
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

TRÊS VERSOS E UMA CODA: AS MUTAÇÕES DO HAICAI NO BRASIL

Samuel Delgado Pinheiro¹
e Eliane Cristina Testa² (UFT)

RESUMO: Este trabalho se propõe apresentar algumas experimentações da literatura brasileira no século XX, principalmente, aquelas que mantêm relações de proximidade com as tradições poéticas japonesas. A metodologia adotada é a pesquisa bibliográfica. Utilizaremos para subsidiar nosso estudo os seguintes autores: Paulo Franchetti, H. Masuda Goga, Paulo Leminski, Roland Barthes, Haruo Shirane e Teruko Oda. O foco da investigação centra-se na produção poética de Guilherme de Almeida, de Olga Savary e Paulo Leminski, e nas relações mantidas com algumas técnicas e efeitos dos haicais tradicionais. Assim, por meio de aproximações com a estética do haikai tradicional, apontaremos algumas configurações que ajudaram a criar as “novas” formas para o haikai brasileiro ou “abrasileirado”. Destacamos em nossa análise os esquemas métricos e o momento de elite em Guilherme de Almeida, o diálogo de Paulo Leminski com os procedimentos estéticos de Matsuo Bashō, que produz diversos efeitos no haikai em língua portuguesa, e a adição de um quarto por Olga Savary para estender o efeito de haikai na linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: haikai; Guilherme de Almeida; Olga Savary; Paulo Leminski..

INTRODUÇÃO

Este estudo não tem a pretensão de esgotar o assunto que aborda, principalmente, dada a natureza de seu trabalho. O que intentamos fazer aqui é apresentar perspectivas da trajetória do haikai no Brasil, por meio da produção de alguns haicais modernos.

1 samucasan3@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/6656715414572603>

2 poetisalia@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/1380068536161923>

Ao buscarmos a origem da palavra “haikai”, encontramos os seguintes ideogramas: (俳句) – 俳 (*hai*, “ator” ou “intérprete”) e 句 (*ku*, “frase” ou “verso”). Podemos perceber uma definição da palavra, por meio dos significados dos ideogramas, que evidenciam “efeitos” que tendem a ficar concentrados nos versos. Este gênero de produção emergiu de outras formas poéticas, conhecidas, a princípio, como *renga*: o *renga* clássico foi substituído por um tipo de poema coletivo (*hokku*), que admitia o uso de palavras de origem chinesa. Destacando-se pelo trocadilho, pelo dito espirituoso, pelo humor, esse gênero receberia o nome de *haikai-renga* (versos com um tom mais coloquial, informal, divertido, ligados ao cômico). Também é importante ressaltar que os haicais produzidos no Japão tinham seus mestres e se aglutinavam em “escolas” ou “maneiras”.

Para a haicaísta Teruko Oda, que tinha como mestre H. Masuda Goga, o haikai era:

Diferente da poesia ocidental, o haikai não informa, não explica, não mostra tudo. É poesia predominantemente sugestiva, de efeito sensorial. A cena haicaísta procura mostrar apenas o suficiente para possibilitar ao leitor a oportunidade de completá-la através de evocações poéticas próprias. O haikai é um conjunto de provocações transcendentais. (Oda 2003: 9-10)

Ao analisarmos o que afirma Oda em seu livro *Janelas e tempo*, observamos que este gênero ultrapassa a concisão da forma e se abre para as vibrações sensoriais, seguindo orientações mesmo intuitivas. Acreditamos, até mesmo, que o haikai passa a ser uma experiência profunda que se caracteriza por uma correspondência entre o interior (eu) e o exterior (as coisas): “[...] como as flores, os pássaros, os rios, a rã de Bashô, a neve ou os insetos de Issa – acho que é isso o que o haikai tem de mais importante a nos ensinar” (Oda 2003: 15). É uma vivência do ser em plenitude e atitude, consciente caminhar concretamente pela vida em busca da “vida-beleza-felicidade”.

Neste mesmo sentido que nos fala Oda, Reginald Horace Blyth também destaca uma das qualidades mais marcantes do haikai: o humor. Humor não somente no sentido cômico, mas também da expressão de sentimentos e de sensações que as coisas despertam, acompanhados com trocadilhos: “O humor no haikai faz parte de sua técnica. Não é algo somente destacável, mas pertence mais ao espírito do que a forma. É algo indispensável. Sem ele, o haikai não existe. É algo que suspende a mente, um prazer peculiar ao qual deram esse nome” (Blyth 1981: 353)³

Assim, parece-nos que o humor é intrínseco ao espírito do haikai, ligado a um psi-quismo refinado e profundo do homem, calcado no prazer. Por isso, o humor pode abrir vias/caminhos/espacos para a nossa mente fazer conexões, muitas delas, indispensáveis a não ser em linguagem poética. Portanto, essa peculiaridade do haikai

³ The humour of haiku is hardly part of their technique, for it is not something detachable, but belongs to the spirit rather than to the form. It is some indispensable element without which haiku can hardly exist, some poise of the mind, some balance of conflicting elements from which arises that pleasure whose peculiar quality causes us to give it the name of humour. (Blyth 1981: 353)

já indicia uma natureza altamente propícia para proporcionar diferentes efeitos de sentidos.

