

Em 1925, Oswald de Andrade publicava o livro que, juntamente com *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, constituiria um marco da nova poesia brasileira. Intitulado *Pau Brasil*, foi ilustrado por Tarsila do Amaral e prefaciado por Paulo Prado, ambos nomes emblemáticos do Modernismo de 22.

No prefácio, Prado apresentava o livro como um momento de virada na poesia brasileira, no qual estaria sendo varrido “o peso livresco das idéias de importação” que a paralisara há mais de um século.

Afirmando que o lirismo ingênuo e direto de Oswald constituía a continuidade da obra de Casimiro de Abreu e Catulo da Paixão Cearense, registrava que ele era também “o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro” e para a fixação da “nova língua brasileira”, que seria constituída basicamente pela “reabilitação do nosso falar quotidiano”.

É nesse contexto de exposição de um programa radical de atualização nacionalista da literatura brasileira que vem o trecho que interessa comentar:

Esperemos também que a poesia “pau-brasil” extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloqüência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética.

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

diz a haikai japonês, na sua concisão lapidar. Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia.\*

O haikai japonês aparece, então, como ideal de coloquialidade, de registro direto da sensação e do sentimento e como forma adequada ao tempo rápido do presente. É também como modelo literário não-europeu para o projeto nacionalista brasileiro, que visava, nas suas palavras, “romper os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada”.

\* (PRADO, Paulo. “Poesia Pau Brasil”. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925 – repr. fac-similar EDUSP/Imprensa Oficial, 2004: 10.)

Sabemos hoje que o anônimo haikai japonês erguido como bandeira modernista nem era haikai, nem era japonês. No entanto, foi lido como tal por mais de 60 anos.<sup>1</sup> A história do nome e da imagem do haikai que permitiu a Paulo Prado inserir esse terceto no prefácio ao livro de Oswald é também a história do primeiro momento de assimilação do haikai japonês à literatura brasileira. Para retracá-la, teremos de voltar no tempo, de modo a compreender alguns dos principais traços da representação da poesia japonesa no Ocidente e, com especial atenção, no Brasil.

## I

As primeiras apresentações da literatura japonesa no Ocidente apareceram em livros de viagem. Com a expansão do colonialismo europeu, a paixão por esse tipo de literatura chegou ao apogeu no último quartel do século XIX. Entre os vários testemunhos do sucesso do gênero, vale lembrar um texto de Eça de Queirós de 1881, no qual o romancista registrava, pasmado, a enorme quantidade de livros do gênero publicados em Londres, anotando:

antigamente contava-se a viagem quando casualmente se tinha viajado [...]. Hoje não. Hoje empreende-se a viagem unicamente para se escrever o livro.

E completava:

quem hoje encontrar em algum intrincado ponto do Globo um sujeito de capacete de cortiça, lápis na mão, binóculo a tiracolo, não pense que é um explorador, um missionário, um sábio coligindo flores raras – é um prosador inglês preparando o seu volume.\*

Ora, o Japão, que tinha ficado por duzentos anos fechado aos olhares do Ocidente, forneceu, desde a sua abertura ao Ocidente, na segunda metade do século XIX, um generoso campo de registro de singularidades e construção de idealizações várias.

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

<sup>1</sup> Para uma análise mais demorada desse texto e da sua história, ver o artigo “Um certo poeta japonês” (FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia: Ateliê, 2007.)

\* (QUEIRÓS, Eça de. “Acerca de livros”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 e 18/11/1881. In: QUEIRÓS, Eça de. *Literatura e arte – Uma antologia*. BERRINI, Beatriz (org.). Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2000: 151.)

Para os que, por meio da viagem, celebravam a superioridade da civilização do Ocidente, o Japão era apenas mais um armazém repleto de pitoresco. Para os que se moviam aos confins do mundo em busca de um modelo alternativo ou antagônico aos rumos da sociedade burguesa ocidental, o Japão aparecia como uma espécie de paraíso perdido pré-industrial, milagrosamente protegido do contato com os poderes destrutivos do dinheiro e da técnica ocidentais.

