



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

NILSON JOSÉ RIBEIRO

**ESTILOS FORMAIS E LIVRES DO HAIKU NA POESIA BRASILEIRA DE
ALICE RUIZ E TERUKO ODA**

**CAMPINAS
2020**

NILSON JOSÉ RIBEIRO

ESTILOS FORMAS FORMAIS E LIVRES DO HAIKU NA POESIA BRASILEIRA
DE ALICE RUIZ E TERUKO ODA

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do título de Mestre em
Teoria e História Literária, na área de
Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Lopes.

Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pelo
aluno Nilson José Ribeiro
e orientado pelo Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes

CAMPINAS
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

R354f Ribeiro, Nilson José, 1963-
Formas tradicionais e livres do haiku na poesia de Alice Ruiz e Teruko Oda / Nilson José Ribeiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Marcos Aparecido Lopes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Haiku. 2. Ruiz, Alice, 1946-. 3. Oda, Teruko. I. Lopes, Marcos Aparecido. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Tradicional and free forms of haiku in the poetry of Alice Ruiz e Teruko Oda

Palavras-chave em inglês:

Haiku

Ruiz, Alice, 1946-

Oda, Teruko

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Aparecido Lopes [Orientador]

Jefferson Cano

Norma Sandra de Almeida Ferreira

Data de defesa: 07-02-2020

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1811-5263>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0889874259805759>



BANCA EXAMINADORA:

Marcos Aparecido Lopes

Jefferson Cano

Norma Sandra de Almeida Ferreira

**IEL/UNICAMP
2020**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

DEDICATÓRIA

Este trabalho de pesquisa é dedicado à:

Minha mãe, Eclair Pontes Ribeiro

Meu pai (*in memoriam*) Sebastião Ribeiro

Minha companheira Mônica Figueiredo

Castro de Pádua

Minha filha Maria Luísa Wonsik Ribeiro

Meu filho Arthur Figueiredo de Pádua
Ribeiro

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Professor Doutor Marcos Lopes

Ao amigo José Carlos da Silva

À amiga Tatiane Vietro

À minha companheira Mônica Pádua

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001"

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar e problematizar as duas modalidades de haiku que coexistem simultaneamente na literatura brasileira contemporânea a partir do estudo crítico de parte dos trabalhos de duas poetisas ainda em atividade. A saber, Teruko Oda, atual coordenadora do Grêmio Haicai Ipê, sediado na cidade de São Paulo, e que reúne dezenas de escritores que produzem tal poesia no estilo mais próximo da formalidade do haiku japonês; e Alice Ruiz, vencedora do Prêmio Jabuti com o livro “Vice-Versos”, publicado no ano de 1988, que escreve também haiku em estilo formal mas que muito bem representa ao mesmo tempo os escritores e escritoras que produzem o que chamaremos de haiku livre, aquele que se descolou das raízes orientais para ser reinventado com uma roupagem mais brasileira e tropical. De Oda analisaremos haiku de duas antologias publicadas pelo Grêmio Haicai Ipê. De Alice Ruiz, sua obra “Desorientais”. Como percurso, o trabalho pretende mostrar as essências do haiku, sua história, a direta e importante mudança que adquire sob as tradições religiosas no Japão, a partir do século XVII, por força do trabalho e dos estudos do poeta Matsuo Bashô (1644–1694) e os próprios caminhos literários desse monge budista e que, por fim, determinaram um novo modo de se produzir tal poesia; a trajetória da chegada do haiku no Brasil, a manutenção de seu estilo formal (principalmente nas comunidades nipônicas) em diálogo com as transformações sofridas no Ocidente – mais notadamente no Brasil; a análise direta dos poemas das escritoras e suas características que demarcam sintonias e diferenças de linguagem e objetivos, além da maneira como convivem juntas essas duas vertentes (a formal e a livre) na atualidade. Ao final, o trabalho ainda reunirá uma pequena antologia de haikus que exemplificam as duas modalidades estudadas.

Palavras chave: Haiku. Teruko Oda. Alice Ruiz.

ABSTRACT

This paper aims to analyze and problematize the two forms of haiku that coexist simultaneously in contemporary Brazilian literature from the critical study of the works of two poets still active. Namely, the poet Teruko Oda, current coordinator of the Grêmio Haicai Ipê, based in the city of São Paulo, which brings together dozens of poets who produce such poetry in the style closest to the formality of traditional Japanese haiku; and poet Alice Ruiz, winner of the Jabuti Prize with the book *Vice Verses*, published in 1988, which also produces formal style haiku but very well represents both writers and writers who write what we will call free haiku, the one that detached itself from the oriental roots to be reinvented with a more Brazilian and tropical clothing. From Oda we will analyze haiku from two anthologies published by Grêmio Haicai Ipê. From Alice Ruiz, his work "Disorientals". As a course, the work intends to show the essences of haiku, its history, the direct and important change that undergoes under the influence of religious traditions in Japan, from the seventeenth century, through the work and studies of the poet Matsuo Bashô (1644–1694).) and the very influences suffered by this Buddhist monk and which ultimately determined a new way of producing such poetry; the trajectory of the arrival of haiku in Brazil, the maintenance of its formal style (especially in the Japanese communities) in dialogue with the transformations suffered in the west - most notably in Brazil; the direct analysis of the poems of the writers and their characteristics that demarcate attunements and differences of language and objectives, as well as how these two strands (formal and free) live together today. At the end, the work will bring together a small anthology of haikus that exemplify the two forms studied.

Keywords: Haiku. Teruko Oda. Alice Ruiz.

SUMÁRIO

| | |
|-----------------------------------------------------------------|---------------|
| 1. PRÓLOGO | 10 |
| 1.1. <i>Haiku formal e haiku livre</i> | 10 |
| 2. INTRODUÇÃO | 14 |
| 2.1. <i>Haiku – Um breve poema sensitivo</i> | 14 |
| 2.2. <i>Breve percurso bibliográfico</i> | 15 |
| 2.3. <i>Justificativa (Poesia em tempos cambiantes)</i> | 19 |
| 3. CAPÍTULO 1 | 24 |
| 3.1. <i>Palavras e Silêncios na poesia</i> | 24 |
| 3.2. <i>O Silêncio como ponto de partida. E de chegada</i> | 28 |
| 4. CAPÍTULO 2 | 32 |
| 4.1. <i>Um olhar sobre o haiku</i> | 32 |
| 4.2. <i>Bashô, o santo do haiku</i> | 33 |
| 4.3. <i>Origens Ancestrais do haiku</i> | 36 |
| 4.4. <i>Tateando o Zen</i> | 38 |
| 4.5. <i>O espírito do Zen no haiku formal</i> | 39 |
| 5. CAPÍTULO 3 | 49 |
| 5.1. <i>Do Japão para o Brasil – A questão da literariedade</i> | 49 |
| 5.2. <i>A Via Ocidental</i> | 51 |
| 5.3. <i>Millôr e Leminski</i> | 55 |
| 6. CAPÍTULO 4 | 58 |
| 6.1. <i>Os poemas de Alice Ruiz - Eus, Elos, Eros</i> | 58 |
| 7. CAPÍTULO 5 | 68 |
| 7.1. <i>Os poemas de Teruko Oda - O respeito à tradição</i> | 68 |
| 8. CONCLUSÃO | 76 |
| 8.1. <i>Leveza, paixão e literariedade</i> | 76 |
| 8.2. <i>Aceitação e Rebeldia</i> | 78 |
| BIBLIOGRAFIAS | 81 |
| Apêndice A - Dicionário de Kigo e pequena antologia | 86 |

1. PRÓLOGO

1.1. Haiku formal e haiku livre

Esta pesquisa surgiu de um interesse particular pelos modelos de haiku¹ produzidos no Brasil, a partir de suas origens e das características que ganhou no século XVII, já sob a influência das tradições religiosas, promovida pelo poeta budista Matsuo Bashô; e uma outra vertente, com fortes influências ocidentais, que aportou na literatura brasileira via estudiosos da Europa e dos Estados Unidos. A proposta é entender as similaridades e dissonâncias dessa estética em virtude das diferentes portas de entrada dessa poesia para a literatura brasileira. E, num segundo momento, procurar identificar como se produz na atualidade esse diálogo entre escritores que mantém a formalidade de suas regras de produção (uma literariedade notadamente construída com maior potência na própria comunidade nipônica) em contraponto com os haikus que, como será mostrado, sofrem a influência da literatura ocidental para transformarem-se em uma outra intenção poética (dialogando mais naturalmente com o gosto do leitor ocidental).

O percurso da pesquisa permitiu traçar os caminhos da entrada do haiku na literatura brasileira. O primeiro através do trabalho de muitos críticos e estudiosos que beberam da mesma fonte que Ezra Pound (1885 – 1972)² e Ernest Fenollosa (1853 – 1908)³. E também de outros pesquisadores e críticos americanos e europeus, que, desde a reabertura do Japão para o mundo, a partir do final do século XIX, com o fim do xogunato, depois de um recolhimento de dois séculos, já se aproximavam da

¹ Nesta pesquisa, optou-se pela grafia “haiku”, e não “haikai” ou “haicai” como comumente tem-se usado na literatura brasileira. A escolha de “haiku” foi feita com base em comunicação por e-mail mantida em março de 2019 com o professor Sérgio Medeiros, professor titular da Universidade de Santa Catarina e na entrevista com o monge e professor Francisco Handa, do templo Soto-Zen de São Paulo. Ambos argumentaram que o Brasil é o único país que ainda não aderiu completamente à grafia “haiku”, com sílaba tônica em “hai”, ainda que exista uma forte e crescente tendência atual a se eleger essa grafia em todos os países de língua latina. Mesmo em Portugal, como nos demais países de língua portuguesa, a grafia “haiku” já é amplamente predominante. Há, portanto, entre os estudiosos e praticantes dessa forma de poesia cada vez mais uma predileção pela grafia “haiku” para nominar o poema de japonês de 17 sons. Contudo, nas citações originais, serão mantidas as escritas escolhidas por seus autores (haicai, ou haikai), respeitando a forma escolhida originalmente.

² Poeta, músico e crítico literário americano. Uma das maiores figuras da literatura e poesia estadunidense do início do século XX. Ele foi o motor de diversos movimentos modernistas, notadamente do Imagismo e do Vorticism.

³ Professor estadunidense de filosofia e economia política na Universidade Imperial de Tóquio. Importante educador durante a modernização da Era Meiji, Fenollosa foi um entusiástico orientalista.

cultura oriental com visceral interesse por diversos campos de sua produção, entre eles, a literatura.

O outro caminho mostra uma entrada mais vertical do haiku no Brasil. Na bagagem dos primeiros imigrantes a chegarem no porto de Santos no navio Kasato Maru, no ano de 1908, também vieram os primeiros livros de haiku – ainda escritos em japonês. Entre os imigrantes já havia os que pensavam em perpetuar a tradição dessa escola literária em terras brasileiras. Depois de alguma dificuldade com a língua e mesmo uma interrupção das liberdades do povo imigrante durante a Segunda Grande Guerra, inclusive com a proibição de uso de seu idioma natal nas próprias escolas japonesas no Brasil, o haiku formal foi lentamente ganhando força e passou a ser produzido e ensinado pelos descendentes também em língua portuguesa. E até hoje esse modo formal e formal de produção de haiku é mantido em vários núcleos de escritores, dentro de suas comunidades.

Esses dois fenômenos, ao ocorrerem de forma quase simultânea – a entrada do haiku no Brasil via Europa e a chegada dos imigrantes com o haiku praticado em seu método formal – proporcionaram na literatura brasileira uma divisão clara de águas na produção dessa modalidade de poesia japonesa.

De um lado, poetisas produzindo uma forma de haiku mais claramente adaptado à nossa cultura e literatura, apropriando-se de algumas características importantes do método formal, mas afastando-se gradualmente de outras muito preciosas ao escritor formal dessa poesia para apoiar-se em valores mais afeitos ao leitor ocidental.

Na outra via, um grupo que nasceu entre os imigrantes japoneses mas que foi ganhando praticantes e admiradores, e que ainda hoje mantém uma maior proximidade como método formal e formal de produção do haiku, por vezes ligado aos fundamentos do budismo e outras tradições religiosas orientais, produzindo, assim, uma poesia cujos elementos atraem mais fortemente leitores da comunidade nipônica.

Como representantes dessas duas vertentes que hoje coexistem na literatura brasileira, foram escolhidas duas poetisas ainda em atividade e que possuem obras significativas na escrita do haiku. Alice Ruiz (1946)⁴, vencedora do Prêmio Jabuti com o livro de poesias Vice-Versos (1988), é um exemplo entre poetas

⁴ Publicou com o poeta Paulo Leminski (1944 – 1989), em 1985, o livro “Hai-Tropikais (numa clara demonstração de diálogo da poesia japonesa com os temperos literários tropicais, indicando também um afastamento do modo formal de escrita do haiku).

e poetisas que produzem hoje um haiku mais ocidentalizado, repleto de características que escapam das origens tão zen do modo formal de produção. Mas, no caso de Alice, há a produção também de haikus mais afeitos às regras formais. O Livro “Desorientais”, publicado pela Iluminuras (4ª edição, 2001) será o foco de estudo desse trabalho, uma vez que apresenta tercetos que apresentam tanto a escola formal como a forma livre de haiku, já com a influência da história literária ocidental. A obra favorece a oportunidade de perceber o trânsito de Alice Ruiz em duas literariedades distintas: a primeira mais fechada na tradição do japonismo e uma segunda, mais atrelada aos conceitos das características pluralistas e de contracultura da autora.

De outro lado, veremos parte da obra da poetisa Teruko Oda (1945), contemporânea de Ruiz e importante representante do modo formal de se produzir haiku. Descendente direta dos imigrantes que se esforçavam por manter o gênero entre seus iguais e difundi-lo na nova terra, Teruko Oda é hoje coordenadora do principal núcleo de produção de haikus formais no Brasil, o Grêmio Haicai Ipê, sediado na capital paulista.

Neste como em outros núcleos de produção de haiku formal, a formalidade é uma via de coesão de forças que buscam a manutenção das raízes culturais nipônicas e, portanto, núcleo de uma literariedade toda voltada basicamente aos participantes dessas comunidades, ainda que hoje também frequentadas por escritores e leitores não-orientais, notadamente aqueles interessados pelos aspectos seminais da literatura e da espiritualidade tão exógenos aos conceitos e culturas ocidentais.

É através do trabalho dessas poetisas que esta pesquisa pretende mostrar como essas duas vertentes ainda coexistem, dialogando em alguns pontos e se distanciando em outros.

Com esta pesquisa pretende-se, também, estimular novos olhares sobre a produção do haiku no Brasil, bem como incentivar uma maior divulgação dessa poesia que, entre outras contribuições, reúne algumas características da cultura oriental, tema que sempre desperta a curiosidade entre estudantes no Brasil. Como experiência prática disso, este pesquisador conduziu, ao longo do trabalho, três oficinas de haiku – a primeira a convite do Sesc Campinas, para um grupo da Terceira Idade formado por apreciadores de literatura; e as outras duas a convite da Escola do Sítio, em Campinas, para alunos do oitavo ano do Ensino Fundamental (adolescentes entre 13 e 14 anos). Em ambos os casos o interesse foi muito grande e o

aproveitamento acima das expectativas, com produção de haikus por parte dos participantes.⁵

Ao começar a redigir o trabalho, sentiu-se a necessidade de investigar a importância do viés espiritual para a literatura japonesa de modo geral, uma vez que tal característica acaba alcançando também o haiku formal, a partir do século XVII. É um dos fatores que parece forçar um distanciamento com o haiku ocidental, onde outros são os princípios e objetivos que presidem sua produção.

A pesquisa busca também entender minimamente o conceito do “silêncio” como parte constituinte fundamental para o haiku formal, uma vez que é a partir dessa característica tão próxima ao budismo e também ao zen que surge todo o espírito desse gênero em sua modalidade formal. A intenção é criar elementos de referência para, no confronto com as obras, poder apontar com maior propriedade as características de um e de outro modo de escrita do haiku em relação às suas origens.

⁵ A Oficina do Sesc ocorreu no início de 2018, com 12 participantes. Já as Oficinas na Escola do sítio se deram em agosto do mesmo ano e em agosto de 2019, para turmas de aproximadamente 30 alunos do ensino fundamental (8º ano).

2. INTRODUÇÃO

2.1. Haiku – Um breve poema sensitivo

La totalidad del haiku es la imagen, que es el polo complementario de la sensación. Dentro de la unidad fundamental de la imagen puede haber uno o más objetos, pero la razón de la presencia de dichos objetos en el haiku está en la función constructiva desempeñada por los mismos respecto a la unidad imagen-sensación. Más exactamente diríamos que el haiku no es el retrato de una imagen, sino su esbozo. Como en la pintura a la aguada japonesa o ‘*sumie*’, tan importantes son aquí las pinceladas trazadas en negro como los lugares respetados en blanco. Tanto sentido estético hay en lo expresado como en lo silenciado.⁶ (RODRIGUEZ-IZQUIERDO, 2009, p.28)

O escritor, crítico e ensaísta espanhol Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala (1937 -) é um entre tantos estudiosos que consideram o haiku um “breve poema sensitivo”, ou uma ilha de sensações cercada por silêncios profundos por todos os lados. Nada se concebe perder nesse poema tão conciso, que viria fascinar pelos séculos seguintes mestres como Ezra Pound e Haroldo de Campos. Exatamente pela sua rarefeita forma econômica de expressão, no haiku cada uma das palavras que formarão os 17 sílabas (ou “on”, em japonês)⁷, de sua totalidade deve ser precisa e criteriosamente objetiva. Essas econômicas palavras precisam carregar toda sensibilidade do autor, todas as matizes pinceladas entre as pausas silenciosas para que sua leitura, como definiu o próprio Rodríguez-Izquierdo y Gavala, seja “*un verdadero arte y gran finura espiritual*”⁸ (2009, p.28).

Tão importante quanto as palavras será o silêncio que as contorna, uma vez que o haiku formal, como veremos ao longo deste trabalho, também é um convite a uma descoberta interior profunda, um encontro com um universo que nos pertence, mas, com o qual, e de certa forma, perdemos o contato no cotidiano. Um convite à meditação e atenção plena como caminho espiritual, como prática de auto encontro e

⁶A totalidade do haiku é a imagem, polo complementar da sensação. Dentro da unidade fundamental da imagem pode haver um ou mais objetos, contudo a razão da presença desses objetos no haiku está na função construtiva desempenhada pelos mesmos em relação à unidade imagem-sensação. Mais exatamente poderíamos dizer que o haiku não é um retrato de uma imagem, mas um esboço. Como na pintura em guache japonesa, o “Sumie”, tão importantes são aqui as pinceladas traçadas em preto como os espaços deixados em branco. Tanto sentido estético existe naquilo expressado como no que foi silenciado. (tradução nossa).

⁷ Na língua japonesa, o “on” é diferente da nossa “sílabas”, uma vez que pode conter dois ou mais sons dentro do mesmo ideograma. Além disso, conta-se até o último “on” dentro da poesia, enquanto na língua portuguesa, na métrica poética, conta-se somente até a última sílaba tônica.

⁸ “Uma verdadeira arte e grande sutileza espiritual” (tradução nossa)

um desafio para o desenvolvimento de uma outra lucidez com a qual se possa “ler” com profundidade o mundo e a vida em toda sua potência.

O escritor formal do haiku vai, numa única pincelada, como sugeria o mestre Matsuo Bashô e outros grandes dessa forma poética, construir a ponte entre aquilo que objetivamente está diante de seus sentidos (a imanência) e aquilo que escapa ao senso comum para propor uma outra margem de compreensão, que aponta para além da materialidade dos signos (a transcendência). É na forma comum do cotidiano, usando por ferramenta a impermanência e a finitude das coisas (espelhadas na natureza) que o escritor formal do haiku vai nos convidar à descoberta da contemplação da nossa verdadeira essência.

Já o haiku livre produzido no Ocidente, e também no Brasil, diferencia-se daquele mais formal e formal em diversas instâncias. Em primeiro lugar, não está preocupado em erigir tal ponte entre o imanente e o transcendente, como o faz a poesia mais formal e formal.⁹ Também não respeita necessariamente a contagem de 17 sílabas, exigida na formalidade do haiku formal. E, como veremos adiante, não se preocupa com outras regras obedecidas pelo escritor formal dessa forma poética.

Assim, analisaremos, mais adiante, as origens históricas da haiku no Japão e sua forte ligação com as várias linhagens do budismo que naquele país foram agregadas à cultura local ao longo do tempo, bem como a maneira que essa forma poética foi se distanciando dessas características ao ser absorvida pela literatura ocidental.

O trabalho também investigará rapidamente os dois conteúdos constitutivos dessa poesia de luzes e sombras, onde o que se oculta é tão ou mais potente quanto aquilo que se revela em tão poucas sílabas. As luzes e sombras do “*Sumie*” aqui se transformam em palavras e silêncios. É a partir dessas duas ferramentas tão intrigantes que a sensibilidade do poeta vai tentar construir o haiku, quer seja ele formal ou livre.

2.2. Breve percurso bibliográfico

⁹ Veremos que também no Japão sempre houve escritores de haiku que não se preocupavam com essa relação. Antes de Bashô, de maneira geral o haiku era bastante popular, escrito em mesa de amigos, pequenas trovas satíricas e até mesmo vulgares. Mas, após Bashô, de maneira geral, o haiku ganhou uma outra característica, muito mais ligadas aos fundamentos do budismo e do Zen.

O total de obras lidas e pesquisadas no decorrer deste trabalho estão listadas ao final deste texto com a formalidade bibliográfica exigida. Contudo, antes do desenvolvimento do texto completo da pesquisa propriamente dita, formula-se aqui um pequeno percurso bibliográfico das fontes mais importantes na elaboração do estudo. Sempre lembrando que a orientação dessas leituras não ocorreu de forma cartesiana, como pode parecer. As idas e vindas em uma e outra obra para melhor compreensão do tema em questão foi uma constante, assim como a consulta esporádica em outras fontes secundárias – citadas no catálogo bibliográfico ao final - que preencheram as lacunas no universo de descobertas ao longo da jornada. Mas há, sem dúvida, uma espinha dorsal de onde surgiram os dados mais relevantes para a pesquisa, assim como de onde também partiram, por muitas vezes, outras questões pertinentes a serem desenvolvidas através de outras leituras.