Vejamos um exemplo de um haikai tradicional que tende às características citadas acima:

De tanto contemplar
As cerejeiras em flor
Doem-me os ossos da nuca.
(Soin 1996: 16)

Verificamos que a justaposição entre “contemplar” e “as cerejeiras em flor”, parece causar um desgaste no observador, deixando-o com dor, ao invés daquilo que esperaríamos da contemplação da “beleza” da natureza, que seria um êxtase. Assim, percebemos que o poema é marcado pela justaposição, mas essa serve também para acentuar o humor e o cômico da situação.

Também podemos verificar na obra *Matsuo Bashō: a lágrima do peixe*, de Paulo Leminski, que o poeta paranaense coloca a seguinte situação: o mestre de Matsuo Bashō, o monge Bucchō, o teria repreendido por se dedicar demais ao haikai, pois sua atenção estaria focada na diversão e na frivolidade. Vejamos esta passagem:

Até Bashō, uma espécie de diversão social e frívola, versinhos humorísticos e trocadilhescos, comparáveis a certas quadras nordestinas do tipo: Batata, batata que o povo gosta / um quilo dessa batata / dá bem dois quilos de bosta”, do pregão do vendedor de batatas, Ou a placa na venda: “Para não haver transtorno / aqui neste barracão / só vendo fiado a corno, / filho da puta e ladrão. À repressão de Bucchō, Bashō: – Kaikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora. (Leminski 1983: 21-22)

Destacamos que todo haikai reduz-se tradicionalmente a um esquema métrico de sequência de cinco e de sete sílabas poéticas. Esta base rítmica mantém uma síntese na ideia e uma cadência nos versos.

Quanto a certas técnicas e/ou recursos do haikai, sabemos que alguns modernistas (ou alguns escritores da Vanguarda) viram-no/leram-no como uma forma de colagem de fragmentos: a parataxe (frases sem conectivos) e a justaposição (junção de imagens opostas em um mesmo verso), possibilitando a um grupo de escritores, principalmente àqueles voltados à questão da imagem, produzir novas experimentações e procuras por outras formas de representação. Vejamos o que afirma, a respeito, Haruo Shirane em *Trances of dreams*:

O haikai de fato realça a noção de justaposição, mas difere significativamente da ideia modernista de colagem de não representação que, frequentemente, ressalta uma leitura dupla de textos justapostos, ambos paratáticos e como

fragmentos representacionais de uma cena grande e de uma narrativa (Shirane 1998: 44).⁴

A fragmentação modernista cria múltiplos sentidos, fazendo com que o texto aponte para múltiplas leituras, possibilitando ao leitor “montar” sua interpretação pelas referências. No caso do haikai, o poema aponta para algo que está fora da linguagem, ou seja, o leitor precisa retirar as camadas de linguagem para encontrar um sentido, seja este o silêncio ou a contemplação de uma cena.

Roland Barthes, em *A preparação do romance*, ao se deparar com a problemática da parataxe no haikai, percebe que a técnica não é somente dominante no gênero japonês, mas permite identificar no haikai um *tilt*: uma visão justaposta pela linguagem que não permite uma interpretação:

O *Tilt* é, evidentemente, anti-interpretativo: ele bloqueia a interpretação. Dizer “Ah, a violeta” significa que não há nada a dizer da violeta, que seu ser rejeita qualquer adjetivo: fenômeno absolutamente antipático à mentalidade ocidental, que deseja sempre interpretar. (Barthes 2005: 162)

A parataxe no haikai, na visão barthesiana, não explora a qualidade das coisas: não há lugar para adjetivos. Portanto, o haikai perturba a construção sintagmática da língua, porque trata de coisas concretas sem categorizá-las:

Mundo onde o Sintagma é negado; nenhuma ligação possível; emergência do imediato absoluto; o haikai = desejo imediato (sem mediação), portanto, a função legal da Classificação (sempre uma lei) é perturbada. Resta lembrar o quanto essa perturbação é moderna, responde a uma preocupação atual: os Fragmentos, claro, mas também todas as artes do aleatório (perigo: que o aleatório não se torne seu próprio signo). (Barthes 2005: 68)

O impasse que o haikai propõe em sua forma é a progressão da transformação das coisas pela passagem do tempo. Neste sentido, o cerne do haikai é o movimento interno na linguagem. Uma imagem fixa mostra sua impermanência. Quando o leitor percebe que há outra significação no texto, ou seja, quando se dá conta de que a imagem que o haikai apresenta é ilusória, deve perceber o outro sentido: a outra imagem que as palavras remetem.

