

Brasil - Japão, a literatura unida por poucas palavras: do haiku ao haikai/senryuu¹

Brazil – Japan, literature united by a few words: from haiku to haikai/senryu

Paulo Ricardo Lombardi PHILIPPINI²
Glauco Cunha CAZÉ³

Resumo: O foco deste trabalho não é um aprofundamento teórico/histórico sobre o haikai e seus representantes como Bashô, Buson, Issa, Leminski, Guilherme de Almeida, mas um estudo comparativo das regras que eram, e são, usadas para escrever os *haikais* japoneses. Tenta mostrar até que nível os textos produzidos por escritores brasileiros se aproximam da forma clássica japonesa, usando como base teórica estudo do professor Paulo Franchetti em seu livro *Haikai: antologia e história* (2012).

Palavras-chave: Haikai. Goga. Poema. Forma. Guilherme de Almeida.

Abstract: The aim of this research is not a theoretical/historical deepening of haiku and its representatives such as Bashô, Buson, Issa, Leminski, Guilherme de Almeida but a comparative study of the rules that were and are used to write Japanese haiku. It tries to show what extent the texts produced by Brazilian writers approach the classic Japanese form. As a theoretical basis, we utilized the study of Professor Paulo Franchetti in his book *Haikai: anthology and history* (2012).

Keywords: Haikai. Goga. Poem. Structure, Guilherme de Almeida.

DOI: <http://dx.doi.org/10.24024/23579897v31n1a2022p73089>

Introdução

“Haikai não é síntese, no sentido de dizer o máximo com o mínimo de palavras. É antes a arte de, com o mínimo, obter o suficiente” (FRANCHETTI, 2012, p. 53). A literatura do período medieval japonês (1195–1600) sofre forte influência do pensamento zen budista, e é nesse período em que surgem a *renga* e o teatro *Nô*. A produção de haikai tem o seu início no período moderno do Japão, chamado *Edo* ou *Tokugawa*, que compreende os anos de 1600–1868, sendo o foco desta pesquisa.

O Brasil e o Japão mantêm uma relação de mais de 110 anos, que começou com a imigração japonesa a partir de 1908. Essa imigração acabou fazendo com que no Brasil exista a maior colônia japonesa fora do Japão. Esses dois fatores acabaram por criar um leque de possibilidades para uma troca cultural entre os dois países; uma dessas possibilidades foi no campo literário, representada pelo haikai, incorporado à literatura brasileira pelos olhos desses imigrantes, que não apenas escreveram haicais, como também inspiraram autores brasileiros a se aventurar por essa arte, a exemplo de Guilherme de Almeida, Paulo Leminski, entre outros.

¹ Este artigo é parte de um projeto de conclusão de curso (TCC) que é resultado de uma pesquisa realizada por meio do Núcleo de Pesquisa e Iniciação Científica da Faculdade Frassinetti do Recife - FAFIRE, desenvolvida entre junho de 2020 e junho de 2021.

² Graduando do curso de Licenciatura Plena em Letras pela Faculdade Frassinetti do Recife - FAFIRE e bolsista do NUPIC/FAFIRE | E-mail: paulophilippini@gmail.com

³ Doutor em Teoria da Literatura pela UFPE | professor do curso de Letras da FAFIRE | orientador da pesquisa | E-mail: glaucocaze@gmail.com

Outro caminho que ajudou o haikai a chegar ao Brasil foi a atenção dada, na época, por parte de escritores brasileiros, às tendências que aconteciam na Europa, especificamente na França. O haikai tem uma forte ligação com a espiritualidade e com a natureza, por isso é tido como uma escrita inspiradora, que busca, na simplicidade das coisas, expressar sentimentos, fazendo desse estilo de escrita algo desafiador, por isso, restrito a um nicho de escritores/admiradores.

O nome dado a essa forma poética pode ser escrita tanto como haikai, haiku ou haikai. A segunda forma foi concebida por Masaoka Shiki (1867–1902) para diferenciar a produção de haikais pós Kobayashi Issa (1763–1827). O termo haikai é o abrigado. Nesta pesquisa, usaremos o termo haikai, quando os poemas estiverem de acordo com os preceitos tradicionalistas japoneses, e haikai para quando seguir a forma brasileira do poema.

Oriente

São várias as manifestações culturais e literárias do oriente. No Japão, além do haikai, pela literatura temos o *Kojiki* (712), um livro que registra a mitologia japonesa, o *Nihon Shoki* (720), crônicas com uma profundidade histórica, e o *Man'yōshū* (759), uma antologia poética. Durante o período *Heian* (794–1185), considerado um dos períodos de maior abundância na produção literária, temos, talvez, uma das obras de ficção mais famosas do Japão, a *Lenda de Genji*, escrita por Murasaki Shikibu, sendo reconhecida como o primeiro romance japonês, o *Kokin Wakashu* (905), uma antologia de poemas *waka*.