A pedra angular do estudo comparativo das duas formas de haiku discutidas nesta pesquisa é exatamente parte da obra das duas autoras em questão. Assim, o trabalho se iniciou com a leitura atenta das poesias de Alice Ruiz e Teruko Oda. De Alice Ruiz, vários são os livros a que se pode recorrer, uma vez que a poetisa, ainda em atividade, já produziu mais de uma dezena de obras, e, entre elas, algumas dedicadas exclusivamente ao haiku. Um deles, contudo, foi tomado como a obra central para uma análise mais detalhada, principalmente com o objetivo de se construir uma leitura poética que permita confrontar o estilo mais formal com o que nesta pesquisa chamamos de “haiku livre”. Trata-se de “Desorientais”, publicado pela Editora Iluminuras, em 1996 (estudamos a quarta edição, de 2001). Já o conjunto de obras da escritora Teruko Oda é mais modesto e espalhado em várias antologias do Grêmio Haicai Ipê. Escolhemos duas dessas antologias para estudar o haiku formal produzido pela poetisa: “Lua de Outono” (Edição Comemorativa dos 30 anos do Grêmio), publicado pela Editora Escrituras em 2017; e “Celebração”, também publicado pela mesma editora Escrituras, em 2015.

Para o estudo do haiku propriamente dito, entre dezenas de boas obras encontradas hoje no Ocidente, foi tomado por ponto de partida um trabalho do professor, escritor e crítico literário Paulo Franchetti (1954), que em conjunto com a professora Elza Taeko Doi (1951), escreveu “haikai – Antologia e História”, pela Editora Unicamp, 4ª edição revisada, 2014. A esta obra somou-se ao longo da pesquisa a obra “El Haiku Japonés”, do espanhol Fernando Rodríguez-Izquierdo y

Gavala (1937), publicado pela Hiperión, Madrid, sexta edição, de 2009. Foi, em princípio, a partir dessas duas obras que a pesquisa chegou também aos artigos de Haroldo de Campos (1929 – 2003) e outros escritores da vanguarda brasileira, como Décio Pignatari (1927 – 2012), Millôr Fernandes (1923 – 2012) e Paulo Leminski. Também foi a partir dos escritos de Haroldo de Campos que a pesquisa encontrou os estudos do filósofo e professor Ernest Francisco Fenollosa e do escritor e crítico literário Ezra Pound, um dos primeiros modernistas a se interessar pela poética do haiku. Também o trabalho da professora de literatura comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Luiza Lobo (1948), publicado sob o título “O haikai e a crise da metafísica” foi importante para a realização da análise de uma possível ponte entre as formas formais e livres do haiku.

O estudo do haiku formal levou a pesquisa naturalmente ao estudo do trabalho do escritor Matsuo Bashô, responsável pela elevação dessa forma de poesia em uma espécie de contemplação espiritual. Para entender Bashô, que também ganha um capítulo especial na obra de Rodríguez-Izquierdo y Gavala, foram necessárias outras fontes literárias: “Haikais de Bashô”, tradução de Olga Savary (1933 -), com artigos de Octávio Paz (1914 – 1998), publicado pela Editora Hucitec, São Paulo, 1989 (com apoio da Aliança Cultural Brasil-Japão); Poemas da Cabana Montanhosa, com tradução e ensaio crítico de Nissim Cohen (1930 – 2009), publicado por Massao Ohno Editor, 1994 (também com apoio cultural da Aliança Cultural Brasil-Japão); Bashô, The Complete Haiku, recolhido por Shiro Tsujimura (1947 -) e traduzido do japonês para o inglês por Jane Reichhold (1937 – 2016), publicado por Kodansha International, USA, 2004. Fez-se obrigatório também um mergulho nos diários de viagem de Bashô, mais especificamente de seu livro “Sendas de Oku”, com ensaios de Octávio Paz e tradução de Olga Savary, publicada pela Roswitha Kempf, 1983.

A partir da leitura atenta de Bashô, também houve a necessidade de um melhor entendimento das tradições espirituais e da formação cultural do povo japonês, para a compreensão das raízes da obra do mestre do haiku. Não foram poucos os livros de budismo e zen-budismo pesquisados, mas principalmente as obras de Daisetz Teitaro Suzuki (1870 – 1966), um dos percussores do zen no Ocidente. Entre eles, a principal fonte foi “Introdução ao Zen Budismo”, com prefácio de Carl Gustav Jung (1865 – 1961), publicado no Brasil pela Pensamento, São Paulo, em 1969. Foram pesquisadas também, entre tantas outras, as obras de Horst Hammitzsch

(1909 – 1991) – “O zen na Arte da Cerimônia do Chá”, Pensamento, São Paulo, 1993; Eugen Herrigel – “A Arte Cavalheiresca do Arqueiro zen”, Pensamento, São Paulo, 1975; e Albert Low (1928 – 2016) – “Convite à Prática do Zen”, pela Shisil Editora, Brasília, 1998.

Para melhor compreender a história da adaptação da comunidade japonesa do Brasil, a pesquisa foi buscar referências em “Corações Sujos”, de Fernando Morais (1946 -), Cia das Letras, São Paulo, 2000 e também no livro “História do Ensino da Língua Japonesa no Brasil”, escrito conjuntamente por Reishi Moriawaki (1934 -) e Michiyo Nakata (1940 -), publicado pela Editora Unicamp, em 2008. As duas foram obras importantes para entender a necessidade do desejo premente da comunidade japonesa no Brasil de se manter traços culturais, como a manutenção da forma formal de se escrever e praticar haiku.

Muitos foram os apoios teóricos para desbravar os valores literários da poesia em si, da palavra como instrumento poético e do silêncio como valor constituinte fundamental do exercício poético. Três leituras de teóricos foram fundamentalmente importantes no estudo da palavra, da literatura e da poesia como instrumentos de expressão dos afetos humanos. A saber: os ensaios de George Steiner (1929), publicados na obra “Presenças Verdadeiras”, pela Editora Record, 2001; os ensaios de Octávio Paz em “O Arco e a Lira”, pela Nova Fronteira, 1956 e ainda os seminários de Northrop Frye (1912 – 1991), na obra “A Imaginação Educada”, da Vide Editorial, 2017. As duas primeiras obras tratando mais diretamente da questão das funções da palavra e da linguagem poética. Já o crítico literário Northrop Frye trabalha mais a função da literatura no comportamento político, social e religioso.

Também na busca das fronteiras acadêmicas do estudo do silêncio como parte constituinte de uma tópica literária, foram pesquisadas várias obras: o artigo “Utopia-Poesia: Resistir à algazarra”, de autoria do crítico catalão Rafael Argullol (1949 -) na revista literária “Tempo Brasileiro”, edição 161, de 2005; do antropólogo francês David Le Breton (1953 -), o livro “Do Silêncio”, publicado pelo Instituto Piaget em 1999; do ensaísta argentino Santiago Kovadloff (1942 -), o livro “O Silêncio Primordial”, publicado em 2003 pela Editora José Olympio e ainda “O Silêncio dos poetas”, do escritor português Alberto Pimenta (1936 -), publicado pela Livros Cotovia, de Lisboa, em 2003. A compreensão da relação do silêncio com o “Vazio” na estética e na espiritualidade oriente ganhou reforço com a leitura de “O Vazio e a

Beleza – De Van Gogh a Rilke: Como o Ocidente encontrou o Japão”, do escritor e acadêmico literário italiano, Giorgio Sica.

O percurso termina como começou, de volta às obras das escritoras escolhidas nesta pesquisa, para o enfrentamento e análise dos poemas e a comparação entre os traços formais e formais praticado no haiku da descendente direta da cultura japonesa, Teruko Oda em confronto com a obra de Alice Ruiz, que, em parte de sua produção, assumidamente subverte as regras formais à poética nipônica para expor sua verve brasileira, carregada do calor e paixão tropical, tirando essa forma de poesia de seu estado de contemplação para transformá-la numa celebração dos afetos muito humanos.

2.3. Justificativa (Poesia em tempos cambiantes)

”Nada como as paixões pessoais para ajudar a atravessar as incertezas coletivas.”¹⁰

É preciso abrir aqui um parêntese. Quero dividir o conceito acima, que a mim foi dado pelo professor, poeta e crítico literário Marcos Siscar, em duas tópicas. A saber: “paixões pessoais” e “atravessar incertezas coletivas”.

Primeiro tratemos da paixão.

O haiku, tema central deste trabalho, acontece em minha vida tardiamente, por volta dos anos 90, através das obras de Paulo Leminski. A surpresa pela originalidade dessa “poesia mínima” logo foi transformada em profunda reverência, quando, em seguida, entrei em contato com os escritos do mestre japonês Matsuo Bashô, considerado historicamente o grande transformador dessa modalidade em uma literatura fortemente ligada aos princípios do budismo.

Quando finalmente entrei em contato com os primeiros haikus escritos por Bashô e seus discípulos, imediatamente fui tomado por uma sensação de que havia nesse pequeno diamante literário algo de extraordinariamente inquietante. Algo muito diferente, inexplicável a princípio, e que, no entanto, atraía-me e, de certa forma, convidava-me a um tipo de reflexão muito diferente daquela a que eu me acostumara com a leitura dos meus poetas ocidentais de predileção.

¹⁰ Em correspondência por e-mail trocada em fevereiro de 2019 com o professor e poeta Marcos Siscar.

A primeira leitura de um dos haikus mais conhecidos do mestre Bashô possivelmente tenha sido o momento exato de arrebatamento por essa modalidade. Trata-se de um dos poemas mais traduzidos em todas as línguas. Só para o português eu mesmo já entrei em contato com mais de uma dezena de traduções. Por exemplo, vejamos essa versão de Paulo Leminski:

Velha lagoa
O sapo salta,
O som da água” (LEMINSKI, 1983, p.47).

Três linhas que podem passar despercebidas ao leitor menos atento. Mas aos que estão procurando algumas respostas, e principalmente para aqueles envolvidos pela atmosfera do “zen budismo”, essas poucas linhas podem surtir um efeito impactante. Posso lembrar que fiquei olhando por um bom tempo esse haiku antes de fechar o pequeno livreto e me por a perscrutar a noite a partir de minha varanda.

Havia naquele haiku tanta brevidade e impermanência! Uma imagem que tornava tudo tão efêmero, passageiro, temporário, transitório. Mas que também preenchia a existência com uma sólida urgência, um convite à presença neste mesmo momento, uma “agoridade” necessária. Mais tarde eu encontraria melhor interpretação de minha própria sensação nas palavras do mestre Suzuki-Hoshi.¹¹

Entretanto, mesmo sem ler – ainda - os livros e preceitos da tradição Zen eu começava a mergulhar nos ensinamentos do budismo, que mais tarde aprofundaria até mesmo com retiros de meditação e horas de “zazen” com monges nos templos do bairro da Liberdade, na capital paulista. O haiku havia mudado definitivamente a minha forma de ler e refletir.

Mas a pergunta ainda dançava entre minhas dúvidas. Onde reside essa insuspeitável atração exercida pelo haiku não só sobre mim mas também em vários

¹¹ Como sugeriu D.T. Suzuki, 1959, pp. 228-229, a respeito desse famoso haiku de Bashô, “Esse som que sai da velha lagoa foi ouvido por Bashô como se preenchesse todo o universo. Não só a totalidade do ambiente foi absorvida nesse som e nele desapareceu, como o próprio Bashô foi subtraído de sua consciência. Tanto o sujeito como o objeto, en-soi e pour-soi, deixaram de ser algo que se pudesse comparar e condicionar reciprocamente. E, todavia, isso não podia ser um estado de aniquilamento absoluto. Bashô estava ali, a velha lagoa estava ali, e o resto também. Mas não era mais o Bashô, o velho Bashô. Ele tinha ‘ressuscitado’. Era ‘o Som’ ou ‘a Palavra’ que existiam antes mesmo de céu e terra serem separados. Ele agora experimentou o mistério do ser-devir e do devir-ser. A velha lagoa já não era a mesma e a rã não era mais uma rã. Apareciam-lhen envoltos em um véu de mistério, que não era um véu de mistério. Quando ele quis comunicar aos outros, não podia evitar esse paradoxo, mas dentro de si tudo era transparente, e não havia nuvem de ambiguidade que o envolvesse”.

escritores e estudiosos? Encontrei, durante minhas leituras sistemáticas dos haikus, suas versões e interpretações, várias tentativas de explicar essa questão. Não poderia ser sem motivos que algo tão aparentemente simples e econômico tenha atraído a atenção de nomes como Ezra Pound, Haroldo de Campos, Octavio Paz (1914 – 1998), Paulo Leminski, Ernest Fenollosa, Amy Lowell (1874 - 1925), Jorge Luis Borges (1899 – 1986), Paul-Louis Couchoud (1879 – 1959) entre tantos outros. Contudo, na maioria das vezes o que encontrei foi uma “dissecação” da estrutura do haiku, sua histórica razão das 17 sílabas, discursos sobre o uso das aliterações e onomatopeias em suas versões originais em japonês, as sístoles e diástoles entre os movimentos de amplitude e centralismo, expansão e contração, claros e escuros. Todos eles estudos importantes para o entendimento da sintaxe, da linguagem e da estrutura. Mas pouco diziam sobre a experiência em si. Como se, dissecando a flor – expondo suas pétalas, carpelos, estigmas e grãos de pólen – pudéssemos explicar a experiência de sentir seu perfume. E eu buscava esse “perfume”.

A essa trajetória chamo de paixão. E foi isso que me colocou de volta aos estudos acadêmicos após quase 30 anos afastado das salas de aula.

Retomo agora à segunda tópica da afirmação do professor: “atravessar incertezas coletivas”.

A ideia deste trabalho nasceu em 2015, quando eu aprofundava os estudos sobre os haikus, por conta própria, e acompanhava o clima de polarização depois da reeleição de Dilma Rousseff (1947) para a presidência do Brasil. Nas ruas e no Parlamento crescia um forte movimento contra o mandato escolhido nas urnas.

Com um olho na poesia e outro nas notícias e redes sociais, aos poucos fui me dando conta de que o país começava a atravessar um outro momento histórico. Foi somente em 2016, quando Rousseff já se via afastada de seu cargo, após movimentos pró-impeachment tomarem as ruas das principais cidades brasileiras que este projeto literário foi aceito no Programa de Pós-graduação do IEL da Unicamp.

Tal pesquisa desenvolveu-se, dessa forma, durante esse período de transição, sob a presidência de Michel Temer (1940 -), quando a essência dos valores conservadores ganhava renovada força, sobretudo na figura de um deputado carioca pouco conhecido até então: Jair Bolsonaro (1955 -). E está sendo finalizado sob a presidência desse mesmo ex-militar, candidato eleito pelas urnas em 2018 e que tomou posse no primeiro dia de 2019.

Aqui, a principal razão dos parênteses é contextualizar esta pesquisa dentro deste atual momento histórico. É, claramente, um trabalho sobre literatura, sobretudo poesia, a arte de escrever e tocar outras pessoas da forma mais sutil. Portanto, pesquisa e dissertação sobre uma forma de resistência às atuais incertezas coletivas. Como nos diz Octávio Paz em "O Arco e a Lira", (1968, p. 35) "A história do Homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento". De certo, as palavras e pensamentos escolhidos no decorrer deste trabalho também estarão sob fortes influências. Tanto dessa paixão, quanto dessas incertezas coletivas que se mesclam à história de nosso país neste momento.

Quando eu me perguntava, ainda no começo de minhas leituras de haikus, o que havia de tão revolucionário e inquietante nesses escritos, eu ainda não havia compreendido que em toda arte pode – ou até deve - haver algo revolucionário e inquietante. Na arte há a possibilidade (ou mesmo a necessidade) da contestação, a marca da resistência, o pensamento livre.

Minha leitura atenta observou no haiku algo de contestador, oriundo do pensamento livre e da resistência a valores conservadores. Porque, em sua forma formal, como demonstrará esta pesquisa, quando transformado em uma espécie de contemplação e caminho espiritual, o haiku também pretende alcançar na profundidade humana aquilo que extrapola qualquer lógica segura. Sua forma formal atravessou séculos para chegar até nós com o mesmo poder de transformação. E, quando um homem é transformado, quando seus sentidos são abertos, quando sua capacidade de pensar e agir é desafiada, a sociedade também ganha uma chance de se tornar mais inclusiva e plural.

Já em sua forma livre, o haiku transgrediu regras para se apresentar como mais uma voz de resistência, principalmente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, quando o movimento literário brasileiro busca uma ruptura com a paternidade europeia vigente. Atrai a atenção dos poetas concretistas e cubistas e chega até a contracultura dos anos 70 – que também bebe de fontes da cultura oriental – para apresentar-se como nobre ferramenta de contestação social e cultural.

Certamente, então, não há melhor momento que este atual para estudar as poetisas Alice Ruiz e Teruko Oda, as escritoras cujos haikus serão o foco de leitura, estudo e de interpretação nesta pesquisa. Ler e analisar suas poesias, encontrar os pontos de aproximação e distanciamento entre os haikus formais que atravessaram séculos sem perder muitas de suas características principais e aqueles que sofreram

toda a influência dos escritores ocidentais e hoje se apresentam renovados com esse tempero, a que chamaremos de haikus livres, é uma forma de manter vivo o pensamento crítico. É um modo de resistência ao retrocesso. Mergulhando na arte, na literatura, na poesia, no secular e intrigante poema japonês de 17 sílabas. Fecho os parênteses.

3. CAPÍTULO 1

3.1. Palavras e Silêncios na poesia

Enfim, temos de ponderar a palavra antes que seja pronunciada, o fundo do silêncio que não cessa de a cercar, sem o qual ela não teria significado, ou mesmo por a descoberto os fios do silêncio em que ela está enredada. M.MERLEAU-PONTY, *Signes*¹²

Cabe lembrar um pouco esses dois conceitos – palavra e silêncio na prática literária -, exercício que pode nos ser útil para o aprofundamento no estudo que aqui se propõe. É na potência semântica e na força criativa das palavras, elementos que acabam destacados pela profundidade do silêncio no haiku, o lugar onde parece residir toda força dessa poesia que, em sua forma formal e formal tange a busca espiritual, e, em sua forma livre, não perde o diálogo com uma certa contemplação que precede qualquer interpretação.

Para o Novo Dicionário Aurélio (1ª Edição, 1985), entre tantas outras definições, o fonema “Palavra” é “alta expressão do pensamento”. Quando escrita transforma-se no som expresso em signos. No entanto, para os poetas e escritores de maneira geral, para quem a palavra é matéria-prima a ser lapidada, outras definições podem surgir.

Como nos diz Octavio Paz: “O poema é feito de palavras, seres equívocos, que se são cor e som, também são significado.... O poema parte da palavra, ser significante”. (PAZ, 1956, p.22)

“Palavras”, esses seres significantes, também são misteriosas porque podem se oferecer com uma variedade ilimitada de significados, ao sabor do seu autor, o arquiteto que a desenha, ou de seu leitor. E nem sempre obter uma unanimidade entre o escritor e seu intérprete, ou entre intérpretes em circunstâncias variadas. Daí nasce todo o conceito de literariedade que será também explorada nesta pesquisa.

O crítico literário francês George Steiner introduz uma outra dimensão do uso da palavra, sujeito e objeto em si mesma, com camadas de texturas e significados renovados:

¹² A citação de Merleau-Ponty abre o capítulo 1, “Silêncios da Conversação”, do livro “Do Silêncio”, de David Le Breton.

É em Mallarmé que se origina a tentativa metodológica de se dissociar a linguagem poética das referências externas, de fixar na palavra “rosa” a textura e o perfume da rosa, de outras maneiras indefinível e impossível de se captar, e não em algo fictício e externo a ela que corresponda ao conceito e o valide. O discurso poético, que, em verdade, é o discurso em sua essência, em sua maior concentração de significado, constitui uma estrutura internamente coerente, infinitamente conotativa e inovadora. É um discurso mais rico que o da experiência sensorial, vaga e ilusória. Há uma lógica e uma dinâmica internas: as palavras referem-se a outras palavras; o ato de “dar nome às coisas” – esse conceito adâmico que constitui o mito e a metáfora primordial de todas as teorias de linguagem no mundo ocidental – não é um mapeamento descritivo ou analítico do “mundo lá fora”, mas sim uma construção literal, vivificante, plena de possibilidades conceituais. O discurso poético é sinônimo de criação. (STEINER, 2001, p.34)

E continua um pouco mais adiante:

[...]O senso comum – atente para essa expressão – de nossas palavras ditas ou escritas, ou ordenamentos visuais e os valores de nossa sintaxe revelam-se meros disfarces superficiais. Abaixo de cada extrato de significado léxico consciente encontram-se camadas e mais camadas de significados percebidos em maior ou menor medida... (Id.Ibid.p.35)

Talvez exatamente pelas razões expostas por Paz e Steiner (e talvez por muitas outras razões), as palavras nos seduzam com seu canto de sereia e nos levem às profundezas de nossas dúvidas, de nossos mais sombrios questionamentos. Elas nos instigam à busca de respostas e se nos oferecem como ferramentas dessas próprias respostas, ainda que sempre transbordantes de signos a serem novamente decifrados, enredando-nos num perpétuo círculo de “ouroboros”, infinitamente mordendo a própria cauda.

Certas palavras disfarçam-se ainda como seres sibilantes, como as pronunciadas por outra serpente, está de ordem bíblica, a nos incitar ao conhecimento pleno que, a rigor, segundo os redatores dos textos da biblioteca judaico-cristã do Gênesis, nos seriam proibitivos, sob o deserdante risco de uma expulsão do paraíso.

A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos que o Senhor Deus tinha formado. Ela disse à mulher: “É verdade que Deus vos proibiu de comer do fruto de toda árvore do jardim?” A mulher respondeu: “Podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto que está no meio do jardim, Deus disse: “Vós não comereis dele, nem o tocareis, para que não morrais”. – “Oh, não!” – tornou a serpente. – “Vós não morrereis! Mas Deus bem sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão, e sereis como deuses, conhecedores do bem e do mal.” (BÍBLIA, Gn.3:1-5)

A palavra, como forma de comunicação complexa, está entre as maiores “criações” humanas. Portanto, representa mais que um simples desejo, uma vez que se situa no universo da sobrevivência. Tem a semente no som, se transforma em códigos sonoros, uma fala rudimentar que vai aos poucos se sofisticando. Da tradição oral nascem os primeiros traços de convenções da escrita. E em algum momento de nossa curta estadia na linha do tempo do universo emerge como significante escrito, nomeando coisas, adjetivando coisas, perpetuando coisas, dando-lhes significados, ou, mais que isso, identidades. Uma ferramenta sublime e poderosa que, como todas as demais, pode ser usada dialeticamente para o bem ou para o mal – sem que precisemos, aqui, nos aprofundar nessa teoria.

Assim moldável, na voz dos filósofos, a palavra busca explorar os sentidos da existência; nas mãos dos historiadores e geógrafos nos situam fisicamente no tempo e no espaço; nas anotações dos cientistas, se aprofundam na constituição das coisas para depois, como nos ensinam os físicos modernos, nos brindar com a surpresa de que há na matéria muito mais espaço do que solidez.

