos*, como o seguinte do escritor Diderto Freto:

Do nosso amor
a bela oficina
tua vagina.¹⁵²

Até haicais de Osório Dutra, que, como vimos, anos antes escarnecia do “curto estro” dos japoneses. Como exemplo de um de seus haicais VERÇOSA cita:

Debaixo de um cogumelo
um longo e estúrdio mosquito
espera que a chuva passe.¹⁵³

O haikai continua se popularizando e crescendo. Os escritores brasileiros vão cada vez mais se encantando e ousando com instantâneo poema japonês como Mario Quintana, Érico Veríssimo, Lyad de Almeida, Pedro Xisto entre outros.

A questão que nos ocupa agora consiste em: como transpor a concisão e o mistério desta forma poética japonesa ao português brasileiro?

GOGA coloca três correntes em seu livro que apontavam para o pensamento de haikaistas da época:

¹⁵⁰ VOGT, 2001, página 90.

¹⁵¹ VERÇOSA, 1996, página 399.

¹⁵² VERÇOSA, 1996, página 401.

¹⁵³ VERÇOSA, 1996, página 402.

- a) “Os defensores do haiku: São os que consideram características peculiares do *haiku* a concisão, a condensação, a intuição e a emoção - concepções essas geradas pela inspiração no zen-budismo. Opinião abraçada por Oldegar Vieira. Quanto à associação do *zen* com o *haiku*, Oldegar explica com a expressão "sú-bita iluminação". A idéia de associar o *haiku* ao *zen* constitui tendência quase comum a todos os haikaístas brasileiros.” (GOGA, 1988, pág. 37)
- b) “Os que atribuem importância à forma: Defendem a tese de Guilherme de Almeida, fortemente fascinado pela forma extremamente curta do haiku. No ensaio intitulado "*Os meus haikais*" (Yo no haikai), publicado no Estado de S. Paulo de 28 de fevereiro de 1937, Guilherme diz que, após vinte anos de poesia, chegara à conclusão de que não há ideia poética que, despida de roupagens atrapalhantes, não possa ser reduzida a simples haikai.” (GOGA, 1988, pág. 38)
- c) “Os admiradores da importância do *kigo*: palavra da estação. Sob a influência de Kyoshi Takahama, Jorge Fonseca Júnior defende a importância de termos ligados às estações do ano."Assim (...) quanto ao haiku (...) deve indicar ou refletir a estação do ano (ao menos indiretamente) em que é elaborado; e caracterizado, portanto, por sua extrema concisão, devendo, ao mesmo tempo, através desta, fluir com naturalidade o conteúdo poético" (Jorge Fonseca Júnior, *Wenceslau de Moraes e Outras Evocações*, 1980, pp. 120-121). Acrescenta ser "desnecessário colocar título em cada poema de haikai, nem observar rima". Siqueira Júnior adota atitude liberal, afirmando: "manifesto respeito à tradição do Japão, mas faço meus versos, interpretando à minha maneira, como um ocidental". (GOGA, 1988, pág. 40)

4 O cronotopo na literatura

Bakhtin¹⁵⁴ desenvolve a noção de cronotopo na literatura, dando a ele grande importância. Cronotopo é o espaço-tempo da narrativa. O relevante que esse elemento

¹⁵⁴ BAKHTIN, 1998, página 211- 349.

no pensamento bakhtiniano se apresenta tão grande que ele declarava que: “(os) gêneros e a variedades de gêneros (literários) são determinadas justamente pelo cronotopo”¹⁵⁵.

No cronotopo artístico literário ocorre a fusão de espaço e tempo num todo concreto e compreensível. O tempo será o princípio condutor, o espaço intensifica-se, penetra no tempo do enredo e da história. O cronotopo literário artístico estará relacionado à realidade e à história, mas não são elas propriamente, nunca serão idênticas ao mundo representado.

4.1 O cronotopo no Haikai

Embora Bakhtin tenha desenvolvido a relação de cronotopo no romance, podemos transferir essa noção para o haikai. Esta forma peculiar de literatura vem há muito tempo sendo determinada pelo seu cronotopo, embora esse termo não tenha sido utilizado até o presente momento.

Podemos ver que o haikai tem um cronotopo bastante específico. O fluxo do tempo pára em uma cena captada sensivelmente pelo poeta, e o tempo que ele leva para cessar seu fluxo consiste em três versos. Nestes três versos, o poeta deve pintar com palavras uma cena.

YASUDA ainda diz que, na produção do haiku, existem três importantes elementos¹⁵⁶: o que, quando e onde. Neste tipo de produção há algo do qual se fala, que estará limitada no tempo e espaço. Neste sentido o *kigo* terá uma função específica.

O haiku destacará um momento onde a coisa da qual se fala se encontrará num fluxo temporal paralisado, captado sensivelmente pelo poeta, como uma fotografia ou pintura. Entretanto o local será indicado, e o tempo também. O *kigo* dirá quando acontece, indicando a estação do ano, tudo isso em três versos apenas, 15 sílabas ao todo.

Somente falar do objeto apreciado no haiku (que pode ser também um sentimento) não será o suficiente, o objeto precisará ser localizado no tempo e espaço. A relação entre o que, onde e quando é que formará o pequeno poema.

Até a forma do haiku sugere um momento curto, como um vislumbre, que não contém em si nenhuma descrição profunda, ou avaliação subjetiva, mas apreciação

¹⁵⁵ BAKHTIN, 1988, página 212, parênteses nossos.

¹⁵⁶ YASUDA, 2000, página 41.

apenas. Como exemplo, citaremos novamente um dos mais famosos haicais, escrito originalmente em japonês, produção de Moritake¹⁵⁷:

Caída de um galho
Uma flor pra lá voltou:
Era borboleta

Podemos observar o caráter descritivo do poema e a forma como ele destaca um acontecimento, algo que foi visto, um momento que se perderia, mas foi posto em palavras. Entretanto, por se tratar de um haiku ele não traz análises nem comentários. O poeta partilha de um momento privilegiado que ele presenciou de forma quase objetiva e, sobretudo, breve.

Os três elementos estão presentes: o que (a borboleta), onde (no galho) e quando (no outono, referenciado pela queda da folha). Além desta relação há o fato de que esse momento, a queda da flor que volta ao galho, representa um período que foi retirado de seu fluxo, isso porque no haiku o tempo não passa, significa um momento efêmero, ou um sentimento, que foi impresso e está imortalizado em palavras. Não há tempo psicológico, não há mais de um lugar, tudo no haiku é aqui e agora. Nada será mascarado em formas poéticas que compliquem a compreensão.¹⁵⁸

Se a simplicidade do haiku, expressada na sua forma e conteúdo representa sua principal característica, isto só se torna possível graças à forma específica de cronotopo.

5 Análise dos dados

Escritores famosos e anônimos produziram haicais. A pesquisa buscou coletâneas que trouxessem um apanhado desses poemas. Dois livros foram essenciais: *Boa companhia haikai*, uma coletânea organizada por Rodolfo Gutilla e *100 haicaístas brasileiros*, coletânea organizada por membros do grupo de estudos de haikai Grêmio Ipê, entre eles GOGA. Ao todo, 405 haicais de 110 autores diferentes, homens e mulheres, célebres ou não. Os dados destas obras foram utilizados como amostragem para os gráficos que serão apresentados a seguir.

¹⁵⁷ Retirado, já traduzido, de CORDEIRO, 2004, página 212.

¹⁵⁸ CORDEIRO, 2004, página 97.

Outros livros também foram consultados, mas não fizeram parte da amostragem, entre outros motivos, por serem de um autor só. Entre eles citamos:

- *Irati 100 anos em versos haikai*, este livro é a publicação de haicais vencedores do *Concurso de haikai - Irati 100 anos - centenário de Irati sob o olhar literário de sua gente*, muito interessante porque traz haicais de anônimos, inclusive crianças, escritos no ano de 2007;
- *Hai-kais*, que agrupa poemas de Millôr Fernandes;
- *Chê Paraná Porã haikai* de Sérgio Francisco Pichorim;
- *Guilherme de Almeida*, no qual Carlos Vogt organiza poemas do autor homônimo do livro, entre eles haicais.

Diversas questões surgiram entre os produtores de haikai em língua portuguesa, e podem ser observadas na diversidade de estilos e formas destes poemas. Questões como: rima, título e número de sílabas. Alguns criaram escola, enquanto outros escreveram haikai de uma forma ímpar.

Indiscutivelmente, aconteceu um movimento de diversas partes na tentativa de tornar o haikai “palatável” ao gosto brasileiro. Comentários negativos feitos por muitos sobre a poesia japonesa, classificando como “curtostro” o espírito criativo japonês, já demonstravam que esse pequeno poema e sua forma tradicional encontrariam resistência. Indicava também que para o ocidente faltava algo ao haikai.

Afrânio Peixoto, ao falar sobre haikai, escrevê-los e publicá-los resolveu ser o mais fiel possível, mantendo as dezessete sílabas, abrindo mão das rimas e do título. Peixoto fez o que pode para reproduzir o espírito do haikai japonês. O que resultou em poemas assim:

As coisas humildes,
Têm seu encanto discreto:
O capim melado...¹⁵⁹

O sabiá canta,
Sempre numa mesma canção:
O belo não cansa.¹⁶⁰

¹⁵⁹ GUTILLA, 2009, página 31.

¹⁶⁰ VERÇOSA, 1995, página 352.

Entretanto, outros poetas acrescentaram outros elementos ao haikai, Guilherme de Almeida, por exemplo, quando acrescentou rimas e título ao poemeto, não só o adaptou, mas o enquadrou nas regras e na estética dos poemas brasileiros. Ele escrevia haicais como estes:

N-W

Dilaceramentos

Pois tem espinhos também

A rosa dos ventos.¹⁶¹

Velhice

Uma folha morta.

Um galho no céu grisalho.

Fecho a minha porta.¹⁶²

De fato, os haicais de Guilherme de Almeida fizeram muito sucesso e ele obteve uma série de seguidores, entre eles famosos escritores de haikai. Oldegar Vieira, um dos pioneiros na escrita deste tipo de poema em português, escreveu nos dois estilos, o de Afrânio Peixoto e, também, seguindo o estilo de Guilherme. Para comparar temos esses dois poemas de Oldegar:

A boca da noite

Avançou na lua cheia:

Um quarto minguante.¹⁶³

Rei deposto

Sombra no meu rosto.

Arde, agora, o sol da tarde.

Breve um rei deposto.¹⁶⁴

¹⁶¹ VOGT, 2001, página 89.

