

JEOVANI LEMES DE OLIVEIRA

**ESTUDO SOBRE O HAICAI E SUA TRAJETÓRIA ATÉ A LITERATURA
MATO-GROSSENSE.**

TANGARÁ DA SERRA, 2011.

JEOVANI LEMES DE OLIVEIRA

**ESTUDO SOBRE O HAICAI E SUA TRAJETÓRIA ATÉ A LITERATURA
MATO-GROSSENSE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT- como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Profª Drª Tiekko Yamaguchi Miyazaki.

Tangará da Serra, 2011.

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

O48e Oliveira, Jeovani Lemes de.
Estudo sobre o Haicai e sua trajetória até a literatura Mato-grossense. –
Tangará da Serra – MT / Jeovani Lemes de Oliveira. 2016.

89 f.

Orientador (a): Dra. Tiekō Yamaguchi Miyazaki
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL -
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – Campus de Tangará
da Serra/MT, 2016.

1. Haicai. 2. Modernismo. 3. Literatura produzida no Mato Grosso. I.
Título.

CDU 82-93(817.2)

Bibliotecária: Suzette Matos Bolito – CRB1/1945.

**ESTUDO SOBRE O HAICAI E SUA TRAJETÓRIA ATÉ A LITERATURA
MATO-GROSSENSE.**

Jeovani Lemes de Oliveira

Orientadora: Profa. Dra. Tiekko Yamaguchi Miyazaki

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Examinada por:

Prof.^a Dr.^a Tiekko Yamaguchi Miyazaki (orientadora)

Prof.^a Dr.^a Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento

Prof. Dr. Dante Gatto

Dedica este trabalho à minha família:
José, Nair, Gilvânia Maria, Jeovania
Márcia, Nágila e Sofia.

Agradecimentos

Agradeço o apoio e a compreensão dados a mim pela minha família, meus amigos e colegas de trabalho. Também agradeço aos colegas de mestrado com os quais também aprendi bastante, além de dividir angustias.

Agradeço ao prof. Dr. Dante Gatto pelo incentivo e pela motivação no início da minha carreira docente.

Agradeço à prof. Dr.^a Walnice Vilalva pelas preciosas orientações e pelo estímulo à pesquisa. Por ter-nos apresentado Octavio Paz, Cortázar, Todorov e muitos outros teóricos que se tornaram suportes à minha pesquisa e aos textos científicos.

Sou imensamente grato à minha orientadora prof. Dr.^a Tiekko Yamaguchi Miyazaki pela paciência oriental que teve comigo. Tenho gratidão para com ela por ter acreditado que esse trabalho seria possível, e por ter insistido mesmo nos momentos em que eu teimosamente resistia em seguir suas orientações. Como o bambu que verga mediante o vendaval, a prof. Tiekko não desistiu de me orientar, mesmo quando insistentemente eu agia como “cabeça dura” e teimava em não entender que aquele mostrado por ela era o caminho a ser trilhado para o desenvolvimento profícuo desta pesquisa.

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

Matsuo Bashô

Resumo

Tem-se levado em conta no que se refere ao haicai a sua forma breve, marcada pela composição em dezessete sílabas poéticas distribuídas em três versos. O estudo visa avançar na compreensão das particularidades do poema nipônico e entendê-lo a partir de sua relação com o advento do modernismo e dos movimentos estéticos posteriores. É objetivo deste estudo estabelecer um percurso do poema na literatura brasileira e analisar a presença do poema na literatura brasileira produzida no Estado de Mato Grosso, levando em conta o posicionamento estabelecido por Roland Barthes referente ao poema e as relações que o poema estabeleceu na produção literária no Estado. Considera-se no que se refere à produção do haicai a permanência dos ditames tradicionais e as mudanças ocorridas tanto na produção nacional quanto na produção poética mato-grossense.

Palavras-chave:

Haicai, modernismo, literatura produzida no Mato Grosso.

ABSTRACT

It has been taken in account for the haiku its short form, marked by the composition in seventeen poetic syllables distributed in three verses. The study aims to advance the understanding of the peculiarities of the Japanese poem and to understand it from its relation with the advent of modernism and subsequent aesthetic movements. It is the objective of this study to establish a poem trajectory in Brazilian literature and to analyze the presence of the poem in the Brazilian literature produced in the State of Mato Grosso, taking in account the position established by Roland Barthes in respect of the poem and the relations that the poem established in literary production In the State. It is considered in the production of haiku the permanence of the traditional dictates and the changes that took place both in the national production and in the poetic production of Mato Grosso.

KEY-WORDS

Haiku, modernism, literature produced in Mato Grosso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O CAMINHO DO HAICAI.....	14
2 BARTHES E O HAICAI.....	23
2.1 O haikai como metonímia do oriente.....	23
2.2 O haikai e Proust.....	26
2.3 Em busca de uma definição	29
3 O HAICAI NO BRASIL.....	35
3.1 Introdução.....	35
3.3 Haikai e imagem: a importância do aspecto visual.....	44
3.2.1 Haroldo de Campos: o haikai como síntese.....	44
3.3 Haicais e concretos: a contribuição de Pedro Xisto.....	46
3.4 Millôr Fernandes: a transição.....	47
3.5 O haikai a partir dos anos 80: re-orientação.....	49
3.5.1 Paulo Leminski: um mestre.....	50
3.5.2 O haikai de Alice Ruiz S: presença feminina.....	52
4 O HAICAI NA LITERATURA MATOGROSSENSE.....	55
4.1 Precusores: poetas corumbaenses.....	55
4.1.2 Lobivar de Matos: precursor rebelde.....	57
4.1.3 Henrique Rodrigues do Vale: o embaixador do haikai.....	59
4.2 Década de 1940: o haikai em Cuiabá.....	61
4.2.1 Rubens de Mendonça.....	61
4.3 Revistas das décadas de 1940 e 1959: as mensageiras da poesia de vanguarda.....	64
4.3.1 Silva Freire: a vanguarda.....	65

4.3.2 João Antônio Neto.....	67
4.4 O haikai na produção literária no Mato Grosso a partir dos anos 80: três versos de filosofia e engajamento.....	69
4.4.1 Os haicais de D. Pedro Casaldáliga.....	70
4.4.2 Antonio Sodré – transmutação lúdica.....	75
4.4.3 Haiku e haikai: Marli Walker Giachini.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
Referências	87

INTRODUÇÃO

O haikai é também definido no ocidente, indistintamente, como haiku. Há quem entenda que os dois termos são semelhantes. A preocupação de estudá-lo, passa pelo esclarecimento de que se compreende o haikai como o poema tradicional nipônico, de influência budista, e o haiku, a produção mais recente, desprovida das raízes filosóficas, admitindo, entre outras características, a abordagem social. A primeira parte deste trabalho, o estudo do haikai, leva em conta estes aspectos, além das reentrâncias que delineiam o poema e sua trajetória histórica na literatura japonesa, considerando, principalmente, os poetas que fizeram escola: Teitoku, Bashô, Issa, Senryu e Shiki.

A relação intrínseca do haikai com o budismo impulsiona à observação dos princípios budistas presentes no mesmo. Quem melhor condensa estes aspectos é o poeta Matsuo Bashô. A compreensão destes elementos constitutivos do poema, além da forma, são essenciais para a observação dos fenômenos ocorridos com o poema no Ocidente e, naturalmente, no Brasil.

É do conhecimento geral a disposição dos versos e a questão rítmica do poema. Entretanto, esse estudo não leva em conta estes dois aspectos, haja vista que se ancora em dois críticos, o francês Roland Barthes e o brasileiro Paulo Franchetti, que entendem ser estes aspectos de menor importância e até mesmo irrelevantes ao haikai. Ambos entendem que só estes elementos não configuram o haikai. O posicionamento de Barthes é explicitado em um capítulo e diluído ao longo de todo o texto.

Os argumentos acerca dos haicais presentes neste trabalho levam em conta as particularidades estabelecidas para o poema por Barthes, em suas obras *O império dos signos* e nos dois volumes de *A preparação do romance*.

A análise dos poemas considera seus traços típicos, os traços distintivos dos mesmos e alguns conceitos estabelecidos por Roland Barthes.

Quanto a classificação do poema, diferentemente do mestre Masuda Goga que, em *O haikai no Brasil*, estabeleceu a distinção em autores que valorizam o conteúdo, os que dão importância à forma e os que dão importância ao *kigô*, levar-se-á em conta a semelhança com o poema tradicional, preconizado por Bashô, que definiremos como *haikai*, o poema com cunho satírico, influência sobretudo de Senryu e, por isso mesmo, leva a definição de *senryu* e o haikai moderno, cujas bases foram estabelecidas por Shiki, ao qual este cunhou o nome de *haiku*.

Sobre a presença do haikai no Brasil entende-se que a sua discussão começa com Monteiro Lobato, embora se saiba que todos estabelecem como ponto de partida a reprodução de Afrânio Peixoto, e culmina com Alice Ruiz, embora, também, é possível que haja produções mais recentes. Da década de 1930 até a atualidade há muitos haicaistas brasileiros. Em seu trabalho *O haikai no Brasil – Burajiro no haikai* – publicado no Japão em 1986, H. Masuda Goga seleciona trinta e um haicaistas. Destes, aproveitamos alguns, apenas aqueles cuja obra permite a observância dos caminhos estabelecidos pelo delineamento da pesquisa.

A produção do haikai no Brasil e mais especificamente no estado de Mato Grosso ocorre concomitante com o advento do modernismo literário e posteriormente com a poesia de vanguarda. Octavio Paz observa a relação do poema com a modernidade no Ocidente, sendo, por conseguinte, referência para abordagem deste aspecto na produção do haikai. Paz observa haver na produção do haikai no Ocidente uma tensão entre a tradição e a ruptura, aspectos estes que não se negligenciaram na literatura produzida no estado de Mato Grosso. Ainda sobre a poesia de vanguarda, há que se considerar a contribuição de Haroldo de Campos e os argumentos que associam o haikai à Poesia Concreta.

O estudo da produção do poema no estado de Mato Grosso pressupõe uma produção tópica, regional, que evidencia as características da literatura produzida no Estado, e seu fenômeno particular. Observa-se que a produção do poema, inicialmente, insurge-se contra um anacronismo presente na época em que nas regiões litorâneas do país a literatura absorve o modernismo e as vanguardas. Nesse período, no Estado, é imperativa uma produção que associa, esdruxulamente, o romantismo tardio e o parnasianismo. Os primeiros poetas que se insurgem contra este *status quo* são os precursores do haikai no Mato Grosso.

Os primeiros poetas mato-grossenses a produzir textos breves, desprovidos do rigor formal clássico e do subjetivismo romântico, foram um grupo de jovens poetas corumbaenses, em que se destacam Lobivar de Matos e Henrique Rodrigues do Vale. O primeiro, Lobivar de Matos, em um processo de mão dupla, é o primeiro a levar a voz e as coisas de Mato Grosso para fora do estado e também é o precursor das novidades estéticas do modernismo na literatura mato-grossense. Henrique Rodrigues do Vale, de quem se tem pouquíssimas informações, apenas as reproduzidas por Rubens de Mendonça na sua *História da Literatura Mato-grossense*, é o poeta que traz a aproximação com os aspectos formais do haikai. Aos jovens poetas corumbaenses juntaram depois poetas cuiabanos, com destaque para Rubens de Mendonça, que, no livro *Cascalhos da ilusão*, publica dois haicais e torna-se o primeiro a publicar em livro, conscientemente, o poema de origem nipônica no estado de Mato Grosso.

A partir da década de 1930 com a publicação da revista *Pindorama* e posteriormente as revistas *Ganga* e *Sarã*, nas décadas seguintes, e a criação dos grêmios literários, a produção literária em jornais e revistas tornou-se intensa. Essa efervescência literária propicia a produção de haicais por poetas mato-grossenses.

A produção literária nas décadas de 1950 a 1980 manifesta não só a adequação da literatura produzida no estado com a nacional, como contribui com a mesma, principalmente na Poesia Concreta com Wladimir Dias-Pino e Silva Freire e, no Poema Processo, preconizado por Dias-Pino. Destes dois poetas da poesia de vanguarda, Silva Freire é objeto de estudo por publicar haicai em *Águas de visitaçãõ*. O estudo do poema produzido neste período leva em conta a relação do poema com o movimento concretista.

Da década de 1980 até a atualidade a produção de haicai no estado passa pela influência dos grandes nomes da poesia japonesa, e de poetas brasileiros, com destaque para Paulo Leminski. A produção de haicai expressa as causas sociais da poesia engajada, aspecto este em que D. Pedro Casaldáliga é o melhor representante. O Humor, a ironia e a observação do cotidiano estão presentes na produção de Antonio Sodrê e a tensão entre aspectos sociais e o viés erótico. Um olhar mais intimista marca a produção poética de Marli Walker.

O estudo do haicai com enfoque na produção no estado de Mato Grosso justifica-se por ser um assunto raramente observado, e por haver o entendimento de que a produção do poema consegue refletir o processo ocorrido com a produção literária no estado.

1 – O CAMINHO DO HAICAI

A relação entre a modernidade e a tradição foi observada por Octavio Paz em *Os Filhos do Barro*, escrito em 1974 e divulgado no Brasil com tradução de Olga Savary. Paz aponta relações contraditórias no que se denomina modernidade. O autor consubstancia a argumentação com a propositura da tradição moderna na poesia. Tradição remonta ao antigo, logo, propor uma tradição moderna é lidar com suas contradições. Nesse processo, a produção artística oriental, trazida ao Ocidente na estética ou pela estética moderna, ganha *status* de ruptura, de mudança. Com isso, produções centenárias como o haikai acabam sendo incorporadas às novidades propostas pela modernidade.

Essas novidades centenárias ou milenares interromperam algumas vezes nossa tradição, (...). Manifestações da estética da surpresa e de seus poderes de contágio, mas sobretudo encarnações momentâneas da negação crítica, os produtos da arte arcaica e das civilizações distantes inscrevem-se com naturalidade na tradição da ruptura. São uma das máscaras que a modernidade ostenta. (PAZ, 1984, p, 21).

A tradição moderna, observa o crítico mexicano, apaga as oposições. Ao visitar ou trazer para a produção moderna o antigo como novidade, a tradição moderna rompe com o conflito entre a contemporaneidade e o distante no tempo. Essa configuração justifica a presença do poema nipônico no rol das produções da estética do modernismo.

Sobre o poema vale lembrar que a tradicional forma fixa, composta de uma única estrofe tendo dezessete sílabas poéticas, divididas em três versos, sendo o primeiro e o terceiro de cinco sílabas poéticas e o segundo sete, a busca de captar uma imagem e a temática da natureza ou das estações do ano, o chamado *kigô*, *palavra-estação* na terminologia de Barthes (2005, p.50), enfim, todos estes traços que configuram o poema não são apenas aqueles que impulsionaram a sua presença na produção poética moderna e sua valorização no Ocidente no século XX. Configura o uso do poema a brevidade, próxima à anotação, ou melhor, o fato de o haikai ser, como afirma Barthes (2005, p.39), a própria essência da anotação. A ideia de forma breve coaduna com a de brevidade e síntese, características trazidas à produção poética do início do século pelas vanguardas europeias. Entretanto, a ideia de síntese para o haikai é refutada por Barthes, pois este entende que “o haikai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa.” (BARTHES, 2007, p.99). Outro aspecto da configuração do poema revisitado e revitalizado

pela modernidade ocidental e pela estética do modernismo literário é o suporte filosófico budista. Sobretudo o *satori*, a iluminação, o acontecimento, o despertar, a perda do sentido ou a negação do mesmo, no entender de Barthes, a prática *zen*, marcada pela meditação, que no ocidente é adaptado e expandido às reflexões filosóficas e os termos ligados à solidão, *sabi* e *wabi*. O primeiro termo, *sabi*, é utilizado para caracterizar o clima de solidão ligado à tranquilidade, próximo ao equilíbrio estoico. Kobayassi Issa exemplifica esse aspecto.

Haya sabishi
Asagao maku to
Yu hatake.

A solidão já
Semeou com cada grão
Nos canteiros matinais. (ISSA, 1997, p.169).

O início da vida, e mesmo a vida inteira, é marcado pela solidão. O outro termo, *wabi*, é mais profundo, conota a solidão, mas como um desprendimento do mundo, uma liberdade de espírito que eleva a valorização das coisas mínimas, das pequenas dádivas da vida.

O budismo, como observa Paz, é mais filosofia do que religião. E, nesse sentido, no início do século XX no Ocidente coadunou, entre outras coisas, com a perspectiva existencialista. Para Paz, há uma indizível e estranha analogia entre o budismo Zen e as meditações de Heidegger sobre o tempo e o nada. (PAZ, 2009, p. 160). Deve-se ressaltar que o haikai é a extensão poética do budismo Zen.

Na produção literária do modernismo brasileiro, o haikai corrobora a aversão modernista à eloquência clássica, que foi mantida no início do século XX pelo parnasianismo, e ao subjetivismo romântico exacerbado do século anterior. Além de representar uma novidade diante das formas consagradas. Em oposição ao pensamento cinzelado, ao grande trabalho retórico, o haikai oferece ao poeta, como afirma Barthes (2007, p.91), o direito “de ser fútil, curto, comum”. Longe da preocupação com as temáticas sublimes universais, o poeta escritor de haikai, o *haijin*, revela o cotidiano, o perceptível, o acontecimento.

A imagem é um elemento do haikai, mas o haikai não é exclusivamente imagem. Estes aspectos existem, mas não são necessariamente fulcrais ao haikai. Ele é bem mais que isso. Da mesma forma que é bem mais do que nos informam os dicionários e alguns críticos. O *Dicionário Houaiss*, por exemplo, não diz muito acerca do haikai, mas, felizmente, aponta um aspecto significativo nessa discussão, de que o poema apresenta possibilidades de variantes. Segundo o dicionário, o haikai é

Forma de poesia japonesa surgida no século XVI e ainda hoje em voga, composta de três versos, com cinco, sete e cinco sílabas, que geralmente

tem como tema a natureza ou as estações do ano. Forma poética de métrica e acentuação adaptada a partir desta, criada no Brasil. (HOUAISS, 2009).

É importante a observação de que houve uma adaptação no Brasil. Isso significa que na produção brasileira há transformação, na medida em que este termo não implica mudança na forma, mas sim na essência do objeto. Há também permanência, na medida em que muitos haicaistas mantêm o cariz tradicional japonês, principalmente o estabelecido por Matsuo Bashô. De acordo com que nos informa Haroldo de Campos, os princípios da permanência e da transformação são inerentes ao haikai.

O haikai relaciona dois elementos básicos, segundo a lição de Bashô, reproduzida por Donald Keene, um de “permanência” (a “condição geral”, como, por exemplo, a primavera, fim do outono etc.), outro de “transformação”, a “percepção momentânea”. Diz Keene: “A natureza dos elementos varia, mas deve haver dois pólos elétricos, entre os quais salte a centelha, para que o haikai se torne efetivo.” (CAMPOS, 2010, p. 57).

O ponto importante aqui é que a essência do haikai, consoante Bashô, traz implícitos em seu bojo os dois pólos, permanência e transformação, que veremos presentes no haikai produzido no Brasil.

O princípio permanente é o concreto, pictórico, que conduz muitos a associarem o poema com a imagem, com a pintura. Ele possui um desenho, *haiga*, mas *haiga* não é haikai. O termo “poema fotográfico” que muitas vezes é imposto ao poema, aborda um de seus aspectos. Além da imagem, o poema é mais, é, por exemplo, canto. A sua origem comprova isto, é canto. Diz Hattori Tohô (apud FRANCHETTI, 1991, p. 9) no início do *Livro Branco – Sanzôni* – que

O haikai é uma forma de canto. O canto existe desde o início do céu e da terra. Quando a deusa e o deus desceram do céu a *Onokoro-jima*, a deusa disse primeiro: “Ah, que homem encantador!” e então o deus disse: “Ah, que mulher encantadora!” isso ainda não era canto. Mas como o canto é a expressão em palavras do que sente o coração, vê-se aí a origem do canto.

Tohô explica a origem mítica do Japão, *Onokoro-jima*, e, explicitamente, do haikai. O canto, tido por Tohô como a definição do poema, expõe bem a sua origem: o *renga*, que significa canto interligado. Que, na maioria das vezes, era composto no coletivo. A palavra significa tijolo, que, por si só, condensa a ideia expressa pelo poema. Afinal, o poema, como tijolos em uma construção, deve ser amalgamado, concatenado. O haikai tem sempre esse duplo, por um lado, a presença de algo intangível, o sublime, o inefável, o indizível, o

imponderável, presentes no canto, incrustados, por outro lado, em algo tangível, em algo concreto, pictórico. Esse aspecto do poema será abordado, mais à frente, com a contribuição do crítico francês Roland Barthes.

A história do poema começa no período que se estende da Idade Média até o Classicismo. No Japão esse período corresponde ao surgimento e desenvolvimento do haikai. Marco Antonio Chaga, em seu trabalho sobre o haikai de Nempuku Sato, informa que o poema surgiu do *haikai-renga* praticado na primeira parte do Período Kamakura (1186-1339). (CHAGA, 2000, p.40). A poesia *renga*, citada por Chaga como origem do haikai, teve seu apogeu na Era Muromachi (1338-1573). Segundo Eico Suzuki, esta foi uma era de grande influência cultural. Esse foi um período de intensa religiosidade, em que os santuários xintoístas e os templos budistas exercem importante função social. (YAMASHIRO, 1978, p. 96). Santuários e templos funcionam também como escolas e até mesmo como comércio. Em meados desse período é situado o apogeu da poesia *Renga* ou *Poesia em Cadeia*. (SUZUKI, 1979, p. 34). Sobre a composição do *Renga*, Suzuki informa:

em sua forma primitiva, duas pessoas compõem, de parceria, um *tanca*, poema clássico de trinta e uma sílabas em cinco versos sem rima. A primeira dá os três iniciais ou os dois finais para o companheiro responder, formando a *Tan-Rênga* ou *Rênga Curta*. (SUZUKI, 1979, p.34).

Normalmente o *renga* era com três pessoas, o Tchô-Renga ou *Renga Longo*. Desta forma pode-se observar que o *renga* era uma composição profundamente lúdica. Abria-se o *renga* com um *tanca*. O haikai advém do *tanca*. O *tanca* é um poema da Era Nara (645-794 D.C.). Esclarecendo, o *tanca* é um poema composto pelo esquema 5-7-5-7-7. O terceto 5-7-5 era denominado *hokku* (verso ou estrofe inicial), e o dístico 7-7, chamado *wakiku* (estrofe lateral). A origem do poema justifica, em parte, o conceito de “síntese da síntese” que muitos críticos estabelecem para o haikai. O *tanca* é considerado síntese porque é o começo do *renga*, e o haikai é síntese da síntese porque é composto pelos versos iniciais do *tanca*. Como uma *berioska* russa, no *renga* tem o *tanca* e no *tanca* tem o haikai.

A Era Nara marca o início da Literatura Clássica Japonesa. Nesse período o Budismo da cidade permitiu aos monges interferirem no campo cultural e também político. A época seguinte, Era Heian (794-1192), surge quando o imperador Kammu muda a capital para Quioto. Nessa época é cristalizado o senso estético da literatura japonesa. Na Era Edo (1603-1868), o haikai é uma produção popular. Até 1760, o centro da literatura está em Quioto e Osaka, mas depois passa definitivamente para Edo – antiga Tóquio. (SUZUKI, 1979, p. 42).