No universo dos escritores fabulares, romancistas, cronistas e biógrafos elas contam as histórias, as fábulas, as epopeias de seres humanos e outros seres fantásticos. Mas, certamente, é na sensibilidade dos poetas que elas finalmente ganhem um “quê” de liberdade e autonomia raramente encontrados em outras sendas. Uma liberdade de ser qualquer coisa, uma possibilidade alquímica de transformação além de convenções ou regras. Segundo Octávio Paz:

No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõe a prosa e a fala cotidiana. A conquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. O prosador aprisiona-a. (Paz, 1956, p.26)

Assim, o poema é o lugar de desdobramento infinito de significados, de inversões, de reformulações, de apropriações de sentidos, das metáforas, das aliterações, dos rumos cambiantes de percepções e intuições. Como na canção “Metáfora” (1982), do compositor e poeta Gilberto Gil (1942). “Uma lata existe para conter algo. Mas quando o poeta diz “lata” pode estar querendo dizer o incontível. Uma meta existe para ser um alvo. Mas quando o poeta diz “meta” pode estar querendo dizer o inatingível” (GIL, 1982)

De forma encantada, é aqui, no poema, o único lugar em que a serpente de “ouroboros” pode finalmente morder a própria cabeça. De maneira que se o uso da palavra nos aproxima como seres humanos (ao dar sentido às coisas e nos permitir convenções que facilitam a comunicação), a poesia parece possuir o poder de nos levar à outra condição ainda superior: a de cocriador, daquele que possui o direito de reordenar as criações e criaturas. Nos potencializa com poder criativo, uma forma de deus, ou “*dei*”, no sentido grego de “dia”, aquele que ilumina, que joga luz sobre as coisas para que possamos vê-las em sua plenitude, entendê-las, experimentá-las em suas matizes, cores, sabores e dissabores. Transformá-las, transcendê-las, recriá-las e até mesmo amá-las e odiá-las.

O escritor, crítico e ensaísta literário Rafael Argullol Murgadas (1949) escreveu em seu ensaio “Utopia-Poesia, Resistir à Algazarra”, publicado na Revista Tempo Brasileiro (edição abril/junho, 2005): “O homem, antes de tudo, é um nomeador e um criador. A mais eminente das paixões humana é a de criar as formas e de nomeá-las. A poesia é a destilação dessa paixão”.

Aqui caberia todo o artigo “Poesia e Poema” de Octavio Paz, texto introdutório do livro “O Arco e a Lira”. Mas fiquemos com o primeiro período:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da ideia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas a correspondência, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana. (PAZ, 1968, p. 15)

Entretanto, a tentativa de Paz (Id.Ibid. p.15) de exaurir as possibilidades de revelação do sentido poético parece ser ainda vencida pela real potência da poesia das coisas. Como ele mesmo afirma em parágrafos seguintes da mesma obra:

[...] há poesias sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos; são poesia sem ser poema. Pois bem, quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. (Id. p. 15)

Caberia, então, uma problematização. O que dizer desse espaço entre o estado de poesia daquilo que ainda não foi descrito em paisagens, pessoas, fatos e o nascimento do poema em si, quando busca traduzir pela palavra esse tal estado da coisa poética? Esse é o território do silêncio. Silêncio que já intrigou muitos escritores. Silêncio que precede e que se segue a cada ideia, som, palavra. Esse misterioso silêncio fecundo, preme de todas as possibilidades, e que muito interessa aos primeiros escritores orientais de poesias sob a influência do taoísmo, confucionismo, budismo e Zen.

Giorgi Sica, professor, crítico literário e escritor italiano, escreve na sua obra “O Vazio e a Beleza”:

“O respeito constante pelo “espaço reservado ao desconhecido” é um dos aspectos mais fascinantes de uma estética em que o não dito tem um valor quase sempre maior do que aquilo que é possível explicitar. Na poesia, essa intuição se concretiza em frases que se esvaem em volutas de fumaça, em palavras que preferem aludir a indicar”. (Sica, Giorgio, 2017, pp. 27-28)

3.2. O Silêncio como ponto de partida. E de chegada

Rafael Argullos Murgadas escreveu no mesmo ensaio já citado “Utopia-Poesia, Resistir à Algazarra”, (edição abril/junho, 2005, p.17): “A poesia é um jorrimento verbal tendo como ponto de partida o silêncio. Ela circunscreve a fronteira do silêncio. É importante de se dizer na hora em que evoluímos para uma algazarra vertiginosa.”

Assim como a palavra, matéria prima do poema como veículo que busca descrever a poesia das coisas, o silêncio é essencialmente necessário ao ritmo da escrita. É também profundamente fundamental aos místicos e à cultura oriental, seja no campo espiritual - onde o silêncio é respeitado como a morada da sabedoria – como na via intelectual, que vê o silêncio como veículo de aperfeiçoamento do conhecimento.

O silêncio que nos interessa na análise do haiku é aquele cultivado pelos praticantes das tradições orientais, como o taoísmo, o budismo e o zen, que apostam na meditação como veículo de descoberta da verdadeira essência do homem. O “silenciar” da meditação vai além de manter-se meramente quieto. E também em nada se assemelha ao conceito de “meditar sobre algum assunto” como fazemos no Ocidente. Como nos diz D. T. Suzuki, mestre zen japonês, um dos introdutores da tradição no Ocidente:

Um homem pode meditar sobre um assunto religioso ou filosófico enquanto se instrui no Zen. Mas isso é somente incidental. A essência do Zen não está aí em absoluto. O zen se propõe a disciplinar a mente por si mesma, fazê-la seu próprio mestre através de uma visão introspectiva de sua própria natureza. (SUZUKI, 1969, p. 61)

Para a cultura oriental, o conhecimento apreendido nos livros e pelo ensinamento de professores é apenas como um dedo apontando para a lua da sabedoria, que necessita da experiência pessoal para que se realize plenamente. E a experiência pessoal só é possível dentro do silêncio, segundo as mesmas tradições orientais. Daí a predileção pelos exercícios meditativos (no zen, no budismo, no hinduísmo, no taoísmo, na dança circular do sufismo), não no sentido de reflexão sobre qualquer coisa, mas sim como prática de observação sem julgamento dos movimentos de corpo e mente, sejam eles grosseiros (como as dores musculares durante um longo tempo sentado) ou sutis, como os menores pensamentos e sensações que flutuam na mente do praticante. Ainda segundo D. T. Suzuki: “A respeito de que medita o pássaro no espaço? A respeito de que medita o peixe nas águas? Eles voam, eles nadam. Não é o suficiente?” (Id. p. 81)

É da experiência em si que nos fala o mestre Suzuki, muito mais fundamental aos praticantes zen do que quaisquer estudos ou literaturas que se possa fazer a respeito dos ensinamentos da tradição. É a mesma experiência que o poeta busca ao compor um haiku formal, e que o leitor pode sentir quando envolto pela mesma busca em seu desejo de se ver revelada a própria essência das coisas (e de si mesmo).

A música também reverencia o silêncio através das pausas. Sem elas, seria impossível a execução de uma melodia. Existiria apenas a expiração, sem pausa (o silêncio) antes de uma nova inspiração. E assim a respiração não seria de todo possível. O resultado é apenas um sufocamento. É a pausa, o silêncio de onde

emerge todo fenômeno (e que a ela volta), que possibilita a vida do som, da palavra, e, em última análise, de todas as coisas.

É nesse espaço repleto de possibilidades que reside o conceito de “vazio”, precioso aos fundamentos do taoísmo e confucionismo, cujos ensinamentos se impregnaram também no budismo e no zen, como constata Giorgio Sica em estudo feito sobre a obra de Giangiorgio Pasqualotto:

O estudo mostra a relação constante entre vazio e as várias formas artísticas chinesas e japonesas. O autor interpreta o vazio como núcleo central do taoísmo e do budismo chan e zen, do qual surge e se irradia a energia que gera e desenvolve tais formas de experiência estética”. (Citação extraída de *Introduzione*, p. XIII). (SICA, 2017, p. 39)

Esse respeito ao silêncio, a importância e relevância dada a ele pela cultura oriental, são elementos necessários para que possamos entender os fundamentos rudimentares da poesia que nos chega revelada como haiku, principalmente depois de se tornar, no século XVII, a manifestação literária do zen, essa tradição que também em algum momento viaja para o Ocidente para ganhar repercussão e o interesse cada vez maior de estudiosos e novos praticantes.

Os primeiros poetas zen a produzir haiku o fazem como se relutassem em macular o silêncio do momento com palavras.¹³ Por isso, talvez, a economia. Apenas 17 sílabas para um esboço fotográfico silencioso do momento – a garça branca na neve, o corvo negro dentro da noite.

Ezra Pound, quando publicou seus textos sobre o Vorticism, em 1961, já sabia dessa estética mínima:

Há muito tempo um chinês disse que, se alguém não for capaz de exprimir o que tem a dizer em doze linhas, melhor ficar calado. Os japoneses desenvolveram a forma ainda mais breve do haiku: a flor caída revoa a seus ramos, uma borboleta”. (POUND, 1961, p. 89).

Dessa relação íntima entre silêncio e palavra, entre coisa poética e poema, do sentido como uma ilha cercada de possibilidades e espaços vazios, da intenção pura do poeta e o estado de reflexão do leitor, dentro de seu universo e circunstância,

¹³ “Em qualquer evento, os artistas japoneses, mais ou menos influenciados pelo espírito do zen, tendem a usar o menor número de palavras ou pinceladas para exprimir os próprios sentimentos. Quando os sentimentos são expressos em demasia, não sobra espaço para o desconhecido, e é desse desconhecido que partem as artes japonesas” D.T. Suzuki. 1959, p.257.

que perfazem o sentido de literariedade, é desse encontro que vão emergir os dois caminhos literários alvos deste estudo.

4. CAPÍTULO 2

4.1. Um olhar sobre o haiku

O haikai é uma forma de canto. O canto existe desde o início do céu e da terra (...) Mas como o canto é a expressão em palavras do que sente o coração, vê-se aí a origem do canto.

São esses os parágrafos iniciais do “Livro Branco”, cuja autoria é atribuída a Hattori Tohô (1657 – 1730), um discípulo do mestre Matsuo Bashô, obra em que é transcrita a origem mítica do Japão, e, ao mesmo tempo, a antiguidade da poesia nipônica e do haiku. Como nos diz Paulo Franchetti, em “Haikai, Antologia e História”:

Do waka nasceu o renga, e depois o haikai, isto é, renga caracterizado pelo tom divertido e espirituoso e pelo uso da ‘linguagem ordinária’. No trecho em questão, Tohô define o canto, a poesia, como expressão direta do que vai pelo coração do deus ou do homem, vincula a caracterização da poesia do Japão (o País de Wa) à distribuição do poema em cinco segmentos que somam 31 sílabas e traça em rápidas linhas a evolução waka/renga/haikai. (DOI, FRANCHETTI, 2012, p. 10)

Aqui nos interessa também sublinhar a origem deste trabalho elaborado por Hattori Tohô, exatamente por ser ele discípulo de Matsuo Bashô, um budista de origem “samurai” que, em pleno século XVII de um Japão feudal, elevou o haiku à condição de “Dô”¹⁴, ou seja, um caminho para a elevação espiritual. Sobre os anos de estudos literários de Bashô, muito tem a nos revelar as linhas do crítico Octavio Paz na introdução à obra “Sendas de Oku” do próprio Matsuo Bashô: “Porém a literatura é também e sobretudo (para Bashô) experiência interior: intensa busca, anos de meditação e aprendizagem sob orientação do mestre de zen, o monge Buccho (1643-1715).” (BASHÔ, 1983. p. 28)

É a partir dessa particular tópica que nos é possível indicar toda uma linhagem de escritores e escritoras influenciados pela sutileza e profundidade emprestadas pelo mestre Bashô ao haiku a partir do século XVII.

É bem verdade que antes de Bashô, como nos descreve ainda Octavio Paz na mesma obra já citada, o haiku tendia a uma modalidade muito mais satírica:

¹⁴ Na cultura Japonesa, a expressão “Dô” significa exatamente um caminho de autoconhecimento, ou elevação espiritual. Existem, por exemplo, Ju-Dô (caminho suave), o Ai-Ki-Dô (Caminho da harmonia) e outras vias de elevação.

A estrutura dual do tanka deu origem ao renga, sucessão de tankas escrita geralmente não por um poeta mas por vários: 3/2/3/2/3/2/3/2... Por sua vez o renga adotou, a partir do século XVI, uma modalidade engenhosa, satírica e coloquial. Este gênero se chamava hai-kai no renga. (...) A mudança da renga formal, regido por uma estética severa e aristocrática, para o renga hai-kai, popular e humorístico, se deve antes de tudo aos poetas Arakida Moritake (1473-1549) e Yamazaki Sokán (1465-1553). (...) O hai-kai de Sokán e Moritake opôs à tradição cortesã e requintada do renga um saudável horror ao sublime e uma perigosa inclinação pela imagem engenhosa e pelo jogo de palavras, pelo trocadilho. Além disso e sobretudo significou a aparição na poesia japonesa de um elemento novo: a linguagem da cidade. (Id. p. 10)

Sobre a fundamental e decisiva influência do mestre Bashô em relação ao haiku, revela-nos Paz (Id. Ibid. p.12), nos parágrafos seguintes na mesma obra:

Tocou a Bashô converter estes exercícios de estética engenhosa em experiências espirituais. (...) Ao ler Bashô, nosso sorriso é de compreensão e – não se deve ter medo da palavra – piedade.¹⁵ Não a piedade cristã mas esse sentimento de universal simpatia para com tudo que existe, essa fraternidade na impermanência com homens, animais e plantas, que é o melhor que nos tem dado o budismo. Para Bashô a poesia é um caminho em direção a uma espécie de beatitude instantânea e que não exclui a ironia nem significa fechar os olhos diante do mundo e de seus horrores.(Id. p. 12)

O que, contudo, aqui nos interessa, é essa profunda transformação sofrida pelo haiku a partir de Matsuo Bashô e que vai definir, não a estrutura (já então bem definida), mas o “espírito” dessa modalidade, o que os poetas japoneses chamam de “*haimi*”, palavra de difícil tradução, mas que pode se comparar ao que chamamos de “sabor”. O mesmo “sabor”, essa textura ou espírito que Bashô foi capaz de implementar na construção de tal estrutura poética e que passou a ser o grande desafio dos que buscam produzir o que neste estudo é considerado como o haiku “formal”, ou haiku “formal”.

4.2. Bashô, o santo do haiku

Nas primeiras linhas da introdução de sua tradução completa da Antologia de Matsuo Bashô - recolhida originalmente por Shiro Tsujimura (1947) – a escritora americana Jane Reichhold (1937 – 2016) escreve:

¹⁵ Apenas a título de interpretação possível, a palavra escolhida e justificada por Paz, (“piedade”) poderia ser, na verdade, substituída pelo termo “compaixão”, muito mais afeito às filosofias budistas, indicando “ser com”, perfeitamente dentro dessa “universal simpatia” para com tudo.

Bashô é o mais famoso escritor japonês de todos os tempos. Na época de sua morte, em 1694, ele instruía mais de 70 discípulos e aproximadamente dois mil escritores alinhados à sua técnica. No centenário de sua morte, mestres da religião xintoísta honraram Bashô incluindo seu nome no rol das deidades. Trinta anos depois, a corte imperial japonesa concedeu-lhe status similar. Ele é tido como um “haisei”, o Santo do haiku. Hoje é reconhecido como gênio.” (TSUJIMURA, 2008, p. 07)

O distanciamento entre as culturas ocidentais e orientais ao longo de muitos séculos na história da humanidade talvez tenha sido um dos fatores principais para que o reconhecimento de escritores como Bashô não tenha aparecido nas pesquisas acadêmicas mais cedo. Os estudos de literatura no Ocidente quase sempre se restringiram aos grandes clássicos do cânone ocidental. É ainda recente – ainda que bem-vinda - a abertura para os estudos de outras literaturas para além das fronteiras americanas e europeias. Não é diferente com Bashô, considerado não só o “pai” do haiku formal, mas mesmo ainda um “mestre” a ser seguido. Como nos diz Rodríguez-Izquierdo y Gavala :

Matsuo Bashô (1644 – 1694), o maior poeta de haiku jamais nascido, veio a reconciliar essa forma poética popular com a inspiração dos clássicos da literatura japonesa. Com o advento de Bashô à cena das letras, o haiku ganha pela primeira vez dignidade e altura literária e pode chegar a alinhar-se com os melhores exemplos de tanka. Bashô é um poeta consciente, formador da vida de centenas de poetisas e sua mensagem poética tem servido de inspiração e pauta a milhares e milhões de japoneses ao escrever haiku.” (GAVALA, 2009, p. 64)

De que forma o poeta Bashô chegou a essa revolução que transformou uma poesia ordinária e popular numa forma de contemplação e mesmo num caminho espiritual? Para responder essa questão fundamental para esta pesquisa é preciso que voltemos ainda mais no tempo para encontrar outro poeta de reconhecida importância na literatura japonesa e que, de certa forma, foi uma das mais conclusivas referências de Matsuo Bashô. Trata-se de Sato Norikiyo (1118 – 1190), ou “Saigyô”, codinome que escolheu como escritor.

Assim como Bashô, Saigyô também está no rol dos grandes poetas japoneses de todos os tempos. Em sua tradução do livro "Poemas da Cabana Montanhosa", com os escritos de Saigyô, o escritor Nissin Cohen (1930 – 2009) reafirma a importância desse poeta que desenvolveu sua obra numa das “épocas mais turbulentas e mais brilhantes da história japonesa” (Cohen, 1994, p. 91). Cohen sustenta que a vida e as poesias de Saigyô influenciaram, ao longo da história, muitas

narrativas, peças de teatro e dramas de bonecos, manifestações artísticas que, no Japão, são consideradas na mais elevada importância cultural. Assegurou, com sua obra, a reputação de santo budista, estimulando as hagiografias medievais a seus respeitos. Nos diz Cohen (id. Ibid.)

Sua obra é de grande importância pelas inovações, pelo espírito nela impressa e por ter elevado a forma de tanka (waka) à sua culminância artística, feito esse comparado ao que Bashô fez pelo haikai – esse herdeiro lógico e natural do tanka.” (id. ibid.)

Não é sem motivos que Saigyô é um dos poetas mais citados por Bashô em suas obras, sobretudo em seus diários de viagem, como acontece em “Sendas de Oku”. Nesta, que é uma de seus principais legados à literatura, Bashô, por várias vezes, relembra seu mestre em alguma paisagem ou situação que eleva seu espírito na composição de um haiku, como neste trecho:

Nos indicaram que “lá longe, à direita, ao pé da montanha, entre dois lugares chamados Minowa e Kasajima, existem ainda o Santuário do Deus dos Caminhos e os Juncos da Recordação”... (BASHÔ, 1983, p. 64)

Na nota sobre essa citação, ao final do diário de viagem de Bashô, no mesmo volume de "Sendas de Oku" (id. p. 102), a tradutora Olga Savary contextualiza essa passagem: “O bonzo Saigyô, a quem tantas vezes alude Bashô e pelo qual sentia veneração, ao passar por estas terras tinha visitado também o túmulo de Sakenata Tonochijo. Ao ver uns juncos secos junto à tumba, compôs este poema:

Todavia erguidos,
Ainda que de juncos
Só guardem o nome,
Guardam o seu:
Juncos da recordação

Como se vê, a veneração de Bashô por Saigyô era profunda, e ele mesmo deixa claro tal admiração e respeito em texto de sua autoria revelado por Cohen em posfácio escrito na antologia "Poemas da Cabana Montanhosa":

Tome as waka (tanka) de Saigyô, as renga de Sôgi, as pinturas de Sesshû, o chá de Rikyû – o que os trespassa é uma mesma coisa. Aqueles, na arte, seguem a natureza e fazem das quatro estações amigas. O que quer que eles vejam só pode ser uma flor; o que quer que pensem só pode ser a lua. Aqueles que não veem flor alguma em qualquer coisa não são melhores do

que os bárbaros; aqueles que não sentem flor¹⁶ alguma em seus corações são parecidos aos pássaros e bestas. Saia de entre os bárbaros, afaste-se dos pássaros e bestas. Siga a natureza e volta à natureza. É isso que eu digo.” (COHEN, 1994, p. 91)

É exatamente essa “mesma coisa” que trespassa as obras de seus mestres que Bashô vai em busca em toda sua jornada literária, que inclui estudo dos analectos de Confúcio (551 A.C. – 479 A.C.), dos clássicos japoneses e chineses, aprendizado primeiro da religião xintoísta e depois do budismo com seu mestre Buchô Osho (1643 – 1715), até o encontro de uma nova poética para o haiku, transformando-o num similar literário de outras formas de busca de elevação espiritual, como a cerimônia do chá e a meditação.

De forma que Bashô não realiza um corte nas tradições literárias do Japão. Ao contrário, ele aprofunda seus estudos nessas tradições e também nos preceitos religiosos para fazer surgir um novo caminho para o haiku, um caminho que será seguido através dos tempos por milhares de escritores, primeiro no Japão e depois ao redor do mundo. Assim, esse haiku que nasce com Bashô tem o sabor de muitas influências literárias e espirituais. Resta-nos compreender, então, como o budismo e outras tradições orientais vêm a influenciar decisivamente esse haiku de Bashô.

4.3. Origens Ancestrais do haiku

Os escritores ocidentais Reginald Horace Blyth (1898 – 1964) e Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala, o primeiro inglês e o segundo espanhol ainda em atividade, aprofundaram seus estudos nas origens ancestrais do haiku e descobriram, ambos, que as raízes dessa forma poética se aprofundam em campos formados por uma grande variedade de tradições espirituais e filosóficas orientais.

R. H. Blyth foi um entusiasta da cultura oriental, tendo vivido e desenvolvido pesquisas na Coreia de 1925 a 1935 e depois residido no Japão de 1936 até sua morte em 1964. No Japão casou-se com Kihina Tomiko, e acabou sendo considerado aliado do “inimigo” após o final da Segunda Guerra. Foi no Japão que Blyth produziu suas principais obras sobre o haiku, como “Bashô”, publicado em 1951, e “A History of Haiku”, publicado em dois volumes em 1964. Ambas as obras foram ponto de

¹⁶ Aqui, comenta Cohen, “Bashô possivelmente comete um erro, porque é bastante provável que o poeta queira dizer “lua”, e não “flor”, para dar o sentido mais exato a seu argumento”.

partida para outros estudos, como o desenvolvido pelo próprio Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala e publicado na sua obra “El Haiku Japonés – Historia e Traducción”, com primeira edição em 1972, e outras pesquisas, como a do professor Paulo Franchetti, que em conjunto com a professora Elza Taeko Doi publicou pela Editora Unicamp “Haikai, Antologia e História”, em 1990.

