

## **A VIAGEM DO HAICAI DE NEMPUKU SATO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira / Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de "Mestre em Letras", área de concentração em Teoria Literária.

Orientadora: Maria Lúcia de Barros Camargo.

o Antonio Maschio Cardozo Chaga.

IANÓPOLIS - 1995.

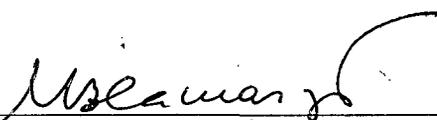
# “A VIAGEM DO HAICAI DE NEMPUKU SATO”

**Marco Antonio Cardoso Chaga**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

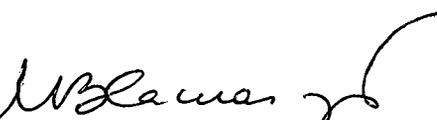
## MESTRE EM LETRAS

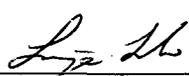
Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo  
ORIENTADORA

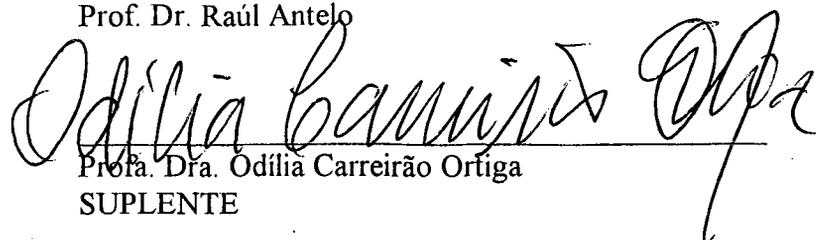
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Ana Luíza Andrade  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo  
PRESIDENTE

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Luíza Lobo

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Raúl Antelo

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Odília Carreirão Ortiga  
SUPLENTE

## **RESUMO**

Esta dissertação apresenta o *haicaísta* que trouxe ao Brasil, junto aos imigrantes, o haicai japonês.

Mapeando a trajetória do haicai desde o Japão, este trabalho pretende refletir sobre a adaptação e inserção do haicai de Nempuku Sato ao Brasil.

## **RESUME**

Ce travail présente le père du haiku qui, avec les immigrants, apporta au Brésil le haiku japonais.

Traçant la trajectoire du haiku depuis le Japon, cette étude prétend se pencher sur la réflexion concernant l'adaptation et l'insertion du haiku de Nempuku Sato au Brésil.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao CNPq, pela bolsa.

À Maria Lúcia, pela **orienta(liza)ção**.

"O "escritor": diz sempre mais ou menos o que realmente pensa. Esquece ou acrescenta o seu pensamento. No fim o que escreve não corresponde a nenhum pensamento real. É mais rico ou menos rico. Mais longo ou mais breve. Mais claro ou mais obscuro. Por isso, quem pretende reconstituir um autor a partir de sua obra, necessariamente constrói uma personagem."

Paul Valéry.

## **ÍNDICE**

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>A TRAJETÓRIA DO HAICAI</b>	<b>8</b>
- Duas viagens do haikai	15
- Uma variante: a segunda vertente	18
- Do outro lado do mundo	27
<b>O HAICAI DE NEMPUKU SATO:</b>	
<b>CAMPO E CIDADE</b>	<b>32</b>
- Primeiro o campo	35
- A orientação inicial	39
- A cidade ausente	41
- A individualização do haikai	47
- Uma definição do haikai	55
- O haikai como parte de uma experiência narrativa	58
<b>MORRER, VIVER E VIAJAR:</b>	
<b>O TERRITÓRIO DO HAICAI</b>	<b>62</b>
- A morte visível e a viagem invisível	65
- Uma outra fronteira	75
<b>A TRADIÇÃO DO PRESENTE</b>	<b>85</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>106</b>
<b>BIBLIOGRAFIA DO AUTOR</b>	<b>111</b>
<b>BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR</b>	<b>112</b>
<b>BIBLIOGRAFIA DA PESQUISA</b>	<b>113</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>116</b>