O haikai e outras artes japonesas, assim, ou vinham valorizadas pelo contraste com a decadência do gosto e da qualidade da vida na sociedade industrial, ou relegadas ao nível da curiosidade local, num registro de ridicularização.

Em língua portuguesa, até as primeiras décadas do século XX são poucas as exceções a essa última forma de perceber a poesia japonesa. Na verdade, ela parece reduzir-se à figura solitária de Wenceslau de Moraes (1854-1929), que no volume *Relance da alma japonesa* (1926) fez uma apresentação do haikai que fugiu por completo ao registro do exotismo pitoresco.

No Brasil, até mesmo um observador sensível e simpático ao Japão, como foi o historiador Oliveira Lima, escrevia, em 1903, sobre a falta de originalidade da literatura do país:

*As naga-uta do século XX [...] celebram com emoção idêntica à das tanca do século VIII e às vezes com idênticos conceitos, porque dizem não ser o plágio – natural numa raça sem grande inventiva – pecado no Japão, a glória perfumada da ameixoeira e a modéstia da Lespedeza.\**

\* (LIMA, Oliveira. *No Japão: impressões da terra e da gente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997: 181)

Ao que acrescentava, quanto às formas poéticas:

A insignificância dessa florzinha, de que os japoneses fazem tanto caso, melhor coaduna-se aliás com a irmã mais nova da *tanca*, a *haikai*, poesia de três versos ou frases de 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente, que no século XVII veio em auxílio do curto estro dos japoneses, oferecendo-lhe uma forma mais acessível ainda, mais simples e mais popular de condensar uma idéia ou antes uma sensação num molde por vezes difícil e obscuro como uma charada.\*

\* (Ibidem: 182.)

A primeira menção positiva ao haikai no Brasil deve-se a Afrânio Peixoto. Num volume de 1919, intitulado *Trovas populares brasileiras*, assimilando a forma japonesa à trova popular, Peixoto apresentava o haikai como um “epigrama lírico”, reconhecendo nele não a bizarrice da forma, mas um “encanto intraduzível”.\*

\* (GOGA, H. Masuda. *O Haikai no Brasil*. São Paulo: Editora Oriente, 1988: 22.)

Peixoto conheceu o haikai por intermédio de um livro de Paul-Louis Couchoud (1879-1959), escritor hoje esquecido, mas nome-chave no orientalismo do começo do século XX.

Couchoud esteve no Japão de setembro de 1903 a maio de 1904 e tomou contato com a literatura japonesa por meio dos trabalhos de europeus ali radicados, especialmente Basil Chamberlain (1850-1935).

Em decorrência dessas viagens e leituras, em 1905 Couchoud produziu com dois amigos seu primeiro conjunto de poemas inspirados no haikai: 72 tercetos sem métrica nem rima, que buscavam antes reproduzir o espírito do que a forma desse tipo de poesia japonesa.

Em 1906, apoiado numa monografia de Chamberlain de 1902, intitulada *Basho and the Japanese Poetical Epigram*,<sup>2</sup> Couchoud publicou na revista *Les Lettres* dois estudos: “Les haikai” e “Les épigrammes lyriques du Japon”, ilustrado com cerca de uma centena de haicais traduzidos, ao que tudo indica, na maior parte do inglês.<sup>3</sup>

Sobre o haikai, escrevia Couchoud esta bela definição, na qual ressalta a sua singularidade:

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

Republicado no volume *Sages et poètes d'Asie* (1916), esse texto correu o mundo, precedido de um prefácio de Anatole France, tornando-se uma das principais referências sobre ao assunto, para os leitores de formação francesa.