Esse período é também denominado Período Tokugawa em função do fato de Tokugawa Ieyasu ter vencido os Toyotomi na batalha de Seki-ga-Hara, unificando o governo.

A Era Edo marca o apogeu do haikai. Nesse período, o poema é difundido por todos os centros urbanos do país e é nele que surgem os grandes nomes da produção do mesmo.

A difusão do haikai pelo Japão promoveu ao mesmo tempo a aparição de mestres em sua composição e, também, posicionamentos divergentes em relação ao poema. Criaram-se maneiras ou escolas. As duas principais foram denominadas *Teimon* e *Danrin*. Consoante Paulo Franchetti (1991, p.15-16),

Os poemas de Sôin, [...] reintroduzem um vigoroso sopro de coloquialismo na poesia da época (...) A *Teimon* – cujo nome se compõe de *Tei* (Teitoku, 1571-1613) + *mon* (escola, maneira) – almejava elevar o haikai a um nível de realização estética semelhante ao do *waka* e por isso evitava os termos muito vulgares, o humor corrosivo e a falta de conveniência que caracterizava sua rival, a *Danrin*, liderada por Sôin (1604-1682).

Entretanto, para Franchetti (1991, p.16), tanto a *Teimon* quanto a *Danrin*, Escola do templo, que recebera esse nome em função de Sôin ter se tornado monge, assim como Sôkan, que praticara um verdadeiro terrorismo contra as boas maneiras do *tanca*, e Moritake, o haikai ainda está intimamente ligado ao *renga*, como sombra, avesso, ou produção bastarda. Enfim, com todos esses autores o haikai ainda não possuía autonomia. Esta se dará com Matsuo Bashô.

Até a Era Edo (1603-1868), o haikai não passava de um poemeto satírico. Foram Saikaku, Matsuo Bashô e seus discípulos que transformaram o haikai em obra de arte.

De acordo com Franchetti (1991, p.18-19),

A obra capital de Bashô foi a elevação do *haikai* ao estatuto de um *michi*, um *dô*, isto é, um caminho de vida, uma forma de ver e de viver o mundo. A partir do estabelecimento da *Shômon*, o haikai passa a ser um equivalente do *Sadô* – caminho do chá –, enquanto forma iniciática de disciplina e exercício espiritual.

Bashô, como afirma Paz (2009, p.156), não rompe com a tradição, mas segue-a de uma maneira inesperada; ou, como ele mesmo dizia, “não sigo o caminho dos antigos, busco o que eles buscaram. Fora discípulo da *Teimon* e depois da *Danrin*. Separou o haikai do *renga* e deu-lhe um caráter filosófico. Fruto de seu tempo, trouxe à poesia a doutrina budista. Tudo o que via, diz, era um convite à viagem. O espírito do caminho fazia-lhe acenos e o poeta não podia fixar a mente em nada. Restava-lhe a viagem. “O caminho do haikai.” Em sua

caminhada fez seguidores e sua escola foi denominada *Shomon* (de Bashô + mon, escola, maneira de Bashô).

Do seu início até o poeta Bashô, os princípios estéticos japoneses mantinham ligação com o confucionismo e o budismo. Ao longo de toda a Idade Média a poesia exprimia o princípio do *Makoto* – verdadeira palavra, entendida como *sinceridade* – aliado aos conceitos que estipulam à poesia elevação de espírito: *sei* – pureza – *mei* – brilho – e *choku* – elevação de caráter, correção espiritual, franqueza. Na sua época acrescentam-se a esses antigos princípios mais três: *yúgen*, *ushin* e *mushin*.

Franchetti (1991, p. 20) esclarece que

Yúgen é o termo utilizado para designar o “mistério” de um texto ou quadro, isto é, para indicar que nele se percebe que o artista expressou a “essência profunda” do seu assunto ou objeto. Yúgen é produto de um longo processo de aprendizagem e conhecimento. A seu respeito, disse Shikei (1406-1475): “o verso imbuído dessa qualidade só pode vir de um homem livre da luxúria, que conhece a impermanência as coisas do mundo.”

O princípio budista do *ushin*, que fora assimilado ao de *yúgen* no século XV,

Aponta para o poder transcendente das palavras e se aplica ao poema “repleto de emoção poética profundamente sentida”. *Ushin* se utiliza a princípio para denominar um estilo de *waka* em que as qualidades estéticas predominantes são a gentileza e a elegância, e se escreve com dois *kanji* que se traduzem por “ter coração”. (FRANCHETTI, 1991, p.20).

O outro conceito, *mushin*, expressava simplesmente o contrário de *ushin*, sendo, pois, a “ausência da emoção sentida”. Assim se escreve com dois *kanji* que literalmente significa “sem coração”. O termo sofre na época de Bashô um fenômeno típico da poesia japonesa, ao ser resgatado transforma-se no inverso do seu sentido original. Passa a designar a beleza transcendente e intuitiva. Nesse caso, nomeia um estágio de desenvolvimento espiritual em que vige a pura intuição e que só encontra paralelo na visão unificadora do *satori* (iluminação, literalmente: compreensão, conceito chave do zen budismo), “livre da teia do sim e do não, na iluminação budista”. (FRANCHETTI, 1991, p. 21).

A acentuação budista revela-se também pela presença de *sabi*, *wabi* e *karumi*. *Sabi* se aplica a poemas caracterizados pelo clima de solidão, e de tranquilidade. Quando o poema reflete a resignada solidão do homem face à grandeza do universo. *Wabi* também denota solidão. Só que introspectivamente. É a integração do poeta com os elementos que o rodeiam.

Karumi indica a leveza do poema. Para Bashô um bom poema é aquele em que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso. De acordo com a explicação de Franchetti (1991, p.22), *Karumi* indica a combinação de simplicidade superficial com conteúdo sutil, e, como ideal estético, opõe o estilo de Bashô ao haikai ostensivamente trabalhado e aparentemente carregado de sentido.

Em *Sendas de Oku* o próprio poeta explica o princípio budista da “negação como fonte de conhecimento”, que segundo ele brilha como uma lua límpida, e sua exortação da conquista da serenidade por meio da identidade (dos contrários) é como uma lâmpada que não se apaga nunca. O budismo conduz sua poesia ao ascetismo.

Em vários sentidos, o *haikai* de Bashô é uma arte ascética, ou melhor, Uma arte que busca e pressupõe uma visão ascética do mundo. (...) uma das consequências mais importantes desse ascetismo: ao contrário da poesia cortesã, do *tanka*, o *haikai* quase nunca tematiza o amor sexual, o transporte amoroso, o desejo carnal. O haikai tem uma preferência temática marcada pelo rural, pelo rústico e pela vida pobre e solitária. (FRANCHETTI, 1991, 25).

Com o poeta mais que com qualquer outro fica evidente o princípio da simplicidade.

Após a morte de Bashô seus discípulos e sucessores organizaram diversos estudos acerca do haikai.

O haikai, na era Guênroku, Pós-Bashô, teve uma variante, denominada *senryu*, haikai satírico. Suzuki (1979, p.60) nos informa que seu representante máximo é Karai Senryu (1718-1790), o qual acabou dando seu nome àquele tipo de poema. O que os diferencia é que enquanto o haikai propriamente dito é um flagrante, um esboço a lápis ou carvão, mas sutil e literário, o *senryu* apela para a linguagem corrente e tem, como objetivo, o riso e a crítica.

Os poemas de Karai Senryu, informa-nos a crítica, são, quase sempre de valor. Entretanto, já no final da era Edo, com seus sucessores, decai a qualidade dos poemas.

Os grandes haicaistas tradicionais que fizeram escola foram Matsuo Bashô (1644-1694), Kobayashi Issa (1763-1827), Buson (1716-1783). Depois destes, surge Masaoka Shiki (1867-1902), o quarto grande *haijin* e este, traz como proposta, a ruptura com a tradição do poema.

Shiki, além de um grande divulgador do haikai, e, um reformador do mesmo.

Foi Shiki o criador do termo haiku – a partir da aglutinação de HAIkai-hokKU – e ele o fez para ter uma palavra que designasse o poema em forma de haikai-hokku concebido isoladamente e autonomamente, e não como parte de um renga ou um diário. Na sua opinião, haiku era uma forma

poética, enquanto renga não tinha estatuto artístico, não era arte. As noções de autoria individual da obra e de autonomia do objeto estético – conflitantes com as que presidiram à criação do renga – levaram-no a rejeitar o poema coletivo que, por várias outras razões, mas também pelo peso enorme de sua influência, caiu em desuso e só recentemente tem voltado a ser objeto de interesse e prática. (FRANCHETTI, 1991, 28).

Com Shiki o haikai adquire maturidade artística. Com ele também o haikai, ou melhor, *haiku*, é despojado da metafísica, do transcendente, do religioso.

O haikai de Shiki, que marca o final do século XIX pode ser entendido como parte de uma experiência cultural japonesa que visava proteger a forma haikai e, por outro lado, incorporar elementos estranhos e desconhecidos. O movimento de imigração de ideias e conceitos ocidentais reformulou todo o conjunto da sociedade japonesa. No contexto da virada do século, o haikai reiniciaria seu caminho com a finalidade de instaurar uma leitura crítica de seu meio. (CHAGA, 2000, 19-20).

O poeta mantém a tradição, mas propõe uma reformulação. Nesse afã descarta o budismo, as metafísicas e propõe uma poesia social. Instaura-se uma nova vertente do que conhecemos como haikai. Com Shiki o poema se aproxima da poesia ocidental, do leitor ocidental que não precisa mais ser um iniciado no zen budismo para apreender o poema em sua potencialidade e a partir de suas peculiaridades. A partir da produção de Shiki, o poema admite a discussão acerca das questões sociais, assume, por vezes, uma postura crítica, expandindo assim sua abrangência.

Como via de mão dupla, o Ocidente começa também a estudar e cultivar o haikai. Principalmente no início do século XX, com Ezra Pound, e posteriormente com Donald Keene e René Sieffert entre outros. A maioria destes críticos ocidentais aborda o poema como texto autônomo e, por isso, utilizam o termo haiku, aliás, nos textos ingleses e espanhóis aparece basicamente o termo haiku, referindo-se ao poema japonês.

Na produção lírica ocidental, o haikai passa a ser cultuado, sobretudo, com o advento do modernismo. Período este em que há mudanças e rupturas no que tange à forma de ver e produzir obras líricas.

Se o haikai se desenvolveu concomitante com o lirismo clássico, foi com o advento do lirismo moderno que ele alcançou prestígio no Ocidente.

Nesse sentido, o escritor brasileiro Mário de Andrade, em seu trabalho acerca da lírica moderna, *A escrava que não é Isaura*, argumentando acerca da rapidez e da síntese poéticas, ou melhor, da poesia moderna, aponta para uma influência oriental:

Querem alguns filiar a rapidez do poeta moderno á própria velocidade da vida hodierna...

Está certo. Este viver de ventania é exemplo e mais do que isso circunstancia envolvente que o poeta não pode desprezar.

Creio porém que essa foi a única influencia.

A divulgação de certos gêneros poéticos orientais, benefício que nos veio do passado romantismo, os tankas, os hai-kais japoneses, o ghazel, o rubai persas por exemplo creio que influíram com as suas dimensões minúsculas na concepção poética dos modernistas. (ANDRADE, 1980, p. 249).

Entende que as formas poéticas influenciaram pelo tamanho, pelas dimensões. O fato é que o crítico brasileiro percebe a relação entre estas formas e traços da poética modernista. Isto se resume no fato de que para o autor a poesia moderna é resumo, essência, substrato (ANDRADE, 1980, p. 250). Daí a relação entre esta e o haikai. A impulsão lírica, afirma,

É livre, independente de nós, independente da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstea de cebolas como de um amor perdido. Não é preciso mais “escuridão da noite nos logares ermos” nem “horas mortas do alto silêncio” para que a fantasia seja “mais ardente e robusta e robusta, como requeria Eurico – homem esquisito que Herculano fez renascer nos idos hiemais de um Dezembro romântico. (ANDRADE, 1980, p. 208).

Esse lirismo moderno coaduna-se com a proposta do haikai. E é esse o sentido explorado por Octavio Paz, a aliança do haikai com a modernidade, ou como afirma o crítico, há uma tradição moderna da poesia.

2 - BARTHES E O HAICAI

2.1- O haicai como metonímia do Oriente

Para Roland Barthes, o Oriente é a possibilidade de uma diferença, de uma mutação, de uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos (BARTHES, 2007. p. 8). O Japão apresenta-se como um objeto para o conhecimento. Em seu livro *O império dos signos* escrito em 1970, o crítico entende o Japão como o lugar que melhor é capaz de representar a formação de um sistema através de traços, no sentido de palavra gráfica e linguística. Os signos são traços que formam um sistema, e o Japão é quem melhor representa isso. No Japão tudo é simbólico, por isso, para Barthes, ele é o império dos signos. No livro, o crítico discute o idioma japonês, da impossibilidade de algumas traduções, caso do zen japonês que se traduz, por aproximação, como “meditação”. Como um estrangeiro naquele país, o crítico expõe que a comunicação excede as barreiras da fala. No Japão, o império dos significantes é tão vasto, excede a tal ponto a fala, que a troca dos signos é de uma riqueza, de uma mobilidade, de uma sutileza fascinantes, apesar da opacidade da língua, às vezes mesmo graças a essa opacidade. (BARTHES, 2007, p.18). Lá, diz Barthes (2007, p.18), o corpo todo é comunicável, funciona como linguagem, desenvolveu sua própria narrativa, seu próprio texto.

Para entender o Japão é preciso compreendê-lo além dos pressupostos da leitura ocidental. Esvaziar o sentido, para deste vazio, obter-se o sentido. O vazio, *mu* budista, é o princípio donde parte a compreensão do mundo à volta. Deste mesmo princípio, o idioma emerge e retorna:

Assim, em japonês, a proliferação de sufixos funcionais e a complexidade dos enclíticos supõem que o sujeito avance na enunciação através de precauções, retomadas, atrasos e insistências, cujo volume final (não poderíamos mais falar de uma simples linha de palavras) faz precisamente do sujeito um grande invólucro vazio de fala, e não esse núcleo pleno que pretende dirigir nossas frases, do exterior e do alto, de modo que aquilo que nos parece um excesso de subjetividade (diz-se que o japonês enuncia impressões, não constatações) é muito mais uma forma de diluição, de hemorragia do sujeito numa linguagem parcelada, particularizada, difratada até o vazio. (BARTHES, 2007, p.12-13).

E nesse contexto, no Japão e na língua japonesa tudo é altamente repleto de significação. O corpo, as coisas, o objeto, são textos, são signos.

Neste império de significantes, de signos, é parte integrante o haikai. Produção que, concomitantemente, é simples, ao ponto de o crítico atestar que há a impressão e que sempre se pode fazê-lo facilmente, e traz no bojo uma profundidade. Nesse jogo, o poema que não quer dizer nada, extrapola-se em sentido, oferece-nos, então, em profusão. O nada que é tudo, como o mito no poema de Fernando Pessoa. Isso induz o português Manuel-Lourenço Forte entender que o haikai funciona pois como uma “obra aberta” e de contexto quase nulo (FORTE, 1995, p. 15). Entretanto, salvaguarda-se que o conceito de Eco caminha na contramão do que expõe Barthes sobre o haikai, ao menos em *O império dos signos*, haja vista que para este o haikai não quer dizer nada (BARTHES, 2007, p. 91), e a obra é aberta quando é passível de mil interpretações diferentes. (ECO, 2008, p. 40). Na mesma medida em que o haikai oferece a possibilidade “de ser fútil, curto, comum”, pode também, na frase enunciada, propiciar uma lição, ser profundo. E isso, consoante Barthes, feito a partir do próprio enunciator.

O haikai, como significação, fabricação ativa de signos, é atraído, na ótica de um ocidental, para a metáfora e o silogismo. O olhar ocidental, aponta Barthes (2007, p. 94), teima em querer ver a qualquer preço no terceto do haikai um desenho silogístico. Para o crítico, metáfora e silogismo são essenciais ao comentário, à interpretação, à exegese do haikai, considerando que o poema, como prática zen, como negação, oferece esse caminho à leitura, do contrário, é apenas prática tautológica. Ou seja, a prática ocidental de decifração acaba por perder o haikai, haja vista que seria uma prática anti-haikai, ou, menos radical, em dissonância como suporte zen conferido ao poema.

O princípio zen do não-sentido, a prática de deter a linguagem, revelar a verdade de forma breve e vazia, tem o haikai como seu ramo literário. O crítico reitera o cuidado ao fato de que a brevidade do poema não corresponde a concisão:

A brevidade do haikai não é formal; o haikai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa. O comedimento da linguagem é aquilo a que o ocidental é mais impróprio: não é que ele faça algo demasiadamente longo ou demasiadamente curto, mas é toda a sua retórica que o obriga a desproporcionar o significante e o significado, quer “diluindo” o segundo sob as ondas tagarelas do primeiro, quer “aprofundando” a forma em direção às regiões implícita do conteúdo. (BARTHES, 2007, p. 99 - 100).

Visto dessa forma, o haikai não é síntese, mas tem justeza. Nele a relação necessária entre o significante e o significado, desproporcionada, porém adequada, cria uma oscilação na relação semântica. Ora valoriza o plano do conteúdo, ora valoriza o plano da expressão.

A matéria para o haikai, ou uma das matérias, compreende o crítico, é o *incidente*. Afinal, tudo pode ser objeto de um haikai, menos como objeto, mais como acontecimento (FORTE, 1995, p. 19). O famoso poema do mergulho da rã de Bashô exemplifica:

Furu-ike ya	O velho tanque
kawazu tobikomu	Uma rã mergulha
mizu no oto.	Barulho de água. ¹ (FRANCHETTI, 1991, p. 89).

Opinião retomada em *A preparação do romance*. No poema aquilo que incide, que cai sobre alguma coisa é anotado, mas não é descrito. Pois o haikai não é descritivo. O haikai nunca descreve: sua arte é contradescritiva, na medida em que todo estado da coisa é imediatamente, obstinadamente, vitoriosamente convertido numa essência frágil de aparição. (BARTHES, 2007, p. 101). Barthes entende que a descrição, no Ocidente, tem uma relação com a contemplação e esta, com o teor religioso. Apartado da idiossincrasia cristã,

O haikai articula-se sobre uma metafísica sem sujeito e sem deus, corresponde ao *Mu* búdico, ao *satori* zen, que não é de modo algum descida iluminativa de Deus, mas “despertar diante do fato”, captura da coisa como acontecimento e não como substância, acesso à margem anterior da linguagem, contígua à opacidade. (BARTHES, 2007, p. 102).

Destarte, o haikai é indissociável da filosofia budista. Como já foi dito, é uma manifestação Zen. Deste princípio, o poema funciona como um espelho que reflete todas as imagens postas diante dele e, entretanto, é transitório e essencialmente vazio. Assim, o haikai,

¹ A tradução de Barthes para este haikai é: *A velha lagoa:/ Uma rã salta nela:/ Oh! o ruído da água*. Menos incidental que a tradução que preferimos utilizar, feita por Elza Taeko Doi, presente no livro *Haikai: antologia e história*, da editora da Unicamp, organizado por Paulo Franchetti. Dado que este é um dos haicais mais conhecidos de Bashô, há outras traduções, como a de Octavio Paz em *Signos em rotação: um velho estanque:/ salta uma rana ¡zás!/ chapaleteo*. De acordo com Paz há “uma quase prosaica enunciação de fatos: o tanque, o salto da rã, o esguicho da água. Nada menos ‘poético’: palavras comuns e um feito insignificante. Bashô nos deu simples apontamentos, como se nos mostrasse com o dedo duas ou três realidades desconexas que, de algum modo têm um ‘sentido’ que nos cabe descobrir. O leitor deve recriar o poema. Na primeira linha encontramos o elemento passivo: o velho tanque e seu silêncio. Na segunda a surpresa do salto da rã que rompe a quietude. Do encontro desses dois elementos deve brotar a iluminação poética. E esta iluminação consiste em retornar ao silêncio do qual o poema partiu, só que carregado de significação. À maneira da água que se expande em círculos concêntricos, nossa consciência deve expandir-se em ondas sucessivas de associações”. (PAZ, 2009, p. 163,4). Na tradução de Haroldo de Campos salienta-se o salto, pois para Campos o eixo da ação está na palavra composta tobikomu: *o velho tanque/ rã salt/ tomba/ rumor de água*. O poeta Guilherme de Almeida também se ocupou em traduzir o poema. Na sua tradução além de entender o *kireji*, partícula expletiva, como interjeição, o instante passa a uma possibilidade: *Ah! O antigo açude!/ E quando uma rã mergulha,/ O marulho da água*.

em seu paradoxo essencial, nos lembra aquilo que nunca nos aconteceu; nele reconhecemos uma repetição sem origem, um acontecimento sem causa, uma memória sem pessoa, uma fala sem amarras. (BARTHES, 2007, p. 106).

Junção de contrários, asserção e negação, o haikai se parece com tudo e com nada. É legível, porém resistente e impossível ao comentário. É, pois, um *traço*. Uma leve cutilada traçada no tempo que tem sentido, mas não tem finalidade. É isento da descrição e da definição. E, sem descrever nem definir, o haikai emagrece até a pura e única designação. É isso, é assim, diz o haikai, é *tal*. (BARTHES, 2007, p. 112). E o sentido, por sua vez é apenas um *flash*. Ratifica-se, assim, a brevidade que marca o poema.

2.2 O haikai e Proust

Nos dois volumes de *A preparação do romance*, Barthes relaciona o haikai com a narrativa. De imediato, tal propositura parece descabida. Mas o autor vai palmilhando, nos dois volumes que compõem o seu curso, a estreita relação entre as duas formas literárias, a ponto de nos convencer, por completo, da relação estabelecida. Convence-nos de que há um entrecruzamento entre a forma mais breve, o haikai, e a forma mais longa, a narrativa, e, para isso, pauta-se na obra de Proust. Inicialmente, no primeiro volume – *Da vida à obra* – o poema é relacionado com a *notatio*, a Anotação do Presente. A anotação é comparada à música sucessiva dos dias – expressão proustiana, dada como explicação para a escritura do romance, em crônica publicada em 1913 – que, para Barthes, é igual ao próprio haikai.

A passagem do haikai ao romance é, assegura o crítico, menos paradoxal do que parece. A brevidade, a tenuidade do haikai – e o autor reporta-se a um poema do poeta Yaha cujo kigô, referência à estação do ano, palavra-estação na definição de Barthes, é o verão - não deve iludir:

Sob uma forma de cercadura estrita, é a partida de uma fala infinita que pode desdobrar o verão, pela via de um Indireto que, estruturalmente, não tem nenhuma razão para acabar, como a Frase; poderíamos conceber um Romance que seria continuamente o Indireto do verão. Desde já: nosso haikai diz, em 17 sílabas, mais ou menos a mesma coisa que Proust, dizendo em uma ou duas páginas densas, o verão a partir do quarto do hotel de Balbec. (BARTHES, 2005, p. 73).