Para Franchetti, “Toda a poesia tradicional japonesa se reduz metricamente a sequências de cinco e de sete sílabas, e mesmo a prosa cadenciada das narrativas poéticas mantém, como base rítmica, a alternância desses metros fundamentais” (FRANCHETTI, 2012, p. 10). Segundo Franchetti (2012), existiram fundamentalmente dois tipos de poemas considerados *waka* (和歌), ou *Yamatouta* (大和歌), poemas tradicionais japoneses que antecedem o haikai: *Naga-uta* e *Chouka*.

Naga-uta (長唄)/*Chouka* (長歌) (poemas longos) que alternam versos de cinco e sete sílabas, chamadas no japonês de *mora*⁴, sem limite e que terminam por um dístico 7–7 chamado de *hanka*

⁴ Menor unidade sonora que um falante da língua pode perceber.

(反歌), eram preferencialmente cantados. Porém, a definição do canto desses poemas difere dos significados que nos são conhecidos.

Ocidente

O haikai começa a se popularizar fora do Japão a partir do momento em que o país, que havia passado mais de 200 anos fechado para o mundo, começa a se abrir comercialmente e, como consequência, culturalmente. Com a crescente expansão do colonialismo europeu, e, principalmente, no final do século XIX, as trocas culturais tornam-se mais frequentes, e as obras japonesas começam a aparecer em abundância pela Europa. A imigração japonesa no Brasil inicia-se em 1908, com a chegada dos primeiros imigrantes que trazem a cultura e a tradição japonesa, incluindo o haikai que aparece no Brasil como um registro de um sentimento; além disso, é tido também como um registro de poesia rápida. De acordo com Franchetti, “O haikai japonês aparece, então, como ideal de coloquialidade, de registro direto da sensação e do sentimento e como forma adequada ao tempo rápido do presente” (FRANCHETTI, 2012, p. 196).

Alguns escritores brasileiros produziram haicais. Guilherme de Almeida é reconhecido como o escritor que popularizou o haikai no Brasil, principalmente nas décadas de 30 e 40. Esse autor, que pertencia ao movimento modernista brasileiro, fez adaptações no haikai japonês e utilizou duas características desse tipo de poema, sendo elas: distribuição em três segmentos e a composição por justaposição na estrutura tópico/comentário, como era feito nos *tankas*, forma de poesia da qual o haikai deriva. Guilherme de Almeida considerava interessante o uso de rimas, por isso, sentia falta desse efeito rítmico, que faltava na forma original do poema japonês. Por esse motivo, começou a inserir duas rimas dentro dos seus haicais, das quais uma delas une o primeiro com o terceiro verso, e, a outra, uma rima interna no segundo verso, em relação à segunda sílaba e a última.

No livro *Encantamento, acaso e você, seguidos dos haicais completos* (2002), que reúne os escritos de Guilherme de Almeida, a editora Suzi Frankl Sperber escreve: “Define-se o haikai: anotação poética e sincera de um momento de elite. Transpondo-o para o português, em 1936, o autor acrescentou-lhe a rima, fixando a seguinte fórmula:

- - - X

- O - - - - O
- - - - X” (ALMEIDA; SPERBER, 2002, p. 211)

Com essa estrutura, ele escreveu poemas como:

O PENSAMENTO	O CIGARRO	NOTURNO
O ar. A folha. A fuga .	Olho a noite pela	Na cidade, a lua
No lago , um círculo vago .	vidraça . Um beijo, que passa ,	a jóia branca que bóia
No rosto, uma ruga .	acende uma estrela	na lama da rua . ⁵

Utilizando-se desse recurso, o escritor consegue ampliar a regularidade métrica, e com a marcação da rima citada acima, temos agora uma sequência de cinco sílabas, duas sílabas, cinco sílabas e cinco sílabas.

O haikai japonês no Brasil

Vale destacar que alguns autores brasileiros como Guilherme de Almeida tiveram amizade e convivência com autores nipo-brasileiros de haikai. Mas podemos ver, pela sua produção, que essa convivência não foi o suficiente para que os autores brasileiros levassem a tradição japonesa para seus escritos. Iremos abordar dois desses autores: Nempuku Sato e Masuda Goga.

N. Sato foi um imigrante japonês e trouxe consigo um conhecimento passado para ele por Kyoshi Takahama (1874–1959), um dos principais discípulos de Masaoka Shiki (1867–1902) e líder da escola tradicionalista *Hototogisu*. Shiki foi o responsável por manter a tradição na criação de haikais no Japão, sendo considerado, junto a Bashô, Issa e Buson, um dos quatro grandes pilares do haikai. N. Sato foi o responsável por disseminar o haikai tradicional entre os imigrantes japoneses que chegavam ao Brasil, principalmente pelas cidades do estado de São Paulo e do Paraná. Fundou sua própria revista, a *Kokage*, em 1948, e teve mais de 2 mil discípulos diretos e indiretos, sendo, assim, a maior comunidade de poetas de haikai em japonês fora do Japão.

Goga Masuda foi um dos seus discípulos e responsável por manter a escrita de haikais dentro da tradição japonesa, também em português. Em 1987, ajudou a fundar o Grêmio Haikai Ipê, uma

⁵ Haicais do livro *Encantamento, acaso e você*, seguido de haicais completos (2002), p. 218, p. 225 e 227.
LUMEN, Recife, v. 31, n. 1, p.73-89, jan./jul. 2022

associação que junta praticantes de haikai no estilo japonês. Goga classifica a poesia de N. Sato como brasileira, embora fosse escrita em japonês, pois entendia que aquele haikai escrito em japonês estava ambientado na realidade brasileira, inclusive com a criação de novos *kigos*.