No Brasil, o livro de Couchoud foi, durante bom tempo, a fonte principal do conhecimento sobre o haikai. É nele que se baseia não só o texto de Afrânio Peixoto, mas ainda o de Osório Dutra, poeta de certa expressão no seu tempo, que afirmava, entretanto, numa crônica datada de 20 de novembro de 1920, não só que a arte

\* (COUCHOUD, Paul-Louis. *Le haikai – Les épigrammes lyriques du Japon*. Paris: La Table Ronde, 2003: 25.)

<sup>2</sup> Publicado em *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, vol. XXX, parte II, 1902.

<sup>3</sup> As fontes referidas por Couchoud são Chamberlain e Cl.-E. Maître, autor de um artigo sobre haikai publicado no *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, ao qual não tive acesso. O texto de Couchoud está disponível em edição moderna, referida a seguir.

da poesia era muito pobre no Japão – pois o país desconhecia não só soneto, a balada, o vilancete, como a própria rima –, mas ainda que o haikai era um fruto dessa pobreza. Nas suas palavras:

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 *tanca* ia além da infinita pobreza dos seus estros, verificaram eles que era imprescindível a sua simplificação e lançaram esse gênero extravagante, que Couchoud considera “um quadro em três pincladas”.\*

\* (DUTRA, Osório. *O país dos deuses – aspectos, costumes e paisagens do Japão*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro, 1922: 231-2.)

A atitude de Osório Dutra, porém, apontava para o século XIX e não para o XX.

Neste, o haikai ganhava espaço e apreço nos meios literários, principalmente graças à atuação de Couchoud e seus amigos. E em 1920 já se tornara importante a ponto de a *Nouvelle Revue Française* dedicar grande espaço ao de língua francesa.

No grupo de Couchoud, destacou-se Julien Vocance (pseudônimo de Joseph Seguin -1878-1954). Vocance, que publicara, em 1916, uma coletânea de haicais de sucesso, intitulada *Cent visions de guerre*, publica em 1921, no auge do prestígio da nova forma, uma arte poética em tercetos, na qual sistematiza as suas idéias sobre o haikai e o seu papel de exemplo de uma nova atitude poética. Trata-se da “Art Poétique”, que saiu na revista *La Connaissance*.

Foi a primeira estrofe desse poema de combate por uma poesia condensada, objetiva e afastada da tradição da eloquência francesa que Paulo Prado tomou por haikai japonês e inseriu no prefácio ao volume *Pau Brasil*.

A primeira aparição significativa do haikai nas letras brasileiras ocorreu, portanto, por via européia, em consonância com o interesse que nele tiveram as vanguardas do primeiro pós-guerra. Nesse momento, nada indica, entretanto, que houvesse no Brasil alguma repercussão do interesse pela forma nas vanguardas em língua inglesa.

## II

A primeira apropriação do haikai na literatura brasileira seria de fato obra do Modernismo, mas não da sua vertente mais vanguardista, e sim daquela que mantinha traços de ligação mais fortes com a literatura do começo do século.

Foi Guilherme de Almeida quem tornou o haikai conhecido no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940.<sup>4</sup> E o fez por meio de uma ação consistente na direção oposta à do estranhamento exotista.

Na sua adaptação do haikai, Guilherme de Almeida aproveitou basicamente duas características formais do poema japonês: a distribuição das palavras em três segmentos frasais (que ele identificou ao verso, medido à maneira portuguesa) e a composição por justaposição de duas frases, numa estrutura tópico/comentário.

Mas como as 17 sílabas do original, distribuídas em três versos de medida diferente e sem rima, não produziam efeito rítmico interessante, Guilherme de Almeida inseriu no seu haikai duas rimas: uma a unir o primeiro com o terceiro verso, e outra interna ao segundo verso, ocupando a segunda e a última sílaba.

Eis um exemplo:

Desfolha-se a rosa.  
Parece até que floresce  
O chão cor-de-rosa.

Com esse recurso, Guilherme de Almeida conseguiu ampliar a regularidade métrica, pois, marcados pela rima, temos agora as seguintes seqüências métricas: cinco sílabas, duas sílabas, cinco sílabas e cinco sílabas. Isso dá, tanto quanto possível, um andamento marcado e reconhecível ao poemeto, com três segmentos isossilábicos e um quebrado perfeitamente assimilável à acentuação do pentassílabo.