No capítulo “Haiku y Poesía”, escreve Rodríguez-Izquierdo y Gavala:

O haiku em sua brevidade expressiva é eternamente imagem, impacto de um momento sentido em profundidade, Através dele o poeta quer fazer ver e sentir o núcleo de sua experiência. O haiku chega a ser assim um símbolo de uma visão intuitiva da realidade, que em certas ocasiões comporta valores religiosos ou éticos. Tal é, por exemplo, o caso de Bashô, o maior poeta de haiku, com respeito ao budismo zen. (GAVALA, 2009, p. 22)

Contudo, é importante salientar que não só os fundamentos zen-budistas alimentaram a produção do haiku japonês. Fortemente ligado à natureza e seus fenômenos de transformação – sejam eles as estações dos anos ou mesmo a variação entre o dia e noite, que denotam que tudo possui um começo, um ponto de mutação e um fim – o haiku também recebeu influências diretas de outras tradições que observam nessa mesma natureza as indicações de sacralidade. Assim, como nos mostra os estudos de Blyth e Rodríguez-Izquierdo y Gavala, mesmo antes de tanger o zen, o haiku encontrou alicerces no taoísmo, no budismo ancestral e mesmo no confucionismo. Em “El Haiku Japonés”, Rodríguez-Izquierdo y Gavala escreve (2009, p. 37):

Ao falar sobre o taoísmo estamos descrevendo simultaneamente o estado espiritual do haiku. São ao mesmo tempo notas comuns ao zen. O haiku, por exemplo, ama a paródia - “Quem é que se lamenta – sua barba soprando ao vento – no outono? (Bashô)” - , canta o crescimento natural das coisas - “Ondulante, dançante – passa a primavera – Plantas Silvestres” (Issa) - , se compenetra na natureza e é praticamente uma poesia das estações – “flores, hotogisu¹⁷ – lua e neve – e já é fim de ano (Sanpu)”...(Id. p. 37)

A relação entre haiku e as tradições espirituais e filosóficas que marcaram fortemente a cultura japonesa acabaram por transformar a forma poética também

¹⁷ Hotogisu – espécie de pássaro (cuco) que representa o verão. Assim, o haikai mostra as quatro estações do ano: flores (primavera), cuco (verão), lua (outono) e neve (inverno), numa demonstração da transitoriedade das coisas na passagem do tempo.

numa espécie de “caminho” de auto compreensão e auto realização (Rodríguez-Izquierdo y Gavala, 2009, p. 32).

Considerado assim, o haiku é como um caminho de ascese espiritual. Bashô iniciou o “Caminho do Haiku”, que era uma profissão de pobreza e desprendimento”.

4.4. Tateando o Zen

Muito desse “espírito” incorporado por Bashô no haiku vem, contudo, diretamente da sabedoria do budismo, uma das linhagens orientais de auto realização que acabou dando origem a várias escolas de estudo e compreensão dos ensinamentos de Buda. E, dentre essas linhagens, é o zen que dialoga mais diretamente com essa forma poética, como nos faz ver, ainda, Rodríguez-Izquierdo y Gavala (2009, p. 40)

A característica principal do zen que herdará o haiku, iluminação imediata ou instantânea, sem passar por estudos preliminares. A iluminação – como nos diz a tradição zen – não se comunica por sutras, e sim diretamente de mestre a discípulo. Assim também a arte do haiku. Como corolário do que foi exposto, recordamos essas palavras de Nanch’üan, afirmação chave para o zen: “Tua mente ordinária: esse é o caminho”. Este também é o caminho do haiku.” (Id. p. 40)

Compreender profundamente o zen, contudo, não é tarefa das mais fáceis. Muito menos explicá-lo. É, por certo, sempre, como também no haiku influenciado por essa tradição, uma tentativa de descrever o inefável. Há tratados em todas as línguas se incumbindo dessa instigante tarefa. Cabe-nos, contudo, procurar alguma forma de conceituar esse “espírito” zen que vem impregnar o haiku a partir de Matsuo Bashô.

Daisetz Teitaro Suzuki, foi um dos primeiros professores japoneses a introduzir o verdadeiro zen no Ocidente. Em sua obra “Introdução ao zen-Budismo” (que conta em sua edição inglesa com o prefácio de C.G. Jung), Suzuki nos ajuda a compreender os rudimentos que estarão sutilmente estampados nos esboços poéticos denominados haikus. Diz Suzuki:

O zen quer que adquiramos um ponto de vista inteiramente novo, a fim de que possamos olhar os mistérios da vida e os segredos da natureza. Isso porque o Zen chegou à conclusão definida de que o processo lógico comum é impotente para satisfazer nossas necessidades espirituais mais profundas... O zen lida com os fatos e não com suas representações lógicas, verbais, preconcebidas ou deformadas. A alma do zen é a simplicidade da

alma, daí provém sua vitalidade, liberdade e originalidade.” (SUZUKI, 1969, p. 81)

O fato é, que se tentarmos explicar ainda mais esse espírito zen, certamente perder-nos-íamos no emaranhado de enunciações existentes sem chegar a uma conclusão definitiva. O zen não mora na lógica. E, caso não cheguemos a sentir esse espírito dessa tradição oriental nas poucas palavras do mestre Suzuki, talvez precisemos contemplar este pequeno poema creditado a Shan-Hui, monge zen-budista que viveu entre os séculos V e VI:

Observai a pá nas minhas mãos vazias;
Enquanto montado num touro vou andando a pé.
Quando passo sobre a ponte não é a água que escorre,
E sim a ponte. (Id. p. 80)

4.5. O Espírito Do Zen No Haiku Formal.

A escritora Alice Ruiz, na introdução de seu livro “*Outro Silêncio*”, retoma uma descrição de alguns dos valores caros ao haiku formal, todos emprestados dos ensinamentos do budismo zen:

Assim, precisamos contemplar a natureza depois de ter desenvolvido atitudes de desapego aos valores herdados ou aprendidos, alheios à nossa própria natureza e à natureza como um todo. Existem alguns caminhos para isso. Atitudes a cultivar e assimilar em nosso dia a dia até transformá-las em características nossas. Estados zen para nos tornarmos instrumentos de haikai. (RUIZ, 2015, p. 07)

Entre esses atributos, Alice Ruiz (Id.Ibid., p.07), seguindo uma linhagem de mestres do haiku e do zen, cita os seguintes:

Ausência de “Eu” (as coisas existem sem nosso olhar e é assim que devem ser olhadas); “Solidão” (a ideia é estarmos em nós mesmos. Num estado de centramento que independe de estarmos ou não a sós); “Grata Aceitação” (aceitar tudo que nos vem, seja bom ou mal, com gratidão); “Ausência de Palavras” (no sentido de economia. Nada que não seja necessário merece ser dito); “Ausência de Intelectualização” (o haikai deve nascer, explodir, acontecer); “Contradição” (flagrar o que há de contraditório. Sem esforço); “Humor” (os monges chamam a si mesmos de “velha saca de arroz”. Sem solenidades); “Liberdade” (livre de valores, livre de apegos. Só a liberdade cria); “Amor” (pela vida e pela morte, pela lua e pelo mosquito. Amor dentro. Sem apego. Estar amorosamente no mundo); “Coragem” (de verbalizar o inverbalizável, de não ser lógico, de se desapegar, de dizer); “Materialidade” (como na escrita oriental, o haikai usa termos concretos, nunca abstratos); “Simplicidade” (falar das coisas como elas são. Sem perfumar a flor); “Ausência de Moralidade” (não dar nota às coisas. Sem “pré-conceitos”). (Id. Ibid.)

Vamos notar, ao analisar alguns dos haikus de Alice Ruiz, que ela mesmo irá subverter algumas dessas regras. E um dos objetivos deste trabalho é compreender a razão pela qual a escritora deliberadamente escolhe ir além desses atributos.

Também Octávio Paz vem ao nosso socorro para um entendimento mais profundo desse “espírito” ou “*haimi*” do haiku formal, a partir de Bashô. Ele nos lembra, no prefácio de “Sendas de Oku”, que, de maneira geral, aquilo que o mundo ocidental busca, ao descobrir e se acercar da cultura japonesa, é...

[...] outro estilo de vida, outra visão do mundo e, também, a transmutação do mundo. A diversidade e ainda a oposição entre o ponto de vista contemporâneo e o do primeiro quarto de século [XX] não impede que uma ponte una esses dois momentos: nem antes nem agora o Japão tem sido para nós uma escola de doutrinas, sistemas ou filosofias mas sim uma sensibilidade. O contrário da Índia: não nos ensinou a pensar mas sim a sentir. BASHÔ, 1983, p. 09)

Mas Paz é cuidadoso e criterioso a nos advertir que esse “sentir” é ainda diferente do que costumamos imaginar no ocidente.

[...] neste caso não devemos reduzir a palavra “sentir” ao sentimento ou à sensação; tampouco a segunda acepção do vocábulo (ditame, parecer) convém inteiramente ao que quero expressar. É algo que está entre o pensamento e a sensação, o sentimento e a ideia. Os japoneses usam a palavra “*kokoro*”: coração. Mas já em seu tempo Jose Juan Tablada advertia que era uma tradução enganadora: “*kokoro* é mais, é o coração e a mente, a sensação e o pensamento e mesmo as entranhas, como se aos japoneses não lhes bastasse sentir só com o coração. (Id. Ibid.)

Todos esses conceitos, venham eles da sabedoria zen ou da própria cultura japonesa (e, ao contemplar essa questão olhando para a história, fica cada vez mais difícil desfazer essa costura tão sutilmente alinhavada) remetem de forma inequívoca aos critérios estéticos tão fundamentais para o mestre Matsuo Bashô. Como nos mostra ainda Paulo Franchetti:

[...] os principais critérios estéticos herdados pela época de Bashô revelam, como se pode ver, um forte sabor budista, que só é acentuado pelos termos de importância central no haikai do Mestre: *sabi*, *wabi*, *karumi*. (DOI, FRANCHETTI, 2012, p. 23)

Franchetti explica que “*sabi*” se aplica ...

[...] a poemas caracterizados pelo clima de solidão e de tranquilidade: um texto tem “sabi” quando mostra calma, a resignada solidão do homem no meio da beleza brilhante, da grandeza do universo. (...) Wabi também conota solidão, mas dessa vez com referência ao estado emocional da vida do eremita, do asceta. Designa um calmo saboreio dos aspectos agradáveis da pobreza, do despojamento que liberta o espírito dos desejos que o prendem ao mundo. É wabi 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. (...) Karumi indica a combinação de simplicidade superficial com o conteúdo sutil, e, como ideal estético, opõe o estilo de Bashô ao haikai ostensivamente trabalhado e aparentemente carregado de sentido. (Id. Ibid.)

Há ainda outro conceito, não menos fundamental, aplicado ao haiku formal a partir de Bashô, para que possamos mergulhar nos universos das escritoras que são o foco desta análise e descobrir os diálogos e debates que podem surgir dessas obras produzidas em épocas tão distintas, em culturas tão diferentes. Trata-se do conceito de “*Kigo*”, um termo ou palavra que designa um momento determinado no ano, uma estação, uma festa cultural ou religiosa, a que, via de regra, o haiku formal está intrinsecamente colado. Como nos explica Alice Ruiz:

O conceito de originalidade, tão caro à poesia do Ocidente, é visto de outro modo no haikai. Como este se debruça sobre a natureza e as estações, é inevitável que se repitam os termos referentes a elas. Inclusive há uma forte corrente entre os haijins (autores de haikais) que considera o “*kigo*” (termo/palavra da estação) a principal regra para identificar se o poema é um haikai ou não, ainda que outras regras não sejam respeitadas, e o desassocia do zen. No entanto, o destaque para a estação do ano em que o haikai acontece pode ser visto, de certa maneira, como uma ênfase na impermanência, um dos pilares do zen. As estações – primavera, verão, outono e inverno – nos lembram das constantes transformações e dos ciclos da natureza, que funcionam como uma metáfora para tudo o que existe, até e sobretudo nós mesmos. (RUIZ, 2015, p. 08)

Também Paulo Franchetti é incisivo quanto a necessidade desse “*kigo*” no haiku formal:

Nunca será demais reiterar o caráter central que a sensação ligada ao fluxo das estações tem no haikai formal 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 haikai. Para situar a sensação num quadro mais amplo, o haikai formal 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 sensória. Daí a importância do *Kigo* no haikai japonês. (DOI, FRANCHETTI, 2012, p. 211)

Compreender minimamente esses conceitos que formam o “sabor” do haiku formal, a partir de Bashô, vai nos auxiliar a mergulhar nas obras dos escritores dos haikus formais e formais, transbordantes desse espírito, o mesmo sabor extraído da essência zen. Cabe dizer que ainda existem poetas no Ocidente que procuram respeitar vigorosamente os atributos do que aqui chamamos de haiku formal ou formal, afeito às orientações e ensinamentos do mestre Matsuo Bashô.

O exercício de ler alguns haikus de Bashô certamente pode nos auxiliar muito mais a entender esse espírito do zen impregnado em sua poesia. Olhemos dois exemplos dado por Giorgio de Sica:

Fuyugare Ya
Yo wa hito-iro ni
Kaze no oto
 (Inverno desolado
 No mundo de uma só cor
 O som do vento)

No primeiro verso, a desolação do inverno, dada de forma admirável pela palavra composta *fuyugare* (que funde *fuyu* “inverno” com *kare*, desolação e melancolia) é acrescida da sílaba *ya*. Que, de um lado aumenta a sensação de ausência e de espera e, de outro, prepara o leitor para a imagem seguinte, para o “mundo de uma só cor” percorrido pelo vento, que continua sendo uma das visões mais representativas do inverno produzidas até hoje pela poesia de todos os tempos. (LEGAZZI & RICCÓ, 1986, p. 108 apud SICA, 2017, p. 28).

Em tempo, O vento, no haiku clássico, sempre foi um “*kigo*” de outono ou inverno, dependendo da construção da poesia. Bashô e seus discípulos muitas vezes usaram a expressão em seus escritos:

vento de outono
 ouvi-o toda a noite
 na montanha (BASHÔ, 1983, p. 91)

Este haiku faz parte do diário de viagem do mestre Bashô. É creditado a seu discípulo Sora, ao se hospedar em um mosteiro zen. Aqui o vento é apenas objeto passivo, parte da paisagem, algo que se ouve pela noite toda de dentro de uma cela de mosteiro, denotando solidão e serenidade.

Solidão e vento também estão em um haiku de Issa. A conotação da poesia é muito mais próxima daquela produzida por Sora:

em solidão
 como minha
 comida –
 e sopra o vento de outono. (DOI, FRANCHETTI, 2014, p. 23)

Novamente o vento é a passividade, é apenas o decorrer do tempo, enquanto há apenas a solidão e o mastigar lento da comida. Aqui existe a aceitação, a ternura, uma paz que se completa na própria ação. Não há espera de nada. Não há ontem. Não há amanhã. O tempo é apenas o presente. Não há saudade. Apenas o mastigar lento e completo em si mesmo, enquanto o vento de outono segue seu rumo, como deve ser.

Vejam os outros haikus de Bashô comentados por Giorgio Sica:

Ume ga ka ni
 Notto hi no deru
 Yamaji kana
 (no perfume das flores de abrunheiro
 Surge de súbito o sol –
 Caminho entre as montanhas)

Assim, (...) O termo kana exprime a surpresa e a admiração do poeta que, trilhando um caminho de montanha, vivencia a caminhada como um lugar mágico, onde o repentino surgimento do sol parece acontecer em virtude do perfume das flores de abrunheiro; mas, ao mesmo tempo, o kana confere uma sensação de mistério, remetendo às infinitas possibilidades que o caminho pode evocar. (LEGAZZI & RICCÓ, 1986, p. 108 apud SICA, 2017, p. 29).

Esse mesmo modelo de haiku com os olhos e o espírito voltados para o zen podemos encontrar na escritora japonesa Kaga-no Chiyo (1703-1775), pintora e escritora, que se tornou viúva muito jovem e decidiu assumir os rigores do zen e deixar a vida mundana. É, ainda hoje, considerada um dos grandes expoentes da poesia formal japonesa, reconhecida por seus haikus bem ao sabor do mestre Matsuo Bashô. Vejam o exemplo:

como a neve
meu pálido reflexo
na água¹⁸

A primeira característica a ser percebida é essa porosidade, evanescência de um “eu” que é tão característica do Budismo zen. Todos os elementos da construção poética são frios, escorregadios, fluídos. A neve, o reflexo pálido, a água. Os três elementos que pretendem significar esse “eu” escondido no “meu reflexo” são fugidios. Mesmo esse “eu” não passa de um mero reflexo. Não há absolutamente nenhuma solidez na imagem como um todo. Quase nada além de um fundo branco (neve) e uma incerta imagem completamente indefinida (um reflexo pálido) sobre um plano fluido e líquido (água). Existe um clássico haiku japonês cuja imagem é uma garça inteiramente branca sobre um fundo de neve. Aqui, neste de Chiyo o princípio é o mesmo. A impressão fantasmagórica de algo que não se pode tocar, solidificar.

Há aqui o aroma perfeito dos elementos do haiku formal. A simplicidade completa no desaparecimento desse “eu”, que vai se derretendo na poesia à nossa frente, como a própria neve. Esse “eu” que é reflexo, neve na água... Há a economia de palavras (apenas o que precisa ser dito está dito). Há um sentido de aceitação plena – não se nota qualquer revolta diante dessa dissolução inevitável, esse reflexo que vai se rarefazendo e se diluindo na água, com naturalidade. Um profundo desapego da identificação com a própria forma.

É claro o sentido de solidão, como se a imagem flutuasse num espaço onírico à frente de nossos olhos. Apenas essa imensidão branca (da neve) que cerca o pálido reflexo diluído. Tudo é vazio e silêncio. É “*sabi*”. Mas também é “*wabi*”, essa solidão sentida dentro, quase como uma dor, quase uma ternura, uma aceitação silente desse estado. E não há nenhum arabesco, nenhum enfeite, revelando plenamente “*karumi*” – a completa ausência de preciosismo de elaboração. O “*kigo*” está na expressão “neve”, indicando ser um haikai de inverno. Aliás, tudo é invernal e frio no haikai. Uma simples contemplação da imagem proposta pode nos levar a essa quietude, ao silêncio, ao murmurar suave da água que também vai se diluindo nesse pálido reflexo. E essa mesma imagem parece querer nos conduzir a um amor sem objeto, um amor que é apenas “amar” esse momento tão tênue e transparente.

Mais um haiku de Chiyo:

¹⁸ Tradução de Alfredo Lavergne, in “Mujer en el haiku japonés – www.poesias.cl/la_mujer_en_el_haiku_japones.htm

primeira chuva de inverno
o bambu em algum lugar
na madrugada¹⁹

O haiku em questão é uma imagem fria e solitária. Não aparece aqui um “eu” senão como observador distante dessa imagem fotográfica, econômica e poderosamente vasta. Uma chuva na madrugada e um bambu, um único bambu, não alguns ou uma touceira de bambus, mas apenas um único e singular bambu. Uma chuva de inverno, a primeira, indicando a mudança de estação, com um “*kigo*” claro e inequívoco. Nada mais solitário que a imagem desse bambu recebendo a chuva fina e fria na madrugada. Nada mais simples e, ao mesmo tempo, tão repleto de espaços por todos os lados. O haiku, vazio de conteúdos desnecessários, está preenchido com o mais perfeito e profundo espírito zen. Um bambu em algum lugar é a representação das coisas como elas são. Remete a uma outra imagem, essa pertencente a um “*mondô*” zen.²⁰

Conta-se que um mestre zen passeava com seu aprendiz por um caminho, e o discípulo pergunta ao mestre o que é o zen. O mestre responde: “olhe ali – um bambu curto e um bambu longo!” Essa é toda história, bem ao sabor do zen. O que o mestre está apontando ao aprendiz é exatamente isso: as coisas são como são, e são perfeitas como são. O bambu longo é perfeito por ser longo. E o bambu curto é perfeito por ser curto. Aqui, neste haiku, também é o mesmo espírito que salta à contemplação. Um bambu na chuva fria de inverno dentro da madrugada é somente e tão somente isso mesmo. Mas a imagem nos remete a uma contemplação interior profunda.

Há, como no haiku anterior de Chiyo aqui analisado, uma solidão que é quase uma mansidão (*sabi*) e que convida a uma aceitação simples e plena das coisas como elas se apresentam. Essa natureza observada é amada em sua totalidade, mesmo que agora represente essa solidão de um bambu atravessando madrugada e chuva. Simplesmente pelo fato de não caber outra alternativa a essa verdade.

Mesmo sem a imagem em uma tela, todos os detalhes nos chegam rapidamente e nos conduzem a um lugar atemporal. É a mesma armadilha que nos

¹⁹ Tradução e adaptação de Rosa Clement, na 1ª Palestra de Haicai no Amazonas, Manaus, julho, 2000.

²⁰ Um “mondô” é uma história narrada ou criada por um mestre com o intuito de levar o aprendiz ou discípulo – ou qualquer ouvinte – à descoberta do fundamento para o qual o Zen aponta (como um dedo apontando para lua). Outra forma singular de revelar a “verdade” do Zen, utilizada pelos mestres, é o koan, uma espécie de “charada” que só pode ser resolvida para além da lógica conceitual. Como a pergunta “qual é o som de uma única mão batendo palmas?”.

captura o *mondô* dos bambus. Por alguns instantes não há como nos desviarmos dessa imagem, calando o falatório mental. Há um silêncio provocado e provocativo. No conceito de Bashô, é exatamente para esse lugar que um haiku deve levar seu leitor. Talvez Bashô preferisse, em lugar de leitor, a figura do contemplador.

Não é sem motivos que o haiku foi elevado pelo mestre Bashô à categoria de exercício espiritual. No Japão chega a ser chamado de “wa-dô”, caminho da poesia, ou “haiku-dô”, expressão também utilizada por Paulo Leminski em algumas de suas análises. Diz ele:

Quão longe nos é dado ver, o tema central do zen é a superação das dualidades. A dissolução dos maniqueísmos. A síntese dos contrários. Além do bem e do mal. Do sagrado e do profano. Do espiritual e do material. Do transcendental e do imanente. Do aqui e do além. Isso, Matsuo Bashô procurou em seus haikais. Neles, a mais funda espiritualidade manifesta-se nos eventos mais vulgares. (...) Assim, Bashô transformou uma prática de texto, uma produção verbal, em “caminho” para o zen, a mais extraordinária aventura espiritual do bicho homem. (LEMINSKI, 1983. p.88)

Leminski vai além. Entende que o caminho do haikai parece ser um contrassenso dentro da experiência zen tão não-verbal.

Exatamente por isso desconfiamos que o haikai, talvez, não seja escrito em palavras. Duvidamos até que seja *escrito*. Ele é inscrito. Desenhado. Incrustado, como um objeto, em outro sistema de signos. (idem, ibid.)