## INTRODUÇÃO

Em Londrina, durante a década de oitenta e talvez antes, alguns haicais<sup>1</sup> eram utilizados como material de apoio em cursos de língua japonesa. Esses haicais faziam parte da obra de Nempuku Sato. Os professores que utilizavam este material esperavam despertar o interesse dos alunos, descendentes de japoneses e "brasileiros", para o estudo mais específico do haicai. Em sua maioria ex-alunos de Nempuku Sato, estes professores, seus respectivos alunos e outros haicaístas, iniciaram a seleção e tradução de alguns haicais. Foram traduzidos trinta e sete haicais que constituem o corpus deste trabalho<sup>2</sup>.

O critério para realizar esta seleção foi determinado por alguns ex-alunos<sup>3</sup> de Sato e estava fundamentado na censura dos haicais mais picantes, bem como dos temas relacionados a política e religião. Dessa maneira, esta amostragem apresenta somente o aspecto diurno<sup>4</sup>, o lado apolíneo da produção de Nempuku Sato.

---

<sup>1</sup> Utilizarei a forma dicionarizada.

<sup>2</sup> Ver anexo. Se compararmos o número de haicais escritos por Sato, mais de mil e quinhentos, aos trinta e sete traduzidos, veremos que esta seleção não pretendeu apresentar um número significativo capaz de possibilitar um mapeamento preciso da Obra de Nempuku Sato. Sendo assim, a presente seleção apresenta apenas uma pequena amostragem dos haicais de Nempuku Sato.

<sup>3</sup> Entre eles a Sra. Mitchiu, Tokui Sato e Shinshiti Minowa, que também caligrafou os haicais anexos.

<sup>4</sup> Quero dizer: a censura que norteou a seleção dos haicais preocupou-se em traduzir os haicais menos comprometedores do ponto de vista moral.

De uma maneira muito peculiar, a obra de N. Sato não chamou a atenção dos críticos nacionais até muito recentemente<sup>5</sup>. Fiquei até um pouco espantado e agradavelmente surpreendido ao saber que o professor Haquira Osakabe havia iniciado os trabalhos na Unicamp, em 1994, com uma aula inaugural sobre Nempuku Sato. No mesmo ano, tive a oportunidade de acompanhar um desdobramento daquela aula inaugural, que agora havia se transformado em uma Comunicação<sup>6</sup>. Não era, propriamente, um trabalho de análise dos haicais de N. Sato, mas era um interessante histórico sobre a existência paralela deste desconhecido *haicaísta*.

Antes de realizar mais um histórico de N. Sato com a finalidade de apresentá-lo, contextualizando-o junto ao leitor deste trabalho, gostaria de chamar a atenção para o fato de que a obra de Sato tenha passado despercebida e incógnita, além das publicações mencionadas anteriormente, sem direito a nenhuma linha de referência, inclusive pelas mãos dos Poetas Concretos. Este fato ganha vulto e se torna significativo se considerarmos a importância nuclear do haicai para o desenvolvimento imagético da poesia que a Teoria Concretista pretendia.

Vamos ao histórico. Kenjiro Sato nasceu a 28 de maio de 1898 na cidade de Sasaoka, Província de Niigata, no Japão. Era o segundo dos seis filhos do casal Yosaku Sato e

---

<sup>5</sup> Ver bibliografia sobre o Autor.

<sup>6</sup> O encontro com o Prof. Haquira Osakabe ocorreu durante o IV Congresso Abralic, USP, setembro de 1994.

Tose Sato, seu pai, um pequeno comerciante de secos e molhados.

Em 1922, conheceu Mizuno Nakata, professor da Faculdade de Medicina de Niigata, que o iniciou no estudo do haicai. Foi nesta época que Kenjiro adotou o nome de batismo como *haicaísta*, Nempuku. Pouco tempo depois, Nempuku conheceu Kyoshi Takahama(1874-1959), que tinha sido aluno de Masaoka Shiki(1867-1902) e de quem tornara-se um dos mais destacados discípulos.