Correntes do haikai

Em seu livro *O Haikai no Brasil* (1988), Goga cita três correntes de escrita do haikai. A primeira ele chama de ‘Os defensores do conteúdo do haiku’, cujos escritores consideram características peculiares do haikai: a concisão, a emoção, a intuição - concepções inspiradas no zen-budismo. A segunda corrente ele chama de ‘Os que atribuem importância a forma’, que seria a corrente que Guilherme de Almeida seguia, e preocupava-se mais com a concisão do modelo 5-7-5 do que com o lado mais voltado à natureza dos haikais japoneses. Por último, a corrente a qual chamou de ‘O admirador da importância do *kigo* – Palavra ou termo relativo à estação do ano’, e o foco de análise desta pesquisa, a corrente que Kyoshi Takahama seguia e que foi passada para N. Sato e, conseqüentemente, para Goga, na qual era defendida a necessidade de um termo ligado às estações do ano.

Assim (...) quanto ao haiku (...) deve indicar ou refletir a estação do ano (ao menos indiretamente) em que é elaborado; e caracterizado, portanto, por sua extrema concisão, devendo, ao mesmo tempo, através desta, fluir com naturalidade o conteúdo poético (JORGE FONSECA JÚNIOR. Wenceslau de Moraes e Outras Evocações, 1980, p. 120-121, in: GOGA, *O Haikai no Brasil*, 1986).

Os *kigos* (palavras de estações, 季語) são considerados a alma do haikai. Sua importância vem do fato de que o *kigo* fornece o tom do haikai. Existem *kigos* que são tão usados que se tornaram locuções de cinco sílabas ou quatro mais uma posposição. Franchetti cita algumas dessas locuções como *aki no kaze* (vento de outono), *haru na asa* (manhã de primavera), *samidare ya* (chuva de verão!), *meigetsu ya* (lua cheia de outono!).

A importância dos *kigos* é tamanha que, para Bashô, “[...] se alguém descobrisse um só *kigo* ao longo da vida, isso já seria uma herança preciosa a legar à posteridade” (FRANCHETTI, 2012, p. 38). A falta de *kigo* em um haikai, pela visão japonesa, já descaracterizaria aquele poema como um haikai. Um estilo de poema que se assemelha ao haikai, porém, livre de regras, é o *Senryū*, haiku cômico. Ele segue a mesma estrutura do haikai, mas, o seu foco é a sátira, para brincar com a sociedade e com a condição humana. O *Senryū* surgiu em 1750 e vem de uma derivação de *renga* chamado *maekuzuke* (encadeamento à estrofe antecedente).

Análise de haikais

Passamos a analisar a antologia de haicais *Boa companhia Haikai* (2009), organizada por Rodolfo Witzig Guttila. Foram selecionados haikais de alguns autores que tiveram mais relevância na disseminação do haikai brasileiro e que estão no livro. Por meio dessa análise, procuramos entender até que ponto a forma brasileira considera, ou não, os requisitos da forma japonesa.

Os *kigos*, a alma do haikai, serão considerados conforme a lista presente no livro *Natureza - Berço do Haikai*, de Goga Masuda e Teruko Oda, lançado em 1996. Para cada haikai do livro *Boa companhia Haikai* analisaremos um do mesmo autor integrante da antologia ‘*Os 100 haicaístas brasileiros*’ (1990), organizada por Goga Masuda, e chamada em seu prefácio de “Pequena *Manyôshû*”, em alusão à primeira antologia de poemas japoneses, compilada em 759 d.C., no período Nara (710-794 d.C.), na qual os haikais, em sua maioria, seguem o padrão japonês.

É necessário esclarecer, antes de começarmos a análise, que não há pretensão em dizer que os poetas que iremos apresentar não faziam haikai por não se aproximarem da forma japonesa, pois, como já vimos, o haikai brasileiro ganhou uma nova roupagem com Guilherme de Almeida. Pretendemos pontuar, nos poemas apresentados no livro, se eles possuem as características que, segundo Goga Masuda, nos seus 10 mandamentos, caracterizam o formato japonês de se escrever haikais, ou se seguem a tradição de Guilherme de Almeida. Para essa análise, iremos ver pontos como:

- se o poema tem a forma mais comum do haikai japonês: 17 sílabas em métrica 5-7-5, sendo essa métrica maleável, desde que o número de sílabas não ultrapasse 17 ou fiquem muito abaixo desse número, tornando-se um soneto. Se considerarmos o *mumon*, o qual Bashô apreciava, podemos considerar como haikai um poema de até 20 sílabas, visto que, com mais de 21 sílabas o poema seria considerado uma trova;
- deve ser conciso, sem subjetividades;
- não deve ter título; alguns poetas o utilizam alegando ser uma tradição ocidental. No haikai podemos ter um tema servindo como título - nesse caso não acontece um desvio da tradição japonesa.
- não deve ter rima;
- deve-se observar o uso do *Kigo*, palavra que define uma estação e a alma do haikai;

- “Cada estação do ano tem o próprio caráter, do ponto de vista da sensibilidade do poeta; por exemplo: primavera (alegria), verão (vivacidade), outono (melancolia) e inverno (tranquilidade)”⁶.