Além disso, para eliminar o caráter impreciso e algo enigmático do haikai, inseriu neles um título.

Para que possamos perceber em que consiste a sua adaptação do poema japonês, vejamos agora dois haicais que o próprio Guilherme de Almeida, juntamente com o anterior, colocava entre os seus mais queridos:

Um gosto de amora  
Comida com sol. A vida  
Chamava-se: “Agora”.

---

<sup>4</sup> A análise a seguir retoma, muito resumidamente, a que se encontra no artigo “Guilherme de Almeida e a história do haikai no Brasil”, incluído no volume *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*, já referido.

A verdade é que os poemetos de Guilherme de Almeida parecem fracassar como haicais não pela rima, nem pela métrica, mas pela atitude que se explicita quando os lemos com os títulos que têm.

Lido como o transcrevi, sem o título, esse terceto poderia ser classificado como haicai, de acordo com a tradição japonesa, pois seria uma percepção súbita a partir de uma sensação concreta: o gosto da amora parece estar no presente, parece ser uma anotação sensível, que termina por ser reforçada por uma evocação de um tempo e estado passados.

Mas quando lemos com o título que tem, a impressão se desfaz:

#### INFÂNCIA

Um gosto de amora  
Comida com sol. A vida  
Chamava-se: “Agora”.

Nesta versão, o gosto de amora faz parte do passado, é lembrança de um gosto, evocação mental e não sensação imediata. Com o título, a amora não é mais um *kigo* (uma palavra de estação) que dispara uma determinada emoção. Agora, é o sentimento que recria a sensação como símbolo do bem perdido.

De modo que a primeira adaptação popular do haicai 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.

### III

O momento seguinte na história da incorporação do haicai à literatura brasileira – a segunda denteção, para usar o termo de Oswald – tem enfoque diametralmente oposto e repercussões mais amplas e profundas.

Como sucedera com o momento anterior, a inspiração e a informação vêm de fora do país, e não da produção de haicai em japonês – que a imigração japonesa (iniciada em 1908) trouxe para o Brasil –, nem do contato com a colônia nipônica.

A fonte direta é um ensaio de Ernest Fenollosa (1853-1908), americano que vivera muitos anos no Japão e se tornara grande conhecedor da arte nipônica. Esse trabalho se chamou “Os caracte-

res da escrita chinesa como um instrumento para a poesia” e só foi editado em 1919 por Ezra Pound, que o comentou em várias notas de sua autoria.<sup>5</sup>

Foi esse texto de Fenollosa que forneceu a Pound uma idéia de grande importância para o desenvolvimento de sua poética: a de que existiria na poesia chinesa e japonesa um princípio compositivo extremamente eficaz e diferente da ordenação lógica ocidental.

Segundo Fenollosa, “nesse processo de composição, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre elas”. É o princípio da montagem, que, para Fenollosa/Pound, presidiria tanto à criação dos próprios ideogramas, quanto à das obras de arte geradas numa civilização ideogramática.

Partindo desse princípio, Pound vai valorizar no haikai a forma de organização do discurso por justaposição, em que a relação entre as partes justapostas é de natureza metafórica. A composição ideogramática teve, como se sabe, grande importância no pensamento de Pound, que nela via a base do Imagismo, bem como o princípio de estruturação da sua obra de maturidade, os *Cantos*.