A situação econômica e social do Japão na década de vinte era, para não dizer nada, delicada, e o governo continuava a estimular o processo de emigração iniciado na virada do século. É nesse período que Nempuku Sato e outros membros da família decidiram, sem muita escolha, emigrar rumo ao Brasil, aqui aportando em 1927. Contudo, no caso específico de Nempuku Sato, a atividade de "ensinar" haicai no Brasil parecia seduzi-lo.

No Brasil, paralelamente ao trabalho agrícola, nunca bem sucedido, Nempuku Sato escreveu uma coluna sobre haicai no jornal **Brasil Jiho**, de 1935 a 1942, quando o jornal foi extinto. A mesma coluna retornaria em 1947, no **Jornal Paulista**, sendo publicada até 1977. Juntamente ao trabalho do jornal, Nempuku fundou a **Revista Kokague** (1948-1979 com 372 números), que pretendia divulgar a produção dos haicais elaborados durante suas viagens pelo sul de São Paulo e norte do Paraná. Além desses haicais, a revista se

encontrava à disposição para publicar, através de correspondência, haicais de qualquer parte do mundo onde houvesse japoneses interessados. Desse modo, pode-se encontrar nesta revista, além dos haicais dos alunos<sup>7</sup> de Sato, haicais de diversos *haicaístas* dos países da América do Sul.

O ano de 1954 foi o mais emblemático para a vida de Nempuku Sato, pois, a partir daí, ele passou a se dedicar exclusivamente ao trabalho de ensino e divulgação do haikai, com o abandono definitivo da lavoura. Nesta época, publicou, no Japão, dois volumes com seus haicais: **Nempuku Kushu I** e **Nempuku Kushu II**. Publicou também um volume chamado **Nempuku Haiwa** (Nempuku "falado"), que se destinava a divulgar as dificuldades enfrentadas durante o processo de adaptação do haikai ao Brasil.

Um dos aspectos centrais do meu trabalho está relacionado ao processo de **reorienta(liza)ção** do haikai no Brasil. Este processo ora se aplica ao haikai de Sato, ora se aplica ao próprio Nempuku Sato e aos imigrantes e, talvez, em alguns momentos, ele deva ser aplicado à minha pesquisa, justamente porque é muito difícil estabelecer um lugar próprio para o haikai japonês e, ao mesmo tempo, brasileiro. Trata-se portanto, de uma experiência realizada em diversos limites.

---

<sup>7</sup> Nempuku Sato possuía em torno de seis mil alunos nesta época, segundo levantamentos dos seus ex-alunos.

O limite, no caso do haikai de N. Sato, se impõe em diversos momentos, mas um deles, que não discuto de maneira direta, apesar de pairar sobre todos os outros limites, se encontra na própria especificidade do espaço deste haikai em circular, por longos quarenta anos, apenas dentro do universo da colônia japonesa. Desse modo, este limite, esta margem de segurança do haikai de Sato, estabelece um círculo muito peculiar: é um haikai produzido em língua japonesa com muitos leitores (seis mil ou vinte mil, não sabemos ao certo) no Brasil.

Este fato, a produção de haikai em língua japonesa, foi, e continua sendo, uma barreira a mais para quem quer pesquisar ou divulgar o assunto. Por esse motivo, devo ressaltar que não fará parte deste trabalho a discussão sobre a tradução dos haicais e, sendo assim, utilizar-me-ei da seleção citada anteriormente, que é uma versão autorizada pelos seus alunos. Insuficiente para analisar o conjunto da obra de Sato, esta seleção é suficiente para abrir várias questões.

Todavia, um outro e distinto processo de tradução, longe do problema da língua, será discutido. Trata-se, a partir da versão disponível, de examinar a "tradução" do Brasil que Sato realizava. Agregada a essa "tradução", também encontraremos a preocupação de Sato em adaptar o haikai ao Brasil. Portanto, discutir a inserção do haikai no Brasil feita por um japonês, fora dos cânones oficiais, fora

de uma tradição específica e brasileira e sem um planejamento prévio, constitui um outro objetivo desta dissertação.