“Não é porque você gosta de escrever poemas curtos que eles devem se enquadrar obrigatoriamente no esquema do *haikai*. Se as 17 sílabas do *haikai* não são suficientes para a sua expressão, não tenha medo de assumir: "eu não escrevo *haikai*"”⁷.

Os *kigos* presentes nos haikais estão em negrito, para uma melhor visualização.

Abel Pereira (Boa companhia – Haikai)

O ocaso

No rio profundo (5)
o sol parece outro sol (7)
a emergir do fundo. (5)

Pelo vão das telhas (5)
o dia olha, e se anuncia (7)
em vestes vermelhas. (5)

Um grão bem miúdo... (5)
Um nada à margem da estrada... (7)
Um nada que é tudo. (5)

Poucos **vaga-lumes**, (5)
e a costureira não pôde (7)
enfiar a agulha. (5)

Ai, dos **vaga-lumes**! (5)
Eles são muitos, e minha (7)
horta é pequena! (5)
(GUTTILLA. *Boa companhia - haikai*, 2009, p. 26)

Esse poema de Abel Pereira, pelo que já foi apresentado nesta pesquisa, pode ser considerado uma junção de haicais, o que o aproxima dos *rengas*, poemas encadeados que precedem o haikai como conhecemos, no qual várias estrofes formam um poema, porém, não temos o sentido completo do poema em apenas 17 sílabas. Segue quase o padrão dos haicais de Guilherme de Almeida, com a métrica 5-7-5 por estrofe, com uma rima externa no primeiro verso, intercalando com uma rima externa no último verso, mas, sem a rima interna no segundo verso, recorrente no formato almeidiano.

⁶ Os 10 mandamentos do haikai. Disponível em: <https://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml> Acesso em: 18 nov. 2020.

⁷ <https://www.kakinet.com/caqui/nyumon20.htm>

Embora o *kigo* defina uma estação ou um momento no tempo ligado à natureza, só temos o primeiro *kigo* do poema na quarta estrofe, com a palavra ‘vaga-lume’, que, pelo dicionário de *kigologia*, é definido como um animal da fauna da estação verão. As palavras ‘sol’, na primeira estrofe, e ‘dia’, na segunda estrofe, por si só não são entendidas como *kigos*, já que não definem uma estação ou um momento identificável no tempo, fator essencial ao *kigo*. Caso o autor tivesse especificado esse ‘dia’ como, por exemplo, “dia vernal”, ou o ‘sol’ como “sol de inverno”, presentes no dicionário de *kigos* (que localizam exatamente em que época do ano o haikai foi escrito), poderíamos atestar tais palavras como *kigo*. Assim, apenas temos vaga-lume como *kigo* nesse poema.

Percebemos, portanto, que esse poema não se encaixa no formato japonês, já que possui rima, título, vai muito além das 17 sílabas totais, e quando o *kigo* ‘vaga-lume’, que representa o verão, com sentimento de vivacidade, aparece na quarta estrofe, passa um ar de melancolia, de tristeza. Esse sentimento é perceptível na primeira estrofe, na qual a imagem do sol se pondo aparece refletida na água, e, quando os vaga-lumes aparecem, eles são poucos, em contraste com a última, onde o *kigo* já cumpre o seu papel com muitos ‘vaga-lumes’, passando o sentimento de vivacidade que esse *kigo* deve ter.

Abel Pereira (100 haicaístas brasileiros)

Aquelas lanternas (5)
ziguezagueando nos montes... (7)
Quantos **vaga-lumes!** (5)
(100 haicaístas brasileiros, 1990, p. 15)

Diferente do poema ‘*O acaso*’, esse haikai supra de Abel Pereira preenche todos os requisitos de um autêntico haikai japonês. A explicação do haikai não é necessária; o sentido está completo em suas 17 sílabas concisas, em sua métrica 5-7-5, sem rima, sem título, mas com toda leveza que configura o poema clássico japonês. Não se vê uma alegoria para a escrita, o que está no poema é única e exclusivamente o que ele viu, a captura de um momento, assim como o salto da rã de *Bashô*.

Percebemos, aqui, que o *vaga-lume*, o *kigo*, que define o verão e que, portanto, teria que passar um sentimento de vivacidade, cumpre exatamente seu papel. Não é uma metáfora, são literalmente muitos vaga-lumes. A vivacidade é sentida quando o poeta escreve sobre as lanternas,

indo para lá e para cá no monte, mas que, no fim, não eram lanternas, e sim vários vaga-lumes que iluminavam a noite.

Afrânio Peixoto (Boa companhia – Haikai)

As coisas humildes (5)
Têm o seu encanto discreto: (8)
O **capim melado** (5)
(GUTTILLA. *Boa companhia – haikai*, 2009, p. 31)

Esse haikai, por alguma razão, teve o seu título *Perfume silvestre* suprimido, além de se ter acrescida uma vogal ‘o’ no segundo verso, ele está presente na antologia organizada por Goga, *100 haicaístas brasileiros* (1990), com seu título e sem a supracitada vogal.