¹⁶² VOGT, 2001, página 88.

¹⁶³ VERÇOSA, 1995, página 382.

¹⁶⁴ GUTILLA, 2009, página 142.

Existem ainda aqueles escritores que com o haicai criaram estilos praticamente novos, como, por exemplo, Leopoldo Scherner que escreveu haicais em três versos verticais lidos da direita para a esquerda¹⁶⁵:

E	P	C	E	S	V
u	o	a	m	e	e
?	r	n	m	l	
	q	t	t	p	h
E	u	a	u	r	o
u	e		d	e	
		o	o		c
c	s			n	o
h	ó	p	a	o	m
o		a	b	v	o
r	s	s	o	o	
o	a	s	t	,	o
	b	a	o		
e	e	r	a	o	s
		i			o
c	c	n		h	l
a	a	h		a	,
n	n	o		i	
t	t	,		c	
o	a			a	
	r			i	

Muitos estudiosos brasileiros voltaram sua atenção para o haicai, entre eles Haroldo de Campos. O apelo visual do pequeno poema parecia perfeito para composições concretistas, que valorizavam mais a imagem do que o discurso. Através do citado ensaio de Fenollosa, Campos trouxe à tona métodos de composição como o ideogramático e o harmônico visual, que podem ser constatados nos poemas em português. Um grupo de poetas trabalhou com Campos, e por fim, escreveram haicai. Entre eles Pedro Xisto e Paulo Leminski.

Entre as variantes introduzidas pelos poetas está o número de sílabas. Tanto Afrânio quanto Guilherme optaram por manter as 17 sílabas poéticas, mas nem todos os poetas seguiram esse modelo. Alguns optaram por versos livres ou outras métricas.

O que apresentou uma quantidade maior de resultados foi o tema. Temas tradicionais do haicai como flores, insetos, animais e outros elementos da natureza aparecem com frequência, enquanto novos temas como a vida nas cidades e reflexões também marcam presença.

Surpreendem os temas recorrentes, como nos poemas em português referentes à lua. Três grandes poetas escreveram haicai onde a lua é reverenciada num nível diferente, sem perder sua beleza, ao se refletir na poça de lama.

Talvez estes haicais sejam metáforas, pois assim como a lua, intocada no céu, inacessível, não perde sua beleza ao se mostrar na poça mundana que jaz na rua,

¹⁶⁵ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 69.

também a poesia não perde seu valor ao ser mostrada por algo tão simples quanto um terceto, que abrirá mão das ideias abstratas e estruturas complexas da intelectualidade.

Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida e Millôr Fernandes escreveram respectivamente estes haicais que se seguem:

Na poça de lama,
Como no divino céu,
Também passa a lua.¹⁶⁶

Noturno

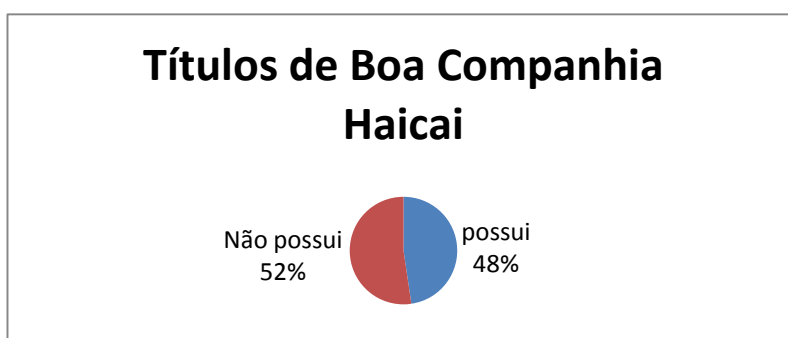
Na cidade, a lua:
A joia branca que boia
Na lama da rua.¹⁶⁷

Na poça da rua
O vira lata
Lambe a lua.¹⁶⁸

As partes a seguir apresentam uma análise dos poemas em língua portuguesa.

5.1 O Sentido dos Títulos

Não era um hábito dos poetas japoneses colocarem títulos em seus haicais. Entretanto, alguns poetas ocidentais não abriram mão do recurso. Os gráficos seguintes apresentam as proporções do uso dos títulos nos livros utilizados para pesquisa.

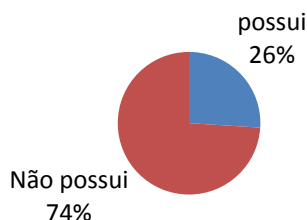


¹⁶⁶ VERÇOSA, 1995, página 352.

¹⁶⁷ VOGT, 2001, página 89.

¹⁶⁸ FERNANDES, 2005, página 26.

Títulos de 100 Haicaístas Brasileiros



Podemos observar que a maioria dos autores optou por se manter fiel a tradição no que se refere ao uso do título. Entre os que lançaram mão deste recurso perceberemos diversas funções diferentes, inclusive, o que Tablada dava para seus haicais de *Un Día...*

Nos haicais em língua portuguesa o título surge na maioria das vezes como a metáfora clássica: a analogia. Em sua *Arte poética*, Aristóteles afirma que a metáfora é a troca de um nome por outro por via de uma analogia¹⁶⁹, ou seja, uma característica em comum pode fazer com que um termo seja trocado por outro, assim aparece na relação destes haicais com seu título:

Um filósofo

Um velho coqueiro
— interrogativamente —
Mira-se no brejo.

Oldegar Vieira¹⁷⁰

Também podem ser utilizados como antecipação do conteúdo e outros usos como nos haicais seguintes:

Revoadas

Revoadas brancas
Sobe rochedos escuros:
Gaivotas e espumas.

Oldegar Vieira¹⁷¹

¹⁶⁹ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 2007, página 42.

¹⁷⁰ GUTTILLA, 2009, página 141.

Dia lento

Dia lento:

Um velho cavalo

Subindo a encosta.

Cláudio Feldman¹⁷²

Nos exemplos dados, o título simplesmente anuncia o tema, ele não tem outra função a não ser chamar a atenção antecipadamente para o conteúdo do haicai. O título, inclusive, é retirado exatamente do texto e por isso se repete nele.

A moenda

Na dureza insana,

girando, rangendo esmagando

toda a alma da cana.

Abel Pereira¹⁷³

Alvorada

Pouco a pouco vai

o canto claro dos galos

clareando o dia.

Oldegar Vieira¹⁷⁴

Nesses poemas podemos ver como o título além de antecipar o tema do haicai o completa como se fosse um quarto verso e evoca um tema sobre qual o poeta discorre em seguida, ou no caso do haicai, como se o texto o ilustrasse da forma mais concreta possível, como um pequeno quadro. Essa forma de títulos dá um reforço imagético ao poema.

Seca

Corvos

¹⁷¹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 85.

¹⁷² SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 34.

¹⁷³ GUTTILLA, 2009, página 25.

¹⁷⁴ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 85.

nos galhos curvos
únicas folhas.

Cláudio Feldman¹⁷⁵

Tristeza

Uma árvore torta.
Uma ave cantando grave
A tarde já morta.

Adriano Spinola¹⁷⁶

Assim como nos títulos dos haicais de Tablada, os títulos dos poemas citados se apresentam como a resposta de uma charada. Muito parecido com os exemplos acima, mas nestes casos a relação entre o título e o conteúdo do poema não se apresenta tão explícita e, sim, mais subjetiva. O título revela a verdade, ele diz ao leitor qual é a imagem explorada no texto e sugere entre os elementos presentes no poema e o objeto explicitado pelo título uma relação metafórica.

O título **A moenda** do haicai de Abel Pereira tem uma relação direta, muito mais fácil de fazer por lógica a partir da leitura do poema do que o título **Seca** de Cláudio Feldman. Os termos, *dureza*, *girando*, *esmagando* e *cana* estão diretamente relacionadas a uma moenda tornando a interpretação mais fácil e direta.

No caso do termo corvo, no haicai **Secas**, a relação não se mostra tão direta, embora os demais termos, como galhos e únicas folhas tenham uma relação com o título. O leitor chega à seca por uma série de relações traçadas pela imagem montada pelo poeta.

A variedade de usos do título é abrangente e alguns surpreendem pela originalidade, ou por serem divertidos:

Poemeu glorioso

De mim só uma coisa vai ficar:
O busto que eu mesmo fizer
Na tumba que eu mesmo cavar.

Millôr Fernandes¹⁷⁷

¹⁷⁵ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 34.

¹⁷⁶ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 16.

Esse haikai foi inspirado no famoso haikai de Bashô. A palavra saltando tem uma disposição visual que sugere o movimento de saltar. Após o salto das rãs, o poeta diz que o charco soa, mas há algo mais, uma consequência do salto, que no haikai japonês está subtendido, aqui, no haikai de CAMPOS, está pictograficamente representado. Além do som da água se segue o movimento da água, das pequenas ondas que se espalham pela superfície do lago, para isso prescinde das palavras e o poeta no lugar usou o símbolo 𩺰 para representá-lo. Esse método pictórico é responsável pela composição de um número muito pequeno de ideogramas.

O diagrama representa o método no qual a relação entre as partes do símbolo constrói o sentido. Assim o autor cita o exemplo de um ponto sobre uma linha indicar a ideia de “sobre”. O ideograma 上 significa acima, e o 下 significa abaixo.

A evocação por sugestão consiste no método de juntar duas partes, para, a partir do conjunto chegar a uma terceira. Como exemplo, temos o ideograma 日 que significa sol e 月 que significa lua, o ideograma 明 composto pela junção dos dois significa luz, ou luminoso. Da mesma forma temos 清 com o significado de pureza, o primeiro elemento do kanji, 氵, significa água, enquanto o segundo elemento, 青, significa azul, então temos água azul para significar pureza, essa relação por si só é extremamente poética e de um poder imagético excepcional. Os elementos sozinhos não podem expressar esses sentidos, mas juntos eles revelam um elemento novo, entre os três existe uma relação de sentido, ou metafórica. Exatamente este método foi descrito por Fenollosa e chamado de ideogramático por Ezra Pound. Eles puderam encontrar esse método na composição dos haicais japoneses. CEIDE-ECHEVARRÍA apontou na produção de Tablada e podemos encontrá-lo também em poemas escritos em português. CAMPOS afirma que o haikai é a expansão do princípio de compor ideogramas¹⁸¹. Fenollosa diz que esse processo é metafórico e o classifica com a seguinte frase: “a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais”. De fato, o método ideogramático resulta em haicais muito curiosos como o já citado:

Pardas gotas de mel

¹⁸¹ CAMPOS, 1986, página 70.