Foi por intermédio de Pound que o haikai atuou de forma marcante na poesia brasileira recente. E foi por conta de seus trabalhos e da sua obra que a reflexão sobre poesia e escrita chinesa e japonesa adquiriu entre nós importância destacada, por meio de trabalhos de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, que, a partir de 1955, difundiram no Brasil as idéias de Pound e fizeram da reflexão sobre o “princípio ideogramático de composição” um dos pontos centrais da nova poética de vanguarda, denominada Poesia Concreta.<sup>6</sup>

O interesse da Poesia Concreta pelo haikai tem, como realizações principais, a publicação por Haroldo de Campos de dois artigos no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1958 e 1964: “Haikai: homenagem à síntese” e “Visualidade e concisão na poesia japonesa”. Esses artigos, que depois foram incorporados ao volume *A arte no horizonte do provável* (1969) traziam, além da exposição das idéias de Pound e da importância do haikai para a sua constituição, comentários ao

---

<sup>5</sup> Há tradução brasileira em CAMPOS, Haroldo de (org.) *Ideograma – lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1977.

<sup>6</sup> Para uma análise do papel do ideograma na formulação do projeto da poesia concreta ver FRANCHETTI, P. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. (Campinas: Editora da Unicamp, 1993.) Para um comentário mais detido da tradução de Haroldo de Campos, ver FRANCHETTI, P. “Apresentação”, em *Haikai – antologia e história*. (Campinas: Editora da Unicamp, 1996.)

texto de Sergei Eisenstein sobre a montagem (*Film form*, 1929) e exemplos de tradução de haicais clássicos japoneses, de acordo com as idéias de Fenollosa e Pound sobre o ideograma.<sup>7</sup>

Por conta da matriz do seu pensamento, Haroldo de Campos centra a atenção no ideograma e faz dele o centro, o princípio estruturador da poesia de haikai. Com isso, praticamente reduz ao procedimento literário da montagem ideogramática o interesse do haikai para a nossa própria tradição.

Suas traduções, em conseqüência, ressentem-se, quando cotejadas com os textos originais, de uma excessiva ênfase na técnica compositiva e de um descolamento daquilo que constitui e condiciona boa parte da forma mesma do haikai na tradição de Bashô: o diálogo com o que não está dito, a modéstia como valor compositivo e a recusa ao brilho obtido apenas com o manejo de palavras.

Nesse sentido, apesar das diferenças decorrentes da época e do lugar de que fala cada um deles, a forma de aproximação de Haroldo de Campos ao haikai é homóloga à de Guilherme de Almeida. Isto é, ambos vêem o haikai a partir de um ponto de vista essencialmente formal e ambos buscam, no haikai (como produção lírica ou como tradução), um espaço para o virtuosismo técnico.

Nenhum dos três principais poetas e idealizadores da Poesia Concreta se dedicou à produção de haicais. No âmbito do movimento, apenas Pedro Xisto (1901-1987) produziu haicais, tendo publicado uma coletânea deles no volume *Partículas*, de 1984.\*

O período compreendido entre o lançamento da poesia concreta e a reunião dos haicais de Pedro Xisto é, por vários motivos, o período de ouro do haikai no Brasil, no que diz respeito à sua disseminação e adaptação.

Entre essas balizas situa-se a produção de dois autores que tornaram o haikai definitivamente popular no país: Paulo Leminski e Millôr Fernandes.

#### IV

Millôr (1923), que foi também um dos fundadores do célebre jornal *Pasquim*, sempre escreveu em revistas de grande tiragem (*O Cruzeiro* e *Veja*, por exemplo). Nelas publicou, a partir de 1948, tercetos de caráter satírico, cômico, lírico ou apenas espirituoso, que

<sup>7</sup> Os textos foram depois reproduzidos em *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. O ensaio de Eisenstein também foi traduzido no volume *Ideograma*, cit.

\* (XISTO, Pedro. *Partículas*. TÁPIA, Marcelo (org.). São Paulo: Massao Ohno/Ismael Guarnelli, 1984.)

denominou “Hai-Kais”. Reunidos em livro em 1986 e disponíveis atualmente no site do autor, são poemas de grande penetração e sucesso de público.

O “hai-kai” de Millôr é usualmente um epigrama (composto o mais das vezes de uma só frase) em três versos livres, dos quais se rimam o primeiro e o terceiro.