Como mostrado nos pontos a serem estudados, o título é diferente do tema, e, nesse haikai, o ‘Perfume Silvestre’ pode ser entendido como um título, e não como um tema, já que nele existe um direcionamento das emoções do leitor. Ao lermos o título, identificamos no segundo verso que o “encanto discreto”, sobre o qual Afrânio escreve, é o perfume da flora, do capim melado.

Quanto a sua forma, tem a escrita, nessa antologia de Guttilla, quase que tradicional japonesa, em 5-8-5, com o acréscimo da vogal ‘o’, de sentido completo e sem rimas. O ‘capim melado’ não é tido como um *kigo* pelo dicionário, segue alguns exemplos do que Goga considerava *kigos* usando a palavra ‘capim’: *Capim de inverno*, *capim de primavera*, *capim novo*, *capim seco*, *capim-açu*, *capim-amargoso*, *capim-favorito*, *capim-flecha*, *capim-gordura*, *capim-molambo*, *capim-natal*, *capim-pororó*. Entretanto, o capim melado é o nome popular para capim-gordura, que, segundo o dicionário de *kigos*, é uma planta do inverno. Portanto podemos considerar ‘capim melado’ como um *kigo* nesse haikai.

Percebemos, então, que o único distanciamento desse haikai para a forma japonesa é a presença do título que traz um tom de subjetividade. Caso fosse trocado por um tema, e considerando o “capim melado” como um *kigo*, e seguindo a diretriz de Goga quanto à quantidade de sílabas, esse poema seria considerado um haikai com a estética japonesa em sua totalidade.

Afrânio Peixoto (100 haicaístas brasileiros)

A arte de resumir
O **ipê** florido, (5)
Perdendo todas as folhas, (7)
Fez-se uma flor só (5)

(100 haicaístas brasileiros, 1990, p. 17)

Esse haikai de Afrânio, assim como o ‘Perfume Silvestre’, tem um título e não um tema. Observando o título ‘A arte de resumir’, ou seja, do muito produzir pouco, as folhas do ipê vão caindo como se de uma obra completa sobrasse no último verso, a última flor daquela árvore, o que indica que o outono está chegando ou que aquela árvore floresceu cedo, já que o tempo de floração de um ipê é de em média 15 dias.

Segue a métrica tradicional japonesa 5-7-5, tendo seu sentido completo em suas 17 sílabas, com concisão, sem rima. O seu *kigo* ‘ipê’, pelo dicionário, faz parte da primavera e deve trazer consigo um tom de alegria. Observando o haikai, é possível sentir um tom mais de tristeza, de solidão do que talvez de alegria por uma renovação que está sendo preparada.

Nesse haikai, temos a distanciação da estética japonesa, quando o autor utiliza um título que traz uma subjetividade ao haikai e modifica o sentimento que o *kigo* ‘ipê’ deveria ter, de algo alegre e vivo para algo triste e solitário.

Alice Ruiz (Boa companhia – haikai)

I
sem saudade de você (7)
sem saudade de mim (6)
o passado passou enfim (8)

II
por uma só fresta (5)
entra toda vida (6)
que o sol empresta (5)

III
fim do dia (3)
porta aberta (4)
o **sapo** espia (5)

IV
minha casa (3)
o **sapo** já sabe (5)
entrar e sair (4)

V
cerimônia do chá (7)
três convidados (4)
e um **mosquito** (3)

(GUTTILLA. *Boa companhia – haikai*, 2009, p. 35)

Alice Ruiz é uma poetisa que escreveu vários haikais que carregam a arte japonesa. Foi casada com o poeta Paulo Leminski, o que fez com que ela trouxesse para seus haikais principalmente o espírito zen. Entretanto, nesta antologia, o autor optou por colocar alguns escritos dela que não representam exatamente o espírito do haikai japonês. Dos 14 poemas, dois deles são

traduções de haikais de Issa com a presença do *kigo*; quatro autorais que possuem o *kigo*, e um deles será analisado na antologia *100 haicaístas brasileiros*, e 6 autorais que não possuem o *kigo*.

Os haicais selecionados por Guttilla não possuem títulos e nenhum deles segue a métrica 5-7-5, mas também não ficam muito abaixo desse número, como Goga cita nos seus 10 mandamentos, não configurando, portanto, um distanciamento da tradição japonesa. Podemos perceber a influência de Guilherme de Almeida nos haikais **I**, **II** e **III**, quando temos a presença das rimas ‘mim’ — ‘fim, ‘fresta’ — ‘empresta’ e ‘dia’ — ‘espia’. Esses haicais, do ponto de vista da concisão, têm seu sentido completo, embora tenham uma carga de subjetividade.