Então, o poema breve, mas, como assegura o crítico francês, não acabado, fechado, suscita, em poucas palavras, a própria coisa, age naquele limite em que a linguagem, muitas vezes, é precária. O haikai faz com que o leitor sinta a realidade apresentada. Ou como na comparação, diz o mesmo que algumas páginas de *Em busca do tempo perdido*.

A relação do haikai com Proust passa por dois pontos nevrálgicos: tempo e memória.

O haikai seria produzido pelo deslumbramento de uma Memória pessoal involuntária (não: rememoração aplicada, sistemática); ele descreve uma lembrança inesperada, total, deslumbrante, feliz – e, claro, produz no leitor essa mesma lembrança que o produziu. É claro que tem relação com a memória involuntária de Proust (tema alegorizado pela Madeleine); mas diferença: haikai, próximo de um *satori* produz uma intenção (daí a extrema brevidade da forma) ≠ Proust; o *satori* da Madeleine, como a flor japonesa na água: desenvolvimento, gavetas, desdobramento infinito. (BARTHES, 2005, p. 82).

Se no haikai a imagem se fixa, a flor não se abre, em Proust, as flores, ou melhor, lembranças, se abrem, possuem “desdobramentos infinitos”.

Por outro lado, no tocante à individuação, traço distintivo do haikai, abordado em *O Império dos signos* com a designação “Tal”, o poema e Proust caminham rumo à convergência, pois o escritor é, e isso é claro para Barthes, um teórico em ato da intensidade individual. (BARTHES, 2005, p. 89).

A distinção entre ambos dilata quando o tempo é o instante.

É evidente que o haikai não é um ato de escrita à moda proustiana, isto é, destinado a “reencontrar” o Tempo (perdido) *depois, posteriormente* (fechado no quarto de cortiça), pela ação soberana da memória involuntária, mas, pelo contrário: *encontrar* (e não *reencontrar*) o Tempo *já imediatamente*. (BARTHES, 2005, p. 100).

Isto posto porque o haikai é a escritura absolutamente instantânea, do instante, do momento imediato. Ou, como assegura o crítico, é o que faz *tilt*, uma espécie de *tinido* breve, único, e cristalino, que diz: acabo de ser tocado por alguma coisa. (BARTHES, 2005, p. 101). Não almeja recuperar, resgatar o tempo, pois acontece no exato ensejo. No poema, o tempo se realiza no ato da *enunciação*. Ou, de outra forma, opera como um instante absolutamente *fresco*, uma memória imediata:

Haikai: uma categoria nova e paradoxal: a “memória imediata”, como se a *Notatio* (o fato de anotar) permitisse lembrar-nos *imediatamente* (≠ memória involuntária de Proust: a memória imediata não prolifera, não é

metonímica). Acho que é um pouco a função da Poesia, da qual o haikai é uma forma radical. (BARTHES, 2005, p. 102).

No haikai a memória é agora, já. Lembra-se instantaneamente. Ela ocorre. Afinal, o poema é a arte da contingência, daquilo que acontece por acaso. A contingência é o fundamento do haikai – seu traço tópico. (BARTHES, 2005, p. 106).

O haikai é, para o crítico francês, uma escrita da percepção. (BARTHES, 2005, 114). Dentre as características específicas da percepção, está a sinestesia, a percepção simultânea do objeto poético, a apreensão através dos órgãos do sentido. Processo conhecido pela poesia ocidental, que, em determinados períodos, em função de questões estéticas, chega a ser mesmo essencial à produção poética. Caso do barroco de origem ibérica e do simbolismo francês. A obra de Proust é carregada de sinestesia e o poema nipônico, embora tenha a presença sinestésica, em função principalmente do elemento tangível do mesmo, é contido. No haikai os aspectos sinestésicos são sublimes, o poema concentra tenuemente as sensações. Desse modo, para Barthes (2005, p. 123) o haikai é arte do tênue que não detalha, não isola as homologias de sensação.

Ainda no campo das emoções, há uma relação por equidistância, por oposição, entrecruzamento entre o haikai e Proust no que se refere à presença de animais. Campo emocional porque estes, na literatura, se não descaracterizados, estão relacionados com o aspecto afetivo. No que tange à presença de animais, o poema e a produção proustiana são equidistantes. Em relação a Proust Barthes (2005, p. 128) argumenta mesmo que acredita não haver nenhum animal em sua obra. Mas no haikai: numerosos animais são ternamente olhados. Na poesia de Kobayashi Issa, por exemplo, pululam animais e insetos do convívio cotidiano. Destes, moscas, borboletas, libélulas são exemplos.

Cho tobu ya	Como se nesse mundo
Kono yo ni nozomi	não tivesse mais esperança
Nai yo ni (ISSA, 1997, p. 101)	vai-se a borboleta!

Ainda sobre insetos, esse em que a sutileza do detalhe do olhar do poeta, observando o reflexo da paisagem no olhar da libélula:

To yama ga	nos olhos da libélula
Medama ni utsuru	refletem-se
Tonbo kana	montanhas distantes

A rã, *kawasu*, está presente em muitos de seus poemas. Há o famoso fruto da observação do poeta de um embate entre rãs machos por uma fêmea. Isso incentiva a menor a continuar na luta. Outros com a rã como *kigô* são *incidentais*.

Waga io ya	ao redor da casa
Kawasu shote kara	rãs começam a cantar
Oi wo naku. (ISSA, 1997, p. 105)	acerca do passado.

O *kigô kawasu*, quase sempre, corresponde à primavera. No haikai mais famoso de Bashô, tem-se a rã que salta: *kawasu tobikomu*. Em *Trilha estreita ao confins* narrativa em que a estrada convida o poeta para a viagem e o conhecimento de novas paragens, o poema que abre a jornada do poeta, após o desembarque deste em Senju, com olhos lacrimejantes, devido, sobretudo, ao afastamento dos amigos, tem o famoso haijin esta visão:

Fim de primavera
Choram os pássaros
Lacrimam os peixes. (BASHÔ, 2008, p.32).

Além da presença dos animais, é salutar salientar a sensibilidade de observar a lágrima no olho do peixe.

Se a presença de animais dispõe as duas produções, o haikai e a narrativa de Proust, em lados contrários, há, consoante observação de Barthes, um ponto intermediário entre ambas. Essa forma intermediária é a cena, a pequena cena. (BARTHES, 2005, p. 181). A cena propicia a relação entre a Anotação e o Romance, entre a Forma longa e a Forma breve. Esta relação é estabelecida em função, sobretudo, do *incidente*. Entende o crítico haver entre elas, a forma breve, representada pelo haikai e a forma longa, pelo romance, duas figuras retóricas: a elipse, figura de condensação e a catálise, figura de extensão. Apesar da relação, não há possibilidade de transposição de uma forma para outra, principalmente porque o haikai não permite sua continuação em forma de história.

2.3 Em busca de uma definição

Como vimos, tanto em *O império dos signos*, publicado em 1970, quanto em *A preparação do romance I, da vida à obra*, que são notas e seminários apresentados no Collège de France no biênio 1978-1979 e também em *A preparação do romance II, a obra*

como vontade, que assim como o volume anterior são notas de curso do Collège de France, o crítico Roland Barthes se preocupa em definir o haicai.

No primeiro livro o haicai é parte dos signos que compõe o Japão. O haicai, aparentemente fácil, solicita o arrombamento do sentido. O poema propicia a recusa às exigências típicas da literatura ocidental. Paradoxalmente, o haicai propicia o direito de ser comum e de ser profundo. Com pouca despesa, sua escrita será *plena*. (BARTHES, 2005, p. 92). Ao contrário da produção ocidental, na qual tudo necessariamente está impregnado de significado, o poema nipônico promove uma suspensão da linguagem, um esvaziamento do sentido. Em função da presença Zen, no poema tem-se, devido a via budista, o sentido obstruído. O próprio arcano da significação, isto é, o paradigma, torna-se *impossível*. (BARTHES, 2005, p. 96.). A poesia opera no campo da simplicidade. Interessa ao poema expressar simplesmente aquilo que expressa. Sem camadas superpostas de sentido, porque há no haicai o princípio zen que o torna uma forma breve e vazia. No poema nipônico há um comedimento da linguagem, próximo da nulidade do sentido, que se distancia da produção e do pensamento ocidental. No haicai há uma captura da coisa, da imagem e não como na arte ocidental, a descrição ou a contemplação. O haicai, forma poética que melhor representa o vazio búdico, permite o acesso à margem anterior da linguagem, contígua à opacidade (aliás inteiramente retrospectiva, reconstituída) da aventura. (BARTHES, 2007, p. 102). O crítico francês explora a exaustivamente a relação intrínseca entre o haicai e o vazio budista. Esta isenção de sentido leva ao entendimento do haicai como um *traço* que, embora tenha sentido, não tenha finalidade. Ou melhor, tenha finalidade em si mesmo.

No haicai, informa Barthes (2007, p. 111/2), a descrição e a definição, aspectos fundamentais da escrita clássica, desaparecem. Sem descrever nem definir, o haicai emagrece até a pura e única designação.

Na última abordagem do poema na obra, é entendido o sentido no poema como o mais breve e o mais simples. Ele é apreendido como um *flash*, cujo sentido é esvaziado, como um gesto à-toa e concomitantemente, como o acontecimento não nomeado, vazio de significado, conforme o princípio zen.

Sistematizando, na obra de 1970 o crítico Barthes contribui para a pesquisa e o estudo do haicai, ao ir além do lugar comum em relação ao poema, e estabelecendo novos paradigmas para sua definição.

Para o estudo do romance em *A preparação do romance: da vida à obra*, o autor tratou a questão do mesmo, pautando-se no que denominou dois textos-tutores: *a anotação* e *a passagem do fragmento ao romance*. Nas muitas aulas que compõe a obra nas quais o autor

abordou a anotação, preferiu abordar o haikai, que entendeu ser a essência da mesma. Em relação ao segundo aspecto, *a passagem do fragmento ao romance*, Barthes optou em suas aulas pela oposição entre o haikai e Proust.

O poema é uma anotação do presente que provoca um encantamento. O haikai é desejado (Barthes, 2005, p. 63), e como prova a essa afirmação há a pulsão que se tem em escrever um. Ao expressar essa opinião, o crítico retoma uma ideia já expressa em *O império dos signos*, o entendimento de que há sempre uma vontade de se escrever o poema. E, como aspecto feliz, Barthes usa mesmo o termo felicidade, tem-se o fato de que para o mesmo não há classificação, no sentido atribuído à poesia ocidental. Não é um gênero definido tipicamente por um tipo e assunto. (BARTHES, 2005, p. 67). De fato, este é mais um aspecto que diferencia o poema nipônico da poesia produzida no Ocidente, sobretudo a de origem greco-latina.

No haikai não há um espaço para as generalidades. O poema tem, consoante observação do crítico, uma individuação intensa. (BARTHES, 2005, p. 82). Por individuação é entendido não só a especificidade do indivíduo, o sujeito em sua individualidade, mas a irredutibilidade, a nuance fundadora. Esta está ligada ao acontecimento, ao tempo imediato, que por sua vez remete ao instante. No haikai, o tempo é o instante, é dado sempre no presente, é um acontecimento rápido. Barthes, retomando o que dissera na obra anterior, reafirma que o haikai é o que faz *tilt*, uma espécie de *tinido* breve, único e cristalino, que diz: acabo de ser tocado por alguma coisa. (BARTHES, 2005, p.101).

Curiosamente, na aula do dia 24 de fevereiro de 1979, Barthes reitera a ideia da comparação do poema com um *tilt*. Entretanto, o termo aqui é re-significado, referindo-se à pane eletrônica. Partindo deste princípio, o haikai é antiinterpretativo: ele bloqueia a interpretação. (BARTHES, 2005, 162). As argumentações que seguem, nesse sentido, conjugam os dois aspectos do termo: a captura instantânea e a pane, a negação de inferência possível de sentido.

O poema comporta características em constante tensão. Dentre elas, a conjunção paradoxal do movimento e da imobilidade pautada no gesto. O haikai é a surpresa de um gesto. Este é o momento mais fugitivo, o mais improvável e o mais verdadeiro de uma ação, isto é, algo que é restituído pela anotação, produzindo um efeito de “É isto!” (BARTHES, 2005, p. 103).

Ligado também ao instante, o poema traz a presença dialética da contingência e da circunstância. A contingência, o que acontece por acaso, é, como já se observou, o traço tópico do haikai. O acontecimento, ocorrido no instante único, reforça a certeza da realidade

expressa. Além do aspecto contingente do haikai, perfeitamente exemplificado pela definição de Bashô que entende que o poema é simplesmente aquilo que acontece em tal lugar, em tal momento, o haikai apresenta a natureza circunstancial. Há no poema um circunstante, o entorno do objeto, o que o envolve.

Na persistência de buscar uma definição para o haikai, Barthes define o poema como *pathos*, traduzido pelo poeta, de forma simplificada, por afeto. Nesse sentido, o haikai está ligado à percepção e à emoção. O poema é uma escrita da percepção, entendida no sentido Zen como aquilo que se viu ou se experimentou no momento em que o olho mental se abriu (*satori*). (BARTHES, 2005, p. 115). A percepção do poema permite que se observe nele algo tangível, palavras que têm como referentes coisas concretas. Barthes denominou a isso *tangibilia*, a qualidade do que pode ser palpável, pode ser tocado. No haikai, afirma o crítico, há sempre pelo menos um *tangibile*. (BARTHES, 2005, p. 116). Ou seja, o haikai deve ter pelo menos uma propriedade palpável. A própria percepção no haikai também possui suas especificidades, suas reentrâncias. Destas destacam-se *O som cortado*, a ideia de *Uma arte por outra* e a *Sinestesia*.

Como som cortado, Barthes entende que há no poema algo de interrompido, de incompleto. Há no poema uma característica que torna a imagem fosca. Dialética da imagem que provém da constante budista presente no poema. Como um *koan*, a imagem mostra sem mostrar, ou mostra-se difusa.

A percepção através do sentido evoca uma sensação que lhe é típica. Um som um ruído, traz evidentemente a ideia de música. Entretanto, às vezes o haikai pode fazer desvios de circuito, ligações “erradas”, um som vai trazer uma sensação tátil, etc. (BARTHES, 2005, p. 121). Essa possibilidade leva, invariavelmente ao campo da sinestesia.

O haikai, embora prima pela sutileza, pela tenuidade, traz consigo as homologias de sensação. Essas sensações juntas visam um estado eufórico, uma felicidade sinestésica. A sinestesia no poema tende a provocar um estado de alma, a provocar prazer. Mas esse prazer é contido, porque o poema é discreto. O haikai é um ato de discrição. (BARTHES, 2005, p. 136). Os temas amorosos, no poema, por exemplo, são sempre contidos. E quando os aborda, o poema o faz com pudor. A contenção dos sentimentos no haikai, evidentemente, mantém relação com o princípio Zen.

Como objeto de arte, o haikai se relaciona com a fotografia. É possível o trânsito de uma arte à outra. Para Barthes (2005, p. 148) o poema se aproxima do *noema* da fotografia. Afinal, o poema também é uma captura de um instante. O haikai trabalha uma matéria heterogênea (as palavras) para torná-la fiável e conseguir o efeito do “Isso foi”. O acontecimento, a

contingência que marca o poema, o fato de o haikai como a fotografia propiciar o fato, o que acontece uma vez leva o crítico a definir esta característica no poema como *semelfativa*. *Semel*, advérbio numeral do latim, indica o que acontece uma vez. No poema assim como na fotografia há o efeito do “isso aconteceu uma vez”.

Ampliando a questão acerca do acontecimento, o crítico francês retoma o conceito exposto antes em *O império dos signos*, que versa sobre o fato de o haikai fazer *tilt*. Sinal eletrônico que indica uma interrupção do funcionamento de uma máquina eletrônica, uma pane. No poema, o *tilt* é a captura instantânea da própria coisa. Instantânea e, por conseguinte, desprovida de interpretação. O risco rápido do poema, que diz exatamente o que quer dizer, relaciona-se a noção Zen do *wu-shi*, da simplicidade. O princípio budista torna o poema quase isento de interpretação, dado que o objeto retratado é o objeto. Se o princípio budista frustra a interpretação, a clareza do poema amplia a sua legibilidade.

Esse aspecto do poema de ser um risco ligeiro, a captura de um instante, o olhar acerca de um breve acontecimento aproxima o haikai de outra arte japonesa, o *sumi-ê*. Arte essa, pictórica, que comunga com a outra a presença filosófica e muitos outros traços.

Mas, como vem sendo dito, o crítico busca elucidar o que é o poema. E, nessa busca, há algumas ressalvas e advertências. Há limites para que se estabeleçam as qualidades próprias do haikai. Só a forma breve não assegura que o poema seja um haikai. A agudeza e o epigrama, por exemplo, são opostos ao haikai. A agudeza, a busca do conceito, a explicação da ideia, comum principalmente no conceptismo barroco, é anti-haikai. O epigrama caminha no mesmo sentido.

Como traço distintivo, há no haikai, preponderantemente, a co-presença de dois elementos. Essa co-presença, esclarece Barthes, não indica nenhum vínculo causal ou mesmo lógico. No poema não há apenas a imagem de um objeto distendido, explicado, explorado, mas deve haver a coexistência de dois. Disto, conclui o crítico, ser o poema uma escrita *paratáxica*. (BARTHES, 2005, p. 156).

A preocupação de Barthes, quanto a assentar as características que definem o poema faz sentido em função da tendência a classificar qualquer terceto que apresenta uma imagem ou possui um aspecto lúdico como haikai. Comunga dessa preocupação o crítico brasileiro Paulo Franchetti. Reitera este que nem sempre reconhece, “num terceto, rimado ou não, espirituoso ou plano, que se apresente como haikai, o direito de usar o nome”. (FRANCHETTI, p. 7, 2007).

Nas aulas que compõem *A preparação do romance II: a obra como vontade*, restou dos textos anteriores os princípios budistas, sobretudo, o *wu-wei*. Sobre o haikai, é reiterada a

ideia do poema como Anotação. O poema é um ato mínimo da escrita. (BARTHES, 2005b, p. 4).

Enfim, Roland Barthes contribui para o estudo do haikai nas três obras e seus pressupostos sobre o poema serão princípios que, ao lado da classificação, sustentam a abordagem do poema neste trabalho.

3 O HAICAI NO BRASIL

3.1 Introdução

A história do haicai no Brasil começa na *belle époque*. Período da literatura européia que se estende de 1885, ano da morte de Victor Hugo, até 1914, início da Primeira Guerra Mundial. No Brasil, esse período é marcado pela influência francesa tanto na literatura quanto na crítica literária. Nessa época Paris era o centro irradiador de cultura. E os primeiros contatos de brasileiros com o haicai deram-se por intermédio de leitura e tradução de autores franceses. Ciente disso, o escritor Monteiro Lobato, ao escrever sobre a literatura japonesa, em artigo com esse nome, publicado no jornal *O Minarete*, criou um pseudo crítico francês chamado Mister Bellet, que lhe apresenta a poesia nipônica. O artigo *A poesia japonesa* foi publicado dia 1º de março de 1906², e foi assinado pelo pseudônimo Hélio Bruma. Nele Lobato (2008, p. 224) afirma que

O Japão é o país das ternuras e das nuances. À florescência rosada das cerejeiras, aflui o povo pressuroso aos parques de Ueno e Shiha, aos vergeis do Mukojima e do koganei, e permanecem estáticos ante o famoso espetáculo. Todo o país se embriaga ao capitoso aroma que dessas flores se evola. É infantil, mas grandioso. Em torno de mesinhas improvisadas sob as árvores, enquanto o *sakê* circula em minúsculas taças de porcelana, a poesia esfuzia, como esfuzia o espírito numa festa parisiense. E a cena se torna única em todo o mundo.

O conceito do Japão como um espaço repleto de nuances e, por metonímia, ser assim também a produção literária parece ter sido corrente na época, pois Guilherme de Almeida dirá o mesmo sobre o haicai. A descrição do Japão feita por Lobato é bastante poética, e o autor assim entende que o povo japonês é fatalmente poeta, e grande poeta. (LOBATO, 2008, p. 224). Olhar exótico, refração das leituras de autores franceses e de iluminuras e ilustrações japonesas, embora no artigo o autor relate sua viagem ao Japão na companhia de Mister Bellet, viagem fictícia. Lobato enxerga no Japão um espaço mítico, onde de tudo emana poesia:

² Nesse mesmo mês, março de 1906, “Ryu Mizuno, presidente da Companhia Imperial de Colonização (Kokoku Shokumin Kaisha), inicia negociações em São Paulo, Brasil, para possibilitar a vinda de imigrantes japoneses.” (SHINDO, 2007, p. 73)

De toda essa natureza cheia de imprevistos e fascinações, uma aura de poesia se desprende, infiltra-se na alma do aborígine 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. É tão organicamente poeta, o japonês, que, às vezes, versos cheios de poesia defluem-lhe da boca, inesperadamente, numa palestra corriqueira. (LOBATO, 2008, p. 223).

O jovem crítico Monteiro Lobato entende, à semelhança do que vimos exposto por Barthes em *O império dos signos*, que o japonês valoriza o incidente, apenas o acontecimento em si. Tomando o jardim como metáfora, afirma que à fina estesia do nipônico só agrada nesse espetáculo o “apenas entreaberto dos botões”, no primeiro dia; ao desabrochamento amplo dos dias subsequentes não liga menor apreço. (LOBATO, 2008, p. 224). Visão um tanto caótica do *wu-wei* (a não-ação).

Nesse artigo Monteiro Lobato transcreve um haicai em francês e traduz três poemas. O poema transcrito em francês, com vista a dar fidedignidade ao suposto crítico é:

Si l'irreparable pouvait être repare
il ne le serait que par une chose;
Les armes. (LOBATO, 2008, p. 223).

Dos poemas traduzidos o primeiro é:

DECLARAÇÃO DE AMOR

Os ramos da alga marinha flutuam
Separadamente à superfície da águas...
Eles têm, entretanto, uma só raiz. (LOBATO, 2008, p. 225).

Tradução bastante declamatória. Entretanto, o próprio autor entende ser uma irrisão traduzir a poesia japonesa. Os dois seguintes:

Ao luar
Como reconhecer a flor da cerejeira?
Deixando-nos guiar pelo seu perfume. (LOBATO, 2008, p. 225).

E:

Céu de outono e coração de mulher
Se assemelham;
Em uma só noite um e outro
Mudam sete vezes. (LOBATO, 2008, p. 225).

Infelizmente o autor não especificou os autores dos poemas que foram traduzidos. Fica explícita a dificuldade da tradução no sentido de manter o ritmo, a cadência típica da poesia japonesa. Lobato tinha consciência de que, ao traduzir, parafraseava. Por isso cita Heine para quem a poesia traduzida era “Clair de lune empaillé”.

A contribuição de Lobato restringiu-se a esse único artigo, entretanto, impele o crítico Rodolfo Witzig Guttilla a inferir que,

Tendo em vista a grande influência que Lobato exerceu sobre os modernistas, e principalmente sobre Oswald de Andrade, é possível especular que ele teve importante papel na popularização e na aceitação do haikai pelos idealizadores da Semana de 1922. (GUTTILLA, 2009. p. 138).