Voando ao redor de uma rosa
Abelhas.

Luís Aranha¹⁸²

Primavera

Pingos cantantes

Tapete azulado

Flor d'ipê-roxo

Eleonora Marsiaij¹⁸³

Tear suspenso

À mercê da brisa

O balanço da aranha.

Clicie Pontes¹⁸⁴

Este método é muito parecido com o que Bashô usava durante o período das comparações surpreendentes. Inclusive o haicai sobre a aranha de Clicie Pontes lembra o de Bashô:

Spider, I say!

In what voice do you chirp?

Autumn wind...¹⁸⁵

Outros autores japoneses também empregaram essa técnica:

No campo, nas montanhas,

Nada se move:

Manhã de neve.

Chiyo-jo¹⁸⁶

¹⁸² GUTTILLA, 2009, página, 123.

¹⁸³ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 45.

¹⁸⁴ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 35.

¹⁸⁵ UEDA, 1982, página 42. Tradução nossa: Aranha, eu digo! Em que voz você pia? Um vento de outono...

¹⁸⁶ FRANCHETTI, 1991, página 170.

A combinação de radicais representa o quarto método de construção de ideogramas, consiste em combinar um radical semântico com um fônico. O primeiro daria uma pista do sentido, enquanto o segundo, a leitura correta do ideograma. A partir desse método ocorre a formação da maioria dos ideogramas.

Esses quatro processos de montagem de caracteres na língua chinesa e japonesa, possibilitam à poesia desses países uma característica que chama a atenção de Fenollosa: os harmônicos visuais metafóricos.

Na poesia chinesa ou japonesa, um mesmo ideograma pode se repetir no verso como radical, ou combinado com outro, de forma que ele cria uma harmonia visual para o leitor e o significado dele atravessa todos os sentidos do verso, criando uma relação metafórica.

Como exemplo, temos o haicai seguinte escrito em japonês, onde os ideogramas utilizados repetem um mesmo radical que os une por um sentido metafórico, assim como faz visualmente:



墓原や墓低くして草茂る
Hakabara ya haka hikuku shite kusa shigeru

Em inglês com tradução de BLYTH:

In the grave-yard
Grave Stones are low
Grasses rank.

O haicai citado foi escrito por Shiki¹⁸⁷, e mistura ideogramas de origem chinesa com letras de um silabário japonês. Os ideogramas são os seguintes símbolos:

墓 原 – *hakabara*, Blyth traduziu como campo de túmulos, grave-yard. O primeiro ideograma isolado significa túmulo. O segundo campo.

¹⁸⁷ BLYTH, 1982, página 846. Tradução nossa: No cemitério/ os túmulos estão menores/ o crescimento da grama.

墓 低 (くして) - *haka hiku* (kushite), O primeiro destes dois é a repetição de túmulo, o segundo o advérbio baixo (低く) somado ao verbo fazer (して), uma combinação de um ideograma com letras, significando tornar-se baixo, ou ficar menor.

草 茂 (る) - *kusashige* (Ru) este primeiro ideograma significa grama, e o segundo, seguido pela letra que indica ser um verbo, tem o sentido de germinar com abundância.

O que chama a atenção na formação do haikai inteiro é a repetição de um elemento comum, o radical abaixo:



Este radical aparece tanto no ideograma de túmulo (墓), quanto no de grama (草), quanto no de germinar com abundância (茂). Tem relação com planta, erva¹⁸⁸.

Observando o haikai escrito em japonês novamente, vemos que esse mesmo radical aparece quatro vezes. Segundo Fenollosa essa repetição criaria uma harmonia, que uniria as partes dos poemas, não só pelo visual, mas pelo sentido, criando uma relação metafórica especial, reforçando a ligação entre a grama e germinar em abundância. Além disso, estabelece uma ligação entre a grama e o túmulo, nos levando a perceber outros níveis de significação para a palavra túmulo. Como descrevera antes: imagens materiais para relações imateriais.

O túmulo também está plantado na terra, assim como a grama, a diferença é que ele não pode crescer, enquanto a grama cresce abundantemente e o faz parecer cada vez menor.

Aparentemente alguns escritores brasileiros estavam atentos a esse elemento harmônico visual e alguns haicais parecem tentar reproduzir esse fenômeno a partir de aliteração, assonâncias, rimas internas ou externas:

Na **praça** da igreja

Em **graça** ou pecado **seja**

Me **abraça** e festeja

Pedro Xisto¹⁸⁹

¹⁸⁸ Disponível em: <http://nuthatch.com/kanji/demo/radicals.html>, acessado em 02/05/2010.

Não é surpresa que Pedro Xisto tenha se aventurado pelo método harmônico, visto que ele era do grupo de *Invenções*, revista concretista fundada por CAMPOS, que foi o responsável pela publicação do ensaio de Fenollosa em português.

Podemos ver a repetição de **-raça**, e **-eja**. Esse recurso poderia emular a repetição dos elementos ideogramáticos, criando uma identidade visual, e por vezes sonora, ao poema.

Pedro Xisto parece ter escrito o poema com a única intenção de testar o método harmônico visual:

Rubro céu céu rubro
Chuva verde verde chuva
Muro negro muro.¹⁹⁰

Quando lemos esse poema, palavra por palavra, de frente para trás ou de trás para frente ele se repete, o recurso cria mais do que uma harmonia visual devido às repetições, ele cria uma simetria espelhada para o poema.

Mas Xisto não foi o único que se utilizava das repetições harmônicas, Oldegar Vieira compôs os seguintes versos:

Tarde longa e quente.
Tange, longe, uma araponga.
Seu grito fremente.¹⁹¹

O processo amplia-se: entre as diversas repetições **-ong-** forma uma imagem que efetivamente reforça uma ideia, de que a tarde é longa e tudo está longe. É o método harmônico visual funcionando em língua portuguesa.

A metáfora consiste em um problema para a produção dos haicais utilizando esse recurso. Como possibilidade a união pelo sentido pode ser feita pela repetição de uma parte da palavra ou pela construção de versos explorando o mesmo radical:

Ode aos diluidores
Invenção

¹⁸⁹ GUTTILLA, 2009, página 172.

¹⁹⁰ GUTTILLA, 2009, página 172.

¹⁹¹ GUTTILLA, 2009, página 141.

Coinvenção

Convenção

José Paulo Paes¹⁹²

Esse estilo de composição de haicais de José Paulo Paes é conhecido como “verbovocovisual”. Ele escreveu usando esse método estes outros dois haicais:

Ocidental

A missa

A miss

O míssil¹⁹³

Cronologia

A-C

D-C

W-C¹⁹⁴

Outros poetas usaram o haicai como um terreno experimental, tentando inovar e escrevendo haicais livre das regras, tendo apenas a concisão e a simplicidade como objetivos:

Ultrarrealismo

A vida

Limita

A arte

Carlos Vogt¹⁹⁵

Freme frágil folha

¹⁹² GUTTILLA, 2009, página 111.

¹⁹³ GUTTILLA, 2009, página 109.

¹⁹⁴ GUTTILLA, 2009, página 109.

¹⁹⁵ GUTTILLA, 2009, página 59.

Fléxil flana flui

Facho fléxil flutua

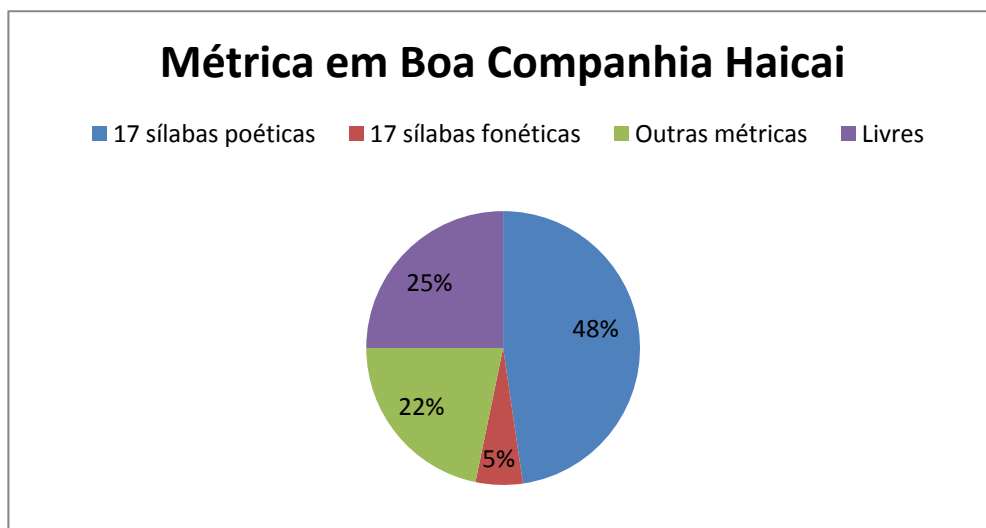
Alberto M. Rodrigues¹⁹⁶

Nestes dois últimos exemplos não se tenta reproduzir o números de sílabas do haikai, não se fala da natureza, não há preocupação com uma imagem concreta. Somente uma ideia sintetizada.

Resulta evidente que entre aqueles que compõem o haikai em português, há os poetas que se preocupam em manter o espírito do haikai, levando em conta as características tradicionais do haikai e reproduzem sua beleza e concisão. Sobretudo explorando temas tradicionais deste tipo de poesia, mas também há os que o utilizaram como campo experimental, testando novas ideias e novos usos para poesia.

5.3 Métrica e rimas

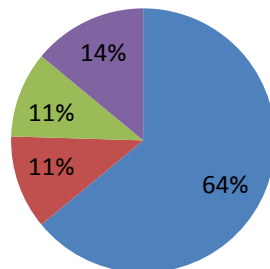
Ao escrever um haikai é preciso pensar sobre o uso da rima e da métrica. Oficialmente o haikai tem 17 sílabas, em três versos de 5, 7 e 5 sílabas. De fato essa é a métrica mais utilizada para a produção desses poemas em língua portuguesa, entretanto alguns poetas optam por outras métricas, versos livres ou ainda 17 sílabas contadas foneticamente. O seguinte gráfico representa a ocorrência dos versos metrificados:



¹⁹⁶ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 19.

Métrica em 100 Haicaístas Brasileiros

■ 17 sílabas poéticas ■ 17 sílabas fonéticas ■ Outras métricas ■ Livres



Embora a maioria absoluta dos poetas tenha optado pelas 17 sílabas em 3 versos, esses autores produzem haicais com 17 sílabas de 2 tipos.