Os *kigos*, seguindo a classificação do dicionário de Goga, apenas estão nos haicais autorais **III**, **IV** e **V**, sendo eles ‘sapo’ e ‘mosquito’. Ambos representam um *kigo* ligado à fauna da estação verão, sendo o sapo uma referência ao clássico haikai de Bashô. É notável que os haikais que têm o *kigo* são mais diretos, sem subjetividade, um retrato de uma cena assim como o formato clássico do poema pede.

Os haicais dela capturam muitas vezes o que Bashô falava da simplicidade e da solidão como um meio para se escrever haikais. Dos poemas citados, o **I** e **II** se distanciam do formato clássico, quando trazem uma carga de subjetividade, diferentemente do **III**, **IV** e **V**, que são “apenas” o retrato de uma cena. Quanto à forma dos poemas presentes no livro, Alice não se preocupa com o pensamento parnasiano de manter aquela forma fechada do 5-7-5, algo que não faz o poema se distanciar da forma clássica japonesa, já que o próprio Goga diz que não se deve sacrificar um bom poema por ele não ter alcançado a métrica chamada ideal, de 5-7-5, desde que não fique muito abaixo das 17 sílabas poéticas ou muito acima.

Os haicais de Alice Ruiz na antologia estão em um meio-termo, entre passar o sentimento que o haikai tradicional transmitia, em detrimento, muitas vezes, do uso de um *kigo*, e de não alcançar a métrica ideal. O **I** e **II** não são considerados haicais pela falta do *kigo*; o **III** apenas se distancia pelo fato de ter uma rima ‘dia’ — ‘espia’; o **IV** e o **V** se aproximam integralmente da forma japonesa, sem rima, sem título, com *kigo* e conciso, assim como o haikai tradicional.

Alice Ruiz (100 haicaístas brasileiros)

- I**
primavera (3)
até a cadeira (4)
olha pela janela (6)
- II**
luzes acesas (5)

vozes amigas (4)
chove melhor (4)
(100 haicaístas brasileiros, 1990, p. 20)

Na antologia de Goga, temos dois haicais de Alice Ruiz, sendo um com *kigo* e um sem. Assim como os haicais presentes na outra antologia, *Boa companhia – Haikai*, não possuem título ou tema, não seguem a métrica fechada do 5-7-5, e, diferente dos haicais **I**, **II** e **III** da outra antologia, não possuem rimas.

O haikai **I** tem o *kigo* ‘primavera’, é um poema direto com um pouco de subjetividade no terceiro verso, no qual possivelmente a paisagem que a primavera traz é tão bonita que até a cadeira quer admirá-la. O *kigo* sendo usado nesse sentido contempla o uso que um termo ligado à primavera deve ter, um sentimento de alegria, renovação, amor. Tem sua aproximação com a forma japonesa, ao utilizar um *kigo* da maneira tida como certa, por não ter rimas e não ficar tão abaixo das 17 sílabas e não ter um título.

O haikai **II** não possui *kigo*, já que, pelo dicionário de *kigos*, ‘chove’, mesmo sendo uma palavra ligada à natureza, não define uma época. A falta do *kigo*, como dito anteriormente, já excluiria o poema da visão tradicionalista japonesa. Porém, estando presente nesta antologia, Goga talvez estivesse atestando o que ele disse em sua entrevista em 1998, dois anos depois de a antologia *100 haicaístas brasileiros* ser publicada, na qual comprova que, pelo desenvolvimento do haikai brasileiro, iria considerar tudo, mesmo que pela visão japonesa um haikai sem *kigo* não seja considerado como tal. Tem sua aproximação com a forma japonesa pela ausência de rimas, título e métrica próxima às 17 sílabas. Porém, não tendo o *kigo*, perde o que os japoneses consideram a alma de um haikai, não podendo, assim, ser considerado um haikai tradicionalista.

Guilherme de Almeida (Boa companhia – Haikai)

I

O pensamento

O ar. A folha. A fuga. (5)
No lago, um círculo vago. (7)
No rosto, uma ruga. (5)

II

Noturno

Na cidade, a lua: (5)
a joia branca que boia (7)
na lama da rua (5)
(GUTTILLA. Boa companhia – Haikai, 2009, p. 85- 86)

Guilherme de Almeida segue a forma que criou, como podemos perceber nos poemas **I** e **II** com rimas internas e externas: fuga — ruga, lago — vago no **I**, e lua — rua, joia — boia no **II**. Quanto à métrica, em ambos temos o esquema 5-7-5. Há presença de um *kigo* apenas no **II**, com a lua, que, pelo dicionário de *kigos*, é definido como um fenômeno atmosférico do outono. Pelo apresentado por Goga, um haikai que se passa no outono deveria trazer um sentimento de melancolia e tristeza. O **II** passa exatamente esse sentimento de melancolia, de talvez uma pessoa que olhe a lua através da lama na rua, por andar apenas olhando para baixo.

Os dois possuem um título. Como vimos, Goga considerava desnecessária a atribuição de um nome ao haikai, só sendo aceitável caso o título representasse o tom do haikai. Um título que não dá esse tom traz uma carga de subjetividade, algo que, pelos ‘10 mandamentos’, seria desnecessário. Caso o **II** tivesse no título algo como ‘Noite de inverno’, por exemplo, teríamos um tema, e não mais um título, ficando dentro das regras que Goga aponta como as ideais para a escrita de um haikai. O **I** tem como título, talvez, uma das coisas mais subjetivas do ser humano, que é o próprio pensar. Como vimos, o haikai ideal não é exaustivamente pensado. Talvez Guilherme estivesse fazendo uma brincadeira entre o nome do haikai e um dos pontos que o modelo japonês apontava como algo que deveria ser evitado.