Do grupo de modernistas, de fato, Oswald de Andrade foi quem primeiro demonstrou interesse no haikai. Isso em um momento no qual os imigrantes japoneses passaram a compor o cenário brasileiro, sobretudo com a imigração para as fazendas de café. A vinda da primeira leva de imigrantes japoneses para o Brasil ocorreu em 18 de junho de 1908. Nesse dia o vapor Kasato Maru, que partiu de Kobe em 28 de abril, chega ao porto de Santos, com 791 imigrantes japoneses. Conforme informa Guttilla (2009, p.11), um pouco antes de o navio atracar no porto de Santos, Shuhei Uetsuka (1876-1935) teria escrito o primeiro haikai em território brasileiro:

Karetaki o	A nau imigrante
Miagete tsukinu	Chegando: vê-se no alto
Imisen.	A cascata seca. (GUTTILLA, 2009, p.11).

Shuhei Uetsuka, formado em Direito pela Universidade de Tóquio, foi o representante no Brasil da Companhia Imperial de Colonização Limitada. Em 1913, no início da exploração do café no interior paulista, escreveu:

Yuzare-ya	Anoitecer
kokage ni naite	A sombra d’arvore choro
kohi mogi.	Colhendo café. (SHINDO, 2007, p.161).

O haikai de Uetsuka anuncia uma nova realidade para o poema: a questão social da vida do japonês no Brasil, o choro ao colher café, o trabalho árduo imposto aos imigrantes, e, um aspecto inovador que marca a aclimatação do poema ao Brasil, marcada pela mudança ou ruptura do *kigô*, que tradicionalmente mantém uma relação com as estações do ano. No haikai

tradicional os kigô, como se sabe, caracterizam as estações do ano. De modo que, num poema japonês, aprecem termos como flor, cerejeira, paixão, luz (*hana, sakura, koi, hikari*) que indiciam a primavera; folhas caídas, galho, fogueira (*otiba, eda, takibi*), kigô do outono; neve, gelo (*yuki, koori*), para o inverno e cigarra, sol, mar (*semi, taiyou, umi*), entre outros como kigô para o verão.

Entretanto, para a maioria dos críticos, como H. Masuda Goga (1988, p.21), por exemplo, a difusão do haicai começa no Brasil com Afrânio Peixoto, escritor que publica, em 1919, quatro haicais em seu livro *Trovas populares brasileiras*. Nessa obra, Peixoto explica que

Os japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular: 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 toso dezessete sílabas. Nesses moldes vasam entretanto emoções, imagens, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos... De encanto intraduzível. E não são alguns japões que as fazem, senão todos, com mais ou menos felicidade. O haicai é uma sensação lírica que todos sentem e podem exprimir. (PEIXOTO, 1919, p.18-19).

Já anunciamos que as primeiras incursões e leituras críticas no Brasil acerca do haicai são frutos de impressões e de leituras de autores europeus. Disto justificam-se algumas contradições, como a exposta por Peixoto que entende o haicai como poema elementar, mas que “vaza emoções, imagens, sugestões” e é “de um encanto intraduzível”.

Nesse livro, mais especificamente em seu prefácio, datado de abril de 1918, o autor compara as trovas brasileiras com o poema japonês. Ou, de outra forma, o *haijin* com nosso trovador popular. Excluindo a visão romântica do escritor de que todo japonês é um poeta, ele é feliz ao abordar o conteúdo e a composição do poema. Peixoto conhecia os poetas do *shomon* e a crítica da época, especialmente Couchoud, que no mesmo ano publicara em Paris a obra *Sages et poètes de d'Asie*. No Brasil, “o livro de Couchoud foi, durante bom tempo, a fonte principal do conhecimento sobre o haicai.” (FRANCHETTI, 2008, p. 259).

No livro de Peixoto aparecem os seguintes poemas:

Uma pétala caída
Que torna a seu ramo
Ah! É uma borboleta! (PEIXOTO, 1919, p. 19).

Para Peixoto o haicai é uma “deliciosa impressão”. O autor entende o *kireji*, a partícula expletiva do poema japonês, como uma interjeição. E o seguinte

Esta corola de lírio
 Quer continuamente
 Me voltar as costas.... (PEIXOTO, 1919, p. 19).

Relativo a esse haikai o crítico questiona se acaso se trata de uma flor ou uma mulher. Os dois últimos personificam as árvores:

Só deste lado
 É que o pulso bate:
 O ramo floresceu! (PEIXOTO, 1919, p.19).

Para Peixoto “as árvores vivem, e teem coração, fica-se a pensar....” (PEIXOTO, 1919, p. 19).³

A árvore despojada
 Sofre o suplicio
 Para dar a essência...

Apesar de Afrânio Peixoto compartilhar com Monteiro Lobato a ideia de que todos os japoneses são haicaistas ao menos em potencial, avança em relação a este na medida em que suas traduções conseguem captar melhor os traços essenciais do haikai.

Como vimos, além de seu apreço pela trova popular, Afrânio Peixoto se empolgava com o haikai. Entretanto tal empolgação com o poema japonês não era unanimidade na década de 20, no Brasil. Nesse período nem todos os argumentos eram favoráveis ao haikai. Osório Dutra, por exemplo, representa a opinião daqueles que entendiam o haikai como uma produção exótica e atribuía-lhe qualificações depreciativas. Dutra (apud FRANCHETTI, 1991, p. 38) escreve que:

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 a tanka ia além da infinita pobreza dos seus estros, verificaram esse gênero extravagante, que Couchoud considera “um quadro em três pinceladas”.

Uma visão muito tacanha a de Osório Dutra sobre a poesia. Deprecia o poema, na medida em que entende de forma negativa o traço leve e rápido e o incidente presentes no

³ Em todas as citações de Afrânio Peixoto optamos por manter a grafia da época.

haikai. Malgrado a opinião depreciativa de Dutra, o haikai continuou exercendo influência no Brasil.

Em 1922, no auge da fase inicial do modernismo brasileiro, Luis Aranha inclui no livro *Cocktails* dois haicais. Além do livro, publica-os também na *Revista Klaxon*. Os primeiros escritos por um poeta brasileiro. Entretanto a crítica severa de Mário de Andrade ao livro acaba por condená-lo e, junto com ele, o autor ao ostracismo. Luis Aranha entregara o livro a Mário de Andrade para avaliação e

Mário foi demasiado severo, qualificando a poesia de Luis Aranha como ‘pretoriana’ e o livro como ‘desastre definitivo’. Segundo mais de um crítico, seu juízo implacável condenaria o jovem autor ao silêncio estéril, encerrando, com este episódio, sua trajetória poética.- *Cocktails* será publicado somente em 1986, seis décadas após sua concepção. (GUTTILLA, 2009, p.13).

Ainda na agitação da primeira fase do Modernismo Brasileiro, Oswald de Andrade publica o livro de poesia *Pau-Brasil*. Paulo Prado, no prefácio ao livro, datado de maio de 1924, expõe que a poesia “pau brasil” é o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro”. (PRADO, 2002, p. 58). Essa libertação consiste, entre outras coisas, no extermínio da eloquência balofa e roçagante. E, para esse intento, o haikai, adequa-se perfeitamente, afinal se está na época apressada de rápidas realizações na qual “a tendencia é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética.” (PRADO, 2002, p. 59).

A poesia japonesa, com sua captação do instante, do incidente, correspondeu, nas primeiras manifestações na literatura brasileira, na década de 1920, à necessidade de síntese do modernismo, de modo que Paulo Prado felicita as letras brasileiras que por intermédio do haikai pode obter, em comprimidos, minutos de poesia. Interromper o balanço das belas frases sonoras e ocas, melopeia que nos aproxima, na sua primitividade, do canto erótico dos pássaros e dos insetos. (PRADO, 2002, p. 59). Para exemplificar seus argumentos, o crítico cita o seguinte terceto:

Le poète japonais
Essuie son couteau:
Cette fois l'éloquence est morte.

Que, como explica Paulo Franchetti, não é haikai, muito menos japonês. No entanto, foi lido como tal por mais de 60 anos. (FRANCHETTI, 2008, p. 257).

Oswald de Andrade, como Guilherme de Almeida que o sucederá, dá título aos seus haicais. O primeiro do livro é *Primeiro chá*, do capítulo inicial denominado *História do Brasil*, no qual o autor faz a sua releitura antropofágica da *Carta de Caminha*:

Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real. (ANDRADE, 2002, p. 69).

O capítulo *São Martinho* é introduzido pelo poema *Noturno*:

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano. (ANDRADE, 2002, p. 91).

Os haicais de Oswald primam pela valorização do cotidiano. A temática popular e simples, como advertira Prado. E, como plano da estética modernista, reflete a busca por traços distintivos da estética nacional.

Também no ano de 1924, Mário de Andrade publica o ensaio *A escrava que não é Isaura* e neste uma crítica ao haicai de Luís Aranha. Este, como dissemos, havia antes publicado o poema na *Revista Klaxon*. Mário de Andrade reproduz o haicai de Luís Aranha em seu artigo e argumenta que o poeta bebeu o universo, passeia pelo Japão e que seu haicai é libérrimo. (ANDRADE, 1980, p. 250). O poema republicado por Mário é

Jogaste tua ventarola para o céu
Ela ficou presa no azul
Convertida em lua. (ANDRADE, 1980, p. 250).

Em 1931, Afrânio Peixoto volta à cena e publica o livro *Missangas* e neste, cerca de cinquenta haicais. Graças às leituras de Buson, Shiki e Bashô, provavelmente por intermédio de Couchoud, Peixoto consegue, em seus haicais, expressar com mais propriedade a grata aceitação, a impressão do instante. Vejamos:

Na poça da lama,
Como no divino céu
Também passa a lua. (GUTTILLA, 2009, p.31).

Bela captação do incidente. E revela o encanto das coisas humildes:

As coisas humildes

Têm o seu encanto discreto:
O capim melado... (GUTTILLA, 2009, p.31).

Ou um incidente, numa metáfora inusitada:

Um aeroplano
Em busca de combustível...
Oh! É um mosquito. (GUTTILLA, 2009, p.31).

Apesar de toda efervescência que o haicai proporcionou nas primeiras décadas do século XX, é só em 1933 que Waldomiro Siqueira Júnior, influenciado pela obra *Relance da alma japonesa* do diplomata português Wenceslau de Moraes, publica o primeiro livro no país inteiramente dedicado ao gênero. (GUTTILLA, 2009, p. 184). A obra de Wenceslau de Moraes merece uma atenção especial. O autor português, no molde utilizado posteriormente por Roland Barthes, expõe o seu conhecimento sobre as coisas do Japão, conhecimentos estes frutos de sua estada naquele país. Entre outras coisas, há no livro um capítulo dedicado à arte e a literatura japonesa. O autor faz, nesse capítulo, um histórico da arte e da literatura japonesa. Sobre o poema afirma que este para os japoneses são como um gorjeio de pássaros, harmonioso e rápido. (Moraes, 1925, p.191).

Ainda na década de 1930, Jorge Fonseca Júnior publica *Roteiro Lírico*. O livro, lançado em 1939, traz, desde o prefácio, a preocupação do autor em estabelecer uma aclimação do poema ao Brasil. Fonseca Júnior tem a preocupação em que o haicai tenha características nacionais e estabelece, para tanto, entre outras coisas, o ipê, árvore genuinamente brasileira, como principal kigo brasileiro. O poema que abre o livro, dividido em *Haikais brasílicos* e *Haikais avulsos*, é:

Ah! Estas flores de ouro,
Que caem do ipê, são brinquedos
P'ras criancinhas pobres... (FONSECA JÚNIOR, 1939, p. 7).

Na década seguinte, Guilherme de Almeida populariza o haicai. O poeta se notabiliza por explorar em seus haicais a rima. Utiliza um esquema no qual o primeiro verso rima com o último e no segundo verso há uma rima entre a segunda e a sétima sílaba poética. Esquema que pode ser representado assim:

– – – – A
– B – – – – B
– – – – A

Um de seus haicais mais conhecido, tido, inclusive, como um dos prediletos do autor, é *Infância*:

Um gosto de amora
Comida com sol. A vida
Chamava-se “Agora”. (ALMEIDA, 2001, p. 86).

O apelo à rima evoca a sonoridade da trova popular. É preciso considerar que um pouco antes, Afranio Peixoto havia asossiado o haikin com o trovador popular. Essa relação é um aspecto subjacente da intenção moderna de dar um tom popular à poesia. E nisso Guilherme de Almeida fora mestre, sem perder o estro de bom poeta. A técnica, por seu turno, é fruto da influência parnasiana. Ambos compõem o que ficou denominado como “haikai guilhermino”.

O poema *O haikai* lembra, pela escolha e disposição das palavras, famosos versos parnasianos de *Profissão de fé* de Olavo Bilac:

Lava, escorre, agita
A areia. E enfim, na bateia
Fica a pepita. (ALMEIDA, 2001, p. 94).

O poema, como uma profissão de fé, revela, com a gradação das ações, o processo artístico de composição do poeta. E evidencia, também, a relação existente entre a poesia de Guilherme de Almeida e os rigores da estética parnasiana.

O fato de o poeta dar título aos haikai minimiza ou, mesmo, elimina um dos aspectos do poema, o incidente, a pura impressão. Isto, aliado à hipertrofia do processo de construção, na medida em que tornou o poeta conhecido, distanciou-o do haikai tradicional. E, por isso, Franchetti chega a afirmar que os haicais de Guilherme de Almeida podem sequer ser haicais: De modo que a primeira adaptação popular do haikai no Brasil consistiu, na verdade, num apagamento da sua singularidade e na sua adoção como mera forma, como espaço de exercício do virtuosismo, quase como se fosse uma espécie de micro-soneto. (FRANCHETTI, 2008, p. 262).

Até o final da vida o poeta não abriu mão do haikai. Dedicou-se, inclusive, ao exercício da tradução dos mesmos. E, inclusive nas traduções, Guilherme de Almeida não se despreendeu do rigor formal.

De fato, o estudioso do haikai H. Masuda Goga entende que Guilherme de Almeida representa a corrente de brasileiros haicaistas ou estudiosos e praticantes do poema que atribuem importância à forma. (GOGA, 1988, p. 38).

Se a produção de haikai no Brasil do início do século XX até meados da década de 1950 deu-se sob o signo da influência francesa, a partir de meados desta década, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos começam a divulgar e discutir as ideias de Ezra Pound, Donald Keene e Ernst Fenollosa. E, com isso, o estudo e a produção do haikai no Brasil passam pelo fluxo da influência de língua inglesa.

3.2 Haikai e imagem: a importância do aspecto visual

Um exemplo seguro para a discussão acerca do aspecto imagético na poesia se assenta em Ezra Pound. Este publicou seu *Abc da literatura* em 1934. No livro, o autor entende a poesia como concentração, condensação, e traz estudo sobre o ideograma chinês. Pound faz considerações sobre a obra de Ernst Fenollosa. Ambos, a partir da década de 1950 passaram a ter forte influência na poesia brasileira, principalmente de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. O crítico inglês expõe que para Fenollosa a escrita ideogramática é essencialmente poética. A poesia para Pound é exemplo de saturação da linguagem. É a mais condensada forma de expressão verbal. (POUND, 2006, p. 40). Essa visão influencia a maneira com que Haroldo de Campos entende o haikai.

São várias as relações do poema de origem nipônica com o aspecto imagético. O poema em si evoca uma imagem, é um instante, uma captura de um instante. Como já vimos, Barthes fala sobre isso. O instante implica numa ruptura temporal, mas num tempo que por sua vez é espacializado. Bergson é quem esclarece esse questão ao discutir sobre duração e simultaneidade. Para ele “o instante é o que terminaria uma duração se ela se detivesse. Mas ela não se detém. O tempo real não poderia portanto fornecer o instante; este provém do ponto matemático, isto é, do espaço.” (BERGSON, 2006, p. 62).

3.2.1 Haroldo de Campos: o haikai como síntese

Haroldo de Campos publica em agosto de 1958, no suplemento literário de *O estado de São Paulo* o artigo *Haikai: homenagem à síntese*. Neste dialoga com o conceito postulado por

Ezra Pound que entende a poesia como representação do *dichten = condensare*. Ideia de poesia como concentração, como saturação da linguagem. A poesia japonesa, assegura Campos, “em particular nos oferece uma impressionante tradição de síntese absoluta e representação direta: o haikai, poema de 17 sílabas, que se desenvolveu no chamado Período Tokugawa (1660-1868).” (CAMPOS, 2010, p. 55). O crítico se posiciona contrário à visão que atribui à poesia japonesa o exotismo e a melifluidade, e também à concepção de que o haikai é um produto arrebicado do que havia sido denominado por Ezra Pound em seu *Abc da literatura* como “poesia pó de arroz”. De acordo com Campos o haikai, como forma sintética, influenciou “um dos principais movimentos de renovação da poética moderna da língua inglesa o imagismo (1912/1914), promovido por Ezra Pound e outros”. (CAMPOS, 2010, p. 56). Isso, sobretudo, em função da estrutura gráfico-semântica e do processo de composição e técnicas de expressão do haikai.

Campos (2010, p. 58) entende que o haikai não interessa apenas pelo aspecto da estrutura, mas também pelo lexical, pois este revela aspectos da modernidade. A aglutinação presente no processo de composição do idioma japonês tem similitude com a prática sistematizada por Lewis Carol da palavra-valise e praticada por James Joice.

De acordo com o crítico, a palavra-valise incorpora os vários elementos da ação ou da visão. De certa forma o haikai, considerado alhures como poema fotográfico, na opinião de Fenollosa tem qualidade de pintura em movimento e a partir disto, sugere Campos (2010, p.58), pode lembrar uma montagem cinematográfica ao molde da produção de Eisenstein.

Preocupado com o objetivo de escoimar do haikai do conceito de decorativo e artificioso, Campos o entende como artefato linguístico sucinto e altamente tensionado (CAMPOS, 2010, p. 59). Artefato sucinto reforça a ideia de síntese, de brevidade, características que o crítico reiteradamente atribui ao poema.

Em 1964, também no suplemento literário de *O estado São Paulo*, Haroldo de Campos publica o artigo *Visualidade e concisão na poesia japonesa*. Campos amplia a questão do aspecto visual na poesia japonesa a partir de sua escrita:

O elemento visual na poesia japonesa é algo que lhe é intrínseco, que participa de sua própria natureza. Não se trata, apenas da metáfora visual, daquilo que Ezra Pound denominava “fanopéia” (“the throwing of na image on the mind’s retina”), mas de alguma coisa ainda mais essencial, que radica na própria essência do *kanji*. O ideograma chinês que os japoneses importaram para sua escrita na segunda metade do século III de nossa era. O *kanji*, que evoluiu de uma fase pictográfica (desenho do objeto) para uma notação extremamente sintética e estilizada, é, em si mesmo, uma verdadeira metáfora gráfica. (CAMPOS, 2010, p. 63).

O kanji, a escrita de Han (ou kan), termo que os japoneses atribuíam à China, é por excelência pictórico, e, com isso, a própria escrita assume ares metafóricos, e é, por extensão, poética. Campos refere-se à escrita como notação sintética e, com isso, lembra um dos conceitos que Barthes atribui ao próprio haikai. Antes de Barthes “o orientalista Ernest Fenollosa foi talvez o primeiro a chamar a atenção dos ocidentais para a importância do ideograma como instrumento para a poesia”. (CAMPOS, 2010, p. 64).

A importância de Haroldo de Campos para a discussão e o estudo sobre a presença do haikai no Brasil é algo indelével. Entretanto há que considerar um ponto fulcral à sua argumentação sobre o poema a questão de este estar relacionado sobretudo ao aspecto sintético. Este aspecto é questionado amiúde por Barthes e Franchetti. A opinião destes é um *michi*, um caminho pelo qual se percorre no sentido de estudar o poema oriental.

3.3 Haicais e concretos: a contribuição de Pedro Xisto

Se é inevitável pensar em Haroldo de Campos quando se associa o haikai com o Movimento Concretista, também é imprescindível que se observe a contribuição nesse sentido de Pedro Xisto. Este poeta foi adido cultural da embaixada brasileira no Japão. E, como observou Alberto Marsicano, “faz uma interessante simbiose entre o haikai e o poema concreto”. (MARSICANO, 2008, p.81). Os primeiros haicais de Xisto, já de formas experimentais, foram publicados de janeiro a maio de 1949 pelo jornal nipo-brasileiro Diário Nippak. Estes poemas mais tarde integraram o livro “Haicais e concretos” publicado em 1960. Livro que ganhou vários prêmios. Mais tarde, em 1979, republicado no livro-objeto “Caminho”. Muitos dos haicais de Xisto mantêm a presença das rimas, como na produção de Guilherme de Almeida. Entretanto, nesse aspecto deve-se observar que além das rimas consoante há inúmeros poemas que exploram a presença de rimas toantes.

O grande avanço de Pedro Xisto está no conhecimento da cultura nipônica e na utilização dos *kigô*, estabelecendo uma aproximação entre estes e aspectos intrinsecamente nacionais. Há na produção dele um grande passo no sentido de *orientação* da produção do haikai no Brasil. Algo similar ocorrerá mais a frente com Paulo Leminski.

O haikai que abre o livro Caminho já enuncia bastante sobre a relação intrínseca entre a produção poética de Xisto e a presença de características nitidamente orientais. Ou seja, nos haicais de Xisto vê-se um passo no sentido de aproximação com o produção nipônica:

sol (venho cantá-lo)
se entremostre a pedra branca
sob velho carvalho (XISTO, 1979, p.7).

Para a interpretação deste poema é essencial levar em consideração que o sol entre a ramagem é a definição de oriente em japonês. Por metonímia, o sol aqui é o próprio Japão. Outra informação subjacente é que Xisto foi redenominado no Japão de *Kashimoto hakuseki*, algo como “pedra branca ao pé do carvalho”. E o adjetivo *branca* aqui ainda por processo metonímico, pode ser entendido como do Brasil.

Dentre suas centenas de haicais, o 149 do livro *Caminho*, foi selecionado por Paulo Leminski para figurar em seu livro sobre Bashô. Este poema, consoante Leminski, exemplifica o haikai criado por Xisto:

Jardim japonês
(o signo com vida em si)
Convida a viver. (XISTO, 1979, p.40)

Há no poema e em toda a produção de Xisto um conhecimento sobre a cultura japonesa. Também faz-se presente o jogo de palavras, o trocadilho. “O signo com vida em si” que se refere ao jardim japonês também faz referência ao signo verbal, à linguagem em si, à metapoesia.

Em relação à presença da cultura e da linguagem japonesa nos haicais de Xisto, que ele denomina sempre como *haiku*, é preciso acrescentar que o próprio autor criou uma seção no livro-objeto *Caminho* para elucidar esse aspecto. Além disto, faz-se presente também um tom regional, também explicado nessa seção, com *kigô* que lembram a paisagem, a geografia pernambucana, nordestina e por metonímia, brasileira.

Pedro Xisto inicia um processo que vai cristalizar de vez com Paulo Leminski.