Sendo, no Brasil, um habitante do campo, toda a apresentação de Nempuku Sato se desdobra, convergindo para um outro ponto deste trabalho: a leitura poética, do campo em direção à cidade e da cidade em direção ao campo, construída por Nempuku Sato. Essa leitura poética do campo acaba por re-criar, em algumas décadas, todo o movimento histórico de três séculos do haikai, presentificando sua história. Seria, às avessas, o movimento do *flâneur*. Enquanto o *flâneur* necessita, de maneira vital, da cidade para praticar os passeios de leitura da modernidade, Nempuku Sato sai da cidade, passeando em direção ao campo, para voltar à cidade.

Entretanto, para realizar a tarefa de inserção do haikai no Brasil, Nempuku Sato necessitava se instaurar diante do novo território. Sendo assim, no primeiro capítulo procuro mapear a trajetória do haikai na virada do século no Japão, movimento este que influenciaria a chegada ao Brasil da teoria da composição do haikai. Ao mesmo tempo, realizo o rastreamento das duas vertentes teóricas européias que trouxeram o haikai ao Brasil, para depois centralizar-me na importância da terceira vertente, na vertente japonesa de Nempuku Sato, que constitui um caso à parte e distante da visão européia.

A leitura dos haicais tem início no segundo capítulo, através do movimento circular de aproximação do campo à cidade, associando à leitura dos haicais de Sato o problema da experiência: da reorienta(liza)ção, da desterritorialização, da individualização, do haikai urbano(erudito), do haikai do campo (popular) e, por último, do componente narrativo do haikai.

O terceiro capítulo continua a desenvolver a leitura dos haicais, procurando refletir sobre o problema da viagem que trouxe o haikai ao Brasil, do valor estético e da fronteira estética do haikai.

No quarto capítulo procuro estabelecer a relação entre o haikai e o "agora". Examinar este particular aprisionamento do presente, que se manifesta no haikai, significa construir o movimento que transplantou, pelas mãos de Sato, uma parte deste tradicional modelo de presentificação e regeneração poética e histórica até o Brasil.

## A TRAJETÓRIA DO HAICAI

"Faça o haikai mais simples, sem pretensões de ser brilhante porque o haikai perfeito fica, na maioria das vezes, afetado. Deixe seu lado simples, comum, aparecer."

Nempuku Sato.

Para realizar o exame detalhado do processo de inserção e contextualização do haikai de Nempuku Sato ao Brasil, acredito ser de inestimável validade o delineamento da trajetória do haikai no Japão, sobretudo depois da contribuição de Masaoka Shiki(1867-1902).

De modo grosseiro e sem levar em conta várias especificidades, podemos dividir a produção de haikai no Japão em dois grandes grupos. O primeiro, englobaria Bashô, Buson e Issa. O segundo grupo estaria marcado pelo surgimento do crítico Shiki.

De maneira geral e por motivos diferentes, Bashô, Buson e Issa desfrutaram de uma metafísica que buscava transcender o espaço social, e, desta maneira, a transcendência somente poderia ocorrer no plano religioso ou místico. Agnóstico e um pouco contraditório, Shiki recusou, em parte, aquele apelo metafísico e procurou no espaço

social meios que lhe permitissem uma leitura crítica da sociedade.

O haikai de Shiki, que marca o final do século XIX, pode ser entendido como parte de uma experiência<sup>8</sup> cultural japonesa que visava proteger a forma haikai e, por outro lado, pretendia incorporar elementos estranhos e desconhecidos. O movimento de imigração de idéias e conceitos ocidentais reformulou todo o conjunto da sociedade japonesa. Neste contexto da virada do século, o haikai reiniciaria seu caminho com a finalidade de instaurar uma leitura crítica da sociedade. Nesse sentido, ver no haikai outros elementos, além das implicações religiosas, forneceria a Shiki uma possibilidade até então desconhecida ao haicaísta japonês.