Barthes também explora a questão da claridade do haikai. O “é isso” está nele intimamente ligado à revelação que o gênero proporciona:

O “é isso!” (o *tilt*) do haikai, tem uma relação evidente com o Zen: a começar pelo satori (= *tilt*), mas também por uma noção do Zen que é o Wu-shi: “Nada

4 Haikai did in fact stress the notion of juxtaposition but it differed significantly from the modernist notion of non-representational collage in that it often required a double reading of the juxtaposed texts, both as paratactic collage and as representational fragments of a larger scene or narrative. (Shirane 1998: 44)

de especial”; as coisas são traduzidas em sua naturalidade, sem comentário = é a visão sono-mana = “tal como é” [...] evidentemente, o contrário do realismo que é, sob pretexto de exatidão, atribuição desvairada de sentido. (Barthes 2005: 167)

Ao contrário da escrita realista, que preenche o signo de sentido, o haikai esvazia, através de seu processo metonímico, o sentido para permitir um jogo entre o visível e o invisível.

Para Haroldo de Campos, a relação de jogo no haikai é mais metafórica que metonímica, Campos é assertivo ao dizer que a escrita ideogramática possui uma relação entre a visibilidade e a invisibilidade: “No entanto, a linguagem chinesa, com seus materiais particulares, passou do visível para o invisível, pelo mesmo processo empregado por todas as raças antigas. Este processo é a metáfora, o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais” (Campos 1972: 64).

O haikai joga, na realidade, uma luz naquilo que está invisível. A claridade do haikai está na capacidade do poeta de colocar na linguagem uma legibilidade, fazendo com que a linguagem não “borre” aquilo que se refere.

Esta claridade é uma resistência da linguagem em eternizar um momento e capta as sensações que passam somente uma vez, colocando a linguagem em um limite que não se rende à narração. Esta resistência está no seu não prolongamento: “2) Claridade breve, insistência breve; uma qualidade da emoção. Emoção (ou melhor: perturbação); mais na motilidade das expressões” (Barthes 2005: 170).

O haikai oscila entre o eterno e o efêmero. Bashō percebia, como um monge budista, a pequenez da vida humana perante a natureza e expressava-a na construção de uma estética em uma linguagem que comunica a efemeridade das coisas, atitude que impõe uma contradição: ao mesmo tempo, em que ela possui a capacidade de eternizar as sensações, procura comunicar as efemeridades. Partem daí as ambivalências que Bashō constrói em seus diários por uma escrita que aproxima a prosa do haikai.

BREVES PERSPECTIVAS DA TRAJETÓRIA DO HAICAI NO BRASIL

No Brasil, em 1906, Monteiro Lobato publicou no jornal *Minarete* um ensaio intitulado “A poesia japonesa”. Nele, Lobato expôs algumas qualidades (ou discutiu a natureza) do haikai, por meio de uma personagem fictícia chamada Bellet, um especialista da cultura japonesa vindo da França. Ali destacou a capacidade do haikai em exprimir a essência das paisagens e da natureza do Japão, ao mesmo tempo em que propôs uma associação da natureza típica do Japão com a passagem concreta do poema:

[D]e toda essa natureza imprevista cheia de imprevistos e fascinações, uma aura da poesia se desprende, infiltra-se na alma do aborígene e fá-lo um poeta nato. E a poesia-arte, concretização estética da poesia-emoção, rebenta em floração abundante como um campo de crisântemos ao fluxo da primavera. (Goga 2008: 223)

Deste modo, percebemos que Lobato conseguiu trazer à tona algumas questões típicas da natureza do haikai, mas, ao mesmo tempo, ir além dela, quando expôs, por meio da personagem Bellet, sua própria produção de haicais. Verificamos que os haicais de Lobato não seguem a métrica 5-7-5, demonstrando, assim, que ele tinha pleno conhecimento da poesia japonesa. Vejamos um dos exemplos:

Ao luar
Como reconhecer a flor da cerejeira?
Deixando-os guiar pelo seu perfume.
(Lobato 2009: 137).