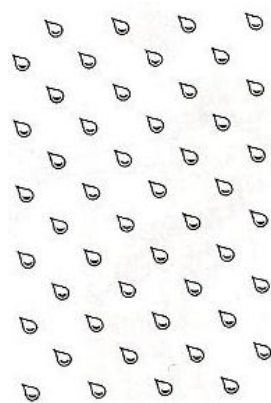
3.4 Millôr Fernandes: a transição

O haikai continuou a ter influência direta dos haijins japoneses com Millôr Fernandes. Esse começou a escrever haicais no final da década de 50, ainda no auge da influência imagista no Brasil. De forma que há, em sua produção e seu modo de entender o poema

resquícios do imagismo. Entretanto, sobressai na produção de haicais de Millôr Fernandes a forte inspiração de Kobayashi Issa. O próprio autor revela que seu interesse pelo haicai como forma de expressão direta e econômica começou em 1957, quando escrevia uma seção de humor na revista *O Cruzeiro*. (FERNANDES, 2010, p. 6).

Millôr Fernandes popularizou ainda mais o haicai, principalmente pelo teor humorístico de seus poemas. Outro aspecto salutar das produções poéticas de Millôr é a utilização da imagem associada ao poema. Millôr é o primeiro no Brasil a usar imagens relacionadas aos haicais. E, com isso, seus poemas corroboram e ampliam o teor humorístico dos mesmos. Um dos mais antológicos, versando sobre os pingos da chuva:

Olha,
Entre um pingo e outro
A chuva não molha.



(FERNANDES, 2010, p. 7).⁴

A imagem é anafórica com relação ao enunciado no poema. Mas, amplia-lhe o humor.

Millôr Fernandes não dispensa o uso da rima consoante. Mantem-se a tradição brasileira. Mesmo em sua tradução do reconhecido poema de Bashô, tem-se o recurso, inovado com a onomatopeia do salto:

(Á maneira de Bashô)
Nem grilo, grito, ou galope;
No silêncio imenso
Uma rã mergulha – Plóóp!

⁴ Alguns haicais são publicados com desenhos do próprio autor; outros, com desenhos de Caulos ou apropriações de outros artistas consagrados, como Gustave Doré e Milo Manara. O poema citado, que em algumas edições recebe o título “Prova”, caso do livro *Poemas*, publicado em 1984, possui a imagem que fora lhe atribuída pela editora.



(FERNANDES, 2010, p. 19).

A imagem que acompanha o haikai é de Hugo Pratt. Sobre o recurso imagético utilizado por Millôr, Rodolfo Guttilla entende que o poeta supera os seus antecessores e contemporâneos, recuperando a prática do haiga japonês, elemento pictórico que, por tradição, acompanha o haikai. Millôr utiliza a tradição do *haiga*; entretanto, introduz novos campos de significação ao poema. (GUTTILLA, 2009, p. 134).

O poeta inova com a introdução do pictórico e, concomitante, confirma a tradição brasileira da rima. O dualismo parece ser tônica de sua produção, se considerarmos que ele entende que o haikai depende mais da imagística do que de qualquer outra poesia, reproduzindo, assim, os princípios do imagismo, e é um dos pioneiros na medida em que sua produção possui influência direta de Kobayashi Issa, de um dos mais importantes haijins japoneses.

Dinâmica, a poesia de Millôr Fernandes extrapola qualquer enquadramento, haja vista que, fruto de seu tempo, sua produção poética revela o momento político, histórico e as questões sociais que motivaram tanto sua abordagem jornalística quanto parte de sua poesia.

3.5 O haikai a partir dos anos 80: re-orientação

Vimos que a introdução do haikai no Brasil ocorreu pelo viés da crítica francesa. Disto resultou, além da recorrência do recurso da rima, a impressão de que o poema era uma produção exótica. A concomitância com a aurora das vanguardas e do modernismo também corroborou para a compreensão do poema como o que melhor representa a concisão, a velocidade, a síntese. Das décadas de 1950 até 1980 imperou, na produção e crítica nacional acerca do poema, a influência dos ditames imagistas e o reflexo desta no concretismo brasileiro.

Com Millôr Fernandes temos a influência de um poeta japonês, Kobayashi Issa, na produção nacional. Isso se consolida na década de 1980, com poetas que se dedicam

exaustivamente ao estudo do budismo, do idioma japonês e de sua produção poética. Desses, destacam-se Paulo Leminski e Alice Ruiz S.

3.5.1 Paulo Leminski: um mestre

A antonomásia de samurai e malandro foi atribuída ao curitibano Paulo Leminski por Leyla Perrone-Moisés. Seria cabível à sua produção de haikai um caráter de escola aos moldes dos grandes nomes japoneses, dado o número de haicaístas que, surgidos após a década de oitenta, têm nele a principal referência. Leminski começa a estudar japonês na década de 1960 e, além das artes marciais, tem como livro de cabeceira *Haiku* de Reginald Horace Blyth. Este divulgou o haiku no Ocidente. Profundo conhecedor da literatura e da cultura japonesa, Blyth ajudou a moldar a orientalização da cultura pop dos anos 50 e 60. (FRANCHETTI, 1991, P. 44).

Leminski iniciou sua carreira escrevendo na revista *Invenção*. Estudioso aguerrido do idioma japonês, apreendeu a filosofia budista e a técnica de composição do haikai. Além de seu nome estar relacionado com a divulgação do haikai e do budismo pelo país, Paulo Leminski tornou-se uma das principais referências, senão a principal, para os haicaístas brasileiros, a partir da década de 1980. O livro *Capricho e relaxos*, publicado em 1983, sucesso de venda, promove o poeta como grande *haijin*. *La vie Em Close*, escrito em 1988 e publicado postumamente em 1991, traz a última parte dedicada exclusivamente ao haikai. A abertura desta, o poema *Kawasu*, em referência à rã do poema de Bashô, evidencia o conhecimento referente ao idioma japonês e a influência do *Shomon*, da poesia de Bashô, na produção leminskiana:

“Kawasu” é “sapo”, em japonês.
 Imagino ter relação original com
 “kawa”, “rio”. O batráquio é o animal
 totêmico do haikai, desde aquele
 memorável momento em que Mestre
 Bashô flagrou que, quando um sapo
 “tobikômu” (“salta-entra”) no velho
 Tanque, o som da água.

Leminski explica, evidentemente, o poema bashoniano *furu ike ya kawasu tobikomu mizu no oto*. Poema esse ampliado na associação insólita entre o mestre nipônico e Mallarmé, no poema “MALLARME BASHÔ”:

Um salto de sapo
Jamais abolirá
O velho poço (LEMINSKI, 2004, p. 108).

A associação de um *coup de dés jamais n'abolira le hazard* de Mallarmé com o conhecido poema de Bashô além de rara criatividade revela a intenção moderna que Leminski estabelece ao poema. Intenção esta reforçada pela presença de poemas que, assim como os concretos, exploram o espaço na página e as possibilidades tipográficas. Os estudiosos de sua obra observam em sua poesia a combinação da pesquisa concreta da linguagem com o humor. A isso deve acrescentar, evidentemente, sua paixão pela palavra. Disto resultou seu estudo de idiomas, dos clássicos grego e latim até o idioma japonês. Um bom exemplo dessa miscelânea leminskiana é:

VERTIGO
VER TE
COMIGO (LEMINSKI, 2004, p. 137).

Explora-se, no poema, além do aspecto tipográfico, é claro, a associação sonora entre “vertigem” em latim e o termo “ver te comigo”. O poema lembra, também, o trocadilho, recurso abundantemente utilizado pelo mestre curitibano.

A brincadeira com a palavra parece ser uma característica bem leminskiana. Há muitos exemplos, como:

Amar é um elo
Entre o azul
E o amarelo (LEMINSKI, 2004, p. 129).

Um humor que vai de questionamentos filosóficos a especulações quase infantis:

Saber é pouco

Como é que a água do mar
Entra dentro do coco? (LEMINSKI, 2004, p. 2004).

O poema, como em muitos de Leminski, explora o espaço em branco, resignificando-o.

Se estas características soam como rupturas, deve acrescentar que na obra o poeta traz também a presença das singularidades do poema nipônico, como os termos típicos *wabi* e *sabi* e a presença das coisas simples, estabelecidos como essenciais ao haicai pela escola *Shomon*.

A reflexão budista sobre a vida esta sempre presente e, por vezes, ganha contornos estóicos:

Inverno
É tudo o que sinto
Viver
é sucinto (LEMINSKI, 2004, p. 142).

A brevidade da vida é um tema espalhado por diversos haicais em toda a sua obra.

A produção poética leminskiana é toda eivada de haicais. Sobre sua obra caberia um estudo à parte.

Considerando a produção de haicai no Brasil, Paulo Leminski é um *mestre*, nos moldes estabelecidos por Pound: combina um certo número de processos e os usa tão bem ou melhor que os inventores. (POUND, 2006, p. 42). No caso da invenção do haicai no Brasil, o autor curitibano é o ponto mais elevado, é o que mais aproxima dos grandes nomes do poema produzido no Japão.

3.5.2 O haicai de Alice Ruiz S: Presença feminina

A produção feminina de haicai no Brasil acontece desde a década de 1930, com a publicação de cinco haicais de Rosemary de Barros na revista do centro acadêmico da universidade de São Paulo em 1932, e, posteriormente, em 1949, com a coletânea *Pétalas ao Vento – Haicais* de Fanny Luíza Dupré. Entretanto, o grande nome referente ao poema é indubitavelmente Alice Ruiz S. A poesia de Alice Ruiz mantém esse duplo: conhecimento profundo do *shomon* e a aclimação brasileira. Acerca da aclimação José Miguel Wisnik afirma que o hai-kai aclimatado à tradição coloquial da poesia moderna brasileira tornou-se a pedra-de-toque deste jeito de ser que exige ao mesmo tempo concentração e desconcentração. (WISNIK, 2001, p. 11).

Wisnik chama a atenção para a presença de traços de feminilidade na poesia de Ruiz. No haicai tradicional não há traços de gênero, deste modo na produção de Ruiz há um ganho estético. Em se tratando de uma produção poética, que tem por objetivo o registro e o despertar de uma percepção muito ampla ou intensa nascida de uma sensação, como afirma Paulo Franchetti (2007, p.9), a presença feminina é-lhe um acréscimo significativo.

E mais, há um duplo na poesia de Ruiz, como se deixou entrever. Há um retorno aos princípios orientais e, concomitante, uma desorientação, como sugere a autora na abertura do livro *Desorientais* (2001). Num prefácio-poema, explica:

desorientais porque: não existiriam sem as pessoas e toda sua complexidade, ao contrário dos orientais feitos apenas com a simplicidade das coisas. (RUIZ, 2006, 19).

E segue na próxima estrofe-explicação:

são versos feitos para, com e por causa desse outro, onde o eu aparece, impregnado de nós, ao contrário dos orientais, onde o eu se retira para que tudo seja apenas como é. (RUIZ, 2006, p. 19).

Nega, mas negar, muitas vezes, é reafirmar a existência. E a negação, como se poderá observar ao longo do livro, segue aquele princípio já consagrado desde a antropofagia, na década de 30. Devoro o outro para ser mais eu. E a poesia de Ruiz, brasileira, tropicalizada, se revelara nesse duplo. A negação acaba por criar uma tensão dialética, expondo os dois pólos, para evidenciar seu próprio princípio. Vale lembrar que a própria poesia japonesa, calcado no princípio da permanência e da transitoriedade, acaba por tipicizar esse processo. Por exemplo, o termo haikai, etimologicamente, significa verso cômico, e a poesia de Bashô, que notabiliza o termo, é a poesia mais séria, filosófica. Ou seja, o dualismo é típico do haikai, e em Alice Ruiz, se configurara na marca da pessoalidade, da feminilidade, coabitando com a instauração dos princípios da estética japonesa, em especial dos elementos budista que o poema traz incrustados.

Conhecedora da poesia japonesa, Ruiz escreveu *rengas*, haicais em cadeias. O *renga da noite*, sete poemas versando sobre o tema, traz

Noite cheia
lua minguante
meu quarto crescente. (RUIZ, 2006. p. 57).

Em que o jogo com os quartos da lua cria um clima sensual. A última parte do livro, *Eros*, resgata e hipertrofia isto.

O tom a vontade empresta humor a alguns poemas, como em

Noite no escuro
Pensando que era barata
Matei o vagalume. (RUIZ, 2006, p.58).

Um humor sutil, grácil. Por vezes, com uma aproximação do trocadilho

Roubaram a casa
As moscas ficaram
Às moscas. (RUIZ, 2006, p. 87).

Humor aliado, aliás, ao princípio da não-ação. E o gracejo, de certa forma, resgata a origem do poema, quando este era a primeira parte de um *tanca*, e, pelo aspecto muitas vezes lúdico, recebera o nome de *haikai* que significa, etimologicamente, poema cômico:

Pensou
Não dança mais
Dançou. (RUIZ, 2006, p. 90).

Eros, a última parte do livro, traz alguns poemas sobre o negaceio amoroso e sobre o potencial sutilmente explosivo, conforme assegura Wisnik, presentes na poesia de Ruiz. Aspectos estes explícitos em poemas como:

Atravessando o túnel
teu desejo
me atravessa (RUIZ, 2006, p. 110).

Ou, numa definição que vai do metapoema à transfiguração do ser em poesia:

Quem ri quando goza
é poesia
até na prosa. (RUIZ, 2006, p. 112).

E esse, de um maravilhoso desejo aliterante:

Sede a sede do meu ser
cesse a minha sede
de ceder. (RUIZ, 2006, p. 119).

Os poemas, mesmo desta parte do livro que se propõe amorosa, trazem a ausência, marcada pela lembrança e pela solidão. Esta última, como já vimos, parte de um dos critérios estéticos da poesia japonesa, principalmente da produzida por Bashô e seus discípulos.

4 O HAICAI NA LITERATURA MATO-GROSSENSE

4.1 Precusores: poetas corumbaenses

No Mato Grosso, o alvorecer do Modernismo Literário não dispensou o expediente de utilizar o haikai, junto ao arcabouço das novidades estéticas.

As agitações artísticas e literárias do início do século chegaram ao Estado somente em meados da década de 1930. Essa década marca o início de sua modernização. Em 1932, o Centro Matogrossense de Letras foi transformado na Academia Matogrossense de Letras. A política federal do Estado Novo

Trouxe a Mato Grosso nas décadas de 1930 e 1940, um impulso político, econômico e social muito grande, traduzido em modernos meios de comunicação, acarretando a melhoria dos correios, telégrafos, e transportes etc. É nos anos 30 que se registram a primeira transmissão de rádio (1939), a introdução do cinema falado (1933) e a inauguração de linhas aéreas ligando Mato Grosso ao Sudeste, (...).

Além disso, a década de 1930 marca a descoberta de minérios na região leste do estado. (...) É também nessa época que, através do Programa de Integração Nacional, de Getúlio Vargas, são formadas as primeiras colônias sulistas, sobretudo no sul do estado. (MAGALHÃES, 2001, p. 95).

No plano literário, a modernização foi um processo paulatino. Como observa Carlos Gomes de Carvalho (2008, p.8), o sopro renovador do modernismo moveu lentamente as águas do pantanal literário mato-grossense. Foi uma atividade insular, trabalho de poucos poetas inspirados e motivados pela novidade. Trabalho árduo que requereu dos poetas uma verdadeira militância. A estética romântica, presente na produção poética matogrossense, desde os primeiros poetas destes rincões até meados do século XX, configura bem a resistência frente às novidades estéticas adjacentes do Modernismo. Ao romantismo aliam-se a presença simbolista e a parnasiana. D. Aquino Correa, cuiabano membro da Academia Brasileira de Letras, por exemplo, em plena década de 1940, não só professava anacronicamente um romantismo mesclado com parnasianismo, que tanto defendia, como não reconhecia os movimentos ligados ao modernismo no estado. É nesse contexto que surgem os poetas que contribuíram para a disseminação da estética modernista em Mato Grosso.

Os primeiros poetas que manifestaram a adesão às novidades estéticas pertenciam a um grupo de Corumbá. Por isso Lenine Póvoas define estes poetas como pertencentes ao *Grupo Corumbaense* (1994, p.84). Esses jovens, do sul do estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, pelo acesso às capitais do sudeste, principalmente a capital federal Rio de Janeiro, tiveram antes dos outros autores do estado contato com as inovações do modernismo. No início do século XX Corumbá era a cidade matogrossense mais moderna. Entretanto, em função da primeira Grande Guerra, a cidade sofre alguns reveses, sobretudo econômicos. O fluxo comercial com a Europa é interrompido e, com a construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil na mesma época, o centro comercial é deslocado para Campo Grande. Os problemas sociais advindos dessa situação terão ressonância na produção poética, sobretudo de Lobivar de Matos.

Para o crítico Póvoas, o corumbaense Carlos Vandoni de Barros é o primeiro poeta que fez versos modernistas no Estado. Entretanto, Rubens de Mendonça (2005, p.152) entende que o poeta é pré-modernista. Dos poetas de Corumbá, destacam-se os jovens Lobivar de Matos e Henrique Rodrigues Vale, poetas que participaram da Revista *Pindorama*, primeiro veículo modernista matogrossense, lançada em 1939, sob a orientação de Gervásio Leite, Rubens de Mendonça e João Batista Martins de Melo. O programa da revista, como expõe Rubens de Mendonça (2005, p.171), era o seguinte:

De um lado, a rotina, a desmoralização, a pasmaceira, a agonia. Na outra margem, os espíritos sedentos de novidade, a vida, o movimento, a energia. Sempre duas gerações que se combatem, que se mutilam, que se destroem. [...]
 Este é o programa de uma revista de moços – *novidade e atualidade*.
 Geração moderna deve procurar, nas cousas atuais elementos para construir um mundo melhor.
 Se as possibilidades são poucas, muitas são as esperanças.

A proposta da revista é clara, visa a uma ruptura, a renovação. Entretanto, o combate à pasmaceira literária não evitou, durante o período, a coexistência de produções anacrônicas no estado, principalmente as românticas. O próprio grupo sofre por certa inconsistência. Hilda Magalhães expõe a realidade dele que em suma “não apresenta uma proposta estética capaz de sustentar dentro dos moldes pretendidos. Ideológica e esteticamente fragilizado, fala muito de novidade, progresso, não conseguindo, entretanto concretizar suas ideias em produtos estéticos”. (2002, p. 125). Como afirmou Rubens de Mendonça (2005, p.171), não houve luta, houve capitulação, e pouco honrosa. Diante deste quadro o grupo lança ainda no mesmo ano de 1939, mas sem grande êxito, o *Movimento Graça Aranha*, assinado por Gervásio Leite,

Rubens de Mendonça e Euricles Mota, com o objetivo de transmitir à inteligência mato-grossense esse dinamismo criador que sacode todo País na hora decisiva em que vivemos. (MENDONÇA, 2005, p. 172).

Lenine Póvoas (1994, p. 86) entende que a revista e o manifesto abriram o caminho para as correntes modernas em Mato Grosso. Um pouco antes o corumbaense Lobivar de Matos havia trilhado um novo caminho para a produção literária do Estado.

4.1.2 Lobivar de Matos: precursor rebelde

O poeta Lobivar de Matos, registrado com o nome de Lobivar Barros de Mattos, sedento de novidade, iconoclasta, como observou Magalhães (2002, p.37), absorveu com rapidez e excelência a estética modernista. Nascido em Corumbá em 11 de janeiro de 1914, como informa Rubens de Mendonça, ou 12 de janeiro de 1915, conforme Carlos Gomes de Carvalho, muda-se aos dezoito anos para o Rio de Janeiro, onde se matricula na Faculdade Nacional de Direito. Possivelmente é nesta atmosfera que entra em contato com a estética modernista. Publicou em 1935 o livro *Areôtorare*, nome que em boróro designa o índio privilegiado na aldeia, com a função de profeta, orador e contador de lendas, em torno do qual os boróros se reuniam para ouvi-lo. E, no ano seguinte, 1936, publica o livro *Sarobá*. Com essas duas obras consegue, com proficiência, expressar o que Hugo Friedrich denomina de tensão dissonante, um objetivo das artes modernas em geral. Aqui, dissonância não no sentido de obscuridade, mas de soar diferente, propor algo novo. Para Friedrich (1978, p.17) é o sentido de transformar a poesia que domina a lírica moderna. Temos, pois, acerca da obra de Lobivar de Matos, que concluir que não se pode pensar outra coisa que não seja uma manifestação que reflete esta estética.

Sarobá, como se vê no poema de abertura do livro, é um bairro de negros, que recebeu esse nome pelas precárias condições de vida, haja vista que o nome significa bagunça, lugar chinfrim, pouco limpo. O lirismo dos becos, da sujeira, da miséria, da fé e da malandragem dos negros desfila pelo livro. Além do verso livre, o livro traz alguns poemas que dispensam a retórica exacerbada, primam pela síntese. Destes ressaltamos o poema

Subjetivismo

Sombras elásticas de corpos moles

Arrastam-se, paráliticas,
Pela minha sensibilidade adormecida. (MATOS, 1936, p. 15).

Embora o poema não tenha o caráter de anotação breve, não se configure em um ato mínimo de enunciação, não seja uma forma ultrabreve, um elemento tênue da vida real, elementos estes entendidos por Barthes (2005, p. 47/48) como *conditio sine qua non* do haicai, configura-se como o primeiro poema a se aproximar formalmente do mesmo publicado por um autor matogrossense.

O jovem poeta Lobivar de Matos tinha consciência de que sua poesia estava em consonância com a estética do Modernismo, em dissonância com a produção da academia mato-grossense e dos poetas da capital Cuiabá que mantinham a tradição, não avançando, como afirmara no *Anuário Brasileiro de Literatura*, sequer um milímetro do Romantismo. Os poetas da capital e do norte, nesse período, produzem pouco e a literatura que escrevem, além de pobre e minguada, refletem a estagnação marcada pelo prolongamento da estética do século anterior. Ser moderno no Mato Grosso da década de 1930 carecia de militância. O jovem corumbaense era, sobretudo, engajado. Sua poesia, principalmente no segundo livro, revela seu olhar diante do massacre e da negação que o capitalismo impõe aos pobres que, reduzidos à força de produção, são explorados, niilizados. Nesse sentido, afirma Magalhães (2002, p. 43), é não apenas o mais lúcido dos poetas da primeira metade do século XX, como também o mais expressivo e envolvido deles.

Subjetivismo pode ser entendido como metonímia da produção de Lobivar. O título, temática romântica consagrada, é carnavalizado, no sentido baktiniano, ao dar vazão à expressão da preocupação do poeta com as questões filosóficas e sociais. Ao invés da supervalorização romântica do “eu”, característica esta ainda presente na literatura de Mato Grosso, há no poema o engajamento do eu lírico com a degradação do ser humano, a niilização do mesmo, reduzido às sombras.

No poema, os corpos degradados, paráliticos, são revistos pela sensibilidade do eu lírico. Tem-se o poeta assumindo sua condição de “areôtorare”, de vate, de profeta, de contador dos sofrimentos e agruras dos explorados, daqueles que foram marginalizados. O distanciamento presente no poema, marcado pela presença da memória, revela a intenção de porta-voz que o poeta assumiu, uma vez que pressupõe um leitor alheio a essa realidade. Pressupõe um despertar deste para as injustiças. A imagem proposta no poema é agressiva, demonstra revolta, conclama a uma tomada de posição, um compromisso social.