Temos, então, no **I**, um distanciamento do modelo japonês, pela falta do *kigo*, pela atribuição de um título, pela carga de subjetividade e por ter rimas. No **II**, temos esse distanciamento também pelo uso de rimas e a atribuição de um título. Quanto à métrica, ambos são feitos em 17 sílabas na métrica 5-7-5.

Guilherme de Almeida (100 haicaístas brasileiros)

I

Infância

Um gosto de **amora** (5)
comida com sol. A vida (7)
chamava-se "Agora" (5)

II

Cigarra

Diamante. Vidraça. (5)
Arisca, áspera asa risca (7)
o ar. E brilha. E passa. (5)
(100 haicaístas brasileiros, 1990, p. 57)

Ambos os poemas têm rimas internas e externas. No **I** temos: amora — agora, comida — vida; no **II**, vidraça — passa, arisca — risca. Há presença de um *kigo* nos dois poemas: no **I** com a amora, que, pelo dicionário de *kigos*, é definido como um fruto da primavera. Pelo apresentado

por Goga, um haikai que se passa na primavera deve trazer um sentimento de alegria, felicidade, e o **I** passa esse sentimento de felicidade, de estar vivo. O *kigo* do **II** aparece como o tema do haikai, porém, não aparece nos versos. A cigarra, no dicionário de *kigos*, é um animal da fauna de verão.

Temos, então, no **I**, um distanciamento do modelo japonês, pela atribuição de um título, pela carga de subjetividade e por ter rimas. No **II**, temos esse distanciamento também pelo uso de rimas, falta do *kigo* no verso do poema e pela carga de subjetividade. Quanto à métrica, ambos são feitos em 17 sílabas, na métrica 5-7-5.

Goga Masuda (100 haicaístas brasileiros)

I
Despontando o sol... (5)
pisca-pisca dos **orvalhos** (7)
no mar de capins (5)

II
Eco dos trovões (5)
o **aguaceiro**, de repente, (7)
faz subir o rio. (5)
(100 haicaístas brasileiros, 1990, p. 59)

Por último, iremos analisar dois haikais de Goga Masuda, o *haijin*, escritor de haikais, que estamos usando como base teórica para analisar os haikais nesta pesquisa. A proposta seria analisar os haikais presentes em uma antologia separada por um autor e compará-los com os haikais presentes na antologia organizada por Goga, ‘100 haicaístas brasileiros’. Porém, na antologia ‘Boa companhia Haikai’, apesar de, no prefácio, falar um pouco sobre Goga, e o escritor ser um dos fundadores do Grêmio Haikai Ipê, ele optou em não colocar nenhum haikai da autoria de Goga na antologia.

O haikai **I** tem o *kigo* orvalho, definido no dicionário de *kigos* como uma palavra ligada a um fenômeno atmosférico pertencente à estação outono; tem seu sentido conciso nas 17 sílabas. Quanto ao sentido, o haikai não passa uma carga de subjetividade, o poema significa exatamente o que está escrito, uma descrição de um amanhecer refletido no orvalho. Também não tem título ou tema e nem possui rimas em sua estrutura.

O haikai **II** tem o *kigo* ‘aguaceiro’, que, pelo dicionário de *kigos*, é uma palavra ligada a um fenômeno atmosférico do verão, e, assim como o **I**, seu sentido está completo em 17 sílabas. Em relação ao sentido, segue o **I**, e é tão somente a descrição de uma cena, de um dia chuvoso que faz o nível de um rio subir. Não possui título ou tema e nem rimas.

Como podemos perceber, um haikai que segue as diretrizes da forma japonesa não fica aberto a várias interpretações, e é mais direto do que na vertente brasileira, que tenta trazer uma carga de subjetividade, de alegorias, de rimas e de um pensar exaustivo, ao se escrever um haikai.

Considerações finais

Esse trabalho propôs uma análise comparativa da produção brasileira em relação à japonesa, não com o intuito de diminuir a produção brasileira, mas apenas de comparar e entender os motivos que fizeram a produção brasileira se aproximar, ou se distanciar, como vimos em alguns poemas, da forma japonesa. Como demonstrado, tivemos escritores como N. Sato e Goga, que procuraram divulgar o haikai tal como é feito no Japão, mas acabaram por não serem tão divulgados no país, sendo conhecidos apenas entre os que buscam, de fato, saber sobre o haikai e suas origens. Esse fato fez com que quase todos os poemas escritos em formato 5-7-5 ficassem conhecidos como haikai, até mesmo os cômicos, que, conforme vimos, deveriam ser classificados de *senryū*, por não se prenderem a regras tão rígidas, como o uso, ou não, do *kigo*. Talvez, se essa distinção tivesse sido feita com Guilherme de Almeida e Afrânio Peixoto, ao procurarmos haikai não encontraríamos uma vasta produção como vemos hoje.