Para Millôr, como ele mesmo registra, o haicai é uma forma “fundamentalmente popular e, inúmeras vezes, humorística, no mais metafísico sentido da palavra”. No mesmo passo informa que seu interesse pelo haicai, enquanto “forma de expressão direta e econômica”, data de 1957, quando respondia pela seção de humor da revista *O Cruzeiro*.

Acompanhado sempre de um desenho do autor, que completa o sentido do poema, dialoga com ele ou apenas serve de ilustração, sua característica principal é constituir um dito espirituoso, cuja ironia é de regra acentuada pelo tom cantante que lhe dá a rima bem destacada.

A coloquialidade e o tom irônico filiam o “hai-kai” de Millôr na poesia de Oswald de Andrade (especialmente a recolhida no *Primeiro Caderno*) e o integram na linha do poema-piada do Modernismo brasileiro. A disposição em três segmentos espaciais, entretanto, é tudo o que parece ter aproveitado do poema tradicional.

Coloquialidade e ironia caracterizam também o haicai de Paulo Leminski (1944-1989).<sup>8</sup> Entretanto, no caso deste o interesse do haicai não se reduz apenas a isso e à forma livre do terceto.

A importância de Leminski, na história da apropriação do haicai pela cultura brasileira é grande, porque nele se vai juntar a abordagem tecnicista da poesia concreta com o orientalismo zenista que marcou a contracultura na segunda metade do século XX. Com propriedade, Caetano Veloso o definiu como “clima/mistura de concretismo com beatnik” e nele viu um “haicai da formação cultural brasileira”.\*

Nos textos de Paulo Leminski encontram-se, vivificadas por um apelo à prática de um modo de vida “zen”, a presença de Allan Watts – o mentor do orientalismo californiano dos anos 50 e 60, um intelectual brilhante, que no tocante à difusão do pensamento religioso budista no Ocidente só encontra rival em D. T. Suzuki – e de Regi-

<sup>8</sup> Para uma análise do lugar de Leminski na poesia brasileira recente, ver o artigo “Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral”, incluído no volume *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*, já referido.

\* (VELOSO, Caetano. In: LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos (saques, piques, toques & baques)*. São Paulo: Brasiliense, 1983: quarta capa.)

nald Blyth, que escreveu alguns dos textos fundamentais do século XX no que diz respeito à poesia e ao pensamento japonês.

Além de bom poeta, Leminski tinha também o dom de utilizar a mídia com habilidade e eficiência. Desconfiado da formalidade acadêmica e do que chamava, na esteira do concretismo, de “lógica aristotélica” da linguagem, apelava para a experiência irracional como fonte de conhecimento para o haikai e para tudo o mais. “Quem quiser entender o zen”, dizia, “matricule-se na mais próxima academia de artes marciais.”

Ao mesmo tempo, mantinha com o virtuosismo técnico e com a “agudeza” intelectual uma relação marcada pelo lúdico, num registro entre a inocência e o deslumbramento.

Muitos dos seus poemas têm, inconfundível, um claro “sabor de haikai” e, quanto à forma, uma grande liberdade, que ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida, ora monta o poema visualmente, tirando partido do espaço e da forma física das letras e palavras.

De modo que, no que diz respeito à tradição brasileira, o seu haikai representa um momento de espetacular adaptação da forma e do gênero ao português, combinando a ênfase na técnica da montagem ideogramática – a que era muito atento – com o apelo tradicional japonês de radicar o haikai numa prática, isto é, de vê-lo como um caminho de vida, uma forma de trazer a poesia para dentro do cotidiano, identificando-a à exteriorização elegante e bem-humorada da experiência sensorial mais elementar.

## V

Nessa breve história, tal como a narrei até aqui, há um grande ausente: a comunidade japonesa instalada no Brasil em sucessivas levas de imigrantes, num processo que começou há cem anos, em 1908.

Mas a ausência é explicável. Apesar de a colônia japonesa manter uma produção de haikai em japonês e alguns de seus integrantes terem desenvolvido um importante trabalho de difusão e adaptação do haikai à natureza brasileira, a apropriação da forma e do espírito do haikai se deu praticamente sem a sua concorrência.