Ao lermos o haikai, constatamos que há uma justaposição entre a lua e a flor de cerejeira. Parece que o luar não ilumina a cerejeira, deixando-a oculta na misteriosa e escura “noite” e que os “sujeitos” são impelidos a uma sinestesia inebriante. O perfume abre espaço no concreto da noite, mas também evidencia que o cheiro (o olfato) está acima da visão ou, então, aquilo que os olhos não são capazes de ver com tanta clareza. Verificamos que o poema não apresenta a rigidez métrica típica do haikai tradicional, mas vemos que é marcado pela justaposição e pela percepção sinestésica da natureza.

Se é difícil precisar “com exatidão” quando o haikai teria chegado ao Brasil, pois, segundo alguns pesquisadores, existem relatos de viagens ao Japão datados do século XIX, é válido destacar que Lobato teria sido o primeiro autor a comentá-lo e praticá-lo em nosso país.

O livro de Goga, *O haikai no Brasil*, diz ser Afrânio Peixoto, no prefácio de seu livro *Trovas populares brasileiras* (1919), o responsável pela divulgação do haikai no Brasil. Nele, Peixoto aponta, como características do haikai, as emoções e as comparações de imagens:

Sustenta ainda que, por causa de sua simplicidade e de sua facilidade de composição, o *haiku* é produzido com toda a naturalidade pela população em geral do Japão. Para mostrar a concisão do *haiku*, cita a famosa frase de Bashô: “Na composição, não se vá compor demais...” do Kyoraishô, explicando o sentido da mesma. (Goga 1988: 23)

A partir do apontamento de Goga, percebe-se que existe uma preocupação por parte dos primeiros haicaístas em adaptar ou, até mesmo, reproduzir o haikai tradicional em língua portuguesa. Porém, a dificuldade residia na aplicação de alguns aspectos que se reservam somente à língua japonesa e que não ganham expressividade em português, como as palavras referentes ao clima.

Citando, mais uma vez, a obra *Janelas e tempo*, de Oda, lemos em seu prefácio a seguinte passagem:

Racionalmente, no Brasil, as quatro estações do ano não se apresentam tão exatas como as do Japão; mas para quem observa bem, com sensibilidade, é possível anotar mui nitidamente os fenômenos ou os acontecimentos que ocorrem ao redor e que são, verdadeiramente, os *kigos* almejados pelos haicaístas. (Oda 2003: 11)

Notemos que ela diz, “racionalmente”, que a natureza do Brasil pode manter um afastamento de caráter climático com o Japão, mas para, além disso, o poeta pode manter, fenomenologicamente, um verdadeiro contato com o todo do seu entorno, entorno este que também carrega o passageiro e o transitório.

Sabemos que o *kigo* (natureza/mudanças nas estações do ano) não pode ser explanado pelo raciocínio, muito menos, sem nos despojarmos do ego. Sobre a questão do *kigo*, Goga afirma:

Talvez eu possa esclarecer melhor o caráter do *kigo* da seguinte maneira: o ipê, propriamente dito, não é *kigo* – é apenas denominação, o nome de uma planta. Mas quando o poeta descobre na beleza de seu ciclo – floração, desfloração, perda de folhas – a transitoriedade, o ipê se transforma em *kigo*, pois o caráter do *kigo* é a própria transitoriedade. (Oda 2003: 12)

Ainda segundo Goga, com a chegada dos imigrantes japoneses no Brasil em 1908, a prática do haikai em língua japonesa começa com o poeta Shuhei Uetsuka que utilizava o pseudônimo de Hyokotsu. Posteriormente, Kan-ichiro Kimura, com o pseudônimo de Keiseku, e Kenjiro Sato praticaram o haikai em japonês e organizaram grêmios, com a finalidade de promover o haikai em território brasileiro. Um dos mais famosos é o Grêmio Haikai Ipê.

Alguns poetas brasileiros interessados no haikai travaram contato com os imigrantes. Assim se alimentavam de fontes francesas e norte-americanas para a prática do haikai em português. Segundo Goga surgem, a partir dos anos 30, três correntes do haikai no Brasil, a saber: i) os defensores da forma; ii) os defensores do conteúdo; e iii) os que procuram o *kigo* (estações do ano), cada uma abordando uma forma distinta de abraçar o poema japonês.