Como *Areôtorare*, o poeta consegue exemplificar a potencialidade preconizada por Julio Cortázar: a analogia do poeta com o mago. Afinal, “a poesia é também magia nas suas

origens” (CORTÁZAR, 2008, p.96). Como bruxo boróro Lobivar de Matos, além da façanha de ser a voz do pantanal fora do Estado, foi o primeiro a insurgir contra a estagnação e o anacronismo imperante no plano literário mato-grossense. O poeta Gervásio Leite, na revista *Pindorama*, escreveu a Lobivar de Matos, argumentando que

Os bororos também falam ou, pelo menos, estão aprendendo a falar. É que ainda falamos uma língua estranha, que não sendo bem a língua portuguesa, não é também castelhana. Nem guarani. Nem brasileira. De modo que, por aqui, fala-se o esperanto. Ora já é uma vantagem falar o esperanto quando ninguém acredita nele. Mas vamos adquirindo também o hábito de expressar coisas humanas com esse esperanto, qualidade que é bem apreciável. Saber falar “humanidade” – confesse! – já é um pedaço bom. Pois nós sabemos. E até usamos sinônimos que é o cúmulo da sabença. Só que não encontramos eco. Falamos na planície, e vozes nos planos perdem-se, morrem. Daí a gente torna-se casmurro, interiorizado, difícil. Bancar o programa, falar sozinho na vida é bem duro. (...). Aqui do fundo da taba, temos o prazer de aplaudir a sua voz, natural, violenta, diferente, de índio esperto da tribo dos bororos. (MENDONÇA, 2005, p. 174).

Fica evidente o papel preponderante que esses poetas assumem mediante a necessidade de se produzir literatura nas planícies mato-grossenses. O jovem poeta corumbaense é um precursor precoce e rebelde, como o definiu Carlos Gomes de Carvalho.

4.1.3 O embaixador do haikai: Henrique Rodrigues do Vale

O outro jovem corumbaense, Henrique Rodrigues do Vale, que foi embaixador do Brasil na Rússia, é o primeiro poeta a escrever conscientemente haikai no estado de Mato Grosso. Embora seus poemas mantenham uma relação próxima com o epigrama, são os primeiros que configuram o aspecto formal do poema nipônico. Os seus haicais possuem títulos, e o conteúdo, quase sempre, é uma definição do mesmo.

São exemplares poemas como

O mau

O mau é seres fria

Como uma estátua:

O mau é seres estátuas. (MENDONÇA, 2005, p.169)

Apesar do caráter de definição, de explicação, o poema ganha vitalidade por sua síntese, sua economia. Não há alongamentos perifrásticos. O poema prima pela concisão. Avança da comparação à metáfora. O distanciamento do tom declamatório, da eloquência exacerbada, marca a aproximação da produção de Henrique do Vale com os ideais estéticos que configuram a estética inaugural do modernismo brasileiro.

O poema *Dúvida* é mais bem acabado do ponto de vista formal e na medida em que reflete um estado de espírito concomitante com a imagem noturna:

A noite é negra mesmo?
O mundo é mesmo triste?
Ou sou eu que sou burro? (MENDONÇA, 2005, p.169).

Sucinto como deve ser o haikai, o poema é representativo, dado que revela, pelo tom que alia a reflexão filosófica a um humor subjacente, um laivo de influência do poema tradicional japonês. Sobretudo da produção da escola *Danrin*, a qual traz o humor à representação das orientações budistas. Lembremos mais uma vez que, embora o nome haikai signifique etimologicamente poema cômico, e tenha surgido com uma função lúdica, o poema se notabilizou com Bashô, que além dos pilares budistas entendia que o poema deveria ter fluência e leveza, ou seja, deveria fluir espontaneamente, refletir a noção Zen do *Wu-shi*, a ausência de artifício. Henrique do Vale em *Dúvida* distanciou da proposta de Bashô, mas atentou, além da brevidade, ao aspecto etimológico do poema. Deve-se fazer uma ressalva ao fato de que a metáfora por predicativos do sujeito, presente nos três versos, é um recurso desnecessário no haikai, pois neste o objeto *é*. Felizmente, há, em *Dúvida*, mais aproximação que distanciamento.

A busca do conceito, angustia barroca renitente, posto que marca presença ainda no modernismo, é tônica nos haicais de Henrique do Vale. Barthes opina que o haikai não deve comportar nenhuma “agudeza”. (2005, p. 174). A agudeza é a busca do conceito, da ideia. Entretanto, embora o crítico entenda que a presença da agudeza se configura em um anti-haikai, não se deve negar que há haicais conceptistas, caso dos poemas deste poeta corumbaense.

Os haicais de Henrique do Vale, embora refletem poucos traços do poema tradicional nipônico, contribuem bastante, assim como a produção de seu colega Lobivar de Matos, para espanar o bolor da poesia mato-grossense.

4.2 Década de 1940: o haicai em Cuiabá

Se o haicai começou a ser praticado no sul do Estado na década de 1930, na capital Cuiabá a produção se inicia na década seguinte. Apesar de o Brasil ter cortado relações diplomáticas com o Japão em 29 de janeiro de 1942, em função da Segunda Guerra Mundial, o poema nipônico continuou sendo praticado. No *Anuário do Oeste*, publicado em 1943 sob a orientação de Jorge Fonseca Junior, dois poetas cuiabanos lançaram haicais: Gervásio Leite e Ulisses Cuiabano. Os poemas foram citados por Goga em seu estudo sobre o haicai no Brasil, publicado no Japão em 1986.

Por volta desse período surge no cenário literário mato-grossense a figura emblemática de Rubens de Mendonça, cuja importância para a literatura do estado reside tanto em sua produção crítica quanto na sua produção literária.

4.2.1 Rubens de Mendonça

A primeira publicação em livro foi de um autor aliado à revista *Pindorama*. Haja vista que, na capital, o primeiro poeta a lançar um livro com o poema foi um dos protagonistas da revista, Rubens de Mendonça⁵. Como poeta e crítico Mendonça revela duas facetas: como partícipe do primeiro grupo de modernista do Estado, foi precursor da implantação da estética modernista em Mato Grosso, ao contribuir com a fundação da revista *Pindorama* e, entretanto, “a sua poesia afina-se muito mais com os ideais românticos do que com os modernos”. (MAGALHÃES, 2001, p. 112). Corrobora isso o fato de que, concomitante com sua participação na revista precursora do Modernismo e do *Movimento Graça Aranha*, o poeta é um dos pilares do *Grêmio Álvares de Azevedo*, cuja produção crítica e literária louva o Romantismo e o Parnasianismo.

⁵ RUBENS DE MENDONÇA: Nasceu em Cuiabá dia 27 julho de 1915. Morreu dia 03 de abril de 1983. Foi funcionário público do Ministério da Fazenda, jornalista, poeta e historiador. Filho do historiador Estevão de Mendonça. No campo historiográfico publicou várias obras, dentre elas: **História do jornalismo em Mato Grosso**. (1951); **Roteiro histórico e sentimental da Vila Real do Bom Jesus de Cuiabá**. (1952); **Dicionário Biográfico Matogrossense**. (1963); **O tigre de Cuiabá**. (1966); **História de Mato Grosso** (1967); **Ruas de Cuiabá** (1969); **História das Revoluções em Mato Grosso** (1979); **História do Comércio de Mato Grosso** (1973); **Evolução do Ensino em Mato Grosso** (1977); **Igrejas e Sobrados de Cuiabá** (1978). Como poeta publicou: **Garimpo do meu sonho** (1939); **Cascalho da Ilusão** (1944); **No escafandro da Vida** (1946); **Antologia Bororo** (1946); **Dom pôr do Sol** (1954). Como crítico publicou: **Aspectos da Literatura Matogrossense** (1938); **Álvares de Azevedo – O Romântico Satânico** (1941); **Bilac o poeta da Pátria** (1965); **História que o povo conta** (1967); **História da Literatura Matogrossense** (1970). Lançou o Movimento Graça Aranha com a colaboração de Gervásio Leite e Euricles Mota. Esse movimento modernista procurava “transmitir à inteligência matogrossense esse dinamismo que sacode todo o país na hora decisiva em que vivemos.” (PÓVOAS, 1994, p.83).

Sua contribuição para o estudo do haikai ocorre com a publicação em 1944 de dois haicais no livro *Cascalhos da ilusão*. Nessa obra o autor revela a miscelânea de confluências estéticas que marca as produções poéticas mato-grossenses da primeira metade do século XX. O livro revela traços românticos e parnasianos e há nele flagrantes de vislumbre do modernismo. É dentro desse último horizonte que surge os primeiros haicais publicados com o título para denominar a forma poética. No final de *Cascalhos da ilusão*, nas páginas 56 e 57, do conjunto de 63 páginas, aparecem dois haicais em sequência. O primeiro:

HAIKAI

A LUZ DO LUAR
REFLETE DUAS SILHUETAS,
DE BOCAS COLADAS!... (MENDONÇA, 1944, p. 56)

Revela a ruptura com as formas tradicionais, com as convenções formais, com o cânone. O uso das letras capitais no livro em que há sonetos, trovas, vilancetes, madrigais e triolet, todos escritos consoante as normas pré-estabelecidas, indica a consciência do poeta de que, com o haikai, está se propondo uma novidade e um acréscimo a essas formas consagradas. O beijo sob o luar de, provavelmente, uma límpida noite de verão, é a imagem captada pelo olhar do poeta. Visão idílica. A imagem captada pelo eu lírico é noturna. Matsuo Bashô em *Oku no Hosomichi*, traduzido como *Sendas de Oku* ou *Trilha estreita aos confins*, escreveu alguns haicais com a temática noturna. Entretanto, em geral o haikai é diurno, em função da claridade que evoca e propicia as imagens. O poeta Rubens de Mendonça valoriza a noite, só que, dadas as suas influências, enfatiza, com isso, a presença romântica que perpassa sua obra. Em suma, há um duplo no poema, especulativo da obra de Mendonça. Ciente e participe do advento do modernismo, traz, na obra, a persistência da estética romântica, que marca o tradicionalismo cuiabano. Em outras palavras, o haikai revela o paradoxo da produção de Mendonça. A luta no sentido de conjugar os ideais de novidade que defende, e a resistência aos mesmos pela imperativa presença do Romantismo.

O poema explora a percepção através dos sentidos. Barthes entende que a percepção no haikai perpassa por três tratamentos. *O som cortado*, em função do pictórico e da presença do princípio do *satori*; *Uma arte por outra*, o fato de uma percepção evocar outra sensação e a *Sinestesia*, homologia das sensações. No haikai, arte do ténue, a sensação é mais *eufórica* do que analítica (BARTHES, 2005. p. 123). No haikai de Mendonça, o olhar do eu-lírico aproxima o leitor da imagem visual que reproduz. Esse olhar mostra a imagem do beijo e

evoca a sensação. A supremacia pictórica, determinante da captação do instante, da anotação rápida, aspecto este típico do haikai, está configurado com êxito no poema do autor cuiabano.

O poema perde qualidades estéticas em relação ao haikai clássico porque diz, afirma, descreve e o poema nipônico em geral prima por mostrar. Roland Barthes afirma categoricamente que o haikai nunca descreve: sua arte é contradescritiva, na medida em que todo estado da coisa é imediatamente, obstinadamente, vitoriosamente convertido numa essência frágil de aparição. (2007, p. 101).

Há no haikai de Mendonça uma pequena cena, ou, em outras palavras, uma pequena história. Em certos haicais, há um germe de história, um “narrema”. (BARTHES, 2005, p. 177).

Em *Cascalhos da ilusão* o poema seguinte substitui o campo da apreensão pela visão, pela apreensão através do pensamento, da reflexão:

HAIKAI

MEDO DE ESTAR SÓ!
A CONSCIÊNCIA TEM MEDO
E HORROR DE SI MESMA!... (MENDONÇA, 1944, p. 57).

Mantém a mesma disposição, a pontuação como recurso expressivo. Quanto ao conteúdo o poema se revela caudatário da escola *Shomon*, ou seja, há nele uma influência da poesia de Bashô. O poema traz a presença do *sabi*. O tema da solidão, como se observa no primeiro verso: “medo de estar só”. Medo e solidão são retomados nos outros dois versos.

Como aspecto eminentemente positivo na produção de Mendonça tem-se o fato de o primeiro haikai presente em *Cascalhos da Ilusão* valorizar o pictórico, de modo que todos os três versos refletem imagens: no primeiro tem-se a imagem da luz do luar; no verso seguinte, a imagem das duas silhuetas e no terceiro, a aproximação do olhar visualiza as duas bocas coladas. Há no poema o predomínio da imagem visual, um dos elementos essenciais do haikai. Nisso Mendonça teve êxito. Já o segundo haikai não reflete imagens, mas sim, inversamente, compreende a reflexão no seu aspecto metafísico, filosófico. Por esse prisma, o poeta cuiabano também foi feliz em sua composição.

Os dois poemas de Rubens de Mendonça revelam, separadamente, a compreensão de duas características específicas do poema nipônico, a imagem e o aspecto filosófico. O primeiro haikai traz elementos tangíveis, já o segundo é marcado pela presença de elementos intangíveis, inefáveis.

4.3 Revistas das décadas de 1940 e 1950: as mensageiras da poesia de vanguarda

No final da década de 40, mais precisamente em 1949, um novo sopro de modernidade surgiu na literatura produzida em Mato Grosso. Os poetas Benedito Sant'Ana da Silva Freire e Wladimir Dias-Pino lançam a revista *O arauto da Juvenília*. Planeja-se agora tirar a literatura mato-grossense do anacronismo em que se encontra desde o início do século XX e aproximá-la da poesia de vanguarda. Os poetas da revista se configuram como os grandes nomes da vanguarda e da poesia concreta no estado de Mato Grosso e em âmbito nacional. De fato, Wladimir Dias-Pino é nome fundamental ao movimento poema processo, da década de 1960.

Seguindo a mesma trilha de *O Arauto da Juvenília*, no ano de 1951 surge a revista *Ganga*, dirigida por João Antonio Neto, Agenor Ferreira e Rubens de Castro. A revista, como a definiu João Antonio Neto, é uma publicação aberta, um berçário para a literária mato-grossense. No mesmo ano de 1951 surgiu *Sarã*, dirigida por Wladimir Dias-Pino e Rubens de Mendonça. *Sarã* é, conforme Magalhães (2001, p.128), uma revista mais vanguardista do que *Ganga* e espaço para a arte de vanguarda.

Sobre a proposta da revista, Hilda Dutra Magalhães informa que

Nas páginas de *Sarã* escritores enigmáticos e promissores publicam seus primeiros poemas alçando voo à maturidade literária no Estado. Dentre esses escritores, temos Silva Freire e Wladimir Dias Pino, representando uma nova leva de “modernistas”. Entretanto, esses modernos, ao contrário do Grupo Pindorama, não se sustentam mais nos ideais do Modernismo de 22 ou de 30, mas sim na estética de 50, motivo pelo qual *Sarã* dialogará não com os problemas poéticos de 22, mas as possibilidades estéticas dos concretistas de São Paulo. (MAGALHÃES, 2001, p. 129).

É com essa revista que Mato Grosso, mesmo que parcialmente, alça de vez voo no sentido de acompanhar a produção literária nacional. Em outras palavras, um grupo de poetas começa a produzir uma literatura que coaduna com a produção nacional. Ainda que, mesmo em meados do século XX, há no estado tradicionalistas que defendem, renitentemente, a estética do final do século XIX.

A presença do haicai na produção da poesia de vanguarda acontece principalmente em função da dimensão visual da poesia japonesa, herdada, como assegura Haroldo de Campos (2010, p.65), por via do ideograma. Este, além do aspecto gráfico, é, ainda em consonância com Campos, uma potencialização da metáfora, na medida em que o ideograma associa imagens, promove uma combinação pictórica. No pensamento por imagens, conforme

Campos (2010, p.65), o haicai funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível. O haicai tem sempre um elemento visual, concreto, que Barthes (2005, p. 115) entende como um *tangibile*. Para o crítico francês no poema há palavras tendo por referentes coisas concretas, objetos – digamos em geral: que podem ser tocadas, *tangibilia*. O tangível no poema permite uma visualização do mesmo. Por isso Barthes entende haver no poema em função dos *tangibilia* uma *hipotipose*. Termo este da Retórica Clássica que, conforme Helena Beristáin (1995, p. 138) denomina o fato de a pintura conter um cúmulo de pormenores precisos, intensamente claros e verossímeis, de modo que ela resulta viva e enérgica e permite ao receptor compenetrar-se com a situação de testemunho presencial. Ou seja, a *hipotipose* é uma descrição que traz o pictórico aos olhos do observador. Permite que este veja ou visualize a imagem.

Portanto, se há no haicai um elemento palpável, concreto, algo tangível, é compreensível que tenha ocorrido a associação do poema de origem japonesa com a poesia concreta.

Dos poetas que contribuíram para as revistas que impulsionaram a poesia de vanguarda no Mato Grosso, alguns produziram haicais. Silva Freire, de *O arauto da Juvenília*, e João Antonio Neto, de *Ganga*, estão entre os principais produtores de haicai desta geração.

4.3. 1 Silva Freire: a vanguarda

O poeta Benedito Santana Silva Freire⁶ representa, ao lado de Wladimir Dias-Pino, a poesia de vanguarda em Mato Grosso. Com este, participou do movimento concretista brasileiro. Sua produção poética contribuiu para os novos rumos da literatura matogrossense. Poeta de vanguarda que sabe, como poucos, conjugar esse aspecto com o esforço de expor os elementos históricos e culturais do estado. Aliado a isto, o engajamento, a constante preocupação com as causas sociais dos trabalhadores do campo e da cidade. O garimpo, o cerrado, o canavial, as plantações, dão a tessitura do lado telúrico. O campo semântico de sua produção é ampliado com o jogo com a palavra, que o estro do poeta amplia o sentido. Wladimir Dias-Pino explica que

⁶ SILVA FREIRE – Nasceu em Mimoso em 1928. Em 1949, aos 21 anos, criou, em Cuiabá, juntamente com Wladimir Dias Pino, as revistas **O arauto da juvenília** e **O saci**, importantes órgãos de divulgação dos novos valores. (MAGALHÃES, 2001, p.161). Foi advogado, poeta de vanguarda, contista, jornalista, professor de Direito da UNI-SELVA, membro da Academia Matogrossense de Letras e da União Brasileira de Escritores. Publicou: **Águas da Visitação** (1979); **Barroco branco** (1989) e **Trilogia cuiabana** (1991). Faleceu em 1991.

Em Silva Freire o rigor dos vocábulos, independente do conteúdo, se organiza no espaço conseguindo um dinamismo (condensação ótica) e uma tensão semântica (núcleo de significados) em condição de desprezar a lógica poética tradicional, para adquirir, se não autonomia de textos visuais, pelo menos de blocos de múltiplas e simultâneas direções de leitura: física de palavras. A densidade do rigor vocabular conseguida, visualiza a intencionalidade ao articular uma sintaxe insólita, cada vez mais densa, que faz desses blocos engrenagens de palavras em seqüência móvel de aproximações. (DIAS-PINO, 2002. p. 156).

Seu primeiro livro, *Águas da visitação*, reflete bem esses aspectos elencados por Dias-Pino, explora proficuamente os recursos típicos do movimento concretista. O poema extrapola a palavra, é visual. É um objeto que se insinua ao leitor. O próprio poeta afirma escrever poemas que o leitor há de criar. Célio da Cunha (2002, p.156), nesse sentido, observa que a mensagem na poesia freiriana não vem pronta para ser consumida. A poesia é uma mensagem que compete ao leitor decodificar. Desta forma é co-participe na composição poética. Nesse sentido, a poesia de Freire caminha rumo à poesia práxis. E, no encaixo de enxergar o aspecto formal, percebemos o uso constante do terceto, que, como se sabe, nem sempre se configura como haikai. Entretanto, incrustado no poema “carvoeiro/vegetal”, poema em que desfila, por cerca de cinquenta estrofes, o trabalho do carvoeiro e sua relação existencial, o poeta traz um haikai:

Fogão de lenha:
Fornalha de intestino
No cardápio de contrações. (FREIRE, 1991, p. 68).

O haikai liga-se aos outros poemas pela isotopia⁷ do fogo. Os termos “fogão”, “lenha”, “fornalha” mantêm a relação semântica com a temática proposta na relação entre carvoeiros e natureza. Por seu turno, “intestino” e “cardápio” formam uma isotopia referente à fome, ao caráter existencial presente na poesia de Freire. Além do aspecto individual, o poema enceta o caráter sociológico que é típico na poesia de Freire. O fogão de lenha, o aquecedor simples do homem de igual condição, é o que lhe queima por dentro, dadas as carências que lhe são impostas.

Na sessão de poemas denominada “os cavalos” um haikai que expressa o voo dos quero-queros com a chegada dos animais para beber água:

⁷ Helena Beristáin explica que a isotopia resulta da associação dos semas na *fala*. Das várias definições oferecidas por Greimas, a autora entende que a mais completa é: “Conjunto redundante de categorias semânticas que hace posible la lectura uniforme del *relato*, tal como ella resulta de las lecturas parciales (es decir, por segmentos sumativos, por subconjuntos) de los enunciados, después de la resolución de sus *ambigüedades*, siendo orientada tal resolución por la búsqueda de la lectura única.” (BERISTÁIN, 1995, p.286.).

Revoada de
 quero-quero
 É tropilha chegando
 Brincando no aguadouro. (FREIRE, 1991, p. 117).

Visão telúrica e típica do sertão matogrossense. Outro *leitmotiv* da poesia de Freire. No haicai a consequência anteposta à causa provoca a valorização das duas ações. Imagens sobrepostas, de modo que tanto o voo dos quero-queros quanto as brincadeiras dos cavalos na água são essenciais à impressão provocada pelo poema.

4.3. 2 João Antonio Neto

Nascido em Couto Magalhães, em Goiás, dia 19 de abril de 1920. Veio ainda criança para Cuiabá. Sobre sua importância para a literatura de Mato Grosso, Rubens de Mendonça o qualifica como um dos melhores do Estado. (2005, p.184).

João Antonio Neto começou a escrever poesia ainda na infância, por volta dos 13 anos, com clara influência romântica. Em 1948 formou-se em Direito no Rio de Janeiro e em 1950, já de volta Cuiabá, foi um dos responsáveis pela criação da revista *Ganga*. Sua primeira produção poética foi *Vozes do coração*, de 1941, ainda sob a influência romântico-parnasiana. Sua poesia demorou para refletir seu entusiasmo renovador. Embora, desde o lançamento de *Ganga*, João Antonio Neto esteja comprometido com a renovação estética em Mato Grosso, as características modernas de sua obra só aparecerão em livro em 1970, com a edição de *Poliedro*. (GUIMARÃES, 2001, p.156). A obra, épica, é composta por narrativas curtas. Em função do distanciamento entre suas produções Hilda Guimarães o define como modernista bissexto.

Em 1982 João Antonio Neto publica a coletânea poética *Remanso*, contendo poemas que conjugam a influência clássica e moderna. O livro traz bastantes sonetos. De fato, Rubens de Mendonça entende que o poeta é grande sonetista.