O primeiro tipo se refere aos haicais que contam sílabas poéticas, seguem a regra padrão da contagem em língua portuguesa:

Depois da chuva

O sol surge pálido,
e lágrimas de alegria
caem da folhagem

Gil Numenásia¹⁹⁷

Usando a contagem tradicional, a divisão métrica dos versos fica assim:

O/ sol/ sur/ ge/ pá (lido)= 5 sílabas poéticas

e/ lá/ gri/ mas/ dea/ le/ gria = 7 sílabas poéticas

Ca/ em/ da/ Fo/ lha (gem)= 5 sílabas poéticas

Neste tipo de métrica, o número de sílabas é flexível, embora a contagem continue em 17 sílabas. Isso acontece porque existe uma diferença entre as sílabas

¹⁹⁷ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 55.

poéticas e as sílabas, que CÂNDIDO chama de sílabas gramaticais¹⁹⁸, mas que nesta pesquisa serão referidas como sílabas fonéticas. Utilizando a contagem das sílabas poéticas podemos juntar vogais ou separar ditongos para efeitos de métrica, além de só serem contadas sílabas até a última tônica do verso.

São muitos os poemas que utilizam essa métrica:

Vento da manhã
Varre as folhas pelo chão
Do dia que nasce.
Geir Campos¹⁹⁹

A velha mangueira.
Apito de trem. Aflito
ranger de porteira.
Fernando Soares²⁰⁰

O outro tipo de metro de 17 sílabas é o de sílabas fonéticas. O termo fonético foi escolhido porque esse método vai contar cada sílaba pronunciada:

Chaminés lançam
fumaças da lareira
Campos do Jordão
Shinobu Saiki²⁰¹

Contando as sílabas do haikai de Shinobu percebemos a seguinte contagem:

Cha/ mi/ nós/ lan/ çam = 5 sílabas

fu/ ma/ ças/ da/ La/ rei/ ra, = 7 sílabas

Cam/ pos/ do/ Jor/ dão = 5 sílabas

¹⁹⁸ CÂNDIDO, 1996, página 46.

¹⁹⁹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 54.

²⁰⁰ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 50.

²⁰¹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 104.

Desta vez todas as sílabas são contadas, mesmo a última átona. Em alguns casos podem-se juntar vogais para efeito de contagem mesmo na métrica de sílabas fonéticas:

Inverno

Na alva neve,
A rígida mancha azul
Da ave morta

Erico Verissimo²⁰²

A contagem de sílabas fica assim:

Na/ al/ va/ ne/ vê = 5 sílabas

A/ ri/ gi/ da/ man/ chaa/ zul = 7 sílabas

Da/ a/ ve/ mor/ ta. = 5 sílabas

No segundo verso, a última sílaba da palavra *mancha* e a primeira de *azul* se juntam e contam como se fossem uma só. Esse fenômeno também ocorre foneticamente.

Os haicais de Veríssimo apresentam uma particularidade, foram compostos como parte de um romance, *O senhor embaixador*, 1965. GUTTILLA ressalta que a composição dos poemas deixa claro que Érico conhecia suas normas. Todos os sete haicais do romance apresentam 17 sílabas fonéticas e alguns têm palavra da estação do ano ou *kigo*. A expressão *alva neve*, por exemplo, indica dentro do corpo do poema, a estação do ano.

Em outro poema, Veríssimo usa uma expressão que pode ser considerada como um legítimo *kigo* nacional:

Verão

Moscardo verde,
Fruta madura no chão...
Ó mel da vida!²⁰³

Mesmo se não houvesse título saberíamos qual a estação pela expressão *fruta madura*.

²⁰² GUTTILLA, 2009, página 79.

²⁰³ GUTTILLA, 2009, página 80.

Neste grupo de 17 sílabas fonéticas há ainda uma variante, os poemas que não tem as 17 sílabas distribuídas no esquema 5, 7 e 5:

cortinas de seda
o vento entra
sem pedir licença
Paulo Lemisnki²⁰⁴

A contagem fica assim:

cor/ ti/ nas/ de/ se/ da = 6 sílabas
o/ ven/ to/ em/ tra = 5 sílabas
sem/ pe/ dir/ li/ cen/ ça = 6 sílabas

Nesta métrica somam-se 17 sílabas fonéticas, mas o esquema é 6, 5, 6.

Entre o grupo que não optou pelas 17 sílabas estão os escritores que utilizaram outras métricas ao invés do verso livre:

No silêncio da cidade
A noite, gaiola negra,
Envolve a luz do meu quarto.
Vani Rezende²⁰⁵

A contagem fica assim:

No/ si/ lên/ cio/ da/ ci/ da (de)= 7 sílabas
A/ noi/ te,/ ga/ io/ la/ ne (gra)= 7 sílabas
En/ vol/ vêa/ luz/ do/ meu/ quar (to)= 7 sílabas

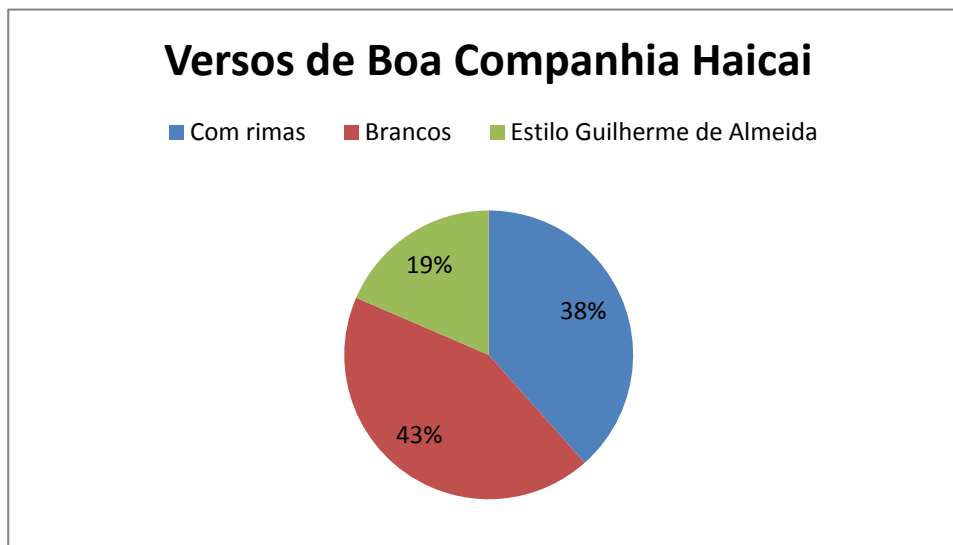
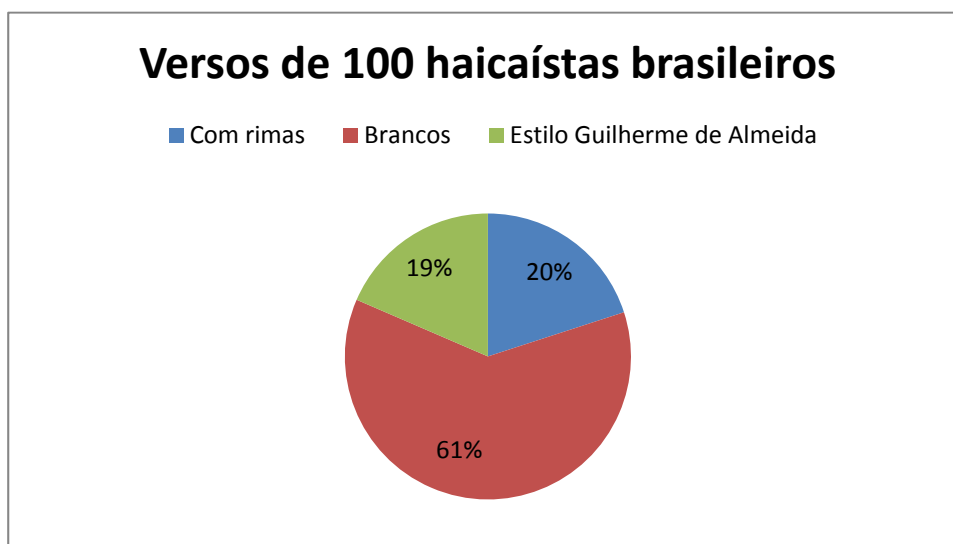
Embora Vani Rezende tenha optado por metrificar seu poema, não utilizou as 17 sílabas tradicionais e, sim, 21 sílabas.

²⁰⁴ GUTTILLA, 2009, página 163.

²⁰⁵ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 111.

As rimas podem ser encontradas em grande parte dos poemas, entretanto a maioria deles apresenta versos brancos. Uma parte dos poemas rimados segue o estilo de Guilherme de Almeida, outra costuma rimar o primeiro e o último verso ao estilo de Tablada.

Os gráficos a seguir demonstram a proporção dos versos rimados, dos que seguem Guilherme de Almeida e dos que foram compostos como versos brancos:



Os versos brancos são a maioria na amostragem geral:

Começa a ventar:
O velho apanha o casaco,
O menino, a pipa.

Neusa Peçanha²⁰⁶

Os poemas rimando o primeiro e o terceiro verso são muito comuns:

A bola batida
no pingue-pongue estonteia,
assim como a vida.

Maria da Costa Lage²⁰⁷

Também podem ser encontrados poemas com rima nos dois últimos versos ou nos dois primeiros:

Regresso de pescadores

Desmaia o poente,
e sobre as ondas dançando
velas negrejando

Gil Numenasia²⁰⁸

Os tristes

Em seus caramujos,
os tristes sonham silêncios.
Que ausência os habita?

Helena Kolody²⁰⁹

A partir destes dados podemos concluir algumas linhas estéticas do haikai em língua portuguesa, mas a que se apresenta mais clara e de fácil percepção é a que segue os parâmetros de Guilherme de Almeida. Essa linha de produção de haikai com título, dois pares de rima e 17 sílabas poéticas tem um número considerável de seguidores, ainda que alguns abrissem mão do título:

Instantâneo

Na vidraça fosca,

²⁰⁶ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 83.

²⁰⁷ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 75.

²⁰⁸ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 55.

²⁰⁹ GUTTILLA, 2009, página 99.

a lagartixa se espicha
e abocanha a mosca
Cyro Armando Catta Preta²¹⁰

Despetala a rosa
o vento... que desalento
na tarde chuvosa
Amadeu Fontana²¹¹

Escombros

Casa demolida.
Foi bela. Pensar que nela
Houve tanta vida...
Waldomiro Siqueira Jr.²¹²

5.4 Diversidade de Temas

Os temas foram a variante que deu mais resultados, entretanto para a análise dos dados somente discriminamos nos gráficos os mais tradicionais. Os demais temas agrupados em uma única categoria, de temas diversos.