O poeta Guilherme de Almeida identifica, na forma reduzida do haikai, o recurso de abordar qualquer tema. A partir disso, o poeta paulista enumera três regras para o haikai em português:

1) Ambos atribuem importância ao número de sílabas e não à acentuação; 2) A base de pronúncia em ambos é comum: a, e, i, o, u; 3) O ritmo ímpar do idioma japonês é semelhante ao nosso. O heptassílabo, bem como a nossa poesia, nasceu na Gália, constituindo a forma clássica do romance, da canção popular

e de outros. Na própria conversação cotidiana, existem muitas frases de sete sílabas. O verso pentassílabo, igualmente integra a nossa tradição” (Goga 1988: 39).

Nos haicais do poeta paulista, a forma 5-7-5, o primeiro verso rima com o terceiro, e no segundo verso rimam a segunda e a última sílaba.

A prática de sua teoria está no segmento “Meus haicais” do livro *Poesia varia*, de 1947, que contém haicais dos mais variados temas. Segundo o pesquisador Fabricio Marques Almeida, procurou adequar, primeiramente, o formato do haikai à língua portuguesa e dar-lhe, ao mesmo tempo, o caráter de anotação e a emoção contida na expressão simples:

Mas o que é o haikai? Para Guilherme de Almeida, o haikai é a poesia reduzida à expressão mais simples: “um mero enunciado: lógico, mas inexplicado. Apenas uma pura emoção colhida ao voo furtivo da estação que passa, como se colhe uma flor na primavera, uma folha morta no outono. (Marques 2011: 41)

Almeida chama de “momento de elite” o caráter instantâneo que o poema traz ao leitor, no qual o poeta possui um *insight* ao observar algo. Vejamos um exemplo no haikai:

O ar. A folha. A fuga.
No lago, um círculo vago.
No rosto, uma ruga.
(Almeida 1947: 45)

Cada verso possui aliterações e musicalidade em um haikai que possui o silêncio típico da poesia de Bashō. A movimentação da folha no ar indica-nos o movimento das coisas. Algo que é exterior ao eu se interioriza através da súbita percepção das pequenas coisas. Assim, como no rosto, pela passagem do tempo, há “rugas”, escavações que marcam a pele, às vezes, em círculo, às vezes, em linha reta. Afinal, ambos elementos – “folha” e “ruga” – contém concretamente a passagem das pequenas-grandes coisas. Ambas têm memória/histórias que talvez só o vento (“o ar”) e o coração (“uma ruga”) silenciem em tempos circulares.

Além disso, o círculo vago no lago lembra-nos o salto da rã de Bashō: “velha lagoa / o sapo salta / o som d’água” (Leminski 1988: 18). O círculo no haikai de Almeida é o resultado do salto. As ondas levam-nos para a passagem do tempo que é revelado no terceiro verso: “No rosto, uma ruga” (Almeida 1947: 45). Aqui, passado e presente se encontram. Se o salto da rã simboliza a passagem do inverno para a primavera em Bashō, em Almeida, é a chegada da velhice e da sabedoria. O poema justapõe a ruga e o círculo vago, para trazer-nos inúmeras associações.

Mesmo levando em conta a sua importância formal, a contribuição de Almeida para a construção do haikai no Brasil, não está isenta de problemas. No artigo “Dois momentos na história do haikai no Brasil” (1994), Paulo Franchetti mostra que os

títulos de Almeida são um ponto nevrálgico de seus haicais, pois direcionam o leitor para uma interpretação, perdendo o que seria de mais essencial do haikai: o sabor específico do gênero:

A verdade é que os poemetos de Guilherme de Almeida fracassam como haicais não pela rima, nem pela métrica, mas pela atitude que se explicita quando os lemos com os títulos que têm e que eu, sorrateiramente, retirei na leitura, para melhor poder argumentar com vocês. (Franchetti 1993: 159)

Franchetti demonstra que uma característica específica do haikai não está necessariamente em sua forma 5-7-5, mas, sim, em algo específico de seu discurso, um ato poético específico:

Portanto, o ponto que quero sublinhar é que não reside na estrutura métrica ou na utilização de rimas o sabor ou a ausência de sabor de haikai num dado texto, mas na disposição interna do discurso que se apresenta nesse texto. Por isso, uma simples inclusão de título pode contribuir tão decisivamente para alterar por completo a percepção que temos a respeito de um poema apresentado a nós como haikai. (Franchetti 1993: 160)

Mesmo que o título seja um ponto a ser discutido na forma do haikai brasileiro, percebe-se que Almeida adota a justaposição e a sintaxe descontínua típica do haikai japonês, como no exemplo já apresentado.

Contudo, o esforço de abrigar o haikai não se restringe aos problemas da forma. Outro problema que se apresenta é a do conteúdo do haikai como, por exemplo, a condensação, a emoção, a intuição e o *satori* típico do haikai japonês.