Sua produção poética se reconcilia com sua militância modernista com a publicação de *Silhuetas e (in)significâncias* em 1989. A última parte do livro, *(in)significâncias*, é um vocabulário que une definições poéticas e lugares-comuns. A primeira parte, *Silhuetas* condensa o melhor do livro, os poemas breves com uma abordagem da vida e das coisas que amalgama ironia e visão crítica. Consoante a definição de Guimarães (2001, p. 160), há na

obra poemas relâmpagos com uma alta dosagem de humor e crítica. Características estas que coadunam com a estética do haicai. E, talvez por isso, há em *Silhuetas* exemplares do poema nipônico. Essa primeira parte do livro é dividida em três: “anthropos”, “phisis” e “ethos”. Há haicais apenas em “anthropos”.

Como todos os poemas do livro, os haicais são nominados. O primeiro é “alucinação”:

O pigmeu
acha que é um gigante
que não cresceu... (NETO, 1989, p. 29).

O humor presente em alucinação é a tônica do livro. No poema, opera no contraste pigmeu/gigante. O primeiro, pelo viés da negação passa a ser o seu oposto. Há uma semelhança com o poema-piada dos primeiros modernistas. Seguindo a mesma tendência, o poema seguinte, “pertinácia”:

O apego à vida é tão forte,
que o morto fecha os olhos
para não ver a morte... (NETO, 1989, p. 29).

Humor irônico, próximo ao trocadilho. Assim como no primeiro poema há uma necessidade de busca de uma definição. Os dois poemas ganham sentido por oposição de termos, palavras, *lexemas*. Em *pertinácia* os dois últimos versos formam um *quiasmo* valendo-se de palavras ou termos isotópicos, do mesmo campo semântico. Tem-se “o morto” no início do segundo verso e “a morte” no final do terceiro e “fecha os olhos” no final do segundo e “para não ver” no início do terceiro. Chega a ser, portanto, tautológico.

Em “relógio”, o poeta persiste na ideia de definição, mantendo, também, a presença da morte:

O tic-tac do relógio
é a prece do Tempo
e o nosso necrológio... (NETO, 1989, p. 31).

O poema seguinte, “autenticidade”, mantém a temática da morte e a persistência do humor:

A caveira,
desinibida,
ri da comédia da vida... (NETO, 1989, p. 33).

A ironia opera por inversão. Há no poema dois planos. No plano do texto a caveira que “ri da comédia da vida”, revela a visão irônica e pessimista do eu-lírico. O outro plano é o da imagem da própria caveira, que, desprovida de qualquer cobertura, mostra-se como em um sorriso mórbido. A imagem revela o humor.

O último haikai é “esperança”:

É a única saída:
– ponte de ligação
ao território da vida. (NETO, 1989, p. 36).

Como em alguns poemas da primeira fase do modernismo brasileiro, o título é parte integrante do poema. A presença da morte, presente no ditado popular, passa a ser, inversamente, o elo com a vida. “Esperança”, como muitos outros poemas do livro, resignifica, atribui novo sentido às palavras ou ao texto referente.

Os haicais de João Antonio Neto pela presença, sobretudo, da ironia e do humor, revelam a influência de Millôr Fernandes. O fato é, que sobressai, na produção de João Antonio Neto, o tom lúdico. Aspecto este, entendido muitas vezes, como fulcral ao poema nipônico.

4.4. O haikai na produção literária no Mato Grosso a partir dos anos 80: três versos de filosofia e engajamento

A busca de dirimir a dicotomia entre o nacional e o regional no estado de Mato Grosso iniciou-se com os poetas das revistas da década de 1950. A partir desta data verificou-se a um só tempo a modernização e a atualidade das letras mato-grossenses, e os passos para o consequente término do anacronismo da literatura de Mato Grosso em relação à produção do Sudeste, quando os autores mato-grossenses se sintonizaram com a vanguarda brasileira. (GUIMARAES, 2001, p. 312). Silva Freire e Wladimir Dias-Pino participaram do Movimento Concretista, e o último foi o criador, em 1967, do Poema Processo. Como esclarece no manifesto de 1971, o poema/processo é uma posição radical dentro da poesia de vanguarda. É preciso espantar pela radicalidade. (TELES, 2002. p. 425).

Na década de 1980, já superado o atraso literário da primeira metade do século, a poesia brasileira produzido em Mato Grosso entra em sintonia com a produzida nas outras partes da federação. O fluxo migratório também é responsável por essa equalização.

No que concerne ao haicai, os produzidos pelos poetas no estado reproduzem o desprendimento, a presença da filosofia budista, que ganha destaque em nível nacional principalmente pela influência de Paulo Leminski, e o forte engajamento político, fruto das questões sociais e históricas do estado e do país.

De 1980 até a atualidade no estado de Mato Grosso, destacaram-se, na produção de haicai, D. Pedro Casaldáliga, com sua produção engajada, Antonio Sodré, haicaista leminskiano e Marli Walker Guiachini, que tem na sua produção o presença do aspecto social e o amoroso ou erótico.

4.4.1 Os haicais de D. Pedro Casaldáliga

Os haicais de D. Pedro Casaldáliga⁸ seguem o percurso da poesia com temática social. Sua luta rendeu ao longo dos últimos anos da ditadura ações no sentido de expulsá-lo de estado de Mato Grosso, e, por conseguinte, do país. Seu vasto currículo estende-se do combate à matança de índios ao embate com o governo militar na defesa dos oprimidos. Fatos estes que motivaram, para citar um dado histórico, o Sr Jarbas Passarinho pedir a expulsão do padre do Brasil no início da década de 80. Nesse período já era reconhecido como um dos maiores representantes da resistência contra os ditames da ditadura e da luta contra as mazelas sociais e políticas do país. O estado de Mato Grosso era palco para grandes embates sociais: o latifúndio, subsidiado pelo governo, massacrava indígenas e pequenos sitiantes, e outros conflitos, como a resistência armada e ideológica proposta por militantes socialistas ou comunistas.

É dentro desse contexto que nasce a literatura de Dom Pedro Casaldáliga, uma poética que luta contra o silêncio e a dominação. (MAGALHÃES, 2001, p. 280). A respeito do caráter militante de sua poesia diz Bosi (2006, p. 11):

A denúncia crua, sem véus de alegoria, dá o cerne a essa palavra forte que sai da boca de um lutador vindo da insubmissa Catalunha para o coração da América Latina à qual dedicou a maior parte de sua vida, como bispo de São Felix. Dessa opção sem retorno provêm a autenticidade sem pregas de sua linguagem e o alto grau de sua lucidez política, que

⁸ D. PEDRO CASALDÁLIGA – Pedro Casaldáliga Plá nasceu no dia 16 de fevereiro de 1928, na aldeia de Balsareni, a alguns quilômetros de Barcelona. Ordenado padre em Madri, fez-se missionário claretiano no início dos anos 50. Foi missionário na África, e retornou à Espanha, de onde, em 26 de janeiro de 1968, foi enviado ao Brasil. Lançou no início da década de 70 sua Carta Pastoral “uma Igreja da Amazônia em conflito como latifúndio e a marginalização social”, que teve intensa repercussão. Em 1971 foi consagrado Bispo de S. Félix do Araguaia, pelo papa Paulo VI. Leal aos princípios da Teologia da Libertação “sua obra se fundamenta, no plano temático, sobre dois pilares fundamentais, a religião e a política” (MAGALHÃES, 2001, p. 281).

amadureceu em meio a conflitos de extrema violência provocados pelos mandantes locais e tolerados por autoridades passivas quando não coniventes.

Dom Pedro Casaldáliga é mais profícuo que seus antecessores na produção de haicais, ou melhor, haiku. Reconhecido pela poesia engajada, em sua produção de cariz nipônica, segue Masaoka Shiki. O haiku, conforme já citado, foi criado por Shiki que cunhou o nome a partir da combinação *haikai-hokku*, e isolou o poema dos outros versos, no caso do *renga*, e dos termos que tradicionalmente o acompanha, como o *haibun* e o *haiga*. E, sobretudo, deu ao poema um estatuto de arte, além de despi-lo da filosofia budista e agregar ao mesmo temáticas variadas, como a social. Nesse sentido, Shiki buscou a autonomia do poema e acabou por estabelecer também um tipo específico de haicai que escoima do poema toda a aura metafísica e religiosa e acrescenta-lhe um dado novo, a leitura crítica de seu meio. Através da crítica, Shiki pretendia recuperar o valor artístico do haicai, intervindo na sociedade. (CHAGAS, 2000. p. 20).

Em *Cantigas Menores* de 1979, encontramos

- Vendi a terra:
Neguei a mãe,
Fiquei órfão de vida! (apud MAGALHÃES, 2001, p. 283).

A tensão presente no poema, o apelo direto à questão social, faz dele, como de todos os poemas de Casaldáliga do mesmo estilo, belas manifestações de haiku. Nesse, como na maioria dos haicais de Casaldáliga, o termo que revela o *kigo* – que, como já se disse, é a palavra que representa uma das quatro estações ou a natureza – está impregnado de simbolismo. No poema a terra não é só a terra, mas é a mãe, a geradora. Há no poema a idiosincrasia judaico-cristã, revelada desde o “Gênesis”. A ideia tradicional de que somos feito de pó, no poema, dialoga com o aspecto social de vender a própria mãe para a sobrevivência. Vender a própria mãe tornou-se no Brasil uma metáfora que tipifica a ganância capitalista pequeno burguesa. Em 1862, José de Alencar publicou a peça *A mãe* cujo drama central gira em torno do fato de um jovem ter vendido, sem saber, a mãe para lucro próprio. O segundo verso, marcado pela negação, mantém a mesma isotopia da influência bíblica. Pedro negou a Jesus, e com isso à vida simbolizada por Cristo. A conclusão fica na mesma isotopia: órfão indica geração, descendência e ascendência que é garantia, proteção, identificação. Tanto “terra” quanto “mãe” remetem à “vida”. Ela engloba os demais.

Águas do tempo (1989) mantém o cunho engajado e, nesse livro, os poemas refletem a preocupação com a modernização da Amazônia. Vemos isso, por exemplo, no único haicai

presente no livro: “Hai-Kai da lua ocupada” que, a julgar pelo título, expande o conceito de latifúndio:

Cada vez que olho a lua
Sinto o pé de Armstrong
Em meus olhos. (CASALDÁLIGA, 1989, p. 40).

Para Hilda G. D. Magalhães neste haicai:

A lua significa, ao mesmo tempo a luz, a modernização, o progresso. Entretanto, ela pode significar ainda a poesia (já que ela é, no plano imaginário, antes de tudo um símbolo poético), mas a poesia partida, escondida, morta. A imagem dos pés que esmagam os olhos é fundamental no texto: os olhos não podem mais ver, eles só podem chorar e sofrer. A referência a Armstrong é uma referência à desmistificação do sonho (a lua ao alcance da mão), mas também ao poder da America anglófona sobre os países do Sul. Uma imensa distância semântica se instala entre os dois termos (olhos e pés) e as ações de olhar e esmagar. Os primeiros nos falam do sonho, do espírito. Já o ato de esmagar (o pé de Armstrong que se transforma, na Amazônia, em interdição) pertence aos brutos e aos seres aniquilados pelo Capitalismo. O título “Hai-kai da lua ocupada” nos remete à ideia de invasão, de perda do sonho (a própria lua), mas sobretudo dos direitos quebrados (os olhos = a cultura = a terra). As interdições do Capitalismo (de mãos dadas com a Tecnologia) instauram uma lacuna imensa entre o homem e a vida, o homem e seus direitos. (MAGALHÃES, 2005, p. 290).

A ocupação da lua expande o latifúndio até ao campo do onírico. O pé de Armstrong suplanta o conceito mítico e poético da lua. Ela é um espaço palpável, capaz de ser pisado. No haicai o astronauta pisa nos olhos no sujeito da enunciação, revelando assim, uma relação de poder e superioridade. O pé oblitera o olho. O olho, circular como a lua, mantendo a isotopia, também é pisado.

O livro *Versos adversos*, de 2006, traz vinte poemas dispostos na forma do haicai em sua parte final, nos *Noemas*, palavra que indica o objeto pensado, considerado pela reflexão. O *noema*, de certa forma, aproxima-se das instâncias típicas do haicai: a imagem e a filosofia do budismo. Três poemas possuem o nome haicai no título. Caso de *Hai-Kai do sertão*:

Nascer e morrer
É fácil.
O difícil é viver. (CASALDÁLIGA, 2006, p. 111).

Haicai prosaico. Simples e popular, próximo ao adágio. O encadeamento entre o primeiro e o segundo verso permite entendê-los como um único enunciado. E dois versos

configuram a estrutura típica do provérbio ou adágio. Há na perspectiva ocidental a aproximação do haikai com diversas formas breves. A aproximação ocidental do haikai com o adágio cria um paradoxo na medida em que estabelece uma relação entre textos essencialmente opostos. O português Manuel Pinto Ribeiro observa o equívoco da relação entre o adágio ou ditado e o haikai:

Em suma, o ditado (ou provérbio, ou rifão) propõe uma verdade evidente, com o pressuposto de que alguém procedeu já a essa análise anterior a todo o conhecimento que obviamente o procedeu. Essa verdade, isolada pela análise, contrapõe-se à restante realidade – e, de algum modo, ao sujeito que a enuncia e ao fazê-lo se propõe assimilá-la.
É este movimento totalmente oposto ao que induz um haiku. (RIBEIRO, 1995, 44).

Ao estabelecer estas relações procura-se, sobretudo, aproximar um pressuposto filosófico oriental, o budismo, por vezes distante da idiosincrasia judaico-cristã, com o que se entende por filosofia de vida ou com conhecimentos empíricos. Ocorre que, às vezes, esta aproximação gera bons frutos.

O segundo poema com a denominação haikai é *Hai-kai da solidariedade*, propensamente alegórico:

As batatas
Só se sentem juntas no saco
Quando começam a apodrecer. (CASALDÁLIGA, 2006, p. 122).

A solidariedade tardia das batatas revela, ironicamente, uma crítica à falta de solidariedade humana. A apatia social das batatas se revela na degeneração das mesmas.

O tema da consciência de classe, das discussões sociológicas, é evidente nos haicais de Casaldáliga. Semelhante teor está presente no seguinte *Hai-kai do papagaio burguês nacional*:

- Para depenar
Os nossos periquitos
Não precisamos de águias importadas. (CASALDÁLIGA, 2006, p. 125).

Poema que funciona assentado sobre uma relação de poder. O título é essencial à percepção do diálogo que o poema estabelece com um conceito popular de conflito entre papagaios e periquitos. Estes executam, aqueles ficam com a fama. Em termos sociais, os periquitos são depenados, ou seja, explorados, pelos papagaios. E como se enuncia no poema, para isso não há necessidade de águia, ou melhor, de um elemento superior a eles. Há uma

relação de força entre o sujeito da enunciação, o papagaio burguês, e o periquito. Conflito de classes e exploração que não demanda de força exterior. Há, também, evidentemente, nas palavras periquito e águia uma dimensão simbólica. O primeiro simboliza a pátria, o elemento nacional e a águia, como se sabe, é símbolo das potências capitalistas. O adjetivo que a sucede, reforça, quase que em forma de pleonasma.

O uso do símbolo no haicai é típico da produção brasileira, uma vez que no poema tradicional não há a *dimensão simbólica*. O objeto é aquilo que expressa.

O poema, assim como o anterior, é hipotático. Embora disposto em três versos no plano da expressão podem ser dispostos em apenas um: “as batatas só se sentem juntas quando começam a apodrecer” e “para depenar os nossos periquitos não precisamos de águias importadas”. No livro há outros poemas com a mesma disposição. Três versos hipotáticos. É exemplar o poema *Introvertido*:

O buriti
Penteia para si
Seus pensamentos verdes. (CASALDÁLIGA, 2006, p. 114).

Paisagem nacional, interiorana, predominante nas veredas do centro-oeste brasileiro. O buriti, numa ação introspectiva, penteia seus pensamentos. Na imagem, as palmas, em sinédoque, são seus cabelos. Há no poema um movimento do exterior para o interior. A paisagem vista, observada passa à percepção, à sensação íntima. O verde das folhas, perceptível, tangível, transmuta-se para o intangível.

E o poema *Berrante à boca da noite*:

A seu manso convite
saíam as estrelas
para pastar silêncio. (CASALDÁLIGA, 2006, p. 119).

O trabalho do vaqueiro aliado à contemplação da noite. Paisagem interiorana, rural. O berrante utilizado para tanger o gado, para a comunicação entre o gado e o vaqueiro, convoca as estrelas. Estas são o gado que pode pertencer a todos, sem carimbos, sem divisas. O instrumento de trabalho evoca a poesia. O vaqueiro, único, solitário, com poderes titânicos invoca a noite e pastoreia as estrelas mansamente. O tempo propício a esta ação é à noitinha, já consagrada como a que vem depois do trabalho, da reflexão emotiva. Ao se expressar, não se comunica consigo mesmo somente, mas a comunicação se torna transitiva, amplidão dos céus. O berrante soa como busca de comunicação, intersubjetiva, numa tonalidade emotiva, o

convite é manso. Estabelece-se uma comunicação: resposta por parte de outra forma de “boiada”, as estrelas que atendem, e se transmutam em boiada que fazem o que lhe é próprio, pastam; mas o objeto direto- não gramas- mas silêncio, unifica a isotopia metafórica de todo o poema: de comunicação subjetiva, emotiva, de sensibilidade delicada, de introversão.

Tomando elementos da paisagem brasileira, o poema cria uma outra paisagem – o da emotividade, de amplitude vertical, superior. De confraternização no mesmo tom.

O trabalho e a consciência de classe são temas recorrentes nos haicais de Casaldáliga. Temas, aliás, recorrentes na nossa poesia engajada.

4.4.2 Antonio Sodré: transmutação lúdica

O poeta Antonio Sodré⁹, em seu livro *Empório literário: versos diversos*, publicado em Cuiabá em 2005, faz uma incursão pelo haicai. Tinha grande admiração por Bashô, que conheceu através da leitura de Paulo Leminski. Mas, considerando que o próprio poeta se define como *poeta da transmutação*, fica compreensível o processo que ocorre com seus haicais: transitam ente o haicai e o epigrama. E alguns são, essencialmente, *senryus* – haicai satírico surgido na época Guenroku com Karai Senryu (1718-1790). Um aspecto peculiar do senryu é que ele possui uma semelhança com o epigrama. No senryu procura-se exprimir humoristicamente e epigramaticamente os sentimentos, hábitos e atos do homem e da sociedade. (YAMASHIRO, 1978, p. 145). O primeiro poema se insinua ao leitor como haicai intitula-se “suicídio”: é um dístico, seguido de dois monósticos:

ME
APERTEI

NO PRÓPRIO LAÇO

QUE DEI! (SODRÉ, 2005, p. 22).

O poema é assim mesmo, em letras garrafais. Ocupa bastante espaço na página. Aliás, todos os haicais presentes no livro estão com letras maiúsculas, e com longos espaçamentos, criando, assim, visualmente, o efeito contrário ao lugar comum de que são pequenos poemas. Há outro poema com a mesma estrutura gráfica

⁹ ANTONIO SODRÉ: Filho de baianos radicados no Mato Grosso, participou de um grupo de arte litero-musical chamado “Caxemir-Bouquê”. Em 1984 publicou seu primeiro livro, *Besta poética*. Em 2005 publicou o livro *Empório literário: versos diversos*. Faleceu em fevereiro de 2011.

LUZES DE NEON
 COLOREM A CHUVA:
 KADA PINGO KI KAI
 É HAY – KAY. (SODRÉ, 2005, p. 100).

Também com um dístico e dois monósticos, o poema, embora traga o *kigo* da chuva, a referência ao haikai, há nele aquilo que Bashô efusivamente criticava. O apelo tecnicista, a fuga aos princípios budistas. Logo, de balde a citação, não é um haikai, mas talvez um *senryu*.

Paisagem urbana, presença combinada de elementos naturais – a chuva – e elementos essencialmente tecnológicos (além de luzes artificiais, de neon) com prevalência destes.

Entretanto, no poema, o efeito estético é pequeno, sem grande criatividade imagística e com um apelo muito óbvio. O aspecto lúdico é marcado pelo trocadilho.

Também em letras garrafais, apelando ao visual o poema sem título:

E NO ABRIR DOS
 LEQUES
 OS SALAMALEQUES. (SODRÉ, 2005, p. 28).

Trazendo o verão como *kigo*, o leque no poema é uma sinédoque da estação. O aspecto social e a frivolidade do momento evidenciam-se numa relação semântica entre leques e salamaleques.

Com o mesmo aspecto formal há outro haikai, singelo, sugestivo e belo. Mais próximo, formalmente, do poema nipônico:

LANÇAS FINAS DE CHUVA
 DILACERAM....
 LENÇÓIS BRANCOS NO VARAL! (SODRÉ, 2005, p. 50).

Nesse, o aspecto imagético é abordado com primor. Ao metaforizar as gotas como lanças finas, destacando os traços semânticos da dimensão longitudinal, o percuciente, do que corta, sensorial, como feixe de intersecção entre o termo natural chuva e o artificial de lança – o poema permite a associação ao universo guerreiro: alusão aos *haijins* – haicaistas – que mantinham o *bushidô*? (*bushi*- nobre, *dô*- caminho). Os samurais?

A isotopia “bélica” sustenta a escolha do termo para expressar sua ação: dilacerar, em que o aspecto do “excesso” é sublinhado.

No poema é a oposição que cria a surpresa; a dureza, percuciência, ferina da imagem em que se transforma a chuva que, de mole e líquida, se transforma no concreto duro, ferino. A ação da chuva incide sobre o tecido, o lençol, ligado ao feminino, receptivo, de descanso, cujas qualidades positivas são retomadas na pacificação do branco, e na exposição sem defesa, ao não conseguir a proteção do varal. Há a oposição do masculino ferino ao feminino, do vertical superior cuja ação se faz de cima para baixo, e do horizontal, aqui embaixo.

O humor e o trocadilho, fruto possivelmente da influência de Leminski, estão presentes em *Rodeios*:

Não me venha com rodeios,
Pois, para atingir um fim,
Não podemos ficar só nos meios... (SODRÉ, 2005, p. 55).

Há o desprendimento da imagem, o que fica exposto é a presença do eu que se anuncia, aspecto este já presente na poesia de Paulo Leminski, e o aspecto eminentemente lúdico, que dialoga com o tom proverbial. O aspecto lúdico, em alguns poemas, caminha no sentido da malandragem. Como no poema:

– BOA NOITE!
DISSE A MULHER AO CEGO
EM PLENA LUZ DO DIA!!! (SODRÉ, 2005, p. 64).

Poema que aponta o humor caústico do cotidiano. A isotopia da escuridão presente na cegueira é o mote para o tom jocoso. Brincadeira com as palavras, presente também em:

– Acho esse filósofo
INSIGNIFIKant!
(Brada Aristóteles!). (SODRÉ, 2005, p. 70).

O jogo com as palavras na composição do haicai, do qual Paulo Leminski é mestre. O poeta resignifica a palavra, recria, partindo da aproximação sonora. Característica esta presente também em:

O FUTURO
É UM FURO
ALÉM DO MURO. (SODRÉ, 2005, p. 74).