De certa forma, o modelo de haiku importado e ainda praticado no Brasil pela comunidade nipônica, hoje já com muitos agregados ocidentais, é verdade, ainda busca a pureza desses exemplos de Chiyo. Um exemplo é a escritora Teruko Oda, cujas obras estão fortemente ligadas às expressões formais e formais dessa modalidade de poesia japonesa. Oda é sobrinha do escritor e pesquisador de haikus Hidekazu Masuda Goga (1911- 2008), que foi, por sua vez, discípulo direto de Nempuku Sato (1874-1959), o primeiro poeta a difundir o haiku formal japonês no Brasil. Sato veio ao país junto ao primeiro grupo de japoneses que desembarcou no porto de Santos em 1908.

Um haiku de Teruko Oda com o espírito zen:

Ventinho da tarde
No leve ondular das folhas
- Cigarra de Outono

Aqui novamente o vento como “kigo” de outono. O mesmo vento percebido e explorado por Bashô, Issa, Sora, Chiyo. Um vento que apenas dança levemente entre as folhas. O que se move? O vento? As folhas? Um mestre zen diria sem pestanejar: “A mente!” É ela a se mover antes de tudo. Certamente não a cigarra, o único objeto estático na poesia, pintando a sonoridade quase audível na onomatopeia de “das folhas cigarra”. Há ternura e solidão, quietude e aceitação. Há também quase um humor em “ventinho”, como um carinho que toda natureza e o observador ausente ganham ao final da tarde. É haiku clássico e formal em toda sua plenitude.

Para sermos ainda mais criteriosos e específicos nas análises que faremos a partir de agora, é preciso considerar que a própria Alice Ruiz continua a produzir haikus que certamente contemplam grande parte desses mesmos atributos tão comuns à tradição e formalismo japonês.

Um dos exemplos desses haikus zen de Ruiz:

Silêncio na mata
A mariposa pousa na flor
Outro silêncio (RUIZ, 2015, p. 15)

Tudo aqui também solitude. Aquele que vê a mariposa pousar mansamente na flor é o mesmo observador quase ilusório que aprecia o salto da rã no velho lago. Está para além dos olhos, para além dos sentidos. É quase um jogo de quietude, um outro silêncio que dialoga com a paisagem. Há muitos silêncios num único haiku, O silêncio da mata (aqui, nem sequer a cigarra de Oda atrapalha a quietude). Há o silêncio da mariposa que pousa tão delicadamente na flor. Há o silêncio do observador que fotografa a cena com sua sensibilidade. E o silêncio do leitor, catapultado à sua própria contemplação dessa inevitabilidade da natureza como se apresenta aos sentidos da poetisa. O tempo não há. Está parado no não-movimento da mariposa. O espaço é fotograficamente minúsculo aos olhos – uma mariposa sobre a flor – mas abrange todo o universo das sensações. E teima em ir além, para a profundidade e a densidade de uma mata também silenciosa.

Neste trabalho em particular nos interessa essa escolha pela manutenção das “regras” da formalidade, mas também a ousadia da poetisa curitibana ao subverter de maneira deliberada e lúcida essas mesmas regras para produzir o que em outro

livro, esse em parceria com Paulo Leminski, ela chamou de “Hai Tropikais”, ou seja, haikus fortemente temperados com o caráter brasileiro, inundado de paixões, de um “eu” e um “outro” que, em certo momento, dão origem a um “Eros”, expressão que dá nome a um dos capítulos de sua obra “Desorientais”.

Vejamos a visão do mesmo vento em outro haiku de Alice Ruiz, esse já tropicalizado e passional:

rede ao vento
se torce de saudade
sem você dentro (RUIZ, 2001, p. 105)

Agora Alice Ruiz subverte as regras do haiku clássico para exibir toda potência e calor tropical dentro de sua poesia. Inadvertidamente podemos imaginar aqui também um vazio inerente ao zen. Uma rede ao vento é apenas uma rede ao vento. Contudo, não se trata apenas de uma rede balançando ao sabor da força natural, mas torcida pela saudade de um alguém, esse “você” que agora aparece como objeto de desejo, ainda que como núcleo de falta.

O “eu”, claramente transformado na metáfora da “rede”, sofre a saudade desse objeto de desejo. Não é sem motivos que o haiku está incluído no capítulo “Eros” do livro “Desorientais”. Há um forte apelo erótico em sua composição. Esse “eu” se torce (se contorce?) pela ausência do outro que deveria estar “dentro”. A construção da ideia permite ao mais diversos olhares, incluindo, evidentemente, uma interpretação contundentemente sexual.

Também não há aceitação desse estado de coisas. Há, sim, uma saudade doída, que se torce internamente. A força motriz é bem outra. É a paixão muito humana que move a intenção das palavras. Há uma rede vazia – e aqui tanto faz que seja a rede mesmo ou uma metáfora desse “eu”, porque em ambas as possibilidades ela indica a espera do outro -. Há uma saudade aguda e uma ausência do objeto de desejo. Todos os elementos apontam para o que há de mais mundano e passional. Portanto, o desapego do zen parece não ter sido convidado à festa desses sentidos proporcionada pelo haiku de Alice Ruiz.

5. CAPÍTULO 3

5.1. Do Japão para o Brasil – A questão da literariedade

Para melhor contemplarmos a opção pela estética ocidental de Alice Ruiz e o cuidado formal e formal de Teruko Oda, contudo, cabe um pequeno passo atrás e um resgate de como o haiku chega em terras brasileiras através da Europa e do Japão e de como sua força conquistou escritores que são referências na poesia brasileira, como Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Manuel Bandeira, Millôr Fernandes, e, finalmente, Paulo Leminski, esse, indubitavelmente, a grande influência de Alice Ruiz (por ser ele exatamente ex-companheiro da escritora e tema de muitos de seus poemas, sejam eles haikus ou não).

A rigor, temos diferentes momentos de entrada do haiku para conhecimento dos escritores e leitores brasileiros. Dessa forma é o entrelaçamento desses momentos que pode nos levar à compreensão dos estilos de haikus produzidos ainda hoje no Brasil. Sobretudo a maneira com que a cultura oriental influenciou os escritores brasileiros e de como a cultura brasileira influenciou na composição de um “novo haiku” produzido em terras tropicais.

Cronologicamente, a porta histórica de entrada do haiku em terras brasileiras é atribuída à chegada do navio Kasato Maru, no porto de Santos, no ano de 1908, trazendo a primeira leva de imigrantes japoneses para trabalhar nas lavouras brasileiras. Na introdução de seu livro de estreia, intitulado “Bonsais e Haikais”, a escritora Maria Helena Sato aponta esse fato histórico:

O haikai pertence ao Oriente. Os povos costumam acolher com carinho a aventura artística de estrangeiros apaixonados por sua arte. De certo Nempuku Sato, que trouxe esta arte para o Brasil, perdoaria meus imperfeitos, mas apaixonados, exercícios de haikai. (SATO, 2000, p. 03)

Contudo, ainda que a colônia japonesa tenha sido responsável por uma importante produção de haikus no Brasil, a história literária mostra que a apropriação do espírito e da forma do gênero ocorreu praticamente sem essa influência direta. Esses primeiros haikus compostos pela colônia japonesa eram produzidos em língua japonesa. Nempuku Sato teria recebido de seu mestre Kyoshi Takahama (1874-1959)

a missão de semear o haiku no Brasil.²¹ Entretanto, Nempuku assegurou a continuidade da arte exatamente no interior dos núcleos imigrantes, ensinando e compondo em japonês.

Dessa constatação em particular nasce uma das principais características da literariedade do Haiku dentro da comunidade japonesa. Com a motivação de se manter viva a chama da cultura oriental, desde a chegada dos imigrantes japoneses no Brasil e até hoje, a forma de se praticar haiku está fortemente ligada à formalidade das regras e conceitos nascidos no século XVII com Matsuo Bashô. Dessa forma, ainda dentro dos grêmios literários, como o próprio Ipê, o haiku praticado mantém fortemente esses laços com um Japão histórico, e uma forma de compreensão secular que, em certa medida, neste século XXI, já nem se é mais potente em seu próprio berço de origem, moldado cada vez mais pelas mãos dos costumes ocidentais. Há, portanto, uma determinada literariedade muito específica dentro desses núcleos de produção formal de haiku. Descendentes diretos ou da segunda e terceira gerações de japoneses, esses apreciadores de haiku formal são os verdadeiros responsáveis pela formalidade mantida, um conjunto de traços que inclui certamente os conceitos do zen e o perfil de um povo acostumado à disciplina, ao rigor das regras e à hierárquica condição de respeito mútuo e, principalmente, à ancestralidade.

Há, ainda, uma importante contribuição que precisa ser creditada a Nempuku. Ele teve entre seus discípulos Hidezaku Masuda Goga (1911-2008), que, ao final dos 80, participou da criação de um núcleo de produção de haiku em língua portuguesa, exatamente o Grêmio Ipê, ainda ativo.

Além da prática regular nos moldes formais, Goga pesquisou a aclimação no Brasil – de que resultou, em 1986 e 1988, um volume publicado em japonês e português, intitulado ‘O Haikai no Brasil’. E na década seguinte, em 1996, publicou junto com sua sobrinha, Teruku Oda, o primeiro dicionário brasileiro de *Kigo* (palavras referentes às estações do ano), com exemplos de haikai compostos à maneira formal. (DOI, FRANCHETTI, 2014, p. 210)

²¹ Tahama fora discípulo de Masaoka Shiki (1867 -1902), considerado um dos quatro grandes da arte, ao lado de Bashô, Issa e Buson.

5.2. A Via Ocidental

Mas a história literária brasileira revela que o encontro efetivo do haiku com o público, escritores e estudiosos brasileiros se dá mais fortemente de outras maneiras distintas a essa tentativa dos próprios escritores japoneses em disseminar o gênero na nova terra onde chegavam como imigrantes.

É na segunda metade do século XIX que o Japão volta a abrir suas portas ao Ocidente, com o final do xogunato, depois de dois séculos de completa clausura cultural e comercial. Com essa abertura, o Ocidente – mais notadamente a Europa – passa a ter contato com um novo campo de registros e singularidades que chegam desse país tão fiel às próprias tradições. Um povo que herdara a ética disciplinada dos samurais, a fina etiqueta da nobreza feudal e, uma característica que vai marcar fortemente a literatura nipônica: a aproximação com a natureza. Essa afeição à natureza – que também é referência na tradição zen – vai influenciar diretamente um gênero de literatura que rapidamente conquista os gostos europeus: os diários de viagem.

Paulo Franchetti destacou essa importância:

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 no 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. (Id. p. 197)

Sendo Assim, são nesses relatos de viagem que os primeiros haikus aparecem para o Ocidente, como no caso do diário de viagem do próprio Matsuo Bashô, "*Oku No Hosomichi*", que, no Brasil, com prólogo e análises do crítico e historiador literário mexicano Octavio Paz e tradução de Olga Savary, chega como "Sendas de Oku", somente em 1983. Mas esses diários já são de conhecimento de estudiosos europeus no final do século XIX, entre eles o escritor francês Paul-Louis Couchoud (1879 – 1959), que, após visita ao Japão entre 1903 e 1904 e, com ajuda de amigos radicados naquele país, produziu, em 1905, seu próprio conjunto de poemas inspirados no haiku. Antes dele, porém, o escritor Basil Chamberlain (1850-

1935), com quem Couchoud teve contato no Japão, havia publicado em 1902 uma monografia intitulada "*Basho and the Japanese Poetical Epigram*"²².

É apoiado nesta monografia que o próprio Couchoud publica na revista *Les Lettres*, na França, dois textos: "*Les Haikais*" e "*Les épigrammes Lyriques du Japon*", com cerca de uma centena de haiku traduzidos, provavelmente, na maior parte do inglês.

Segundo Franchetti, escrevia Couchoud em seu estudo:

[...] é uma poesia japonesa de 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 espiritual', 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 (touché), uma impressão. (Id. p. 25)

É sobre as pesquisas de Couchoud que se apoia a primeira importante fonte de conhecimento do haiku no Brasil. Poetas como Afrânio Peixoto (1876 – 1947) e Osório Dutra (1889 – 1968) escrevem críticas sobre esse novo gênero. Dutra aponta em crônica datada de novembro de 1920, uma crítica ao haiku:

Está-se a ver que, em tão pouco número de sílabas, nem mesmo os poetas de gênio podem fazer qualquer coisa que preste! O haiku foi a tábua de salvação das mediocridades e dos nulos. Como a tanca ia além da infinita pobreza dos seus astros, verificaram eles que era imprescindível a sua simplificação e lançaram esse gênero extravagante, que Couchoud considera 'um quadro em três pinceladas'. (DUTRA, 1922, p. 231)

Mas essa opinião de Dutra jamais ganhou coro importante entre os demais poetas brasileiros que entraram em contato com os textos de Couchoud e, conseqüentemente, com o haiku.

Em 1925, Oswald de Andrade (1890 – 1934) publica o livro "Pau-Brasil", que, ao lado de "Pauliceia Desvairada", de Mário de Andrade (1893 – 1945), constitui um marco da nova poesia brasileira, já nas pegadas do Modernismo de 1922, que pretendia varrer da literatura brasileira as "ideias importadas".

Paulo Prado, prefaciando "Pau-Brasil", registrava que a obra era "o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro", para uma fixação da "nova

²² Publicado em Transactions of the Asiatic Society of Japan, vol. XXX, parte II, 1902.

língua brasileira” e a “reabilitação do nosso falar cotidiano”. Dizia ainda o texto de Paulo Prado (apud DOI, FRANCHETTI, 2012, p. 196):

Esperemos também que a poesia ‘pau-brasil’ extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência 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 morte²³

Diz o haikai japonês, na sua concisão lapidar. “grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia.” (DOI, FRANCHETTI, 2012, p. 196)

Prado defende o haiku citado como um ideal de simplicidade, como modelo literário fora dos padrões europeus, como uma referência para o projeto nacionalista brasileiro para o qual apontam os modernistas de 22, ávidos por desfazer os laços com as influências europeias. Mas o que Prado não suspeitava, era que o haiku citado em seu manifesto sequer era verdadeiramente japonês, apesar de assim ser lido por mais de 60 anos. Na verdade, o poema pertence a uma obra de um certo Julien Vocance, pseudônimo de Joseph Seguin (1878 – 1954), do grupo de Couchoud, tirado de uma coletânea de haikus intitulada “Cent visions de guerre”, publicada em 1921.²⁴

Ainda que a ala vanguardista do Modernismo tivesse namorado o gênero, foi, na verdade, Guilherme de Almeida (1890 – 1969), que mantinha ligações mais sólidas com a literatura do início do século, quem definitivamente tornou o haiku conhecido no Brasil. Em seu artigo Guilherme de Almeida e a história do haikai no Brasil, Paulo Franchetti afirma que ...

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. (Id. p. 201)

²³ “o poeta japonês – enxuga sua faca – desta vez a eloquência está morta” (tradução nossa)

²⁴ Esses haikus de Julien Vocance podem ser conferidos em <https://terebeck.hu/english/haiku/jvocance.html>

Guilherme de Almeida introduziu, a seu critério, dois elementos aos seus haikus que certamente os afastavam do modelo formal e formal daqueles escritos em japonês: a rima e o título. Havia em seus haikus uma rima da primeira com a terceira linha e outra interna na segunda, além de um título em todos eles. Ainda que na língua japonesa os melhores haikus apontem jogos de significados dentro de seus ideogramas, essa sutileza em nada se aproxima da rima que produzimos em língua portuguesa. E os títulos deformam completamente a porosidade inerente ao haiku formal, engessando a imaginação dentro de uma única ideia. Assim, como escreve Franchetti (DOI, FRANCHETTI, op. cit. p. 204).

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 microsoneto. (Id. p. 204)

O momento seguinte da entrada do haiku no Brasil está ligado a estudos de escritores da língua inglesa. Contemporâneo a Couchoud e Chamberlain, o escritor e filósofo Ernest Fenollosa, que vivera muitos anos no Japão, mantendo assim contato com a cultura local, escreve um ensaio intitulado “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, que só seria editado em 1919 pelo escritor inglês Ezra Pound.²⁵

Foi esse texto de Fenollosa que forneceu a Pound uma ideia de grande importância para o desenvolvimento de sua poética: a de que existia 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 a criação dos próprios ideogramas quanto à das obras de arte geradas numa civilização ideogramática. (Id. Ibid.)

A composição ideogramática acaba por exercer uma profunda influência em Ezra Pound, que vislumbrou nela os fundamentos do movimento literário que denominou “Imagismo”. E esse aspecto vai, mais adiante, exercer, por sua vez,

²⁵ Existe uma tradução brasileira desse texto de Fenollosa em Haroldo de Campos (org.), *Ideograma – Lógica, poesia e linguagem*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977. (in “Haikai, Antologia e História, Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi).

influência decisiva nos trabalhos de Décio Pignatari e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que, a partir de 1955 vão difundir no Brasil as ideias de Pound.

Haroldo de Campos publica dois artigos em “O Estado de São Paulo”, em 1958 e 1964, “Haiku: homenagem à síntese” e “Visualidade e concisão na poesia japonesa”. Tais artigos, que foram posteriormente incorporados ao volume “A arte no horizonte do provável” (1969), traduziam as ideias de Pound e salientavam a importância do haiku para sua constituição. Haroldo faz do ideograma japonês, o componente celular da escrita nipônica, o princípio estruturador da poesia do haiku. Cada ideograma é um “desenho” que, via de regra, possui significados variantes. Suas traduções, dessa forma, tendem a uma excessiva ênfase na técnica compositiva. Consequentemente, provoca um afastamento claro do espírito do haiku de Bashô – a recusa ao brilho, a modéstia, a economia, os espaços vazios prechos de possibilidades no diálogo com a palavra.

5.3. Millôr e Leminski

Os concretistas, portanto, buscaram produzir seus idealizados haikus visuais, mas não dedicaram-se profundamente ao gênero. Como ressalta Franchetti, “no âmbito do movimento, apenas Pedro Xisto (1901 - 1987) produziu haikus, tendo publicado uma coletânea deles no volume “Partículas”, de 1984”. (DOI, FRANCHETTI, op. cit. p.206)

Entretanto, é esse o período de maior disseminação e adaptação do haiku no Brasil, muito graças a dois escritores em especial: Millôr Fernandes (1923 - 2012) e Paulo Leminski (1944 - 1989).

Como afirma o próprio Paulo Leminski:

Poucos criadores brasileiros, porém, prestaram tantos serviços à forma cultivada por Bashô quanto Millôr Fernandes. Não contente em popularizar a palavra ‘haikai’, Millôr ainda produziu alguns dos melhores espécimes do gênero, entre nós. Via Millôr, o haikai é uma das formas de humor brasileiro de hoje, ao lado do cartum, do ‘picles’ e da frase de efeito. Em Millôr e seus discípulos prevalece, é claro, o elemento humorístico sobre o lírico. Mas esses dois elementos não são tão distantes assim. (LEMINSKI, 1983, p. 91.)

Os haikus de Millôr, publicados em importantes periódicos brasileiros (Revistas Veja, O Cruzeiro, Jornal O Pasquim), com periodicidade garantida, ganharam popularização e caíram no gosto do leitor brasileiro nas décadas de 70 e 80.

Não se pode afirmar que Paulo Leminski seja um “discípulo” de Millôr. Mas seus haikus também chegam carregados de coloquialidade e ironia. Contudo, em Leminski eles não se reduzem a isso. Paulo Leminski chega na literatura trazendo a bagagem da publicidade e propaganda (sua formação e atividade profissional), e na alma o espírito zen, como um profundo admirador das artes japonesas. Dessa forma, o curitibano Paulo Leminski de certa forma retoma o espírito do haiku formal e formal japonês, apreende seu “*haimi*”, seu espírito. Mas dá um salto além. Leminski define sua poesia na década de 70 (sua estreia é em 1964, no âmbito da Poesia Concreta, na revista *Invenção*). No momento em que se firma como poeta, o Brasil vive a explosão da “poesia alternativa”, ou “poesia marginal”, produzida pela chamada “geração mimeógrafo”, com tendência pós-concretas e enxertada pelas vísceras da contracultura.

Segundo Paulo Franchetti,

Leminski de fato não se interessou pelo haikai apenas enquanto estrutura ideogramática. Pelo contrário, dedicou especial atenção à especificidade cultural e à história dos conceitos estéticos japoneses...O tom característico do haikai da escola Bashô é ainda garantido pela ênfase na piedade e na solidariedade, como índice do mesmo desenvolvimento espiritual que o haikai deveria promover, sendo um caminho, um ‘Dô’.” (DOI, FRANCHETTI, 2012, p. 227)

É dessas fontes que bebe a escritora Alice Ruiz, ex-companheira de Leminski e ela mesma fruto também da geração mimeógrafo, da contracultura, da necessidade de emergir com uma nova forma de escrita para revelar o universo da poesia que lhe habita. E por estar imersa nesses cenários – da nova poesia brasileira, da ocidentalização do haiku através de outros escritores, da contracultura de uma nova geração e dos próprios vínculos com movimentos feministas e de busca de pluralismo e igualdade – Alice Ruiz traz uma nova literariedade em sua produção.

Parte da obra de Alice Ruiz apresenta uma poetisa esforçando-se em manter as sólidas regras do haiku mais formal, sendo ela mesmo, nesses casos, defensoras dessa formalidade que constitui o espírito zen dessa poesia. Dessa forma,

a poetisa também se insere num círculo mais fechado de apreciadores de um haiku “contemplativo”, bem ao gosto das comunidades orientais.

Mas há em Alice Ruiz um coração pulsante pela poesia de contestação que desenvolveu com a “geração mimeógrafo”, uma passionalidade latente de escritora defensora das matizes pluralistas, que incluem sua luta pelos direitos das mulheres, dos negros no Brasil, das chamadas classes oprimidas. Assim, quando produz seus haikus livres, quando subverte a formalidade da tradição, Ruiz dialoga com um outro público. Seus poemas conversam com outro leitor da língua portuguesa, produzindo uma outra literariedade muito diferente daquela que permeia os núcleos orientais. Alice sabe reconhecer essas nuances, e transita entre uma e outra forma de produção ao sabor de seu próprio desejo.

6. CAPÍTULO 4

6.1. Os poemas de Alice Ruiz - Eus, Elos, Eros

É desde muito antes de “Desorientais”, coma primeira edição lançada em 1996, que Alice Ruiz utiliza as principais matizes do assim chamado haiku formal para construir uma linguagem própria, ocidental e brasileira na sua maneira de compor os tercetos. Mas Alice não é Bashô. O Brasil não é o Japão. O espírito ocidental está longe de ser oriental. E, principalmente, a língua portuguesa não possui a potência imagética, quase cinematográfica do ideograma japonês. Já em 1985, Alice escreve, em parceria com Paulo Leminski, “Hai-Tropikai”, onde os haikus chegam inundados pela calor dos trópicos, derretendo a neve oriental com uma paixão tórrida pela terra e pela vida, com o sangue fervendo nas veias e avermelhando os olhos dos autores e leitores.