O problema da traduzibilidade de uma emoção específica, como a do zen para o português, é apontado pelo poeta Oldegar Veira. Primeiramente, as concepções do zen são distantes do pensamento ocidental, o que dificulta a sua aproximação pelo poeta; em segundo lugar: nota-se que, embora haja um reforço para entender a filosofia oriental, os poetas acabam, na realidade, recriando o haikai. Sobre a proposta de Veira, Goga adiciona uma nota importante ao seu texto sobre a relação entre o zen e o haikai:

Por que haicaístas brasileiros sustentam a opinião de que o zen tem relação com *haiku*? É porque, quando o *haiku* foi introduzido na Europa e nos Estados Unidos, ficou-se sabendo as relações de amizade entre Bashô e o monge budista Butchô. Ao mesmo tempo, lembremo-nos da influência de *Zen e cultura japonesa* (*Zen to nihon bunka*) de Taisetsu Suzuki (edição em inglês, 1940). Nesse livro, há um capítulo intitulado “Zen e *haiku* – A intuição zen na base da inspiração do *haiku*”. E aponte-se ainda para a observação: “Ao se atingir a iluminação, brota a criatividade, respira-se o *myo* (sabedoria) e o *yûgen* (beleza oculta), e se realiza o Eu nas diversas modalidades de artes [...] Nesse aspecto podemos dizer que se aproxima do *haiku*”. (Goga 1988: 38)

Em que medida, a exploração do haikai e a poesia de Bashō mantêm proximidades com a consciência zen? Bashō expressa que há um eu em harmonia com tudo no mundo, como os animais e a natureza: a iluminação entendida como o vazio do eu, um problema da tradição do haikai. Além disso, é importante destacar a tentativa dos poetas de traduzir algo específico do zen e se utilizar dele na construção do haikai, para criar uma epifania, traduzindo assim o efeito de *satori* típico do poema japonês.

A terceira e uma última característica apontada por Goga é a questão do *kigo* (palavra sazonal) no haikai brasileiro. O autor aponta para os haicais de Jorge Fonseca Júnior cuja questão sazonal é central:

Assim [...] quanto ao *haiku* [...] deve indicar ou refletir a estação do ano (ao menos indiretamente) em que é elaborado; caracterizado, portanto, por sua extrema concisão, devendo, ao mesmo tempo, através desta, fluir com naturalidade o conteúdo poético. (Goga 1988: 40)

Fonseca Júnior possui a atitude de se aproximar do haikai tradicional, intensificando os problemas formais e culturais que existem entre a poética brasileira e japonesa: “manifesto respeito à tradução do Japão, mas faço meus versos, interpretando à minha maneira, como um ocidental” (Goga 1988: 40).

A partir destes três problemas citados nos parágrafos anteriores, inaugura-se uma tradição do haikai no Brasil, que será, ao longo do século XX, continuada pelos poetas e acompanhada de oscilações, quanto à adesão da forma poética japonesa dentre eles. Embora Goga perceba as tendências cerradas do haikai em seu estudo, existe uma diversidade enquanto às escolhas que cada haicaísta faz.

Nos anos de 1950, Mario Quintana e Millôr Fernandes produzem haicais que se distanciam da forma consagrada de Almeida. Quintana escreve haicais de cunho social com um lirismo oswaldiano, enquanto Millôr cria haicais humorísticos acompanhados de charges em revistas semanais.

Nos anos 1960, os concretistas de São Paulo – Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari – não só se interessaram em fazer haicais, como também produziram ensaios sobre o tema. A revista *Invenção*, criada por eles, deu espaço para poetas como Edgard Braga, Mário da Silva Brito, Pedro Xisto, José Paulo Paes e Paulo Leminski cujos haicais publicou.

A partir dos anos de 1980, Leminski publica *Caprichos & relaxos* com haicais, além de um estudo sobre Bashō dividido em quatro fases do poeta. Leminski, por exemplo, dialoga diretamente com o poeta Matsuo Bashō, fazendo uma peregrinação interpretativa em sua *Matsuó Bashô: a lágrima do peixe* (1983), um estudo detalhado da leitura leminskiana do poeta japonês, pelas quatro estações do ano.