Os temas tradicionais foram separados da seguinte forma: animais, insetos

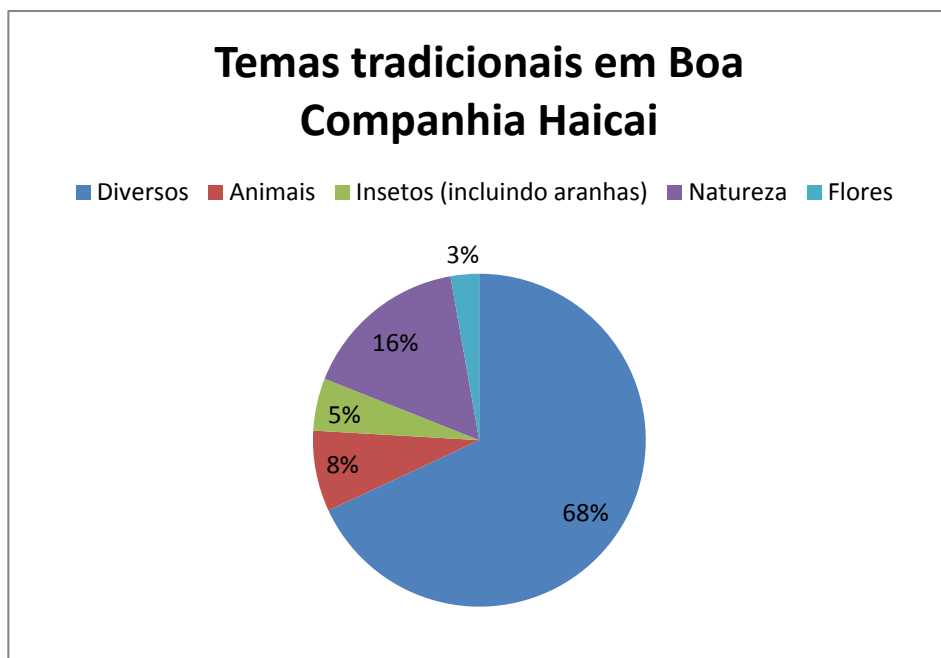


²¹⁰ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 37.

²¹¹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 23.

²¹² GUTTILLA, 2009 página 181.

(aracnídeos), flores, sentimentos e natureza. A análise do gráfico de cada um dos livros resultou nos seguintes gráficos:



Há uma diferença de abordagem entre os dois livros, marcada pela proporção do aparecimento dos temas tradicionais. Enquanto em *100 haicaístas brasileiros* os temas tradicionais aparecem em mais da metade dos poemas em *Boa Companhia Haicai* eles são menos de 40%.

A diferença de abordagem acontece porque o livro organizado por GUTTILLA tem um número menor de haicaístas e todos eles são autores conhecidos. Já *100 haicaístas brasileiros* traz mais poetas, com uma amostragem menor das produções individuais.

Os temas diversos abrangem uma grande quantidade de abordagens desde reflexões a críticas políticas:

Poema efemérico

Viva o Brasil

Onde o ano inteiro

É primeiro de abril

Millôr Fernandes²¹³

²¹³ GUTTILLA, 2009,página 132.

O poema anterior apresenta uma crítica política, assunto que não faz parte do repertório de temas do haikai tradicional. Especificamente sobre a produção de haicais de Millôr Fernandes, PIRES afirma:

Pela frequência com que aborda seus pensamentos através da sátira, a produção poética de Millôr é mais adequada ao sênriu (senryu), tido como variante do haikai, surgido no período pós-Bashô (...)²¹⁴

Entretanto, como vimos, a produção de haicais, mesmo no Japão, foi bastante variada - de Sokan com seus versos satíricos, a Bashô e seu haikai sobre a rã temos uma vasta produção em diversos estilos e sobre vários temas.

Em seu livro *Hai-kais*, Millôr escreve haicais com críticas políticas mais ácidas e diretas, este haikai é uma alusão aos políticos corruptos.

Com que grandeza
Ele se elevou
As maiores baixezas²¹⁵

Alguns autores inclusive utilizam o haikai como uma forma de reflexão ou como uma máxima, um ditado, que explora e expõe um conhecimento ensinando uma lição ao leitor:

Anfitriã
Não se decepcione:
a vida o convidará
para outros fracassos.
Carlos Vogt²¹⁶

Entre os temas incomuns ao haikai japonês explorados nos haicais em língua portuguesa está o amor carnal. Como o poema japonês em seu estilo tradicional valorizava a natureza, tinha visão ascética do mundo, evitava temas como a guerra, o erótico ou amor carnal e a violência. Vejamos este haikai de Olga Savary:

²¹⁴ PIRES, 1990, página 58.

²¹⁵ FERNANDES, 2005, página 43.

²¹⁶ GUTTILLA, 2009, página 59.

Dionisíaca

O coice da flama:
Égua e cavalo cavalgando
A pradaria da cama.²¹⁷

Este poema fala em forma direta sobre o amor carnal, sobre sexo. O título já adianta o assunto, a composição do poema, bem como seu conteúdo giram em torno de uma relação sexual. Esse tipo de tema é mais comum ao senryu do que ao haikai.

A composição lança mão do método harmônico visual, sendo assim:

O coice da fl-AMA
Égua e CAVAL-o CAVAL-gando
A pradaria da c-AMA.

A repetição de –AMA ressalta o sentimento, o amor, enquanto CAVAL- ressalta a natureza física deste relacionamento. Todo o poema é uma grande metáfora para o ato sexual, não poderia ser mais diferente do haikai tradicional.

Outros escritores também escreveram sobre o amor carnal:

A cama

Amor silencioso!
Só a cama gemia,
Parecia insaciável.
Lêdo Ivo²¹⁸

Um número menor de autores utilizaram temas tipicamente brasileiros para compor seus haicais, entre eles a cana é o que mais teve destaque:

Ver-te venho ver-te
Caiana cana caiana
Verde o vento verde.
Pedro Xisto²¹⁹

²¹⁷ GUTTILLA, 2009, página 149.

²¹⁸ GUTTILLA, 2009, página 118.

²¹⁹ GUTTILLA, 2009, página 174.

A construção desse poema reproduz a composição de simetria espelhada do poema anterior de Xisto. A repetição dos termos VER- no primeiro verso antecipa a cor que surgirá no terceiro, a cor verde, além da aliteração com a fricativa V reproduzir o som do vento nas folhas das canas. Em seguida brinca com a palavra CANA, que surge sendo construída e desconstruída, CA-ia-NA CANA CA-ia-Na, sendo repetida, relembrando o movimento de ir e vir das plantas no canavial balançadas pelo vento.

Os dois versos antecipam o terceiro, que conclui com uma imagem concreta, do vento verde, as folhas que dançam na plantação.

O haicai de Pedro Xisto parece dialogar com o de Beto Caloni:

Vento no madrigal
Copio o som que sopra
No verde canavial.²²⁰

A imagem do vento no verde canavial se repete, entretanto não há toda a maquinação poética de Xisto. Os versos são livres, sem métrica, somente tendo rima entre o primeiro e o terceiro verso.

Entretanto a cana não é o único elemento tipicamente brasileiro a ser explorado:

Outono
Folhas. Ventania.
Cajus se despencam nus:
Apodrece o dia
Adriano Spinola²²¹

Esse haicai parece não fazer um uso muito ostensivo de recursos como o harmônico visual, mas emula o estilo de Guilherme de Almeida, mantendo 17 sílabas poéticas e as rimas entre o primeiro e o último verso e a interna no segundo verso, além do título.

Se existe uma flor que pode representar o Brasil, assim como a flor de cerejeira representa o Japão, é o ipê e ele também aparece nos haicais brasileiros:

²²⁰ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 32.

²²¹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 16.

Arte de resumir

O ipê florido,
Perdendo todas as folhas
Fez-se uma flor só.

Afrânio Peixoto²²²

Sendo fiel à tradição, Peixoto não utiliza rima, seu haikai apresenta 17 sílabas poéticas e título.

Um tema nacional inusitado surgiu entre as produções analisadas, trata-se da favela:

Favela. A lua
Faz das latas dos barracos
Finas pratarias.

Lyad de Almeida²²³

Novamente a beleza surge de uma cena onde não era esperada.

Os temas formais foram bastante explorados e, seguindo a tradição, os insetos tiveram uma presença marcante nos haicais em português. O mosquito aparece como um dos insetos mais comuns:

Um aeroplano
Em busca de combustível...
Oh! É um mosquito!

Afrânio Peixoto²²⁴

Afrânio escreve este pequeno haikai usando simplesmente a métrica de 17 sílabas e o método ideogramático. O humor está presente na comparação entre o mosquito e o avião.

Este outro poema também tem o mosquito como tema:

²²² SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 17.

²²³ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 73.

²²⁴ GUTTILLA, 2009, página 31.

Cerimônia do chá
Três convidados
E um mosquito
Alice Ruiz²²⁵

Este haikai de Alice Ruiz traz temas tradicionais japoneses, como a cerimônia do chá. Poderia ser um haikai escrito no Japão. GUTTILLA ressalta a ligação da poetisa com o haikai, ela dedicou muitos anos da sua vida a divulgar estes poemas, ministrando cursos e palestras. Era conhecedora do haikai japonês, chegando a traduzi-los.

O citado haikai parece ter sido influenciado especificamente pelo mestre Issa, que muitas vezes escreveu poemas com moscas, Por exemplo:

Pessoa: uma.
Mosca: também uma —
Na grande sala vazia²²⁶

Muitos insetos comuns na produção japonesa ressurgem na produção em português, sobretudo insetos voadores como a cigarra, a borboleta e a abelha:

Orquestra

Natural orquestra
Toca no quente verão:
Canto da cigarra.
Delores Pires²²⁷

Como podemos ver, PIRES também tem uma orientação tradicional da produção de haicais, mantendo as 17 sílabas sem rimas, a cigarra por si só é uma palavra da estação, visto que elas só cantam na primavera aqui no Brasil.

Na paz do cerrado
A cigarra estridula
Quebrando o silêncio.
Edécio Fanasca²²⁸

²²⁵ GUTTILLA, 2009, página 38.

²²⁶ FRANCHETTI, 1991, página 118.

²²⁷ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 40.