É certo que Guilherme de Almeida conviveu com Masuda Goga e outros praticantes do haikai em japonês, mas o próprio resultado de sua prática mostra que ele não radicou a sua experiência

na tradição dos imigrantes. E os que de alguma forma o fizeram, como Jorge Fonseca Jr., por exemplo, permaneceram desconhecidos e sem obra de ressonância.

Sendo assim, se a história terminasse no momento de esplendor do haikai no Brasil, que foi o momento de consagração de Leminski como poeta, não haveria necessidade de referir a prática da comunidade japonesa, embora se tratasse de uma tradição muito interessante e notável, que tem em Nempuku Sato (1898-1979) um vulto proeminente.

Nempuku Sato foi discípulo de Kyoshi Takahama (1874-1959), que, por sua vez, foi um dos principais discípulos de Masao-ka Shiki (1867-1902), o restaurador do haikai tradicional no Japão e um dos quatro grandes da arte, junto com Bashô, Issa e Buson.

Quando Nempuku emigrou para o Brasil, recebeu de seu mestre a missão de semear um país de haicais. O que ele fez, compondo em japonês e difundindo a arte no interior dos núcleos de imigrantes. Entre os seus discípulos estava Hidekazu Masuda Goga (1911-2008), que anos depois, em São Paulo, na companhia de Teiiti Suzuki – professor da Universidade de São Paulo –, manteria acesa a chama do haikai em japonês.

E aqui começa o último capítulo da história do haikai no Brasil, que chega assim aos dias do presente.

No final dos anos de 1980, Masuda Goga participou da criação de um núcleo de produção de haikai tradicional japonês em língua portuguesa, ainda ativo. Além da prática regular, nos moldes tradicionais, Goga pesquisou a aclimatação do haikai no Brasil – de que resultou, em 1986 e 1988, um volume publicado em japonês e em português, intitulado “O haikai no Brasil”.\* E na década seguinte, em 1996, publicou, junto com sua sobrinha Teruko Oda, o primeiro dicionário brasileiro de *kigo* (palavras referentes às estações do ano), com exemplos de haicais compostos à maneira tradicional.\*

O grupo formado à volta de Masuda Goga representa um novo estágio na apropriação do haikai pela literatura brasileira. Pela primeira vez, a prática tradicional do haikai japonês é diretamente transposta para língua nacional, com todas as dificuldades que isso implica, a começar pela catalogação dos *kigo* num país que se distribui ao longo de 20% da latitude do globo terrestre.

Da perspectiva desse grupo, a especificidade do haikai reside em obter uma percepção de mundo ampla ou intensa por meio de uma sensação vinculada à sucessão das estações do ano.

\* (GOGA, H. Masuda. *Burajiru no haikai* (O haikai no Brasil). Tóquio: Revista *Haiku bungakukan kiyô*, v. 4, 1986. *O Haikai no Brasil*. São Paulo: Editora Oriente, 1988.)

\* (GOGA, H. Masuda; ODA, Teruko. *Natureza - Berço do Haikai*. São Paulo: Empresa Jornalística Diário Nippak, 1996.)

Nunca será demais reiterar o caráter central que a sensação ligada ao fluxo das estações tem no haicai clássico japonês. Lendo os textos dos mestres do gênero, fica muito claro que é na redução do poema ao contraste entre a fugacidade da sensação e o seu ecoar nas diversas cordas da sensibilidade e da memória que reside a especificidade do haicai. Para situar a sensação num quadro mais amplo, o haicai clássico se vale do *kigo*. Em muitos casos, o *kigo* representa o aqui e o agora, a própria sensação que originou uma dada emoção; em outros tantos, permite criar, muito economicamente, o *mood* característico que envolve e atribui significado a uma dada impressão sensorial. Daí a importância do *kigo* no haicai japonês.