Por fim, podemos perceber que, num determinado estilo de literatura que pertence a um grupo, quando incorporado a outro (por grupo entenda-se país), e esse grupo exporta para outro, quase como um telefone sem fio, as raízes dessa literatura acabam se perdendo, surgindo variações que passam a ser o formato “oficial” daquela forma poética no país de chegada. No Brasil, podemos notar que existiu uma troca de prioridades: o *kigo* passou a ser secundário ou até desnecessário; a prioridade foi dada à forma e à rima. O mais importante em um haikai brasileiro não é a palavra da estação, mas se ele consegue se encaixar na métrica 5-7-5.

Por meio da pesquisa, é perceptível também que os seguidores da linha tradicionalista do haikai no Brasil, representados por Goga, não têm a intenção de repreender os escritores que faziam haikai à sua própria maneira. O que Goga defendia era apenas que se tentasse, pelo menos na comunidade nipo-brasileira, manter as raízes do Japão representadas por meio do haikai. Tanto é verdade que Goga, em entrevista a Epaminondas Alves, publicada no Jornal do Nikkey (São Paulo), de 6 de junho de 1998, diz o seguinte:

GM -Acho que o primeiro que introduziu haikai no Brasil foi Afrânio Peixoto. Importou da França, com denominação haikai. Então, aqui no Brasil, todo mundo usa denominação haikai tradicionalmente. E temos Guilherme de Almeida e outros, que se sensibilizaram muito com a concisão da poesia japonesa, apenas [sic] 17 sílabas, menos que a trova, que tem 21. Nesse ponto de vista, não cantava diretamente observando a natureza, essa é a diferença.

JN -. E essa poesia dos brasileiros, o senhor ainda considera haikai, de Guilherme de Almeida, Paulo Leminski?

GM - **Sim, estou considerando tudo em nome do haikai brasileiro. Mas no Japão não passa como haikai, aquele sem *kigo***

(GOGA, 1998, grifo nosso)

De certo modo, através do Grêmio Haikai Ipê, esse desejo de Goga continua sendo levado adiante, não apenas por descendentes, mas também por admiradores da arte japonesa em sua raiz.

Referências

ALMEIDA, Guilherme de; SPERBER, Suzi Frankl. **Encantamento, acaso, você, seguidos dos haicais completos**. São Paulo: Editora UNICAMP, 2002.

ALVES, Epaminondas. **Goga Masuda, de haijin a haicaísta no espaço de uma vida**. In: KAKINET. Disponível em: <https://www.kakinet.com/caqui/gogae.shtml>. Acesso em: 12 out. 2020.

BASHO, Matsuo. **Trilhas longínquas de Oku**. São Paulo: Escrituras, 2016

BLYTH, Reginald Horace. **Zen and Zen Classics vol 1**. Tokyo: The Hokuseido Press, 1960.

BLYTH, Reginald Horace. **Oriental Humor**. Tokyo: The Hokuseido Press, 1959.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

FRANCHETTI, Paulo (org.). **Haikai: antologia e história**. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

GOGA, H. Masuda; ODA, Teruko. **Natureza–Berço do Haikai: kigologia e antologia**. São Paulo: Empresa Jornalística Diário Nippak, 1996.

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

GOGA, H. Masuda **Os dez mandamentos do haikai**. In: KAKINET. Disponível em: <https://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml> Acesso em: 18 nov. 2020.

REVISTA BRASILEIRA DE HAICAI – CAQUI. Disponível em: <https://www.kakinet.com/cms/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

GOGA, H. Masuda. **O haikai no Brasil**. São Paulo: Oriente, 1988. Disponível em: <https://www.kakinet.com/caqui/brasil.htm>. Acesso em: 20 ago. 2020.

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

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2010.

OSEKO, Toshiharu. **Basho's Haiku**. Tokyo: Maruzen, 1990. v. 1.

OSEKO, Toshiharu. **Basho's Haiku**. Tokyo: Maruzen, 1996. v. 2.

PEIXOTO, Afrânio. **Trovas populares brasileiras**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1919.

SHIRANE, Haruo. **Early Modern Japanese Literature: an anthology, 1600-1900**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2002.

WILSON, Robert. **Interview: Hiroaki Sato**. Disponível em: https://simplyhaiku.com/SHv2n6/features/Hiroaki_Sato_featurei.html. Acesso em: 04 abr. 2021.

UEDA, Makoto. **Twayne's world authors series a survey of the world's literature - Matsuo Basho**. Nova Iorque: Twayne Publishers, 1970.

YUASA, Nobuyuki. **Penguin Classics - Basho, deep north and other travel sketches**. Inglaterra: Penguin Books, 1966.

Recebido em: 11.10.2021

Aprovado em: 09.11.2021

Para referenciar este texto:

PHILIPPINI, Paulo Ricardo Lombardi; CAZÉ, Glauco Cunha. Brasil - Japão, a literatura unida por poucas palavras: do haiku ao haikai/senryuu. **Lumen**, Recife, v. 31, n. 1, p. 73-89, jan./jul. 2022.