Edécio Fanasca escreveu esse haikai emulando o mais puro sentimento zen japonês. Sem título, sem rimas com 17 sílabas poéticas. Na realidade, seu poema nos remete diretamente a um poema do próprio mestre Bashô que já tínhamos visto anteriormente:

Loneliness—
Sinking into the rocks,
A cicada's cry.²²⁹

A cigarra aparece também como uma metáfora da efemeridade da vida, devido ao curto período em que está cantando na superfície:

Com uma nota só
A cigarra se deleita
Fugaz euforia.
Sônia Mori²³⁰

Cigarra vadia:
Vida melodia escorregadia
Da casca vazia
Clinio Jorge de Souza²³¹

Acabou a farra
Formigas mascam
Restos da cigarra
Paulo Leminski²³²

As cigarras também aparecem envolvidas no tema da morte no haikai japonês. Bashô escreveu a respeito delas:

Nothing intimates,

²²⁸ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 43.

²²⁹ UEDA, 1982, página 51. Tradução nossa: Solidão—/fundo entre as rochas/ o choro da cigarra.

²³⁰ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 107.

²³¹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 36.

²³² SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 164.

In the voice of the cicadas
How soon it will die.²³³

A abelha também surge entre os insetos que figuram nos haicais brasileiros em português. As referências a esses insetos nunca ressaltam sua capacidade de injetar veneno, sempre de uma forma positiva:

Na réstia do sol,
Sobre o branco do açúcar,
Zum-zum de abelhas...
Douglas Eden Brotto²³⁴

Um zunir de abelhas.
Forte aroma na redoma
De frutas vermelhas.
Maria Thereza Cavalheiro²³⁵

Este último haicai sobre abelhas, diferente do de Brotto, segue o estilo de Guilherme de Almeida, com pares de rimas, mas abre mão do título. A vespa também aparece em um haicai:

Casa de vespas
Zunindo em círculos
Palavras picantes
Masako Akeho²³⁶

O vaga-lume é outro inseto voador presente em haicais em português:

Ai dos vaga-lumes
Eles são muitos e minha
Horta é pequena!

²³³ BLYTH, 1982, página 820. Tradução nossa: Nada anuncia/ na voz da cigarra/ quão breve ela morrerá.

²³⁴ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 42.

²³⁵ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 77.

²³⁶ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 81.

Abel Pereira²³⁷

No céu cintilante
Mil vaga-lumes brincando:
Mil sonhos vagando.

Aída Godinho²³⁸

Podemos perceber uma diferença de abordagem nos dois poemas sobre vaga-lumes. Em um deles os vaga-lumes não são nada além de vaga-lumes, enquanto no outro eles são metáforas para os sonhos.

As borboletas não poderiam faltar entre os insetos voadores, e não só elas, mas também as mariposas, pois no haicai todos são vistos com igualdade:

Êxtase de luz!
Pela janela aberta,
Entram as mariposas.

Álvaro Cardoso Gomes²³⁹

Comumente as borboletas estão ligadas a transformação e metamorfose por conta de sua condição larval, as lagartas:

Metamorfose
A lagarta preta
Batendo as asas, se erguendo
Vira borboleta.

Paulo Lopes da Silva²⁴⁰

Outros poemas têm abordagens mais simples sobre as borboletas:

Campos queimados
Voltarão o verde
E as borboletas?

Oddone Marsiaj²⁴¹

²³⁷ GUTTILLA, 2009, página 27.

²³⁸ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 18.

²³⁹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 22.

²⁴⁰ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 90.

Os versos seguintes trazem uma imagem mais sofisticada:

véu proibido
na lua devoradora
a borboleta

Mário Del Rey²⁴²

A imagem da borboleta cobrindo a lua como um véu é muito parecida com a do poema de Luíz Aranha:

Jogaste tua ventarola para o céu
Ela ficou presa no azul
Convertida em lua.²⁴³

GUTTILLA aponta que esse poema de Aranha por sua vez, parece ter sido inspirado no de Sôkan. Esse haikai japonês parece conter o que há de mais interessante nos poemas escritos em português selecionados:

Vê-se um ramo ali
Ao redor da lua toda:
Que formoso leque!²⁴⁴

Em relação aos insetos como tema dos haicais, veremos que não só os insetos voadores são utilizados. Formigas, grilos e até o louva-deus podem ser encontrados nos poemas do Brasil:

Um sussurro cósmico.
formigas que mexem
alguns grãos de terra.

Roberto Saito²⁴⁵

²⁴¹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 84.

²⁴² SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 79.

²⁴³ GUTTILLA, 2009, página 123.

²⁴⁴ CORDEIRO, 2004, página 211.

²⁴⁵ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 97.

Pequeno arbusto,
já sombreia as sendas
das formigas.

Roberto Evangelista²⁴⁶

Sinfonia no ar:
Os grilos saúdam
A estrela polar.

Rodolfo Guttilla²⁴⁷

O grilo imita
o som do atrito
carro de boi.

Ronaldo Bomfim²⁴⁸

Espelho d'água—
O céu-ouro-quase-jaspe
O louva-a-deus.

Cláudio Daniel²⁴⁹

Um pequeno animal que não é um inseto também surgiu como tema em haicais,
a aranha:

Tear suspenso
À mercê da brisa
O balanço da aranha.

Clicie pontes²⁵⁰

²⁴⁶ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 96.

²⁴⁷ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 98.

²⁴⁸ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 99.

²⁴⁹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 33.

²⁵⁰ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 35.

Espreitando o orvalho
Entre corolas e cálices
Uma aranha tece.

Edércio Fanasca²⁵¹

Mamíferos e aves são comuns como tema de haicais em português. Alguns são animais típicos da fauna brasileira:

Pousou na cal
É o negro do anu
— tão puro!— no branco.

Francisco Moura Campos²⁵²

Sabiás não cantam
Nos ramos cheios de flor.
Onde estás, amor?

Aída Gondinho²⁵³

Peixes também são utilizados:

O brilho do salto
Do peixe na cascata
Lâmina de prata.

Luiz Bacellar²⁵⁴

Esse poema parece ter sido inspirado em um poema japonês, escrito por Bashô. A tradução abaixo foi feita por Haroldo de Campos:

Manhã branca
Peixe branco
Uma

Polegada branca²⁵⁵

²⁵¹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 43.

²⁵² SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 52.

²⁵³ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 18.

²⁵⁴ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 72.

²⁵⁵ GUTTILLA, 2009, página 93.

Uma outra influência de Bashô foi a rã, ou o sapo em algumas traduções. Shiki afirma que em duzentos anos só se encontrou um poema sobre sapos²⁵⁶ na tradição japonesa, até que Bashô publicou o seu haikai da rã que pula no lago, no Japão conhecido como *furu-ike ya*. No Brasil, essa influência também chegou e a rã ou o sapo estão presentes nos haicais em português:

Palácio iluminado,
O olho do sapo
Brilhando na escuridão.

Álvaro Cardoso Gomes²⁵⁷

Fim do dia
Porta aberta
O sapo espia

Alice Ruiz²⁵⁸

Este segundo haikai sobre os sapos, embora não apresente as dezessete sílabas poéticas, segue o estilo de Guilherme de Almeida quanto a rimas, sendo assim temos uma rima entre o primeiro e o terceiro verso, e uma rima interna no segundo. Além da musicalidade, esse recurso reforça o humor suave do poema.

Alice Ruiz escreveu outro haikai sobre sapos, onde expressa uma característica destes tipos de poema que tem suas raízes no xintó, a religião ancestral japonesa, o animismo:

Minha casa
O sapo já sabe
Entrar e sair²⁵⁹

Assim como o haikai de CAMPOS, elaborado inspirado em *furu-ike ya*, outro foi escrito por Millôr Fernandes:

²⁵⁶ BLYTH, 1967, página 53.

²⁵⁷ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 22.

²⁵⁸ GUTTILLA, 2009, página 37.

²⁵⁹ GUTTILLA, 2009, página 37.

(À maneira de Bashô)

Nem grilo, grito ou galope;
No silêncio imenso
Só uma rã mergulha — plóóp!²⁶⁰

Como em todos os seus haicais, Fernandes utiliza humor, não o humor sutil dos haicais tradicionais, mas um humor mais evidente.

As flores também entram na composição dos haicais nacionais:

Gota de orvalho
Na corola de um lírio:
Jóia to tempo.
Erico Veríssimo²⁶¹

Meu rico jardim—
As camélias de inverno
Estão desabrochando.
Tomoko Narita Sabiá²⁶²

A descrição de paisagem e outros elementos naturais também surgem comumente nos haicais em língua portuguesa:

Pureza

Límpidas, de um leito
de lodo, as águas do lago
refletem o azul.
Leonardo Henke²⁶³

Tomados pelo espírito destes poemas, escritores brasileiros fazem, inclusive, uso do *kigo*, ou palavra da estação:

Nas folhas caídas

²⁶⁰ GUTTILLA, 2009, página 129.

²⁶¹ GUTTILLA, 2009, página 80.

²⁶² SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 110.

²⁶³ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 68.

De uma palmeira real

Foi-se a primavera

Nelson Norberto G. Rodrigues²⁶⁴

Velho caquizeiro

Pinta seus frutos maduros

Com o sol de outono...

Luís Antônio Pimentel²⁶⁵

O uso do *kigo* em si é controverso em haicais brasileiros, sobretudo pelo fato de que o Brasil não tem as 4 estações bem marcadas em todas as suas regiões. Os elementos que diferenciam uma estação da outra são sutis: os ipês no inverno, as mangas maduras do verão, o canto das cigarras na primavera.

No Japão a tradição do uso da *kigo* na poesia produziu ao longo dos séculos uma série de compêndios sobre estas expressões.

6 Estética da sinceridade: A Modo de Conclusão

Nas palavras de PIRES o haicai é uma arte que precisa de iniciação. Entretanto não se deve ter em mente que essa iniciação se trata de algo complicado, envolto em mistério como sugere a palavra.

A iniciação do haicai não se refere à entrada em um mundo esotérico, revela-se mais como aprender um novo olhar, descobrir novas nuances da arte poética, aprender como extrair a beleza de um singelo momento.

Para se iniciar no haicai deve-se primeiro ler estes pequenos poemas com atenção. É preciso compreendê-los e apossar-se deles, de sua forma, de sua simplicidade, de sua brevidade e sinceridade.

Escrever haicai pressupõe um compromisso com esses elementos. Quando os haicais em português são analisados, várias questões formais podem ser observadas. Em maior ou menor grau de comprometimento, os haicais em língua portuguesa estão

²⁶⁴ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 82.