Mais do que em suas obras anteriores, como seu livro de estreia comercial “Navalhanaliga” (1980), ou em “Pelos Pêlos” (1984), em “Hai-Tropikai”, muito também por conta do dedo literário de Leminski, existe esse desafio de assumir a tal forma “aclimatada” de escrever haiku, subvertendo algumas regras, mas mantendo o “haimi”, de alguma maneira, seja pela solidão que não cabe dentro de si, sequer nos versos, seja por uma outra espécie de anulação do “eu”, que agora está completamente dissolvido no outro – pela paixão, pela ausência, pela saudade.

Se em “Hai-Tropikai” Alice aponta para esse desafio, em “Desorientais”, já sem Leminski (que morre em 1989) a autora amadurece completamente o fruto desse desejo, percorrendo uma jornada completa dentro de uma única obra, desvelando Eus, Eles, Elas, Elos e os Eros subjacentes aos versos, mas transbordantes aos seus sentidos.

Em sua rápida e resumida apresentação do livro, a própria Alice explica que seus haikus são ‘desorientais’ porque “não existiriam sem as pessoas e toda sua complexidade, ao contrário dos orientais feitos apenas com a simplicidade das coisas; são versos feitos para, com e por causa do 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, 2001. p. 19)

Mas antes que o leitor se pergunte a existência de um diálogo desses haikus de Alice com a essência do estilo, ao mesmo tempo que se inserem numa

literariedade mais colada à poesia moderna brasileira, José Miguel Wisnik nos socorre no prefácio do livro:

(...) um dicção de poesia que une o rigor e o humor, que combina lances de ambição com momentos de desconfiômetro, que contempla ordens de grandezas e pequenezas, caprichos e relaxos, o haikai aclimatado à tradição coloquial da poesia moderna brasileira tornou-se pedra de toque desse jeito de ser que exige ao mesmo tempo concentração e descontração. (id, p.10)

Aí está o “haimi” dos haikus de “Desorientais”, produzido entre o rigor e o humor, na solidão compartilhada, no eu esvanecido nas coisas e nas pessoas, anulado na paixão, esse sentimento de amplitude, de espaço, de temporalidade e efemeridade que pode nos causar um certo desconforto quando nos deparamos contemplando a transcendência dessas mesmas características na finitude de nosso próprio tempo.

Também o escritor Arnaldo Antunes, que assina as “orelhas” da 4ª edição de “Desorientais”, fala sobre a potência dos versos mínimos de Alice Ruiz, seu diálogo com o leitor ocidental sem perder a simplicidade do zen.

Desde “nada na barriga/navalha na liga/ valha” (primeiro hai-kai de Alice que li, e que me impressionou de cara pelo poder de síntese e interação sonora-semântica), Alice vem regando e podando (quem não sabe que um objeto concentrado é fruto tanto de adição quanto de subtração?) essas surpresas e o que transparece após esses anos de cultivo é a tranquilidade de quem está “em casa” com uma espécie particular de expressão formal – extremamente difícil e cheia de armadilhas, há que se dizer; entre elas a própria aparência da facilidade que os hai-kais, por sua necessária simplicidade costumam denotar. Alice soube cavar uma maneira pessoal de se relacionar com essas formas mínimas, sem perder o gosto pela brincadeira zen, mas sem também vulgarizá-la com exotismo ou fascínio hipertrofiado – daí seu desafio quase provocativo de nomear o conjunto de “desorientais. (Id. orelhas)

Mas como a contemplação é mais apropriada aos templos, talvez possamos passar à tarefa de interpretação que mais cabe aos críticos, ainda que ambos os caminhos talvez queiram nos levar a um alvo transcendente e sempre meio diáfano, um alvo que nunca sabemos ao certo se alcançamos perfeitamente com as flechas de nossas argumentações e conclusões.

Alice divide o livro em três partes. 1 – EUS. 2 – ELES ELAS ELOS 3 – EROS. Na primeira parte, EUS, de certa forma os haikus parecem namorar mais seriamente com aquilo que podemos chamar de “estilo formal”. De certa forma, o eu

lítico se retira completamente dos versos e o que aparece em primeiro plano são “as coisas como elas são”, como exige uma das regras de ouro do haiku. Mas o que ocorre, na verdade, é que esse sujeito, apesar de oculto, está apenas disfarçado entre essas coisas. Ele se dissolve nas coisas de maneira sutil.

Mas está no cinza e no rosa, e é a própria azaleia:

tarde cinza
toda azaleia
tarde em rosa

As pinceladas de “*sumie*” em cinza e rosa onde a flor ocupa a ideia central traçam um retrato quase fotográfico da tarde quente. A rima interna é mais que um simples recurso de aliteração, uma vez que coloca essa “tarde” em posição que “arde” em rosa, junto com a própria azaleia. Ora, a tarde quente e cinzenta, com anúncio de chuva de verão (onde temos a apresentação do “*Kigo*” que relaciona o terceto ao verão), é a mesma tarde que se veste de azaleia para colorir a percepção da autora e assim, de forma sutil, transmitir certa subjetividade excluída das linhas escritas.

O mesmo “eu” que se sugere na solidão do longo tempo de espera de uma noite:

amigo grilo
sua vida foi curta
minha noite vai ser longa

No terceto, esse “eu” sugere-se numa tensão interpretativa, também características dos haikus formais. O curto espaço de tempo da vida do grilo em contraposição ao longo tempo de espera do eu lírico no espaço de uma noite. Ora, o tempo cronológico parece ser o mesmo – uma noite apenas. Seja o tempo de vida do inseto ou da espera desse sujeito por algum amanhecer que traga um lenitivo para o que está oculto. Uma saudade? Uma tristeza? Mas a solidão é quase sólida, quebrada apenas pela última estridulação do grilo, que, depois disso, morre. Os sons emitidos por esses insetos noturnos, parentes dos gafanhotos, são, na verdade, um cortejo. Os machos cricrilam na primavera (*kigo*) na esperança de atrair a atenção das fêmeas. Assim, também esse eu lírico parece “gritar” essa solidão na noite longa de espera.

Há, ainda, uma aproximação amistosa, quase terna, entre as duas tristezas: a morte do “amigo” grilo e a espera que se prolonga na escuridão da noite, imprevisível.

Também na lua cortada ao meio na solidão de um varal vazio, esse eu se sugere, mesmo ausente:

varal vazio
um só fio
lua ao meio

Aqui o tempo para. A lua cortada ao meio por um varal vazio só é possível de se ver sob um específico ângulo e num determinadíssimo momento. Que olhar é esse que acompanha a lua? Que lua é essa dividida pelo varal? De onde e para onde estica-se esse varal? E por que vazio? Ainda que não consigamos responder claramente aos questionamentos propostos pelo haiku, é indisfarçável a solidão da imagem. Mais uma vez a solidão é tema central. Há uma simplicidade incontestável no terceto, sem nenhum retoque desnecessário. É a receita do haiku formal, que também sempre tem se apoiado na imagem da lua e suas representações para sugerir os conceitos de impermanência e transitoriedade das coisas.

Assim, Alice nos desorienta retirando quase completamente seu eu lírico dos versos para sutilmente aparecer nas coisas, como parte delas, como sendo ela mesma a vida “coisificada” no verso. Seus sentimentos estão explodindo nas palavras. Há uma solidão, uma busca, uma jornada por um vazio preñado de criação. A emoção é quase sólida como o abandono das bananeiras secando na beira da estrada:

silêncio de folhas
bananeiras secando
à beira da estrada

É assim que na primeira parte do livro, tudo é “EUS”, ainda que a “palavra” que designe tal significado não esteja presente. Mas a ocultação da palavra “eu” é apenas um jogo de esconde, porque o significante está presente o tempo todo, como o silêncio que é sentido antes e mesmo no próprio trovão, mas que depois do ruído se torna ainda mais proeminente:

fim de tarde
depois do trovão
o silêncio é maior

É, contudo, nessa primeira parte do livro Desorientais que podemos apontar as características mais próximas aos haikus formais. É muito paradoxal – e por isso até bem humorada – a retirada quase que total de um sujeito nos tercetos do capítulo que se denomina “EUS”.

Na segunda parte do livro – ELES ELAS ELOS – Alice continua sua prática de se ocultar (menos) e se oferecer (mais). Não mais nas coisas. Agora esse eu lírico vai se multiplicar em “nós”, eles, elas, nos elos que a autora constituiu ao longo de sua jornada (de vida e de produção poética). Todos os tercetos dessa parte da obra são dedicados a alguém algum grupo, algum amado presente ou saudoso. Aqui já teremos a exposição mais clara do eu lírico, por vezes no aconchego dos amigos:

voltando com amigos
o mesmo caminho
é mais curto

velhos amigos
Depois da despedida
Continuamos andando juntos

Nesses dois exemplos, Alice Ruiz mostra o profundo afeto que a une a seus amigos e como essa relação é importante em sua vida. No primeiro deles, fica subjacente a ideia de que a companhia torna o caminho menos cansativo. Esse caminho que é mais que uma estrada de algum lugar para outro; simboliza o tempo entre nascimento até a morte. A importância da amizade nessa jornada é explícita. E aqui não há mais silêncio. Antes, é possível ouvir a conversa animada sobre qualquer assunto, uma situação que, certamente, todos nós já vivemos. O tempo aqui corre e a emoção permanece ainda mesmo depois da despedida, como indica já o segundo terceto. São as lembranças que unem esses amigos mesmo depois que cada um já seguiu seu próprio rumo. Não são amigos comuns. Antes, são “velhos amigos”, aqueles que já percorreram muito da jornada ao lado desse eu lírico que agora se sugere menos e se apresenta com mais clareza.

Vejamos mais dois haikus do capítulo “ELAS ELES ELOS”:

lâmina d’água
entre amigos
nenhuma lágrima

a despedida
 encontro de guarda-chuvas
 água nos olhos

Há aqui, aparentemente, um paradoxo. Entre amigos, “nenhuma lágrima” ou “água nos olhos”? Assim como no zen, também na poesia nada há de estranho em uma imagem que torna possível os dois cenários. No primeiro terceto, refletidos na “lâmina d’água” que ficou após a chuva (ou a tempestade), o aconchego da amizade ameniza a tristeza. Seja qual tenha sido o temporal, entre amigos, há sempre a proteção e o acolhimento. Dessa tristeza das intempéries da vida, os amigos são a proteção, para a autora. Contudo, na despedida, as lágrimas aparecem. Um “adeus”, ou “até logo” está implícito neste momento, sem o desejo de separação. Os guarda-chuvas ainda se encontram, mostrando que a chuva ainda não cessou completamente, mas que a companhia também não é para sempre. Também o conceito de transitoriedade e impermanência do zen retorna. Assim como a chuva, em ambos os haikus, como “*Kigo*” de verão.

Ou o sujeito por vezes é o outro, ainda que a presença do “eu” (não da palavra, mas do significado) seja parte fundamental na construção da poesia:

o menino me ensina
 como um velho sábio
 o quanto sou menina

O autor da ação (ensinar) é o menino, sujeito ativo e principal da construção da ideia. É ele o “velho sábio”. O verbo “ser” na primeira pessoa (sou) tem o sujeito (eu) subentendido, sofrendo a ação de ser ensinada e ao mesmo tempo realizando a ação de “ser” menina (descoberta através da ação direta do menino). Aqui um conjunto de oposições também muito característicos dos assim chamados por nós “haikus formais”. O menino é o velho sábio. A velha senhora agora é uma menina. O menino ensina. A senhora aprende. E a tensão do haikai se mantém intacta na sutileza do significado geral, nessa descoberta transcendente de “ser menina”.

Em outros momentos, Alice é a personagem. Como nos tercetos escritos para as filhas. Estes dois dedicados a Áurea Alice Leminski:

noite fria
 na sopa da filha
 o calor da mãe

para teu sono
 uma canção de ninar
 da chuva e do mar

Dois poemas de aconchego. O primeiro, o calor da sopa na noite fria (indicando o inverno como “*kigo*”). No segundo, a doçura e a ternura da canção de ninar (com o requinte de sutileza dos sons da chuva – *kigo* de verão - e do mar). É Alice Ruiz mãe, despejando esse amor maternal em seus haikus como quem derrama conchas de sopa quentinha na cumbuca para a filha, ou quem sussurra uma canção de ninar nos ouvidos do filho para adormecê-lo. Presença da personagem (mãe) de que se vestiu o eu lírico neste momento.

Finalmente no terceiro módulo do livro, EROS, o significante “eu” surge com a força da paixão pelo “outro”, mas seu significado é devorado por essa mesma paixão, e desaparece nas armadilhas desse amor ardente.

O leitor vê claramente a presença desse eu lírico. Mas o autor não mais se vê em quase lugar nenhum:

assombrada por você
 minha sombra
 se esconde de mim

Agora esse “eu” que surge em “minha” e “mim” não é mais que uma sombra que se esconde assombrada por um outro (você). Um “eu” que não passa da própria sombra. E ainda uma sombra oculta, onde o próprio “eu” não se encontra. Para além do jogo de sons (assombrada, sombra, esconde), a ocultação desse sujeito lírico está muito mais nas entrelinhas do terceto. É quase uma “assombração” vagando entre os sentidos das palavras, marcadas por um sentimento de escusa ou falta. Mesmo que apresente elementos de um haiku – principalmente no golpe rápido das sentenças e na presença aliterativa das palavras – este terceto está longe de emergir com “simplicidade”, ou “aceitação”. É, também, um grito, um pedido, um jogo onde o ser presente morfológicamente não se apresenta de forma concreta na história. Muito pelo contrário, desaparece. É um exemplo claro de haiku livre, onde desejo, medo e paixão estão envolvidos claramente no sentido do que se expressa.

Vejamos outro:

outra vida chamando
 enquanto essa vai
 desassombrando

Mais uma vez a sombra, a ausência da vida que se esvai na poesia. Uma outra vida chama, que não essa do presente. Por isso mesmo desenha-se claramente a ausência desse “eu” entre uma e outra alternativa – a vida que chama (mas que ainda não é) e a outra que desassombra. Como desenhar essa imagem? Como fotografar esse instante? Não há imagem que possa transmitir a ideia que se expressa no poema. Portanto, nenhuma objetividade e portanto nenhuma simplicidade de sentidos. É preciso um aprofundamento hermenêutico para a interpretação dessa imagem construída por Alice Ruiz neste terceto. Não há sequer um objeto a que se recorrer para uma visão qualquer. É puro sentimento e simbologia, subjeção e alegoria. Mas que facilmente dialoga com os conceitos da literatura contemporânea, onde o sentido está unicamente no olhar do leitor. Mais um haiku livre. Não há nada que a isso se espelhe entre os haikus mais formais.

Mas o “eu lírico” continua desaparecendo, verso após verso, apesar de presente nas frases:

teu sol
 me dis-sol-vendo
 até a raiz

A autora está dissolvido até a própria raiz. Onde mais se revela, o eu-lírico confessa não se encontrar, desaparecer, ser incapaz de se enxergar. Sutil paradoxo que sustenta mais um vetor da “desorientação” proposta por Alice desde o título do livro. Está ela mesmo também desorientada agora dentro desse turbilhão que nega qualquer possibilidade de auto reconhecimento. O que sobra é um vazio, uma saudade, um esquecimento, uma confissão de negação daquilo que pode ser mais simbólico: o próprio “eu”.

O “eu” já não importa:

por você
 eu esperava
 por mim não

O “outro”, objeto do desejo ou delírio, é agora ponto de focalização do poema. É a esse outro que se espera; a ele é que se devota a atenção. A presença

dele é que dá vida e sentido ao “eu” que nem está e nem é esperado. Uma sutil forma de apenas sugerir a presença de um sujeito que não é mais que personagem secundário, um apêndice desse outro que, sustentado pela espera, existe mesmo sem sequer ter chegado. Alice Ruiz subverte a regra da ausência do eu, para reafirmá-lo numa ausência sentida e dolorida. O eu que se perde na espera do outro, na ausência do outro, na falta do outro.

Esse outro que agora é saudade e lembrança:

você deixou tudo sua cara
só para deixar tudo
com cara de saudade

pernas e braços
dando um laço
na lembrança

Alice completa sua jornada dentro do livro. Se em EUS o “eu” oculto das palavras estava semeado nas coisas, e em ELOS esse mesmo “eu” conjuga no plural sua identidade, em EROS o “eu”, claramente exposto nas palavras, está aniquilado finalmente na ausência do outro. É apenas uma sombra que não se enxerga, um sentimento de saudade ou uma lembrança que ficou presa na presença do outro que também se foi. Alice agora é o vazio de uma rede que se contorce ao vento, como já vimos anteriormente:

rede ao vento
se torce de saudade
sem você dentro

Ao final da jornada, está também o leitor maravilhosamente desorientado. De si e do autor. E, no entanto, como diz a própria Alice no final de sua rápida apresentação do livro, “nesse esforço (os poemas) se desorientam; mas (como a luz precisa do escuro) na desorientação se orientam”.

A constituir sua própria forma de construir haikus, Alice nos brinda com essa possibilidade dentro da diversidade e pluralidade da poesia contemporânea ocidental, que, entre outros caminhos, vai também estreitando laços com escolas geograficamente mais distantes, e que pode também, em algum momento, oferecer de volta suas próprias ferramentas com outros inusitados usos. Como os próprios

haiku desorientais de Alice. Ou como quer também Gilberto Gil, desconstruindo e reconstruindo a imagem formal de uma gueixa em outra canção de aproximação com o Oriente, esta aqui chamada “Do Japão”:

Do Japão
Quero uma gueixa que em poucos minutos
Da minha queixa faça uma paixão
Descubra novos sentimentos brutos
E, enfeitiçada tome um avião
E a gente vá viver num outro mundo
Pra lá do Terceiro ou Quarto ou Quinto Mundo
Onde a rainha seja uma açucena
E a divindade a pena do pavão.”
(LP O Eterno Rei Mu Dança, 1989, Som Livre)

7. CAPÍTULO 5

7.1. Os poemas de Teruko Oda - O respeito à tradição

Há uma linhagem de japoneses estudantes e praticantes do haiku formal que desde a chegada do Navio Casto Mar no Porto de Santos, em junho de 1908, procura manter a formalidade que determina a formalidade desse estilo desde o século XVII, dando corpo a uma literariedade específica à própria colônia japonesa no Brasil.

Segundo relatos de Hidekazu Masuda (1911 - 2008), um dos grandes senão o maior incentivador e divulgador do haiku no Brasil, que ficaria conhecido sob o pseudônimo literário “Goga”, o primeiro *haijin* (escritor de haiku) formal a chegar no Brasil, a bordo do Casto Maru, teria sido Shuheii Uetsuda (nome literário Hyokotsu). Goga relata: “Shuheii Uetsuda (Hyokotsu) era excelente *haijin* e antes do navio atracar em Santos, vendo a paisagem da serra do mar, comovido escrever:

Karetaki o
Aogite tsukinu
Imensen
(a nau imigrante
Chegando vê-se lá do alto
A cascata seca)” (ODA (org), 2017, p.p. 24, 25)

No mesmo relato, um esboço escrito sobre o funcionamento das reuniões para produção e leitura de haikus da colônia japonesa no Brasil, e que foi encontrado e publicado por Kiiro Masuda, filho do escritor, na apresentação da Antologia “Lua de Outono”, edição comemorativa dos 30 anos de aniversário do Grêmio Haicai Ipê, Goga mostra que o haiku só viria a ganhar força anos mais tarde:

Mas o haiku não progrediu até chegarem os mestres Kiiro Kimura (Keiseki), em 1926 e Kenjiro Sato (Nempuku) em 1927, os quais passaram a liderar os poetas que participavam dos haikukai e os orientaram com profunda sabedoria e grande esforço.... Durante a Segunda Guerra Mundial, todas as atividades culturais dos países do Eixo foram proibidas. Mas no período pós guerra o movimento haicaístico foi retomado em ritmo acelerado. E em 1992 havia mais de 60 agremiações. (idem, p.25)

Paulo Franchetti, ao escrever o prefácio da mesma antologia Lua de Outono, também desvenda razões dessa literariedade tão específica.

É certo que houve, ao longo do século XX, uma vasta produção de haicais em japonês, no âmbito da comunidade japonesa. Mas ela poucas vezes ultrapassou as fronteiras da língua em que foi escrita. E nunca chegou, no tempo em que foi produzida, ao alcance da população que desconhecia o idioma japonês, pois, ao que parece, nada foi traduzido. Sabe-se hoje que nessa vertente a figura de proa é Nenpuku Sato (1898 – 1979); que Sato foi discípulo de Kyoshi Takahama (1874 – 1959); e que Takahama, por sua vez, foi um dos principais discípulos de Masaoka Shiki (1867 – 1902), o restaurador do haikai formal no Japão; e que Shiki é considerado um dos grandes da arte, junto com Bashô, Issa e Buson. (Id. p.p. 09, 10)

Nempuku Sato chegou ao Brasil com uma incumbência de seu mestre, Takahama: a missão de semear um país de haicais. Entre seus discípulos direto estava Hidezaku Masuda, Goga. E foi, então, no final da década de 80, que Goga começa a trabalhar na divulgação do haiku formal, nos moldes japoneses, mas agora com obras escritas em português. E, em 1987, participa da criação do Grêmio Haikai Ipê, ao lado de sua discípula, Teruko Oda, então uma professora de 42 anos.

É neste ponto que se insere a importância da escritora Teruko Oda, tanto na manutenção da formalidade dos haikus praticados no Brasil como na exploração dessa literariedade que tem as raízes na cultura japonesa do século XVII. Como ela própria assinala no posfácio do livro “Celebração”.

Ao leitor não iniciado nos caminhos do haikai, esta obra, com seus registros quase ingênuos e textos com pouca “poesia visível” poderá parecer coisa de criança. Mas fica o convite para que o leia com o coração embebido de gratidão, não a nós, autores, mas à generosa Mãe Natureza que a todos acolhe, alimenta e se oferece, plena, a cada instante, para celebrar em seu seio, o recontecer da vida.” (ODA (org.) 2016, p. 92)

Teruko é natural de Pereira Barreto, no estado de São Paulo, onde nasceu no ano de 1945. Suas obras são mais amplamente conhecidas pela comunidade japonesa, mas também superam essa fronteira, como nos diz Paulo Franchetti:

No Panorama do haikai hoje, no Brasil, avulta como poeta, não só pela obra que veio construindo, mas também pela intensa atividade formadora (por meio de oficinas, concursos e liderança de grupos de haikai) a poeta nissei Teruko Oda, cuja obra notável, já publicada em vários volumes, é testemunho da assimilação do haikai formal à vida brasileira. (Id. p. 13)

Dessa forma, ao lermos os tercetos de Teruko Oda estaremos contemplando séculos de uma formalidade que mantém a tradição cultural de uma comunidade específica, a saber, os imigrantes japoneses no Brasil. Mas, como bem

disse Franchetti, suas oficinas e cursos, os concursos e a liderança de grupos de produção já incluíram também muitos ocidentais nessa jornada.