Enquanto Leminski divide a obra do poeta japonês em quatro estações e com suas características, Makoto Ueda, em seu livro *O mestre do haikai: Matsuo Bashō*, afirma que a poesia de Bashō possui cinco fases: a primeira ligada ao passado (1662-1672) – seu primeiro haikai foi escrito no inverno com dezoito anos e está ligado com características clássicas da escola Teimon; a segunda (1673-1680), quando Bashō se muda

para a capital Edo e escreve haicais com uma estética que reage contra a escola Teimon, mais ligada a poesia clássica; a terceira, que Ueda chama de “Procura da identidade” (1681- 1685), na qual Bashō faz experimentações sem deixar o diálogo com a poesia chinesa e cultivando técnicas que trazem justaposições inusitadas; a quarta (1686-1691), que se caracteriza pela exploração das qualidades do sabi; e o último período (1692-1694), que se caracteriza pelo isolamento, pela aproximação com o mundo mundano e pela exploração da comunicação entre os homens.

As leituras interpretativas sensíveis e lógicas de Bashō por Leminski fizeram germinar frutos na produção de haicais do poeta paranaense. Essa interlocução com a obra do mestre japonês intensifica sua compreensão espaço-tempo da forma concisa e concentrada da composição do haikai, que tende a uma limpidez e uma finura visual, levando o leitor, muitas vezes, a perceber camadas sobre camadas.

Selecionamos alguns haicais de Leminski, para tentarmos apontar expressões espaciais/temporais e geométricas que o poeta desenha por meio de jogos de relações e camadas textuais, proporcionando-nos, deste modo, algumas possibilidades de leitura. Vejamos:

soprando esse bambu
só tiro
o que lhe deu o vento.
(Leminski 2013: 86)

Intencionalmente, a ação de soprar – que é: aqui e agora “soprando” – liga-se ao “vento”. Assim, o signo do ar é parte integrante da composição. Nela, quando vemos a cena de alguém que sopra o “bambu” (provavelmente uma “flauta”), com uma boca (que está implícita), este “ato” implica a retirada de notas musicais (caso imaginemos mentalmente uma flauta) ou, então, daquilo que o ar/vento produz: o som. O modo econômico da retirada do som vem da concisão do jogo “tirar”, pois não necessitamos de algo grandioso para ter um som, mas da generosidade do vento. Também, não poderíamos deixar de lembrar que a prática do zen lida com a respiração, em especial o *suizen* (que tem por objetivo a prática da respiração e visa atingir níveis elevados de consciência), que leva a um tipo de equilíbrio e uma disciplina, induzindo estados de calma e paz. Por isso, vemos no poema que o ser “só tira” aquilo que for essencial, “sem desperdícios energéticos”. Outrossim, o sujeito, a flauta, o “bambu” e o som se harmonizam e se amalgamam em todos os sentidos.

Além disso, o bambu (como instrumento musical ou não) pode ser convertido em uma arma de defesa (ou ainda uma arma de ataque como uma zarabatana), pois é um bastão muito resistente. A resistência do bambu faz um contraponto com a fluidez do vento. Precisa-se de uma força contrária para que se produza uma energia. Aliás, percebemos/ouvimos em todo espaço poético, tons harmônicos e efeitos sonoros ecoantes de sopro-vida.

Contemporânea a Leminski, Olga Savary, tradutora do diário *Sendas de Oku*, de Bashō, assim como dos haicais de Masaoka Shiki e Yosa Buson, publica *Hai-kais* (1986). Savary adota um estilo de haikai que quebra a métrica de 5-7-5, preocupando-se mais com o efeito do haikai do que com a forma métrica do poema:

Introduzi uma inovação em alguns destes 100 haicais: acrescentei-lhes um verso a mais, feito uma coda, um arremate, por assim dizer, como se faz na música. E os haicais destes 36 anos de poesia (1950-1986) têm uma liberdade que na origem não existe, condicionados às tradicionais 5/7/5 sílabas de 3 versos. Também não tratam só dos temas habitais: impressões da natureza e uma filosofia ligada ao fluir do tempo. Embora alguns estejam nessa linha, outros estão distantes disso, pois foram escritos com uma visão ocidental, por mais oriental que eu possa me sentir. (Savary 1986: 7)

Em um primeiro momento, Savary coloca o problema filosófico do haikai tradicional, não somente na questão da forma, mas também na da visão ocidental e oriental. Na impossibilidade de adotar uma visão totalmente oriental da poesia, Savary coloca em choque as duas visões de mundo e insere um quarto verso que não elimina o efeito do haikai e, ao contrário, expande-o.

Embora Savary escreva haicais em estilo tradicional, vamos analisar um poema chamado *Percepção*, o qual Savary insere o quarto verso para prolongar o efeito de haikai, gerando justaposições mais extensas:

A vida tem olhos terríveis.
Nada termina tudo se renova
e o sol é um grande pássaro de fogo
alerta entre as árvores.
(Savary 1986: 78)

Neste poema, o efeito de haikai encontra-se em vários aspectos: o primeiro deles está na percepção do segundo verso (“Nada termina tudo se renova”) que traz a percepção japonesa do *wabi-sabi* (transitoriedade da vida).