Por conta da extração tradicional, a prática do grupo enfatiza o respeito ao *kigo* e promove a sua catalogação sistemática. Algumas vezes, a vontade de catalogar e estabelecer os termos de estação brasileiros parece erguer-se como primeiro objetivo, o que prejudica o haicai. É o caso especialmente dos haicais que utilizam palavras pouco usuais como hibernal, vernal, arrebol etc. Outras vezes, a busca do enquadramento sazonal a qualquer preço pode produzir algum efeito de artificialidade que também não contribui para a realização do poema.

No conjunto da produção desse grupo sobressai, não só pela obra que veio construindo, mas também pela intensa atividade formadora, por meio de oficinas, concursos e liderança em grupos de haicai, a poeta nissei Teruko Oda.

Seus haicais, caracterizados por acentuada preocupação social e, às vezes, por algum sentimentalismo, têm tido grande penetração, especialmente no ambiente escolar. Um de seus livros, inclusive, foi recentemente adquirido pelo governo do Estado de São Paulo, num programa de formação de bibliotecas de escolas públicas de nível básico. O que é notável testemunho da assimilação da forma, porque esse livro, que integra agora as bibliotecas escolares de São Paulo, traz haicais à maneira tradicional japonesa, isto é, orientados pela prática do haicai em japonês no interior da colônia.

No momento, no Brasil, coexistem e estão ativas as várias vertentes do haicai brasileiro: a tradicionalista, a de inspiração zen, a filiada a Guilherme de Almeida, a epigramática e a de matriz concretista. O que parece novo é o sincretismo que se opera entre elas (com exceção da vertente guilhermina, que pouco dialoga com as demais), ganhando mais peso a incorporação dos princípios e práticas do haicai tradicional, entendido antes como atividade, como aprendizado de

uma determinada forma de olhar para o mundo e utilizar a linguagem, do que como técnica de composição ou forma fixa exótica.

Esse novo momento, por isso mesmo, permite imaginar que o poema de origem japonesa poderá continuar a ter, na literatura brasileira, um papel interessante de contraponto – por conta da sua singular reivindicação simultânea de impessoalidade de linguagem e redução do poema à experiência sensível concreta – às tendências dominantes na poesia brasileira de hoje, que também se combinam entre si de maneira variada: a administração da herança minimalista concreto-cabralina, a sempre-viva eflorescência confessional e o persistente beletrismo acadêmico.

### Paulo Franchetti

Professor titular do Departamento de Teoria Literária da Unicamp. Principais trabalhos: *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (Campinas, 1989); *Clepsydra – Edição crítica* (Lisboa, 1995); *Nostalgia, exílio e melancolia – leituras de Camilo Pessanha* (São Paulo, 2001); *As aves que aqui gorjeiam – a poesia do Romantismo ao Simbolismo* (Lisboa, 2005); *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa* (Cotia, 2007); *O essencial sobre Camilo Pessanha* (Lisboa, 2008); *Oeste/Nishi* (Cotia, 2008).

### Resumo

O artigo descreve as várias leituras e apropriações do haikai no Brasil ao longo do século XX, das primeiras descrições, baseadas em fontes francesas à contribuição recente dos imigrantes japoneses e seus descendentes.

### Abstract

This article focuses on the interpretation and appropriation of haiku in Brazil along 20th century, with particular attention to the early descriptions of haiku, based on French sources of information, until the recent contribution of Japanese immigrants and their descendants.

### Résumé

Cet article décrit plusieurs lectures et formes d'appropriation du haïku au Brésil dans le 20<sup>e</sup> siècle: partant des premières descriptions, fondées sur des sources françaises, jusqu'à la contribution récente des émigrants japonais, ainsi que celle de leurs descendants.

**Palavras-chave:** haikai; poesia brasileira; exotismo.

**Key words:** haiku; Brazilian poetry; exoticism.

**Mots-clés:** haïku; poésie brésilienne; exotisme.

**Recebido em**  
16/05/2008

**Aprovado em**  
30/06/2008