Através da crítica, Shiki pretendia recuperar o valor artístico do haikai, intervindo na sociedade: não mais buscar montanhas ou espaços sagrados; pelo contrário, sua crítica tinha um destino certo: a cidade. O novo veículo utilizado por Shiki, para desenvolver sua crítica, foi o jornal.

Fernando Rodrigues-Izquierdo, embora descritivo na apresentação deste fato, soube reconhecer em Shiki um emaranhado de influências ocidentais.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Este conceito será discutido no cap.II.

<sup>9</sup> Acrescente-se que a abertura da sociedade japonesa, do final do século XIX, não possuiu precedentes na história daquele país, porque o Japão se manteve fechado às influências externas, salvo algumas expedições holandesas e jesuíticas no século XVI com finalidade comercial restrita.

"La labor de Shiki no es nada fácil, pues un año después del nacimiento del poeta comenzó en Japón la era Meiji, y con ella la apertura oficial del Japón a toda clase de influencias occidentales".<sup>10</sup>

O século XIX e o Ocidente colocaram o Japão, até então uma estrutura social medieval e fechada, diante de dois fatos: primeiro, o processo de fragmentação social interno, proporcionado pela quebra de um conjunto social supostamente hegemônico; segundo, a exigência imediata do capitalismo, na fase de internacionalização do capital, que não poderia permitir, sob nenhum pretexto, a permanência de mercados restritivos.<sup>11</sup>

Diante deste conjunto de acontecimentos, Shiki debería proceder ao retempero do haikai:

"Con la llegada del emperador Meiji se perfilaron dos corrientes en lo que iba a ser el tramo de arranque de la literatura japonesa moderna: la corriente tradicional y la innovadora. Esta última era lógicamente más vigorosa, pues contaba con una amplitud mucho mayor de elementos y posibilidades, y estaba respaldada por la atmósfera renovadora del país. Shiki intuyó que lo tradicional debía integrarse en lo renovador si quería pervivir".<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Fernando Rodrigues-Izquierdo. **El Haiku Japonés**. p.97.

<sup>11</sup> Se a Segunda Guerra ressuscitou alguma ilusão a respeito do retorno desta hipotética hegemonia interna, o seu resultado, com a derrota japonesa, abortaria dramaticamente tais expectativas.

<sup>12</sup> Id. *ibid.*, p.98.

Além da intuição, a perspectiva histórica desfrutada por Shiki corresponderia a uma exigência imediata de posicionamento diante do incontrolável movimento de troca de práticas culturais exógenas.

Ao assumir a crítica social que revigoraria a amplitude do haikai, Shiki incorporava a consciência de sua época, pois as idéias, ou, se quisermos, a natureza do seu tempo já não possuía a paixão exclusiva pela religiosidade desfrutada por Bashô, Buson e Issa. Neste tecido complexo, podemos observar um deslocamento, talvez o primeiro, do espaço do haikai. Ele deixaria de ser pensado a partir de uma base exclusivamente religiosa, passando a refletir sobre uma gama mais ampla quanto ao seu raio de ação.

Desse modo, semelhante ao pássaro cuco, que diante da hora da morte começa a cantar até sangrar a garganta, ou à cigarra que de tanto cantar morre por uma explosão, Shiki soube reconhecer, no limite, o momento de colocar o pincel sobre a superfície da seda, para fazer o haikai com aqueles ingredientes comuns àquilo que encontramos na modernidade literária do Ocidente: crítica, ironia, contradição, terror, parcialidade, rapidez, sagacidade, crueldade e, de maneira emergente ainda, a incorporação do leitor.