²⁶⁵ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 70.

conectados aos japoneses, o que denota que esses poetas estão iniciados na arte do haikai.

O número de versos do haikai é uma de suas características formais com a qual mais poetas se comprometeram como vimos no capítulo anterior. Com 17, mais ou menos sílabas, todos os haicais dos livros analisados apresentam exatamente 3 versos.

Ainda que tenhamos visto que o haikai japonês possa ser escrito em uma única linha vertical de 21 sílabas, ou mesmo ser apresentado em duas linhas, a grande maioria dos haicais apresenta a divisão na quinta e décima segunda sílaba, uma cesura como classificou CORDEIRO. Segundo BLYTH, trata-se de um método para obter unidade, um padrão na forma, equivalente aos recursos das línguas ocidentais como a rima e o ritmo²⁶⁶, como a combinação de sílabas longas e breves em latim e grego.

A partir desta análise não resta dúvida que podemos classificar o haikai como um poema de três versos. Embora tenha parecido que essa classificação seria inadequada podemos observar a definição de verso que aparece em COHEN: “todo verso é retorno”²⁶⁷. O verso combina som e sentido, e acaba por desenvolver um padrão que volta no verso seguinte, sendo essa uma das funções da métrica, do ritmo, e das rimas, dar o retorno. Repetir o padrão. Então a sequência fixa de 5, 7, 5 sílabas revela uma marcação rítmica que se repete. Demarcando no poema 3 versos.

Em língua portuguesa o ritmo se define pela alternância de sílabas átonas e tônicas. O uso do metro japonês, 17 sílabas, vai impor ao poema brasileiro um número limitado de pés rítmicos.

Entretanto os brasileiros podem lançar mão das rimas. Um recurso controverso quando nos referimos ao haikai, visto que em japonês elas não são utilizadas. No prefácio da *Antologia do haikai latino-americano*²⁶⁸ está escrito que tentar produzir haicais com critérios utilizados na poesia europeia é perdê-lo de vista para sempre. Entretanto, essa posição pode ser considerada purista. Embora os japoneses não utilizassem a rima, eles lançavam mão de outros recursos sonoros, como a onomatopéia.

Para BLYTH, o japonês se apresenta uma língua rica em onomatopéias, sobretudo quando o som da palavra consiste em uma imitação da própria coisa em si. Ele exemplifica o uso dos sons da voz para expressar o mundo exterior com um poema

²⁶⁶ Ritmo aqui deve ser entendido como em CÂNDIDO, 1996, página 46: a alternância entre sílabas tônicas e átonas.

²⁶⁷ COHEN, 1996, página 47.

²⁶⁸ SENEGAL, 1993, página XIII.

de Kigin. Este haikai aparece a seguir escrito em japonês, mas romanizado, ou seja, escrito com nosso alfabeto, para apreciação do som:

Ichiboku to
Poku poku aruku
Hanami kana²⁶⁹

Com uma tradução livre nossa, ficaria assim em português:

Com seu serviçal
Ele anda a passos lentos
Para ver as flores de cerejeira

No primeiro verso em japonês *ichiboku* se refere ao serviçal. No segundo *poku poku* é uma onomatopéia que representa o som dos passos lentos, *poku poku aruku* é andar fazendo *poku poku*. Além da presença da onomatopéia podemos perceber assonâncias e aliterações, com a repetição dos sons *oku* ou somente *ku*, formando uma rima interna no segundo verso.

Comparando, podemos perceber que esses recursos estão presentes no haikai em português. Utilizar rimas não representa uma fuga ao costume, ou o enquadramento do haikai. Mesmo em japonês estes poemas estão suscetíveis a uma manipulação melódica. Citamos um novo exemplo, o poema romanizado do poeta Horyu:

Tombo tobu
Tombo no ue mo
Tombo tobu sora²⁷⁰

Traduzido fica assim:

A libélula voa
Mesmo acima da libélula
No céu da libélula que voa.

O que vemos, neste exemplo, são aliterações e assonâncias. Segundo BLYTH, a repetição deste som remete à altura dos céus, pois a palavra *tombo*, libélula, é

²⁶⁹ Blyth, 1981, página 323.

²⁷⁰ BLYTH, 1981, página 327.

semelhante à palavra *tobu*, voar, quanto ao som. Assim é no poema de Xisto que analisamos anteriormente no qual a repetição de sons nos remetia ao movimento e à cor do canavial.

Apesar destes aspectos formais, o segredo da iniciação do haikai consiste no seu conteúdo. Não basta só escrever em três versos para se produzir um bom haikai. O haicaísta deve falar com brevidade, para BLYTH trata-se de uma questão de qualidade e não de quantidade.

Ele deve ser simples, mas isso não resulta em um poema sem significado ou obscuro. Quando o poema resulta em um haikai, acontece um efeito estético específico: a sinceridade.

A sinceridade não pressupõe a verdade, pressupõe uma atitude. Sobre ela o dicionário online Michaelis diz: “que se exprime sem intenção de enganar, ou de disfarçar o seu procedimento”²⁷¹. Assim acontece com o haikai.

O haikai não precisa apresentar uma relação lógica entre seus elementos, nem mesmo uma conclusão, mas há neste pequeno poema algo semelhante ao silogismo, segundo BLYTH. Quando vemos um haikai, podemos perceber que ele é um todo. BLYTH compara *furu ike ya* com o seguinte silogismo:

Todos os homens são mortais;
Um negro é um homem,
O negro é um mortal.

Dessa forma, o som da água no fim do haikai está incluído no velho lago, assim como o negro está entre os homens mortais.

Existe uma relação que perpassa todo o haikai. Mas essa relação não é de natureza duvidosa, ela é clara. Essa relação se mostra, sim, metafórica, mas não da forma clássica, não por analogia nem por transferência.

No corpus deste trabalho, há uma citação de CORDEIRO que declara: no haikai não há ênfase nem metáforas, o que vemos pode não ser totalmente exato. Esses fenômenos ocorrem de maneira diferente no haikai.

Começando por CAMPOS que aponta o haikai como a ampliação do princípio associativo de formação do ideograma, podemos investigar a relação desses poemas com essa forma especial de metáfora.

²⁷¹ Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=haikai> acessado em 10/11/2010.

Fenollosa considera que o processo associativo está em nível de metáfora, pois ele constrói relações imateriais. Nesta metáfora não acontecerá a transferência, quando um termo recebe de outro suas características. BOSI ilustra a transferência com o seguinte exemplo: homens são lobos. Neste caso, quando fazemos essa afirmação não queremos dizer que os homens são caninos quadrúpedes e, sim, que eles compartilham com o lobo sua selvageria e ferocidade. Acontece aqui a transferência das características do lobo ao homem.

Aristóteles²⁷² observou que a metáfora consiste na percepção de semelhanças entre dessemelhantes. Entretanto essa figura de linguagem aqui funciona mais através da relação silogística. Um termo vai significar, ou melhor, implicar em outro devido a esse tipo de relação.

Há claramente uma relação entre o som da água, o pulo da rã e o velho lago, ainda que essa relação não seja uma relação lógica. A junção do velho lago com o pulo do sapo resulta no som da água, é um processo associativo como juntar os ideogramas de lua e sol para dizer luz.

Esse processo auxilia na construção de uma imagem vívida que expõe o objeto tema do poema. O haicai por si só, escrito, não se constitui numa imagem. Mas ele tem o poder de evocar a imagem na mente do leitor.

LAURENTIZ ressalta as duas naturezas da imagem, a imagem de domínio visual: a gravura, a escultura, a fotografia entre outros. A outra representa a imagem imaterial, que surge na mente, com memória, sonho, fantasia ou devaneio.

O ícone ou o percepto visual²⁷³ pode ser a fonte da imagem imaterial. BOSI relembra que a experiência humana com a imagem é anterior à experiência com as palavras. O desenho mental é uma forma de apreender o mundo.

Além disso, este autor também afirma que existe uma relação da imagem mental com os verbos parecer e aparecer. Desta forma, o objeto nos surge à vista, aparece e depois a imagem se assemelha, se parece com o objeto posto à vista. Assim acontece em relações metafóricas como a do lobo e a do homem.

RICOEUR observa que essa relação da metáfora com a imagem acontece quando a metáfora fere a isotopia do texto. Em seu livro *Metáfora Viva* está citado assim: “a interpretação da metáfora apenas é possível, com efeito, caso primeiro se perceba a

²⁷² Citado em BOSI, 2000, página 40.

²⁷³ LAURENTIZ, 2000, define o percepto visual como: Uma pedra que está ali na frente e se faz ver, não tem a pretensão de nada além disso. Ela se impõe a nosso olhar, não para delegar alguma coisa, nem ‘como’ outra coisa, simplesmente bate à porta de entrada de nossa percepção, e permanece lá.

incompatibilidade do sentido não-figurado do lexema com o restante do contexto”²⁷⁴. Esta interpretação parece ratificar a afirmação de CORDEIRO de que não há metáforas no haikai, entretanto precisamos ampliar nosso entendimento, confrontando a visão de FENOLLOSA sobre as relações metafóricas do haikai e as afirmações de RICOEUR.

Segundo RICOEUR, a metáfora ocorre quando a imagem criada no texto resulta da inserção de um elemento em um determinado contexto. Assim vemos que o lobo representando o homem no exemplo de BOSI segue essa linha: homens são lobos. Em português, haicais foram escritos explorando esse tipo de relação metafórica:

Pétalas de seda

Flutuam, fazem festa

Borboletas

Setsuko Oyakawa ²⁷⁵

Os temas do haikai, pétalas e seda, fogem ao seu eixo de significação para significar outra coisa: borboletas.

Entretanto FENOLLOSA segue a linha de que a relação metafórica do haikai é construída a partir da relação de elementos materiais para sugerir relações imateriais. Ao ver um haikai como o da rã, percebemos que a relação metafórica se estabelece de forma diferente. O haikai:

Altaneiro ipê!

Enfeita de dourado

A própria sombra.

Olinda Marques de Azevedo

Neste haikai, a imagem é vívida e construída sem o deslocamento do sentido do denotativo ao conotativo, portanto diferente do relatado por RICOEUR, mas a metáfora está presente. É como se dissesse, o ipê é a sombra enfeitada de dourado, a sombra e o dourado estão contidos no ipê.

Ainda assim, o pensamento dos dois se aproxima e RICOEUR declara que a metáfora: “(...) é capaz, em primeiro lugar, de ampliar o vocabulário, seja ao fornecer um guia para denominar novos objetos seja ao oferecer para os termos abstratos similitudes concretas”²⁷⁶. A grande diferença consiste em que a relação é ao contrário, do concreto ao abstrato, segundo FENOLLOSA. Por esse tipo de metáfora, podemos

²⁷⁴ RICOEUR, 1975, página 281.