Além do aspecto de definição, está presente o trocadilho futuro/furo. A repetição dos fonemas endossa o jogo com as palavras. O poema prima pela brevidade. Entretanto,

apresenta poucos traços típicos do haicai. Barthes (2005a, p.173) reitera em *A preparação do romance*, que não basta, nem de longe, que uma forma seja breve para que seja um haicai. Mais feliz em sua realização:

UM VENTO ÚMIDO DE CHUVA
SOPRA EM MIM...
ASSANHANDO MEU CABELO DE CAPIM! (SODRÉ, 2005, p. 87).

Reflete, com mais propriedade a influência de Bashô, no que concerne à revelação do fato em si, a presença do *kigô* e a imagem que permanece. O eu presente não é subjetivo, mas o objeto do vento que sopra. Apenas coloca o eu lírico no acontecimento. O que incide, o que produz a ação no poema é distribuído pela isotopia presente em *vento*, *sopra* e *assanha*.

A influência leminskiana é reforçada em:

O SAGUÃO ESTÁ VAZIO
MEU CORAÇÃO TAMBÉM
VOCÊ NÃO APARECEU. (SODRÉ, 2005, p. 97).

O empréstimo do vezo erótico-amoroso ao poema nipônico. Leminski guardava os seus haicais escritos para Alice Ruiz S em uma pasta com o título AM/OR. Alguns foram publicados postumamente em 2009 no livro *O ex-estranho*. Uma amostra de que, no Brasil, a ideia de contenção emocional no poema é extrapolada. No poema de Sodré, alem da emo o, tem-se a expansão do espaço vazio. O budismo oriental entende o vazio como *mu*, expresso em um único *kanji* que visualmente parece ter em seu centro um *a* e um *z*, encimados por dois riscos, como um céu, e com uma base, feita com três traços convexos conectados. O vazio   para o zen budismo a constitui o de tudo. Consoante Barthes (2007, p. 10) do vazio de fala   que constitui a escritura,   desse vazio que partem os traços com que o Zen, na inser o de todo o sentido, escreve os jardins, os gestos, as casas, os buquês, os rostos, a violência.

No poema de Sodré o vazio expressa também a emo o. Na poesia japonesa, precisamente no haicai, há uma concentra o t nue da emo o. O haicaista minimaliza o sentimento emocionado. Não se exclui a emo o, mas ela   reduzida   essência.

A rela o entre o vazio e emo o está presente também em:

VOCÊ AUSENTE EM MIM
DESEJOS QUE ME INVADEM
NO MEU CORPO ARDENDO EM FEBRE! (SODRÉ, 2005, p. 107).

Mais que a imagem e a presença do vazio há o predomínio da emoção e da subjetividade, marcada pela presença dos pronomes em primeira pessoa. Menos breve e menos próximo à anotação. Desde o barroco, na poesia de língua portuguesa o vazio é expresso pela ausência.

A visão bem humorada do cotidiano retorna em:

A fumante

QUE BICHO ESTRANHO
É ESSA MULHER QUE PASSA
ENGOLINDO E SOLTANDO FUMAÇA! (SODRÉ, 2005, p. 112).

Transmutação do banal, do fútil em poesia. Circunstancial como deve ser o haikai. O poema almeja a expressão de uma ocorrência. É uma anotação de um acontecimento. Sodré revela um olhar irônico para o cotidiano.

Outro poema bem realizado no sentido de refletir a contingência, o acontecimento por acaso, fundamento do haikai:

Avestruz

POR UM TRIZ:
AVESTRUZ,
QUASE GANHEI! (SODRÉ, 2005, p. 114).

O humor ganha sentido no ato mínimo estendido, com a expansão da palavra, no jogo duplo entre a descrição de um pequeno fato, corriqueiro, e a interjeição, o espanto perante o mesmo. Sodré consegue manusear a escrita espontânea, acessível, a impressão de facilidade, as proposições do poema que, conforme Barthes (2007, p. 93) são sempre simples, corriqueiras, em suma *aceitáveis*.

O haikai do poeta admite, também, o *castigat ridendo mori*, a peripécia de ser crítico no interstício do humor:

Ciranda financeira

FELIZ É O BANQUEIRO
QUE COMPRA
E VENDE DINHEIRO! (SODRÉ, 2005, p. 118).

O haikai de Antônio Sodré condensa as influências tradicionais. Há na sua produ o poemas que revelam traços t picos da poesia de Senryu, de Kobayashi Issa e,   claro de Bashô. A obra de Sodré  , também, o melhor exemplar da produ o de influência leminskiana no estado de Mato Grosso.

4.4. 3 Haiku e haikai: Marli Walker Giachini

A presença da poesia de origem japonesa na literatura de autoria feminina no Mato Grosso   mais recente. O haikai e também sua variante, o haiku, estão presentes na produ o de poetas da atualidade, como Marli Walker Giachini¹⁰. Esta, em seu livro *P  de serra*, publicado em 2006, expressa sua incursão pelo haikai. São, ao todo, dezoito haicais. Pela fuga   proposi o da *shomon*,   filosofia budista e a conduta anacoreta, observa-se, em alguns dos poemas da autora, a presença dos preceitos estabelecidos por Shiki. Especialmente no que se refere   busca incessante de representa o das questões sociais, próximas ao olhar do poeta.

O p , presente no título, metáfora recorrente em muitos dos poemas,  , para usar um termo de James Joyce, uma palavra-valise. Embora se saiba que este termo, utilizado por Haroldo de Campos,   pouco apropriado ao estudo do haikai. Franchetti (1991, p. 46) chama-nos a aten o para o fato de que ao haikai, especialmente ao que segue Bashô, o princípio da simplicidade   fundamental, e o artificialismo do termo proposto por Joyce e ampliado por Campos, acaba por confrontar este princípio.

O primeiro haiku, poema décimo sexto no livro,   direto e incisivo:

O Poder serrou o Mogno da tua avenida
Autorizou o desmate por imposi o
Teu povo ainda cuida da ferida.... (GIACHINI, 2006, p. 35).

Com o intuito crítico, aspectos citadinos agregam-se   natureza. Nisto, reforça-se a adesão ao proposto por Shiki, cuja poesia tinha a pretensão de não mais buscar montanhas ou espaços sagrados; pelo contrário, a crítica do poeta tinha um destino certo: a cidade. (CHAGAS, 2000. p. 20).

¹⁰ MARLI WALKER GIACHINI (Marli Terezinha Walker): Foi professora do departamento de Letra da UNEMAT, Campus de Sinop- MT. Mestre em Estudos Literários pela UFMT. Pesquisadora do Grupo R.G. DICKE. Publicou *Inferno e Paraíso na poética de Adriane Rocha* (2009) e * guas de encanta o* (2009) pela editora da Unemat.

Na poética de Guiachini, o verde das matas derrubadas vai, pelo olhar da haicaista, tendo um lenitivo pelo verde das pequenas coisas:

O endereço verde das tuas ruas
Nos salva da derrubada
Enche de mata a calçada. (GIACHINI, 2006, p. 36).

E o porvir, viçoso, aponta para uma redenção. No fundo, ainda uma crítica à exploração.

No sorriso verde das tuas crianças
Na lavoura nova e na flor do flamboiã
A promessa da tua gravidez. (GIACHINI, 2006, p. 41).

O verde íntimo, do sorriso das crianças, estendendo-se à lavoura nova ao mesmo tempo que aponta para a revitalização, denuncia o agronegócio, de novo, a exploração.

E, do caráter social, a poesia caminha rumo ao desejo íntimo, sensual. No poema com título *Medo e desejo* tem-se:

No frio da minha espera
Teu calor seduz meu medo
Me transborda e me espera. (GIACHINI, 2006, p. 78).

O calor amoroso avança, *pari passu*, à entrega erótica

Gosto da tua mão procurando a minha
Quando entregas o cansaço ao colchão macio
E me desvenda fio a fio. (GIACHINI, 2006, p. 81).

O tema amoroso de entrega concorre com a ausência, a solidão. E em metamorfose metafórica, assume sua aliança com a natureza.

Porque me escondo em meus escombros
Sobrevivo...
E crescem musgos em mim. (GIACHINI, 2006, p. 49).

A presença poética da solidão, mais que *sabi*, torna-se *wabi*, ou seja, o princípio budista que apregoa o ascetismo. “*Wabi* também conota solidão, mas com referência ao estado emocional da vida do eremita, é a arte que, com o mínimo de elementos, significa apenas o suficiente para que se realize o momento de integração entre o homem e o que o rodeia”. (FRANCHETTI, 1991, p.21). Integração total com a natureza: musgos vicejam na poetisa.

Estes princípios cristalizaram-se no haicai com Matsuo Bashô. A influência de Bashô, do haicai tradicional, numa autora que, pela proposta do livro, segue o caminho da poesia social desenhado por Shiki. Presença de semelhantes que são contrários. Tensão. Como em toda boa poesia.

Em 2009, assinando apenas Marli Walker, a poeta publica *Águas de encantação*. E, neste livro, alguns haicais. A obra apresenta muitos poemas em três versos, entretanto, nem todos são haicais. Como observa Paulo Franchetti (2007, p. 7), há uma tendência a chamar de haicai qualquer conjunto de três versos. O crítico entende um texto como haicai quando reconhece nesse texto uma dada disposição de espírito, uma atitude frente ao mundo e à linguagem poética que conota uma estratégia específica de composição e de recepção do poema. Atendendo a essas especificações o poema:

Vem... canta o teu canto...
Enrosca em mim tuas pérolas
Eu ergo o manto... (WALKER, 2009, p. 17).

Os haicais de Walker em *Águas de encantação* são sinestésicos e, principalmente, erótico-amorosos. Há a imagem, os elementos essenciais do haicai e a presença imperativa de um *eu* que se insinua, expressa os desejos por outro, como em:

Coquetel

Gosto de vinho e mel
Misturado ao melhor:
O teu sal e teu suor... (WALKER, 2009, p. 37).

O paladar é o principal sentido evocado pelo poema. A isotopia dos líquidos, aliada a dos sabores, evoca a lubricidade anunciada. Do ponto de vista sonoro, há uma exploração da rima, como nos poemas de Guilherme de Almeida. O título integra o poema, rimando com o primeiro verso. O aspecto lúdico evolui do jogo de palavras *mel/melhor* para outro nível de leitura, em que a embriaguez assume um duplo, de bebida e de prazer. O traço erótico é perfeitamente representado em:

Lua Morena

No entremeio do lençol
Astro distraído
Dedilha devaneios (WALKER, 2009, p. 41).

Se o signo da umidade revela um erotismo feminino, a lua estende este aspecto da poesia de Walker. A nuance, a aprendizagem da sutiliza também irradia voluptuosidade:

Fugaz

Os teus olhos
Em mim
Num piscar de tempo (WALKER, 2009, p. 43).

O poema traz a sutilidade, fruto de uma sensibilidade afeita ao instante, ao incidente. Descrição sutil de uma imagem inesperada, deslumbrante e feliz que, como afirma Barthes (2005, p. 82), produz no leitor essa mesma lembrança que o produziu. O átimo da fugacidade, um piscar de olhos, que, ato mínimo, expressa o desejo do observador percebido pelo observado. Na poesia de Walker o campo pictórico é proficuamente amalgamado às sinestésias:

Pomar

Sorvete de morango
Polpa macia da fruta
Apazigua meu outono (WALKER, 2009, p. 45).

O haicai, apesar de arte tênue, é sinestésico. Há no poema o sabor, o tato, a percepção. O universo zen dá valor ao fenômeno perceptivo, ao momento exato.

Baco

O gosto tinto suave
Escorreu pelo cristal
Gota cheia do meu mal... (WALKER, 2009, p. 57).

O poema conjuga a potencialidade da bebida. O poder, de deidade, do vinho revela o gosto, a cor, o tato, o áspero, o interior. Profusão metafórica e sinestésica. Tudo, filtrado por um eu, presente no poema. Também em:

Bom me enganar assim...
Ser o mel e a floração
Pra te trazer preso a mim... (WALKER, 2009, p. 63).

Os pronomes trazem a primeira pessoa, o eu-lírico, ao centro. No haicai tradicional há quase sempre, um eu objetivo que olha, que revela, como uma fotografia. O olhar é a própria

interferência. No poema de Marli Walker o objeto ganha um valor mais profundo. Ser o *mel* e a *floração*, para a apreensão do desejado, equivaleria a ser a começo e o fim, a causa e consequência. Há neste, como no poema anterior, o apelo sinestésico: a presença do gosto, da visão e do sentimento interior. As percepções externas amalgamam-se ao sentimento, ao desejo.

No haicai o tempo presente é o agora. E este, na poesia de Walker, é o tempo do desejo:

Não é tempo de esperar...
Abre o teu silencio em mim
Que o meu tempo quer parar... (WALKER, 2009, p. 101).

A ânsia pelo outro promove uma suspensão do tempo. O tempo no haicai, como já vimos amiúde, é o instante.

O poema revela o acontecimento, exatamente no momento em que acontece. Se não há espera, também não há resgate do tempo. O haicai revela o agora, que, pelo desejo, deixa o tempo em suspenso.

Enfim, um poema que prima pela brevidade típica do haicai:

Teu silêncio
Tua ausência
Permanência.... (WALKER, 2009, p. 141).

Um bom haicai, pois consegue trazer aquela característica que Franchetti (2007, p. 11) entende essencial ao bom poema, com o mínimo, obter apenas o suficiente. Sem virtuosismo ou, na perspectiva de Barthes (2005a, p. 174), sem comportar nenhuma “agudeza”.

Em *Águas de encantação* o líquido é ao mesmo tempo, indício da sensualidade e do aspecto feminino. E, paradoxo interessante, na maioria dos haicais de Walker representa o aspecto tangível, os *tangibilia*.

A produção de haicai de Marli Walker – assim como os poemas de Antonio Sodré, dos poetas de vanguarda e dos precursores – é um típico exemplo de que o haicai, em todas as suas particularidades, tem germinado bem no estado de Mato Grosso. Exemplo disto são as produções esparsas de poema em jornais e algumas publicações avulsas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o estudo do haikai fez-se necessário uma abordagem da literatura japonesa e sua historicidade no que tange a produção do poema. Sobre este, percebeu-se que é impossível a argumentação dissociando-o da idiosincrasia budista. De fato, o estudo apontou que o poema, como muito propriamente explicou Roland Barthes é um braço poético do budismo. E, em função desta peculiaridade do poema, seu estudo levou em consideração a presença dos traços do Zen budismo essenciais ao haikai.

A difusão do poema no Ocidente levou em consideração as influências dos grandes poetas nipônicos que se dedicaram ao poema, estes *haijins*, devido às peculiaridades de sua produção, acabam definindo especificidades importantes do poema. Disto, tem-se o haikai com os traços típicos do budismo de Bashô, o humor e a ironia que marcam a escola *Danrin*, cujo principal representante é Kobayashi Issa, o haikai satírico de Senryu, que acaba por levar o seu nome e o haiku de Masaoka Shiki, modernidade do poema ou dito de outra forma, adequação do poema às exigências estéticas do século XX.

Ao estudo do poema julgou-se necessário considerar o posicionamento de Roland Barthes sobre o poema. Em três livros o autor abordou o poema nipônico com proficiência e contribuiu para o estudo do mesmo no Ocidente. Desmistificou os conceitos sobre o poema que são lugares comuns e que, na maioria das vezes, não dizem muito sobre a essência do mesmo. Em seu estudo sobre o Japão, no livro *O império dos signos*, o crítico entendeu o poema como metonímia do Japão, onde tudo *significa*, tudo é embebido em uma profusão simbólica. Nesse universo o poema é, além de uma manifestação típica nipônica, também um traço específico do Zen Budismo. Na segunda obra que abordou o poema, notas de curso e seminários proferidos no Collège de France, nos anos de 1978 a 1979, reunidos na obra *A preparação do romance, da vida à obra*, Barthes, além de estipular uma lista de características específicas do poema, contribuindo para o estudo do mesmo, também estabeleceu uma relação do poema com a escrita de Proust. Observando, assim, a enorme dimensão literária do poema. No livro seguinte que aborda o poema, *A preparação do romance, a obra como vontade*, composto de notas de curso no Collège de France de 1979 a 1980, o crítico francês reitera a ideia do poema como anotação breve.

Observou-se que cada uma das especificidades marcou presença na produção poética no Brasil no século XX e, por conseguinte, na literatura brasileira produzida no estado de Mato Grosso.

A produção do haikai no Brasil iniciou-se com o advento do modernismo literário. E, a partir daí, o poema sempre esteve intrinsecamente relacionado com as novidades estéticas, com os movimentos de vanguarda.

O haikai produzido no Brasil apresentou diferentes características, e estas refletiam a leitura, a compreensão e as influências dos autores de haikai. As primeiras produções, em virtude da influência pelo viés da produção francesa, mantiveram-se apegadas ao aspecto formal e a imperativa presença do kigô, dos elementos ligados à natureza. O imagismo inglês estabeleceu uma forte relação do poema com a imagem. Desta leitura do haikai, tem-se preponderantemente, o estudo de Haroldo de Campos. As produções seguintes foram revelando a leitura dos haijins japoneses e a influência direta das escolas de haikai. O domínio da técnica e da filosofia budista essenciais ao poema cristalizou-se na década de 1980 com Paulo Leminski.

Na produção de haikai na literatura brasileira produzido no Mato Grosso, o poema além de revelar as características da literatura nacional, também representam traços específicos, como a tensão entre a presença anacrônica do romantismo e o parnasianismo dividindo espaço com as inovações estéticas.

As análises dos poemas levaram em consideração, sobretudo, as especificidades observadas por Roland Barthes.

Referências

- ALMEIDA, Guilherme de. **Melhores poemas**. 2ed. São Paulo: Global, 2001.
- ANDRADE, M. **Obra Imatura**. 3ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, O. **Pau-Brasil**. 6ed. São Paulo: Globo, 2002.
- ARISTÓTELES, HORACIO, LONGINO. **A poética clássica**. 7ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AZEVEDO, Benedita. **Nas trilhas do haikai**. Rio de Janeiro: HP Comunicação Editora, 2004.
- BARTHES, R. **A preparação do romance vol. I: da vida à obra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **A preparação do romance vol. II: A obra como vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Crítica e verdade**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERGSON, H. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERISTÁIN, H. **Diccionario de retórica y poética**. 7ed. México: Editorial Porrúa, 1995.
- BOSI, Alfredo. **A esperança rebelde na poesia de Pedro Casaldáliga**. IN: **Versos adversos**. – São Paulo: editora fundação Perseu Abramo, 2006.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. 10ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável**. 5ed. São Paulo Perspectiva, 2000.
- CASALDÁLIGA, Pedro. **Águas do tempo**. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso; Ed Amazônida, 1989.
- _____. **Versos adversos**. – São Paulo: editora fundação Perseu Abramo, 2006.
- CHAGA, M. Antonio. **A viagem do haikai de Nempuku**. – Chapecó: Universitária Grifos, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. **Válise de cronópio**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CUNHA, C. da. **Sem título**. IN: FREIRE, S. **Águas de Visitação**. 4ed. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2002.

DIAS-PINO, W. **O sentido da obra (mesmo aberta) já era**. IN: FREIRE, S. **Águas de Visitação**. 4ed. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2002.

ECO, H. **Obra aberta**. 9ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, M. **Hai-Kais**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. **Poemas**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FORTE, Manuel-Lourenço (Manuel Pinto Ribeiro). **O ocidente e a poética esquiva do haiku**. 1ed. Lisboa: Veja, 1995.

FRANCHETTI, P. **Oeste - Nishi**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza T e DANTAS, Luiz. **Haikai**. 2ed. Campinas: EdUNICAMP, 1991.

_____. **O haikai no Brasil** IN: Alea. Volume 10 Número 2 julho-dezembro 2008 p. 256-269

FREIRE, S. **Águas de Visitação**. 4ed. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2002.

_____. **Barroco branco**. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso; Ed. Amazônida, 1989.

GIACHINI, Marli W. **Pó de serra**. Cáceres: Editora da Unemat, 2006.

GUTTILLA, R. W. **Boa companhia: haikai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOGA, H. Masuda. **O haikai no Brasil**. São Paulo: Editora Oriente, 1988.

HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de S. **Dicionário Houaiss**. 1ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUSAIN, Shahrukh. **O livro de ouro da mitologia erótica**. Trad. Renato Rezende. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ISSA, K. **The Spring of my life and selected haiku**. Translated by Sam Hamill. Boston: Shambala, 1997.

JAPANESE HAIKU. **The four seasons**. New York: The Peter Pauper Press, 1958.

LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. 5ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **Melhores poemas**. 6ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. **O ex-estranho**. 3ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

LOBATO, M. **Literatura do Minarete**. São Paulo: Globo, 2008.

MAGALHÃES, H. G. D. **História da Literatura de Mato Grosso: século XX**. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

_____. **Literatura e poder em Mato Grosso**. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Universidade Federal de Mato Grosso, 2002.

MATOS, L. **Sarobá**. Rio de Janeiro: Minha Livraria, 1936.

MARSICANO, A. **A trilha errante de Basho**. IN: BASHO. **Trilha estreita ao confim**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **A trilha errante do haikai**. IN: BASHO. **Trilha estreita ao confim**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MENDONÇA, R. **Cascalhos da ilusão**. Cuiabá: Tip. Escola Industrial de Cuiabá, 1944.

NADAF, Yasmin J. **Sob o signo de uma flor**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993

NETO, J. A. **Silhuetas e (in)significâncias**. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso; Ed. Amazonida, 1989.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2009

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____.; HAYASHIYA, Eikichi. (trad e pref.) **Matsuo Bashô: Sendas de Oku**. 1 ed. Seix Barral, 1981.

PEIXOTO, Afrânio. **Trovas Populares Brasileiras**. 1ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919.

PELEGRINI, Domingos. **Haicai: o ninja dos poemas**. Discutindo literatura, Ano 1, nº3..sd.

PRADO, P. **Poesia Pau-Brasil**. IN: ANDRADE, O. **Pau-Brasil**. 6ed. São Paulo: Globo, 2002.

RUIZ S, Alice. **Desorientais**. 5ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SAVIOLI, Nelson. **Poesia da natureza**. Língua Portuguesa, ano 2 nº11. sd.

SHINDO, T. **Passos da imigração japonesa no Brasil**. São Paulo: Associação Cultural Recreativa Akita Kenjin do Brasil, 2007.

SODRÉ, Antonio. **Empório Literário: versos diversos**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2005.

SUDO, Philip Toshio. **Sexo Zen**. Trad. Heloisa Lanari. Rio de Janeiro Sextante, 2000.

SUZUKI, Eico. **Literatura japonesa: 712- 1868**. – São Paulo: Editora do Escritor, 1979.

TELES, G.M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 17ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

XISTO, Pedro. **Caminho**. Rio de Janeiro: Berlindis &Vertecchia, 1979.

_____. **Lumes: uma antologia de haikais**. São Paulo: Berlindis & Vertecchia, 2008.

WALKER, M. **Águas de encantação**. Cáceres: Editora Unemat, 2009.

WISNIK, J. M. **Ela**. IN: RUIZ S, Alice. **Desorientais**. 5ed. São Paulo: Iluminuras, 2001

YAMASHIRO, J. **Japão: passado e presente**. São Paulo: Hucitec, 1978.