Vejamos um exemplo da crítica de Shiki no haikai:

Viento de otoño  
no hay para mí dioses,  
no hay budas.<sup>13</sup>

Um exemplo da crítica de Shiki, fora do haikai, pode ser examinada no artigo<sup>14</sup> em que ele ataca o caráter filantrópico do haikai de Issa, dizendo que Issa produziu para toda a humanidade, esquecendo-se do valor artístico do haikai; por outro lado, apesar de elogiar a iniciativa de Bashô, naquilo que se refere à invenção e à beleza de alguns (poucos) dos seus haicais, Shiki atacava a excessiva religiosidade neles latente, questionando a qualidade e a validade da maior parte dos haicais de Bashô. Portanto, a primeira crítica direta e incisiva ao maior dos mestres do haikai.

Igualmente, Buson também foi analisado neste artigo, e, segundo Shiki, ele teria optado pelo caminho da arte, apesar da religiosidade Zen e do misticismo.

Portanto, Shiki reivindicava certa especificidade estética, certa autonomia para o haikai, ou seja, Shiki manifestava a vontade de retornar à perspectiva artística

---

<sup>13</sup> Masaoka Shiki. Cit. por F.Rodríguez-Izquierdo. Id. ibid., p.368.

<sup>14</sup> "Comentários sobre o haikai". Publicado em 1893. Citado por F.R.Izquierdo.

do haikai, descartando o budismo, o misticismo, e acrescentando a crítica social.

Sem dúvida, Shiki parece ter incorporado e desenvolvido uma crítica sistemática da produção de haikai no Japão, desempenhando o papel do crítico-artista moderno. Funcionou, de acordo com Nietzsche, como uma antena da raça.

Dito de outro modo, Shiki soube corresponder às exigências de sua época, e isso fica claro quando pensamos que, a partir dele, os haicaístas assumiriam com desembaraço novos desafios estéticos, mesmo que isso significasse a superação das fronteiras geográficas do Japão.

Para chegar até nosso destino, devo apresentar o elo de ligação entre Shiki e Nempuku Sato. A trajetória do haikai do Japão ao Brasil não ficaria completa sem a inclusão de Kyoshi Takahama (1874-1959).

Kyoshi Takahama fazia parte de uma geração que inicia um processo plural de atividades. Além de escrever haicais, Kyoshi escreveu "romances", artigos para jornal e, paralelamente, tornava-se editor, intermediando inclusive a publicação do primeiro livro de Nempuku Sato no Japão.

Aqui começa a viagem que trouxe ao Brasil a **vertente japonesa**<sup>15</sup> do haikai. Nempuku Sato desembarcou em Santos, S.P., em 1927, trazendo um desejo e uma missão. Desejo de chefiar uma família com sete membros e a missão de:

---

<sup>15</sup> Abordarei em seguida esta e outras vertentes.

cultive a terra  
plantando com suor  
um país de haicais.<sup>16</sup>

Assim, Nempuku Sato fora designado por Kyoshi Takahama para ensinar e disseminar a prática do haikai no Brasil.

Entretanto, antes de entrar no exame detalhado desta vertente japonesa, que ainda não foi considerada pela crítica ocidental<sup>17</sup>, devo proceder a um levantamento que seja capaz de rastrear e definir quais os tipos de deslocamentos de leitura realizados pelo movimento de produção e recepção do haikai no Ocidente e, mais especificamente, no Brasil.

---

<sup>16</sup> Kyoshi Takahama. Haikai tarefa oferecido a Nempuku Sato por ocasião de sua saída do Japão em 1927. Trad. de Tokui Sato.

<sup>17</sup> Depois de várias consultas e diversas conversas sobre o assunto, não encontrei nenhuma bibliografia específica sobre a produção de haikai, por japoneses, fora do Japão.

## DUAS VIAGENS DO HAICAI

É possível distinguir três vertentes distintas quando falamos em haikai no Brasil. Todavia, examinarei primeiro as duas vertentes, digamos, europeizadas. Esta separação não é arbitrária: serve para indicar a enorme distância que separa as duas primeiras da terceira.

A primeira vertente está vinculada às traduções francesas dos haicais de Bashô e de outros, que datam da primeira década deste século, quando, em 1905, Paul Louis Chouchoud lançou uma coletânea de haicais traduzidos para o francês; mais tarde, em 1927, começou a figurar na Larousse Illustrè a palavra haikai em duas acepções: na primeira, constava como uma forma de poesia japonesa; na segunda, aparecia como uma nova forma de terceto francês.