Essa formalidade que remete às raízes do haiku – e, portanto, também aos preceitos que nasceram no zen – são facilmente identificados nos escritos da poetisa. Senão vejamos estes haikus de Teruko Oda publicados na Antologia “Celebração”, que reúne autores premiados em 10 anos de concursos literários promovidos pelo Grupo Haicai Ipê (de 2005 a 2015):

nos ramos ao vento
levemente inclinados
as flores de pêssego

Mais uma vez o vento como sujeito de uma ação, se é que podemos chamar de “ação” o movimento natural de deslocamento de ar. O vento com o mesmo sentido dos haikus que vimos em Bashô, Sora e Chyo: apenas a pincelar sutilmente a inclinação dos ramos das flores do pessegueiro. Como se sabe, os pessegueiros florescem no início da Primavera. Está aí o “Kigo” deste haiku de Teruko.

Não se pode deixar de notar os outros importantes conceitos com que a filosofia zen impregnou os haikus. Está presente a simplicidade completa, sem nenhum elemento que esteja colocado somente ao acaso (mesmo “levemente” indica uma sutileza frágil, que empresta à imagem uma dança quase imperceptível). Há uma solidão sem tristeza. Uma solidão desapegada, como que indicando a força da natureza como operadora das coisas como elas são.

A figura é sóbria: flores de pêssego nos ramos de umas árvores inclinados ao vento. Mas a maneira como ela é pincelada, com camadas de elementos (ramos, vento, flores, pêssego), cores (verde dos ramos, a não-cor do vento, o amarelo alaranjado dos pêssegos) e sensações (o cheiro do mato, a dança dos ramos, o sabor dos pêssegos) constrói uma contemplação silenciosa e uma constatação do presente, da efemeridade do tempo, da impermanência (das flores durante uma única estação) e da repetição de recriação da vida (numa nova florada numa próxima Primavera).

A mesma sensação de movimento e impermanência se vê em outro haiku de Tertuko Oda na mesma coletânea:

capim-gordura –
 no movimento das plumas
 o dia se vai

É recorrente a sensação de leveza, de insustentabilidade, de momento presente e contemplativo. Aqui o vento está escondido no movimento das plumas. O capim-gordura possui flores em suas pontas, o que lhe dá essa caracterização plúmbea. É cientificamente denominado “minutiflora”, uma vez que suas flores não duram muito tempo.

Há aqui também o indicativo do tempo que se esvai a cada momento – no dia que se vai, nas flores que não se mantêm por mais que alguns dias e mesmo no movimento do vento, que ora aparece, ora desaparece. Não há, certamente, um sujeito a não ser aquele que atentamente observa a imagem e a pinta como uma aquarela inacabada, com o “*sumie*” japonês. É, então, o leitor quem pode e deve completar a cena com muitos outros elementos à sua escolha. Sua visão da cena descrita vai ao encontro de sua própria fantasia.

O dia que se vai aponta para o movimento do sol se pondo no horizonte, a noite que pontilha suas primeiras estrelas, há um cenário onde a natureza prepondera aos olhos e aos demais sentidos, “Tudo é impermanência, silêncio (o dançar das plumas produz algum som em nossa imaginação?) e aceitação”.

Mas Teruko usa também outros elementos da natureza para nos captar a atenção e nos elevar o olhar. Ainda na mesma Antologia:

arrebol de outono –
 apoiada numa perna
 a gaivota observa

Aqui nós observamos a poetisa que observa a gaivota que observa. Há um corte proposital e seco na linha de raciocínio. O que observa o pássaro? É exatamente aqui que o haiku nos prende em sua isca. Nosso olhar é, agora, o olhar do pássaro, o que nos faz construir todo o cenário desse “arrebol de outono”. Esse equilíbrio sutil da gaivota em uma única perna é também o nosso pouco equilíbrio para sugerir o que, para nós, pode falta à pintura.

Em si, a tela é completa, com o cenário e a gaivota que é atraída por um “não se sabe o quê”. Mas será que nos contentamos com essa dúvida? Até onde podemos manter essa contemplação sem nós fazermos perguntas inoportunas que nos tirem desse único momento? A poetisa diz: olhe, há uma gaivota na paisagem de

outono, e ela está observando. Algo em nós quer questionar: “o quê”? Parece irresistivelmente humano procurar uma resposta. Porém o bom haiku quer mesmo é nos tirar dessa condição “tão humana” para nos elevar a um outro nível de percepção. Não há resposta. Não há fechamento no haiku. Só a abertura da pergunta que pode nos levar a outros lugares além de nossa lógica interpretativa. É o zen em sua potência máxima. Sem começo e sem fim, como neste outro haiku de Teruko, do mesmo livro:

zunir de cigarras –
da montanha aos pinheiros
sem começo ou fim

Novamente a natureza em sua força de expressão de impermanência. A cigarra (Kigo de Primavera) é um inseto incomum. Sua ninfa pode durar até 17 anos no solo, se alimentando da seiva das plantas, ainda que o normal seja de dois a três anos. Já adultos, antes de morrerem, os machos cantam, atraem as fêmeas e copulam. A fecundação é seu último ato em vida. Então, as fêmeas colocam os ovos e também morrem. Contudo, o período do acasalamento e postura dos ovos não dura mais que duas ou três semanas. Aqui tudo parece querer nos mostrar como a vida é efêmera e passageira. Por toda a extensão de tempo, “das montanhas aos pinheiros”.

Contudo, assim como o zunir dos insetos parece não ter começo nem fim, assim também ensina as tradições orientais. Ora, a desconstrução do corpo é ordem natural, uma vez que ele foi “construído”, com os elementos da natureza. Mas o “sopro” que anima esse corpo é, como o próprio zunir coletivo das cigarras, sem começo e sem fim para as tradições budistas. “O que não nasceu não pode morrer”, dizem os ensinamentos budistas. Teruko Oda está atenta à sabedoria oriental e provoca essa reflexão no leitor de sua obra, sempre obedecendo o rigor do haiku formal.

A perene mutação das coisas e dos seres, de tudo aquilo que é ferido pelo tempo, está também em outro haiku, este parte do livro Lua de Outono, publicado em 2017, e edição comemorativa aos 300 anos no Grêmio Haicai Ipê. Este também apresenta um inseto como tema central:

na manhã de sol
um inseto rastejando –
ontem, pirilampo...

Teruko destaca aqui a inevitabilidade das transformações conduzidas pelo implacável passar do tempo. O belo e luminoso pirilampo de ontem à noite é, agora nesta manhã de sol, apenas um inseto rastejante. Foi-se o brilho do vagalume, aquilo que, de certa forma, dentro da escuridão da noite, o tornava algo destacado, especial. De certa forma, a autora nos mostra que nada consegue se perpetuar através do tempo. O que ontem era brilho, agora já não o é mais.

A impermanência é um dos conceitos pétreos das tradições ligadas ao budismo, entre elas o zen. É, também, uma das lições mais resistentes de serem integradas completamente pelos aprendizes. Há nesse conceito um íntimo diálogo com a dissolução de todas as coisas e todas as vidas. Portanto, é onde se insere a discussão sobre a morte. Mas o zen, através de seus ensinamentos, sempre aponta para uma morte do que é construído e separa desse conjunto aquilo que é “não-nascido”, ou a mente búdica inerente a todos os seres.

De forma que a notícia que este haiku de Teruko Oda nos traz está longe de ser algo sombrio, como, de resto, não é considerado negativo, pelos praticantes do budismo, o próprio conceito de impermanência. Mais do que ligado à dissolução, esse pilar da tradição está mais fortemente relacionado à inevitável mudança das coisas. Os elementos que formam o corpo voltam às suas fontes naturais. O sopro que a tudo anima também se dissolve na sua própria fonte.

Assim como canta a dissolução, a escritora também celebra a vida que brota da mesma impermanência, que faz girar a toda do tempo:

é quase outrora
a manhã cheia de cores –
cerejeira em flor!

Em meio à nostalgia das lembranças, a vida se renova na manhã, trazendo as cores e a beleza das flores de cerejeira. Instiga a primeira frase do terceto: “É quase outrora”. Algo que tangencia o passado sem nele se afogar. Lembranças que se repetem de ano a ano, assim como a florada das cerejeiras. Este é um haiku de inverno, período de florescência dessas árvores. Por isso o tom melancólico trazido na abertura do haiku. O inverno é a estação do recolhimento, momento em que a natureza, de maneira geral, descansa. Animais hibernam. O vento frio “encoruja” bichos e gentes. Mas o haiku de Teruko cria o contraponto para mostrar que nem tudo é cinzento. A manhã renasce cheia de cores com a presença das flores na tela do

olhar na escritora. Renova-se sempre a esperança na força da vida que rompe até mesmo as mais rígidas leis da natureza. Em pleno inverno, as cerejeiras em flor são notícias de transmutação, de renascimento, de ciclo de vida. Diz-se que, dentre todas as coisas, a única que não muda é a própria mudança.

No zen, novo e velho, alto e baixo, curto e longo não são antagônicos, porém complementares...

as flores ao vento –
o envoltivo fresco
da velha paineira

Daí que, o velho também pode apresentar “frescor”, como nesse outro haiku de Teruko Oda em “Celebração”. A autora classifica esse terceto como haiku de outono – como vimos, o vento pode ser “kigo” tanto de outono como de inverno. Mas é o “frescor” emprestado pela “velha paineira” que retira a rigidez do “frio invernal”, e veste o haiku de flores outonais. Todos os elementos da tradição formal do haiku de Bashô estão também nessa pequena obra da poetisa nissei. Simplicidade, economia, objetividade, silêncio, aceitação... Tudo aqui possui o “haimi” de um haiku que poderia ter sido composto no século XVII e fazer parte de um dos tantos diários de viagem dos primeiros peregrinos zen a cortarem o Japão feudal.

Mas Teruko também pode se render, eventualmente, aos sentimentos mais ocidentalizados. Há, entre seus muitos haikus, alguns que deixam escapar por uma janela quase imperceptível a sutileza de uma saudade explícita:

replanto glicínias –
os sonhos de meu avô
no cheiro da terra.

Nesse haiku de primavera (representado pelo *kigo* das flores de glicínia) há alguns elementos que escapam sutilmente à formalidade. O primeiro deles é a presença de um sujeito: (eu) replanto. Não é comum que haja essa disposição sintática na formalidade. Mas Teruko Oda parece deixar evidente um outro aspecto que vem a seguir: o cheiro da terra remete aos sonhos de seu avô. Existe aqui uma saudade sem meias palavras. A presença do avô na lembrança do eu lírico é uma transgressão às regras mais rígidas do haiku. Mas, se mesmo o poeta Issa, um dos

três grandes ao lado de Bashô e Buson, permitia eventualmente esse sentimento em seus haikus, por que não o poderia fazer Alice? Vejamos este terceto do mestre Issa:

meu pai também
viu assim essas montanhas –
retiro de Inverno²⁶

Essa presença da lembrança saudosa do avô de Teruko Oda encontra diálogo com o sentimento do poeta Issa. Nos versos da poetisa, contudo, há ainda um desejo implícito: de que o cheiro do avô se perpetue em terras brasileiras. Ao replantar as glicínias, esse sujeito pretende que aqui também nessas terras ocidentais desabrochem as flores da cultura japonesa. Aqui as glicínias de Teruko Oda são o próprio haiku, que ela gentilmente planta e cuida, na expectativa que esse “perfume”, esse “cheiro do avô” jamais se perca.

²⁶ Hiku de Issa na Antologia publicada por Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi, em “Haikai, Antologia e História”, 2014, p. 177.

8. CONCLUSÃO

8.1. Leveza, paixão e literariedade

Na minha presente concepção, um bom poema é aquele que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio fluindo sobre um leito arenoso” (Bashô)²⁷ (HISAMATSU, 1963, p.61)

“*Karumi*”. Esse é um termo essencial para a prática do haiku, segundo o mestre Matsuo Bashô. Ao lado de “*sabi*” (que caracteriza o clima de solidão e de tranquilidade) e “*wabi*” (estado emocional da vida do eremita, aspectos agradáveis de despojamento e desapego), *Karumi* indica a combinação de simplicidade superficial com ideal estético. Para Paulo Franchetti,

A fluência e a leveza do haikai evidentemente implicam grande domínio linguístico. No entanto, o critério final da apreciação e a lição fundamental de Bashô não dizem respeito à “tecnologia” poética, mas sim ao reconhecimento da espontaneidade, da intuição e do aperfeiçoamento espiritual como fonte de poesia. A lição básica de Bashô (...) encontra-se resumida nesta fórmula: ‘O que diz respeito ao pinheiro aprenda com o pinheiro; o que diz respeito ao bambu, aprenda com o bambu’. (DOI, FRANCHETTI, 2012, p.25).

Franchetti explica, no mesmo texto, que essa aprendizagem só é possível pela observação direta, o que de forma alguma significa simplesmente observação “objetiva”. “Todo um treinamento se faça necessário para eliminar a “visão própria: Imitação do mestre, estudo dos antigos, meditação e notação imediata das sensações e sentimentos”.

Ora, esses são atributos que a cultura ocidental sempre admirou a procurou reverenciar em maior ou menor profundidade para procurar compreender – ou até mesmo, em certo ponto, imitar – aspectos da cultura oriental. Tratam-se, por essas razões, de valores que se ligam intimamente à produção do haiku em sua forma mais formal e formal, formando aspectos de uma literariedade específica, cujas raízes estão fortemente estabelecidas no Japão do século XVII mas que ainda produz frutos nas comunidades descendentes, como acontece no Grêmio Haikai Ipê. Assim, a produção de Teruko Oda dialoga mais claramente com esse leitor afeito às tradições orientais,

²⁷ Essas são considerações feitas por Matsuo Bashô, segundo o escritor Hisamatsu, em sua obra “The vocabulary of Japanese Literary Aesthetics, onde o autor faz uma análise dos principais termos estéticos da literatura japonesa.

em cujo espírito estão naturalmente impressos os valores japoneses que ocorrem na sua formação cultural.

Por outro lado, esse desejo de aproximação com esses atributos específicos fez com que a literatura ocidental herdasse minimamente aspectos dessa literariedade, e transmutasse certos aspectos para revelar um outro modo de produzir haiku, que, se claramente descola-se em certos pontos da formalidade e regras da formalidade, de certa forma consegue manter outros conceitos da tradição japonesa na produção literária, como *Karumi*, *sabi* e *wabi*.

É possível observar esses aspectos em boa parte da produção de Alice Ruiz, principalmente quando a autora claramente se determina a produzir haikus com o perfil mais formal. Alice aprendeu com os antigos (traduzindo mestres como Bashô, Issa e Buson), estudo e imitou esses mestres, conheceu o sabor oriental da literatura e o repartiu com Paulo Leminski.

Mas Alice Ruiz também esteve completamente inserida nos movimentos de contracultura da geração mimeógrafo, que fez da arte um recurso de resistência aos padrões conservadores nas décadas de 60 e 70. Não poderia, então, de também transgredir as regras da formalidade para criar uma outra forma de produzir o haiku, buscando também um outro público leitor – ou mesmo aproximando esse público da cultura oriental – e experimentando uma outra literariedade entre sua obra mais “aberta” e seus leitores.

O crítico e escritor Octávio Paz estudou essa tentativa de aproximação do Ocidente com o Oriente pela ponte artística. Na introdução do diário de viagem de Bashô “Sendas de Oku”, ao descrever a tradução do haiku, Paz defende a tese de que aquilo que os ocidentais buscam nas artes orientais é “outro estilo de vida, outra visão do mundo e, também, das transmutação do mundo”. (Bashô, 1983, p. 9). Octávio Paz percorre um pouco da história desse encontro de sensibilidades para demonstrar essa constatação:

Na história das paixões do Ocidente pelas outras civilizações, há dois momentos de fascinação diante do Japão.(...) O primeiro período foi antes de tudo estético; o encontro a sensibilidade ocidental e a arte japonesa produziu várias obras notáveis, o mesmo acontecendo na esfera da pintura – o exemplo maior é o impressionismo – como no da linguagem: Pound, Yeats, Claudel, Eluard. No segundo período a tonalidade foi menos estética e mais espiritual ou moral: quer dizer: não só nos apaixonam as formas artísticas japonesas mas também as correntes religiosas, filosóficas ou intelectuais de que são expressão, especialmente o budismo. (Id.Ib.p.p. 8,9).

O que Alice Ruiz apresenta de forma geral, e também nos haikus aqui analisados, não é senão essa mesma paixão que se mescla a seus versos, destacando o perfume do zen, ora em tercetos mais formais e ora em outros bem ao sabor dos trópicos, com a temperatura das paixões proibidas na execução formal dessa poesia mínima. Por outro lado, Teruko Oda, mesmo com todo cuidado e zelo pela formalidade, também deixa escapar – e não poderia ser diferente – certa “contaminação” em alguns de seus versos, como aquele onde flagramos a presença do sujeito que replanta glicínias em plena rendição à saudade.

Há, por certo, diferenças significativas na produção dos haikus de Alice Ruiz e Teruko Oda. Alice ousa deliberadamente transgredir algumas regras para emprestar do haiku um perfume que pode ser usado para transmitir o cheiro de uma saudade e de uma paixão. Teruko, quando transgredir as regras, o faz de forma mais discreta, por uma outra necessidade e imbuída de um outro silêncio reverente à saudade do avô. Mas é possível também encontrar lugares onde essas produções dialogam com facilidade e se fazem entender pela simplicidade, pelo verso rápido e seteiro, que parte de uma intuição para levar o leitor a fazer seu próprio acabamento da pintura inacabada, como sugere o *sumie*.

8.2. Aceitação e Rebelia

Haveria aqui, certamente, outros tantos exemplos dessas duas formas de expressão dentro do haiku. As antologias de clássicos japoneses hoje estão amplamente disponíveis. Tal exercício de diálogo poderia continuar indefinidamente, numa tarefa entre prazerosa e surpreendente.

Entre os tons harmônicos e dissonantes das poesias de Teruko ODA e Alice Ruiz, alguns aspectos merecem destaque. Certamente entre a descendente direta de japoneses, discípula do mestre Goga, e a escritora brasileira inquieta que respirou a contracultura, ambas ainda em atividade em pleno século XXI, existem flagrantes consonâncias.

A primeira delas, o desejo de expressar-se pelas palavras, mesmo que seja esse, como já recuperamos no início deste texto, um exercício de penosa limitação. Tanto a expressão do zen de Teruko Oda como a manifestação passional de Alice extrapolam o universo das palavras e da sintaxe, subvertem os significados, estão além da construção poética.

Teruko Oda nos convida à contemplação, ao silêncio do ser. Alice nos convida à festa dos sentidos, aos ruídos e rumores tão inerentes à condição humana.

Em suas particulares formas de expressar seus conteúdos internos, as poetisas nos retira do lugar comum, de nossa zona de conforto, para nos desafiar a dois mundos distintos.

Oda nos leva a uma jornada interior, prenhe de silêncios e solidão escolhida, quietude e aceitação das coisas, amorosamente.

Alice, que também sabe contemplar, no entanto, em outra parte significativa de sua obra nos leva para a festa, para a rua, para o espaço onde dançam nossos desejos, sentimentos, nossas frustrações. Alice nos quer gritando e leva seu público leitor para uma literariedade de contestação e ruptura com os padrões. Oda nos quer silêntes, e se dirige quase que monasticamente a seu público mais meditativo, nessa literariedade que recupera os conceitos de uma cultura oriental.

São dotadas de potência literária as poesias dessas duas mulheres, vozes atemporais. Teruko Oda, assentada sobre uma tradição milenar, nos oferece sua própria jornada, como uma das mais importantes representantes de uma poesia japonesa que não se limitou ao tempo, e que, mesmo nascida num Japão feudal e patriarcal, onde a prática do haiku era preferencialmente destinada aos homens (mormente os monges budistas, que sequer podiam ter contato com as mulheres, muito menos ensiná-las a técnica da poesia), chega aos nossos dias vigorosa, como centro de uma literariedade particular dessas comunidades que mantêm a cultura e os traços de construção de caráter desse mesmo país e seus costumes milenares.

Alice, por sua vez, tem sua obra estruturada sobre a tradição da poesia marginal, da geração mimeógrafo de escritores brasileiros, fruto da contracultura e com sede de liberdade. Por isso é inquietante e não faz nenhuma cerimônia ao transitar tanto pelos caminhos que dialogam com a tradição do haiku formal como também pelos atalhos que subvertem as regras seculares.

Quando nos presenteia com a aceitação zen. Não uma aceitação passiva sem qualquer força de reação, mas a aceitação amorosa, fruto de um entendimento lúcido que vem de uma jornada espiritual interna. Também essa uma espécie de rebeldia em relação às imposições sociais, uma vez que compreende as necessidades humanas muito para além das vantagens pessoais, das conquistas materiais e da supervalorização do ego.

Alice é rebeldia. Não a rebeldia sem causa, estreita; mas aquela que inspira atenção viva ao nosso tempo, fruto de uma jornada de descobertas a duras penas, que, de certo modo, também vai possibilitando uma aceitação, mas confortável de si mesmo no mundo. De certa forma, assim como Teruko Oda, Alice também nos quer fazer ver que as portas de saída estão para fora de nosso próprio centro egóico, para além do que representamos no contexto social.

Para finalizar com uma referência ao “Livro Branco” de Tohô, se a poesia é “a expressão direta daquilo que vai pelo coração de deus e do homem”, Teruko pretende expressar esse silêncio da voz da divindade em meio ao ruído confuso do coração humano; e Alice grita a voz e as dores desse coração tão humano, aturdindo o silêncio da divindade que ali também reside.

BIBLIOGRAFIA

ARGULLOL, Rafael; **Utopia-Poesia: Resistir à algazarra**, “Revista Tempo Brasileiro – ed. 161”, Rio de Janeiro, Editora Tempo, 2005

BASHÔ, Matsuo; **Sendas de Oku**, São Paulo, Roswitha Kempf Editores, 1983

BÍBLIA, A. T. **Gênesis**. In **BÍBLIA**. Português. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos, Trad.: Centro Bíblico Católico de São Paulo, São Paulo, mediante versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). 62ª Edição, Editora Ave Maria, 1988.