²⁷⁵ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 103.

²⁷⁶ RICOEUR, 2005, página 291.

considerar o haikai como um poema sincero, as relações imateriais surgem de elementos materiais, sem o deslocamento de sentido do real ao figurado.

Também temos os haicais que são momentos de observação do mundo natural, no qual a influência da intelectualidade humana é mínima, sobretudo porque a simplicidade do haikai não vai exigir do poeta um grande esforço criativo, ou um malabarismo linguístico:

Debaixo da folha
o inseto, a ouvir ruído
dos pingos de chuva...

Martinho Bruning²⁷⁷

Fica evidente que o procedimento do haikai é falar sinceramente, sem subterfúgios, sem desvios de sentidos ou exigências intelectuais. O mais simples, mesmo o inseto escondido embaixo da folha, é mostrado tal qual sua real natureza, de acordo com a visão atenta do poeta.

Mas o fato é que a influência do pequeno poema japonês, em suas diversas manifestações, gerou uma infinidade de haicais e poemas baseados neste estilo que surpreende. Como exemplo, podemos ver a aproximação ocorrida entre estes poemas e a poesia visual. Nas palavras de MIRANDA²⁷⁸, a visualidade da poesia pode ocorrer de duas formas, uma na virtualidade das imagens construídas pelo poema e outra pela materialização da coisa em si, no corpo do poema, pela diagramação ou formatação.

Percebemos que o haikai pertence ao tipo de poesia onde a imagem é construída na virtualidade, entretanto isso não impediu que os poetas ultrapassassem essa barreira, criando poemas que mantêm a brevidade e simplicidade do haikai, mas levando sua visualidade a outros níveis. MIRANDA escreveu haicais que chamou de Haicais visuais:

NE
G O
C I O²⁷⁹

²⁷⁷ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, página 80.

²⁷⁸ Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/poesia_visual_brasileira.html, acessado em 12/01/2011.

²⁷⁹ Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/antonio_miranda6_haikai.html, acessado em 12/01/2011.

Esse haicai faz uma combinação, palavra, disposição e cor, trabalhando diversos sentidos e noções. É como em um ideograma, onde podemos perceber o elemento água em um kanji que significa pureza, percebemos o elemento ego na palavra negócio. E o jogo continua. Combinando as cores das letras podemos formar palavras de diversos tipos em diversos idiomas: NEGO, EGO, CIO, OCIO, NEGOCIO, induzindo o leitor à criação de diversas interpretações. Do mesmo autor, temos um haicai que se aproxima muito da proposta de Haroldo de Campos que vimos nesta pesquisa:

quando
a n d o
quero
a s a
: quero-quero²⁸⁰

A disposição do texto trabalha e ressalta a ideia do movimento.

Podemos ver com esses exemplos como o haicai se tornou uma área fecunda para diversas formas poéticas que se interessam pela brevidade, simplicidade ou visualidade do haicai. Sua brevidade torna possível a formação de uma imagem tão direta e simples quanto à representação de uma cena em um quadro ou fotografia. Entretanto as palavras fazem a mediação entre o aparecer e parecer neste caso.

As palavras são a matéria plástica do poema. Elas serão escolhidas pelo poeta, que moldará o verso utilizando cada um com muito cuidado, entretanto a poesia não está restrita ao campo das palavras somente. A formatação, a escolha dos fonemas usados, a disposição do texto e até a cor da fonte fazem parte do processo de composição.

Não sem motivo o haicai se tornou uma forma muito produzida por poetas no mundo inteiro. Um gênero democrático que tem o fato de ser popular em sua raiz, um poema que nasceu para pertencer a todos.

Inicialmente podia-se pensar que esta pesquisa daria uma resposta definitiva a respeito do que pode ser considerado haicai ou não em língua portuguesa. Ao final descobrimos que o haicai é uma manifestação viva, em movimento que vai crescendo e evoluindo.

²⁸⁰ Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/antonio_miranda6_haicai.html, acessado em 12/01/2011.

7 Referências bibliográficas

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo, Brasil Cultrix, 2007.

ASTON, W. G. *A history of Japanese literature*. Charles E. Tuttle Company, Tokyo, Japan. 2000.

BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. 4.ed. Editora UNESP. São Paulo, 1988.

BASHÔ, Matsuo. *As sendas de oku*. Roswitha Kempft Editores. São Paulo, 1982.

BORGES, Jorge Luis. *Tankas*. Disponível em:
http://tvprudente.com.br/dominio_publico/livros/poemas_jlb.pdf, acessado em 10/01/2011.

BOYER, Denise. “The Tanka in Catalonia: Examples by Carles Riba (1897-1959) and Salvador Espriu (1913-1985)” , in <http://www.econ.hit-u.ac.jp/~areastd/mediterranean/mw/pdf/17/06.pdf> acesso em 09/08/2010 às 15h.

BLYTH, R. H. *A History of Haiku, Volume I*. The Hokuseido Press. Tóquio, Japão, 1984.

_____. *A History of Haiku, Volume II, From Issa To The Present*. The Hokuseido Press. Tóquio, Japão, 1967.

_____. *Haiku, Volume 1, Eastern Culture*. The Hokuseido Press. Tóquio, Japão, 1981.

_____. *Haiku, Volume 3: Summer- Autumn*. The Hokuseido Press. Tóquio, Japão, 1982.

_____. *Haiku, Volume 4: Autumn- Winter*. The Hokuseido Press. Tóquio, Japão, 1982.

_____. *Senryu Japanese Satirical Verses*. TheHokusiedo Press. Tóquio, Japão, 1949.

CAMPOS, Haroldo de. “a poética da brevidade”. In _____. *A arte no horizonte do provável*. Editora Perspectiva. São Paulo, Brasil, 1969.

_____. “A visualidade e concisão na poesia japonesa”. In _____. *A arte no horizonte do provável*. Editora Perspectiva. São Paulo, Brasil, 1969.

_____. “Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de FENOLLOSA”. In _____ (org). *Ideograma lógica poesia linguagem*.”. Editora Cultrix. São Paulo, Brasil, 1986.

CÂNDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3ª edição. Humanitas Publicações - FFLCH/USP. São Paulo, Brasil, 1996.

CEIDE-ECHEVARRÍA, Glória. *El haikai en la lírica mexicana*. 1965, University of Illinois.

COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem poética*. Editora Cultrix. São Paulo, Brasil, 1966.

CORDEIRO, R. *Viagem ao Japão*. Landy Editora. São Paulo. 2004.

EAGLETON, Terry – *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FERNANDES, Millôr. *Hai-kais*. Editora L&PM pocket. Porto Alegre, Brasil, 2005.

FRANCHETTI, Paulo. “O haikai no Brasil”. In http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200007 acesso em 07/08/2010 às 12:26h.

FRANCHETTI, Paulo, DOI, Elza T., DANTAS, Luiz. *Haikai: antologia e história*. 2ª edição, editora UNICAMP. Campinas, Brasil, 1991.

FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. In CAMPOS, Haroldo (org). *Ideograma lógica poesia linguagem*. Editora Cultrix. São Paulo, Brasil, 1986.

GOGA, Masuda. *O Haikai Brasileiro*. Editora Oriente, São Paulo, Brasil, 1988.

GUTTILLA, Rodolfo Witzig. *Boa Companhia haikai*. Editora Companhia das Letras, São Paulo, Brasil, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. De Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975 (8ª Edição).

KURY, Adriano Gama. *Minidicionário Gama Kury da Língua Portuguesa*. Editora FTD, 2001, São Paulo.

LAURENTIZ, Sílvia. “Questões da Imagem” .In: VALENTE, Agnus (Org.). *HIBRIDA Revista Eletrônica*. São Paulo, Brasil, maio/2005. [http://www.agnusvalente.com/hibrida/silvialaurentiz_texto_01.htm] acessado em 13/01/20110.

MENDONÇA, Maurício Arruda. Trilha Forrada de Folhas, Nenpuku Sato. *Um Mestre de Haikai no Brasil*. Edições Ciência do Acidente, São Paulo, 1999.

MIRANDA, Antonio. *Poesia Visual Brasileira na Internet: Uma Pesquisa em Andamento*. Disponível em

http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/poesia_visual_brasileira.html, acessado em 12/01/2011.

_____. *Haicais Visuais*. Disponível em: Disponível em:

http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/antonio_miranda6_haicai.html, acessado em 12/01/2011.

Moderno Dicionário da língua portuguesa, Michaelis. Editora Melhoramentos, 2009, disponível em:

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=haikai> acessado em 10/11/2010.

OTA, Seiko. – José Juan Tablada. La influencia del haiku japonés em *Un Día... in Literatura Mexicana*”. In ensayos y estudios volumen XXVI. 2005. Acessado em <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/16-1/ota.pdf> no dia 29/ 7/2010, às 14:00h.

PAZ, Octavio. “A tradição do haiku”. In BASHÔ, Matsuo. *As sendas de oku*. Roswitha Kempft Editores. São Paulo, 1982.

PIRES, Delores. *O universo do haikai*. 3ª edição. Editora Curitiba. Curitiba, PR, Brasil, 1990.

RADICAL INDEX. Disponível em:

<http://nuthatch.com/kanji/demo/radicals.html>, acessado em 02/05/2010.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2ª edição. Edições Loyola, São Paulo, SP, Brasil 2005.

SAITO, Roberto; GOGA, H. Masuda; HANDA, Francisco. *100 Haicaístas Brasileiros*. Aliança Cultural Brasil-Japão. São Paulo, Brasil, 1990.

SENEGAL, Humberto; GOGA, H. Masuda; SAITO, Roberto; HANDA, Francisco. *Antologia do haikai latino-americano*. Aliança Cultural Brasil-Japão. São Paulo, Brasil, 1993.

UEDA, Makoto. *The Master Haiku Poet Matsuo Bashô*. Kodansha International LTD. Tóquio, Nova Iorque e São Francisco, 1982.

VERÇOSA, C. *Oku, Viajando com Bashô*. EGBA, Empresa Gráfica da Bahia. 1996.

VOGT, Carlos. *Melhores Poemas, Guilherme de Almeida*. 2ª edição. Global editora. São Paulo, 2001.

YASUDA, K. *The Japanese Haiku, Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with selected exemples*. Charles E. Tuttle Company. Rutland, Vermont & Tokyo, Japan. 2000.