A via francesa pode ser considerada a principal fonte de onde saíam as primeiras versões ao português, creditadas a Afrânio Peixoto que, em 1919, publicou, como prefácio do seu livro **Trovas Populares Brasileiras**, uma apresentação e uma explicação sobre o haikai:

"Os japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda do que nossa trova popular: é o haikai".<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Afrânio Peixoto in: **O Haikai no Brasil** de H. M. Goga. p.22.

O caminho trilhado por A. Peixoto(a fonte francesa) foi o mesmo<sup>19</sup> percorrido, quase vinte anos depois, por Guilherme de Almeida, ao publicar, em 28 de fevereiro de 1937, num ensaio chamado **Os Meus Haikais**, a seguinte reflexão:

"Após vinte anos de poesia cheguei à conclusão de que não há idéia poética que, despida de roupagens atrapalhantes, não possa ser reduzida a simples haikai".<sup>20</sup>

Apesar desta conclusão, tanto Afrânio Peixoto quanto Guilherme de Almeida foram ludibriados pelas versões francesas que, inexplicavelmente, introduziram todo um aparato rítmico, utilizando inclusive rimas, bem como a invenção da atribuição de um título para cada haikai.

Entre tantas infelicidades cometidas pelos comentadores e tradutores de haikai nessa época, nenhuma foi tão marcante quanto a inexistência de uma problematização a respeito da adaptação do haikai a uma cultura diferente, como era o caso. Portanto, a origem cultural e diversa do haikai havia sido descartada: apenas a forma despertava interesse.

---

<sup>19</sup> Embora exista uma diferença: Guilherme de Almeida pensa o haikai como uma proposta de "erudição", ao passo que Afrânio Peixoto privilegia o aspecto "popular" do haikai.

<sup>20</sup> Id. ibid., p. 38.

"Escrever sobre o Japão no final do século XIX implicava em aderir a uma tendência artística, a um gosto, cuja primeira característica era a de ser cosmopolita. Europeus, americanos do norte e do sul, homens de letras ou artistas plásticos, o público cultivado em geral, achavam-se sensibilizados, fascinados, pela última grande descoberta do Ocidente, por sua última grande viagem-o Japão".<sup>21</sup>

Portanto, fazia parte da educação do historiador da literatura, do escritor e do artista, mapear esse movimento de consumo do exótico na França, que serviria, entre outras coisas, para compreender a característica fundamental da contextualização histórica do "exotismo".

Por outro lado, a entrada em cena, na França, do exótico oriental remonta aos portos dos países baixos, sendo ali também a porta de entrada da influência japonesa que se manifestaria, desde então, no impressionismo francês.

Em sintonia com a tradição francesa, no México, em 1919 (no mesmo ano da publicação de Afrânio Peixoto no Brasil), José Juan Tablada<sup>22</sup> publicou seus primeiros haicais, e, sendo admirador do simbolismo francês, acompanhou a vertente francesa naquilo que se refere à tradução. Posteriormente, Otávio Paz retomaria a pesquisa sobre o haikai, porém, como discutirei a seguir, ele partirá de

---

<sup>21</sup> Luiz Dantas na Apresentação de *O Japão* de Aluísio de Azevedo. p.20.

<sup>22</sup> Citado por Otavio Paz. In: *Signos em Rotação*. p. 178.

pressupostos teóricos diferentes daqueles aplicados por Tablada.

### **UMA VARIANTE: A SEGUNDA VERTENTE**

Também no início do século XX, articulava-se em Londres o que viria a ser a segunda vertente do haikai no Brasil. A partir de uma perspectiva diferente, este grupo<sup>23</sup>, que mais tarde seria conhecido como "imagista", com destaque para Ezra Pound, aprofundava a pesquisa em torno do haikai.