BONINI, Estela; **Hai-kai para Van Gogh**; São Paulo, Editora Aliança Cultural Brasil/Japão, 1995

BRAGA, Jorge de Souza (org. e tradução); **O Gosto Solitário do Orvalho**– Antologia Poética de Matsuo Bashô - , Lisboa, Assirio e Alvim Cooperativa Editora e Livreira, 1986

CASTRO, Débora Novaes; **O haiku no Brasil (Comunicação e Cultura)**, São Paulo, Scortecci Editora, 2016

CHAGA, Marco Antônio; **A viagem do haikai de Nempuku**; Chapecó, SC; Universitária Grigos, 2000

COHEN, Nissim; **Poemas da Cabanha Montanhosa** – Saigyô; São Paulo, Massao Ohno Editor, 1994

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**; Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1ª Edição, 14ª Impressão, 1985.

FONTELA, Orides; **Obras Completas**, São Paulo, Hedras, 2015

FORTE, Manuel-Lourenço; **O Ocidente e a Poética Esquiva do Haiku**; Lisboa, Vega Gabinete de Edições, 1995

FRANCHETTI, Paulo; **Oeste, Cotia/SP**, Ateliê Editorial, 2007

FRANCHETTI, Paulo; **Estudo de Literatura Brasileira e Portuguesa**; São Paulo, Ateliê Editorial, 2007

FRANCHETTI, Paulo e DOI, Elza Taeko; Haikai, **Antologia e História**, Campinas/SP, Editora Unicamp, 4ª edição, 2014.

FRYE, Northrop; **A imaginação Educada**, Campinas/SP, Vide Editorial, 2017

GIL, Gilberto; **Um banda um**. Rio de Janeiro, Warner Music, 1982. Faixa 7. A.

GOGA, H. Masuda; **O haikai no Brasil**; São Paulo, Editora Aliança Cultural Brasil/Japão, 1988

GOGA, H. Masuda e ODA, Teruko; **Natureza – Berço do Haikai** (Kigologia e antologia); São Paulo, Empresa Jornalística Diário Nippak, Ltda, 1996

GOGA, H. Masuda e outros (organizadores); **As quatro Estações (Antologia)**; São Paulo, Editora da Aliança Cultural Brasil/Japão, 1991

GOGA, H. Masuda (org); **100 Haikaistas Brasileiros**; São Paulo, Ed. Aliança Cultural Brasil/Japão, 1990

HAYA, Vicente; YAMADA, Akio; PORTALES, José Manuel Martín (org. e tradução); **El Monje Desnudo (100 Haikus – antologia Poética de Taneda Santôka)**, Madrid, Miraguano S.A. Ediciones, 2006

HAMMITZSCH, Horst; **O zen na arte da Cerimônia do Chá**; Trad: Alayde Mutzenbecher; São Paulo, Pensamento, 1993

HERRIGEL, Eugen; **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro zen**; Tradução J.C. Ismael; São Paulo, Pensamento, 1975

HERRIGEL, Eugen; **O Caminho zen**; Tradução: Yolanda Steidel de Toletto e Zilda Hutchinson Schild; São Paulo, Pensamento, 1987

HISAMATSU, S.; **The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics**; Toqui, Centre for East Asian Cultural Studies, 1963

INSUA, Adelino; **O Crisântemo Branco – Antologia de Haiku**; Guimarães, Portugal; Edições Pedra Formosa, 1995

KOVADLOFF, Santiago; **O Silêncio Primordial**; Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2003

LE BRETON, David; **Do Silêncio**; São Paulo, Editora Instituto Piaget, 1999

LEMINSKI, Paulo, **Matsuo Bashô**, São Paulo, Editora Brasilense, 1983.

LOBO, Luiza; **O Haikai e a Crise da Metafísica**, Rio de Janeiro, Numen Editora, 1993

LOW, Albert; **Convite à Prática do zen**; Tradução: Ana Maria Batista Amaral e Olinda Paula Costa Azevedo; Brasília, Shisil Editora, 1998

MORAIS, Fernando; **Corações Sujos**, São Paulo, Cia das Letras, 2000

MORIAWAKI, Reishi; NAKATA, Michiyo; **História do Ensino da Língua Japonesa no Brasil**; Campinas/SP, Editora Unicamp, 2008

ODA, Teruko (org.); **Celebração Haikus**, São Paulo, Ed. Escrituras, 2016

ODA, Teruko (org.); **Lua de Outono – Antologia e História do Grêmio Haicai Ipê** Edição Comemorativa – 30 anos), São Paulo, Ed. Escrituras, 2017

ODA, Teruko; **Nos Caminhos do Hai Cai**; São Paulo, Editora Aliança Cultural Brasil/Japão, 1993

ODA, Teruko; **Fragmentos**; São Paulo; Casa do Novo Autor Editora, 2002

ODA, Teruko; **Flores do Asfalto**, São Paulo; Neko Books Editora, 2002,

ODA, Teruko e HANDA, Francisco; **Introdução ao Haicai**; São Paulo, Grêmio Haicai Ipê/Aliança Cultural Brasil/ Japão, 1994

ODA, Teruko; GOGA, H. Masuda; ARRUDA, Eunice; Haicai – **A poesia de Kigo**; São Paulo, Editora Aliança Cultural Brasil/Japão, 1995

ODA, Teruko; GOGA, H. Masuda; **Natureza, Berço do Haicai – Kigologia e Antologia**; São Paulo, Empresa Jornalística Diário Nippak Ltda, 1996

OSÓRIO, Dutra. **O País dos deuses – Aspectos, costumes e paisagens do Japão**; Rio de Janeiro, Livraria Leite Ribeiro, 1922.

PAZ, Octavio; **O Arco e a Lira**, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1956

PICHORIN, Sérgio Francisco; **Luar de Abril; Curitiba**, Araucária Cultural, 2011

PIMENTA, Alberto; **O Silêncio dos Poetas**; Lisboa, Livros Cotovia, 2003

PIRES, Dolores; **Antologia de Haikuistas Brasileiros**, São Paulo, Massao Ohno Editor, 1992

REICHHOLD, Jane; **Those Women Writing Haiku**, Ohio, USA, AHA Poetry , 1990.

RUIZ, Alice; **Outro Silêncio**, São Paulo, Boa Companhia, 2015.

RUIZ, Alice; **Desorientais**, São Paulo, Editora Iluminuras, 2001

RUIZ, Alice e ABREU, Aline; **Dois Hai Kais**; São Paulo; Jujuba Editora, 2011

RUIZ, Alice e Fê, **Jardim de Haijin**; São Paulo, Luminares, 2010

RUIZ, Alice e LEMINSKI, Paulo; Hai Tropikai; **Ouro Preto**, Editora Tipografia Fundo, 1985

RUIZ, Alice (organizadora); Issa (**Coletânea de haikus**); São Paulo, Editora Olavo Brás, 1988

RUIZ, Alice (org); **Céu de Outro Lugar** (Coletânea de haikus de autores japoneses); São Paulo, Expressão, 1988

RUIZ, Alice (org); **Dez Haicais** (Coletânea de haikus de autores japoneses); Florianópolis, Editora Noa Noa, 1981

SATO, Maria Helena; **Bonsais e Haikus** – Poesias; Monte Mor/SP, Mont-Graf Gráfica e Editora, 2000.

SALVARY, Olga; **Haikais de Bashô**, São Paulo, Editora Hucitec, 1989

SANTÔKA, Taneda; **El Monje Desnudo**, Madrid, Miguano Ediciones, 2006

SENEGAL, Humberto e outros (org.); **Antologia do HAIKU Latino Americano**; São Paulo, Editora Aliança Cultural Brasil/Japão. 1993

SEVERINO, Antonio Joaquim; **Metodologia do Trabalho Científico**; São Paulo, Cortez Editora, 2002

SICA, Giorgio; **O Vazio e a Beleza, Campinas/SP**, Editora Unicamp, 2017

STEINER, George, Presenças Verdadeiras– **Nenhuma paixão desperdiçada (ensaios)**, tradução de Maria Alice Maximo, Editora Record, RJ/SP 2001.

SUZUKI, D.T., FROM, Erich e MARTINO, Richard de; **Zen Budismo e Psicanálise**; Tradução: Octávio Mendes Cajado; São Paulo, Cultrix, 1976

SUZUKI, D.T., **Zen and Japanese Culture**, Nova Iorque, Panteon, 1959

SUZUKI, Shunryu (tradução Odete Lara); **Mente Zen, Mente de Principiante**, São Paulo, Palas Atenas, 1999.

SUZUKI, D.T. **Introdução ao Zen-Budismo**, São Paulo/SP, Pensamento, 1969

TSUJIMURA, Shiro (org.); Bashô, **The Complete Haiku**; (tradução para o inglês de Jane Reichhold), Nova Iorque, Kodansha International, 2008

VALADARES, Napoleão (org); **Antologia dos Haikus brasileiros**; Brasília, André Quicé Editor, 2003

Y GAVALA, Fernando Rodríguez-Izquierdo, El Haiku japonés – **historia e traducción**, Ed. Hiperión, Madrid, 2009.

YÜN, Hsing; **A Essência do Ch'an**; Tradução: Thalysia de Matos Peixoto Kleinert; Cotia, IBPS Brasil - Templo Zu Lai, 2003

WATTS, Alan; **O espírito do Zen**, Porto Alegre(RS), L&PM Pocket, 2009

Sites/Blogs:

Caqui Revista Brasileira de Haicai – Disponível em <https://www.kakinet.com> - acesso em 07 de abril de 2018.

Germina Revista de Literatura e Arte – Disponível em <https://www.germinalliteratura.com.br> - acesso em 08 de junho de 2018.

Sumauma Haikai – Kapok Tree Haiku – Disponível em <https://www.sumauma.net> - acesso em 10 de janeiro de 2019.

Terebes Online – Disponível em <https://terebess.hu/english/haiku/jvocance.html> - acesso em 15 de julho de 2019

CLEMENT, Rosa - <http://vagalua.blogspot.com.br> – acesso em 10 de março de 2019.

APÊNDICE A - DICIONÁRIO DE KIGO

De todas as formalidades exigidas na composição de haiku formal, o *kigo* é certamente uma das mais importantes. Isso porque é seu uso que vai fazer a ligação com os aspectos da natureza, que remetem à transitoriedade das coisas, marca seminal de todo haiku formal. Como nos diz Masuda Goga. Em sua obra “Natureza, Berço do haikai”,

Kigo é o símbolo da natureza que amamos e louvamos. Não é um termo científico e sim haicaístico. Por isso não exige exatidão científica quanto à catalogação ou distribuição dentro das estações do ano. Contudo deve ser respeitado o caráter particular de cada termo, tendo como referência as modificações verificadas na natureza de acordo com a sazão. Em outras palavras, é a sensibilidade do poeta que vai determinar a leitura do *kigo* do haikai”. (GOGA E ODA, 1996, p. 13).

Disponibilizamos aqui algumas expressões que representam o “kigo” para a produção de haiku no Brasil, com alguns exemplos colhidos nas obras de Teruko Oda e H. Masuda Goga, numa pequena antologia de haiku formal.. O material completo está na obra supra citada de Masuda Goga, escrito em parceria com Teruko Oda.

Kigo de Primavera

Arco-íris

Tela Inacabada
Arco-íris de primavera
Sem assinatura (Teruko Oda)

Arco-íris vernal!
Desbotou-se num instante
Qual primeiro amor (Goga)

Brisa

Mansidão do mar
Não se avista uma jangada...
Só brisa vernal (Goga)

Lua Enevoadada

Lua enevoadada
Qual donzela pensativa
Com ar melancólico (Goga)

Quarenta...Cinquenta
Na rotatória da vida
- a lua enevoada (Teruko Oda)

Lua Nublada

Qual gema boiando
No ralo mingau da infância
A lua nublada (Teruko Oda)

Névoa

A serra lá longe
Dá ares de minha pátria:
Névoa transparente

Névoa úmida
Olhos vivos da viúva
Frente à sepultura (Teruko Oda)

A velha montanha
Ajoelhada contempla
A névoa da manhã! (Teruko Oda)

Orvalho

Um homem no campo
Já com a enxada na mão:
Orvalho vernal (Goga)

Trovão

O trovão vernal
Qual vigilante solitário
Sem acompanhante (Goga)

Queimadas

Cheirando a incenso
Espia o campo queimado
Flor sobrevivente (Teruko Oda)

Colina queimada
Um tronco em forma de crua
Como a pedir perdão (Teruko Oda)

Abelha

Flores silvestres
Pequeninas e sem brilho

À espera de abelhas... (Goga)

À beira da estrada
Com as abelhas divido
Meu caldo de canal! (Teruko Oda)

Andorinha

Na estrada do céu
O trânsito das andorinhas
Sem guardas, sem multas... (Teruko Oda)

Bando de andorinhas
No azul, em voo acrobático:
Também, asas-deltas... (Goga)

Bem-te-vi

Um bem-te-vi na árvore
Canta e canta sem descanso:
Outro canto ao longe (Goga)

Apanha a flor
Escondido na folhagem
Um bem-te-vi! (Teruko Oda)

Borboleta

Por sobre o gramado
As borboletas em bando
Um caixão chegando (Goga)

Como em outros tempos
As borboletas me falam
De outros caminhos (Teruko Oda)

Colibri

Era verde ou azul?
Sumiu num piscar de olhos
Veloz colibri! (Teruko Oda)

Outros kigo de Primavera:

Girino, gorjeio, João-de-Barro, mosquito, ninho de pássaros, vespa, pardal, pintassilgo, rã, sabiá, trinado, acácia, alcachofra, capim, chorão (árvore), flor, ipê, glicínia, jabuticaba, jatobá, cata-vento, finados, papagaio, pipa. plantar, plantação, semear, semente.

Kigo de Verão

Ano novo

Chuva de ano novo

Cai tão tranquilamente...
Tão tranquilamente... (Goga)

Num gesto simples
De abrir portas e janelas
Chega o ano novo... (Teruko Oda)

Piracema

Sobre a piracema...
A continuidade da vida
Na contramão (Teruko Oda)

Verão

Manhã de verão:
Nasce o ventinho nas árvores
Que as rugas perfumam (Goga)

No olho da rua
Queima retina da tarde
O sol de verão (Teruko Oda)

Aguaceiro

Boneca sem pernas
Rodopia no aguaceiro
Parece dançar! (Teruko Oda)

Chuva de granizo

Todas as macieiras
Sem frutas nem folhas...só
Granizo no chão! (Goga)

Chuva de granizo
Mal consigo acreditar –
Bonecos de gelo! (Teruko Oda)

Nuvem de Verão

No pico da serra
Duas torres, um castelo...
Nuvens de verão (Teruko Oda)

Toró

Despenca o toró...
Diminuindo a pancada
O som da goteira (Teruko Oda)

Enchente

Na enchente da rua
 Uma poltrona boiando...
 Um gato e um cachorro. (Goga)

Mar de Verão

O mar de verão
 No sobe-desce das ondas
 Gangorra....gangorra... (Teruko Oda)

O mar de ressaca
 Qual rei dos animais,
 Avança rugindo (Oda)

Pororoca

Ah! Pororoca
 Avança com sua bocarra
 Engolindo as ilhas... (Goga)

Aranha

Uma aranha frágil
 Face à chuvarada se agarra
 À teia rasgada (Goga)

De ponta-cabeça
 A aranha demora
 Espiando a lua (Teruko Oda)

Barata

Na casa da praia
 As baratas me recebem
 Com grande alvoroço (Teruko Oda)

Cigarra

Bando de cigarras
 Estrondoso zangarreio
 Manhã amazônica! (Goga)

Um canto bizarro
 Será a mesma cigarra
 Do verão passado? (Teruko Oda)

Formiga

Pelo tronco desce
 Um batalhão de formigas
 Ostentando as flâmulas... (Goga)

Lambari

Os lambaris pulam
 À tona d'água aquecida
 Pelo sol ardente (Goga)

Um dia de festa
 Para o guri da cidade:
 Lambari no anzol! (Teruko Oda)

Mandruvá

Mandruvá caminha
 Passo a passo sem saber
 Quantos metros mede... (Goga)

Senhor mandruvá
 Pra que serve tantas pernas
 Se nem sabes correr? (Teruko Oda)

Mariposa

Janelas abertas
 Traz o vento, uma visita:
 Negra mariposa. (Teruko Oda)

Tantas mariposas
 Vêm roubar único lume
 Da minha cabana (Goga)

Minhoca

No asfalto pulando
 Uma minhoca fininha.
 Errou o caminho? (Goga)

Após chuvarada
 O tapete da minhoca
 - musgos do quintal... (Teruko Oda)

Perereca

Convidando as nuvens,
 Ao pé do "Dedo de Deus",
 Cantam pererecas. (Goga)

Rumo ao arvoredado
 A perereca que se assusta
 Meus olhos que saltam... (Teruko Oda)

Outros kigos de Verão:

Pernilongo, piaba, piranha, peixes, pirlampo, sapo, saúva, taturana, traça,
 vaga-lume, aguapé, bambu novo, broto de bambu, café verde, dama-da-

noite, flamboyant, girassol, jaca, jasmim, jiló, manga, maracujá, rosa, samambaia, ano novo, ceia de natal, gripe, insolação, jangada, leque, suor.

Kigos de Outono

Frescor outonal

Abrindo a janela
Nenhum pedaço de nuvem
Frescor outonal! (Goga)

Desligo o chuveiro
Leve frescor outonal
No corpo molhado. (Teruko Oda)

Noite alongada

À noite alongada
Os netos pede à avó
Que contasse história (Goga)

Bruma

Tocam os apitos.
No alto-mar os transatlânticos
Na bruma compacta. (Goga)

Vicissitude...
A noite madrasta tece
Um manto de brumas! (Teruko Oda)

Céu azul

O céu azul profundo
Sem um pedaço de nuvem:
A alma do haicai! (Goga)

Clarão da Lua

Ao clarão da lua
As cadeiras da varanda
Voltam-se pra leste. (Teruko Oda)

Lua cheia

Nasce a lua cheia –
Como num caleidoscópio
As curvas da noite... (Teruko Oda)

Lua cheia clara:
Visito a amigo cavalo
Pra matar a saudade. (Goga)

Luar

Luar desta noite –
 Mais que ontem, mais que antes...
 Tão perto da montanha... (Teruko Oda)

Neblina

Sumiu a montanha
 Subitamente a neblina...
 Paranapiacaba! (Goga)

Em meio à neblina
 Multidão de transeuntes
 Calada, solitária. (Teruko Oda)

Nevoeiro

Nevoeiro grosso!
 Não se vê árvore nem prédio
 Qual mundo sem vida. (Goga)

Denso Nevoeiro
 Na favela sempre “quente”
 Momentos de trégua... (Teruko Oda)

Orvalho

Brilham nos orvalhos
 No horizonte, o sol desponta:
 Nirvana... nirvana... (Goga)

Na terra natal
 Saudosa caminhada –
 Orvalho nos pés... (Teruko Oda)

Relâmpago

Na tela gigante,
 Fugaz silhueta da serra:
 Relâmpago-artista, (Goga)

Horizonte escuro
 Relâmpagos são meus olhos
 Vida breve... breve... (Teruko Oda)

Codorna

Pio da codorna
 Além do portão d choça:
 Preparo o jantar. (Goga)

Atalho de estrada
 Atravessa o meu caminho
 Um bando de codornas. (Teruko Oda)

Gafanhoto

Campos invadidos...
 Gafanhotos peregrinos
 Qual homens "sem terra"! (Teruko Oda)

Grilo

Cricrilar de grilos
 Na choça do garimpeiro –
 Teto desabado (Goga)

Libélula

Libélula voando
 Para um instante e lança
 Sua sombra no chão (Goga)

Torneiras pingando
 Uma libélula chega
 Ziguezagueando. (Teruko Oda)

Maritaca

Tênue claridade
 Maritacas cochichando
 Atrás da janela. (Teruko Oda)

Outros kigos de outono:

Periquito, pica-pau, sardinha, tucano, abacate, aleluia, algodão, amendoim,
 caqui, cravo, paineira, goiaba, inhame, junco, pinha, tangerina, uva,
 espantalho, pamonha, páscoa, safra, trote.

Kigos de Inverno**Frio**

Pequenina mão
 Qualquer comida pedindo
 Frio no portão. (Goga)

Um frio intenso
 O abraço do netinho
 Aquece a vovó. (Teruko Oda)

Geda

Noite de geada,
 Todos sem sono e nervosos
 E ninguém conversa. (Goga)

Sem nuvens, sem vento

Brilhos de cristais na relva
- noite de geada. (Teruko Oda)

Frente fria

Frente fria chega
Vovô resmunga sozinho
Esfregando as mãos. (Teruko Oda)

Garoa

Roda de boêmios
A garota estica a prosa
Aquece saudades. (Teruko Oda)

Nevasca

A negra fumaça
Do crematório distante
Em meio à nevasca... (Teruko Oda)

Seca

Seca de inverno
O balde sobe cantando
Do fundo do poço. (Teruko Oda)

Tormenta

Após a tormenta
Na granja destruída
Churrasco de frango... (Teruko Oda)

Vento

Cego espadachim
Mutilando o bambuzal
- vento cortante. (Teruko Oda)

Vento frio brinca
Encrespando a palidez
Da lua de do esgoto. (Teruko Oda)

Uivando no escuro
Vento gélido penetra
No meu pesadelo. (Teruko Oda)

Longa madrugada
E este vento minuano
Batendo à janela... (Teruko Oda)

Poeiras na seara
Em forma de redemoinho.

Chegou vento seco. (Goga)

Grande onda do mar
Morde o rochedo, frenético.
Forte vento uivante. (Goga)

Coruja

A coruja me espia...
Brilham qual lâminas de aço
Os olhos imóveis. (Teruko Oda)

Marimbondo

Sem preocupação,
Os marimbondos de inverno,
Na colmeia, ociosos. (Goga)

Um penduricalho –
O marimbondo de inverno
Na cortina branca. (Teruko Oda)

Urubu

Mugido-lamento
Na ciranda de urubus
Olhares atentos. (Teruko Oda)

Camélia

Estarão no ramo
Camélias do entardecer,
Amanhã de manhã? (Teruko Oda)

Camélias em flor:
Caindo uma atrás da outra
Na manhã sem vento. (Goga)

Folha seca

Sonhos de velhice
Vão perdendo a identidade
Como folhas secas (Teruko Oda)

Uma folha seca
Silenciosa caindo...
Quer voltar à terra? (Goga)

Paina

O velho bandido
Rouba o galho desnudo
A últimas paina... (Teruko Oda)

Pitanga

Após longa ausência
No meu pedaço de chão
Colher pitangas... (Teruko Oda)

Pitangas maduras
Grande sonho para os guris
Na roça criados. (Goga)

Outros kigos e inverno

Suinã, balão, banho de sol, boneco de neve, casaco, cobertor, colheita de café, festa junina, fogos de artifício fogueira, lareira, meias de lã, pulôver, quermesse, rojão, tricotar.