Esta transitoriedade é reforçada pelos dois versos seguintes, nos quais o sol é colocado como um pássaro de fogo que se levanta entre as árvores, ou seja, os dois últimos versos desenharam a imagem da alvorada: a da luz solar que se espalha entre as árvores, iluminando o cenário, porque este é o sol da renovação, ou seja, que se renova a todo momento, se refazendo a cada leitura.

Percebe-se que o primeiro verso introduz o leitor para uma percepção pequena e peculiar que, no final do poema, é revelado como a alvorada, trazendo-nos um efeito de *satori* (iluminação repentina) em dois planos: a luz solar que se espalha e a percepção de que o poema comunica o efeito da alvorada, através de uma operação metonímica em que o leitor deve tirar o véu da linguagem – o mesmo procedimento que temos no haikai tradicional.

Os procedimentos de Savary foram citados para percebermos como o haikai brasileiro evolui quando os poetas inserem novos elementos sem prejudicar o efeito e o discurso do haikai tradicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, apresentamos um breve panorama dos caminhos do haikai na literatura brasileira, a partir das modificações formais que o haikai sofre. A partir disso, percebe-se que existe uma climatização do haikai no Brasil: o gênero é adaptado em língua portuguesa, apoiando-se em elementos próprios construídos pelos poetas ao longo do século XX, desde os esquemas métricos de Almeida até a inserção de um quarto verso por Savary. Percebemos assim, que a absorção de um discurso poético oriental se renova a partir de novas formas poéticas, sem prejudicar o efeito e o discurso original do haikai, provocando diálogos entre o Oriente e o Ocidente.

Nota-se que a esta relação é constituída por aproximação e distância, ou seja, de poemas que ora se aproximam da construção do poema em língua japonesa, ora se afastam para trazerem novos elementos, fazendo com que ela seja de desconstrução e reconstrução constante, mas sem perder o efeito que constitui o gênero.

OBRAS CITADAS

- ALMEIDA, Guilherme de. *Poesia Varia*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLYTH, Reginald Horace. *Haiku - Spring*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FRANCHETTI, Paulo. Dois momentos na história do haikai no Brasil. *Anais do IV Encontro nacional de professores universitários de língua, literatura e cultura japonesa*, São Paulo, vol. IV, p. 157 – 167, 1994.
- FRANCHETTI, Paulo, Elza Doi e Luiz Dantas, orgs. *Haikai*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- GOGA, Masuda. *O haikai no Brasil*. São Paulo: Oriento, 1988.
- GUTILLA, Rodolfo Witzig, org. *Haikai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LOBATO, Monteiro. *Literatura do Minarete*. Rio de Janeiro: Globo, 2009.
- LEMINSKI, Paulo. *Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARQUES, Fabrício. *Guilherme de Almeida e o lugar do haikai na poesia brasileira*. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/245/167>. Acesso em: 6/08/ 2015.

ODA, Teruko, *Janelas e tempo*. São Paulo: Escrituras, 2003.

SAVARY, Olga. *Haikais*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

SHIRANE, Haruo. *Traces of Dreams*. Palo Alto: Stanford University Press, 1998.

UEDA, Makoto. *Matsuo Bashō*. New York: Kodansha, 1982.

THREE VERSES AND ONE CODA: THE HAIKU MUTATION IN BRAZIL

ABSTRACT: This paper proposes to show some experimentation on Brazilian literature during the XX century, especially the poetry which had a relationship with the Japanese poetic tradition. The methodology that we adopted is the bibliographic research. The authors who subsidize our study will be: Paulo Franchetti, H. Masuda Goga, Paulo Leminski, Roland Barthes, Haruo Shirane e Teruko Oda. The focus of our investigation is on the poems of Guilherme de Almeida, Olga Savary and Paulo Leminski who related and maintained the poetical effects and techniques of traditional haiku. So, by the approaches on the traditional haiku, we will point some configurations which was helped these poets to create new forms for Brazilian haiku. On our analysis, we detached the metrics schemes and the elite moment by Guilherme de Almeida, the dialog of Paulo Leminski with the Matsuo Bashō's aesthetic procedures, that produces the haiku effect on Portuguese language, and the addition of a fourth verse on the Olga Savary's poems to extend the effect of haiku on the language.

KEYWORDS: haiku; Guilherme de Almeida; Olga Savary; Paulo Leminski.

Recebido em 18 de setembro de 2017; aprovado em 2 de dezembro de 2017.