Havia uma meta a ser perseguida por esse grupo de Londres, que ultrapassava a questão do verso livre, da simplificação da expressão, de um estilo preocupado em registrar uma impressão precisa; esse "algo mais" se resumia em torno da pesquisa sobre o haikai, a qual se encontrava em pleno desenvolvimento. Os imagistas buscavam, e acreditavam que o haikai a representasse, a "imagem pura". Tal imagem seria capaz de expurgar todo e qualquer tipo de comentário.

No Brasil, a segunda vertente, derivada do grupo de Londres, principalmente de Pound, começou a tomar forma a partir dos anos cinqüenta, na mesma época em que surgiu o

---

<sup>23</sup> Todos americanos: Richard Aldington, F. S. Flint, T.E.Hilme, Hilda Doolit, também faziam parte; mais tarde, do outro lado do Atlântico, nos E.U.A., Amy Lowell, cuja entrada no grupo provocaria a saída de Pound, J.G. Fletcher e Glenn Hughes.

concretismo. Essa segunda leitura do haikai, como examinaremos depois de maneira pormenorizada, foi responsável pela apresentação de novas soluções no que diz respeito à tradução. Além disso, esta vertente modificaria o cenário das influências francesas, optando pelos estudos da linguagem ideogramática de Ernest Fenollosa, e pela pesquisa insistente em torno dos aspectos formais do imagismo de Pound.<sup>24</sup> Dessa forma, desenha-se um cenário no qual a "identidade" estética define as aproximações.

Do mesmo modo, no campo da linguagem ideogramática, deve ser ressaltada a publicação no Brasil, em 1977, por Haroldo de Campos, de um ensaio de Siergei Eisenstein, sobre a montagem cinematográfica e o ideograma. Os trabalhos ali relacionados partiram de uma premissa comum ligada ao haikai: a supremacia da imagem e o privilégio do aspecto silogístico. Isto permitiria o manuseio da imagem a partir do movimento de desmontagem e montagem. De fato, trata-se de pensar o haikai através do ideograma como uma estrutura encerrada. A estratégia de Fenollosa, Pound, Eisenstein e, depois, H. de Campos seria a de pensar objetivamente a poesia a partir da abolição do verso e da estruturação e privilégio da imagem, que, neste caso, não se trata da "imagem poética" como figura de linguagem.

---

<sup>24</sup> Esse estudo forneceu a E. Pound a possibilidade de publicação das interpretações dos ideogramas chineses de Fenollosa, nos **Cantos**.

Haroldo de Campos, em 1969<sup>25</sup>, num ensaio com sabor de manifesto, pretendia operar em duas frentes distintas para estabelecer o lugar do haikai entre as formas contemporâneas de poesia. Em primeiro lugar, ele explica rapidamente as origens do haikai:

"(...) a poesia japonesa em particular nos oferece uma impressionante tradição de síntese absoluta e apresentação direta: o haikai, poema de 17 sílabas, que se desenvolveu no chamado período Tokugawa (1660-1868), inicialmente com Bashô (1644-1694) e sua escola, e, mais tarde, com Buson (1716-1784) e Issa (1763-1828), para citar apenas os mais importantes".<sup>26</sup>

A seguir, Haroldo de Campos centraliza as atenções "na área de influências", que se situa basicamente no grupo de Londres, principalmente em E. Pound, e procura demarcar o raio de ação desta tendência, distanciando-se da apresentação do haikai arrebicado que marcara o seu surgimento no Brasil. Sobre o novo papel do haikai, ele escreve:

"Esta digressão tem por objetivo introduzir, em nosso idioma, um novo tipo de "abordagem" ao haikai, onde a preocupação não será com o decorativo e o artificioso, mas com a medula mesma desse artefato lingüístico sucinto e altamente tensionado que é a

---

<sup>25</sup> Refiro-me ao ensaio: "Haikai: homenagem à síntese" in: **A arte no horizonte do provável.**

<sup>26</sup> H. de Campos. **A arte no horizonte do provável.** p.55.

breve forma poemática japonesa. Descartada, desde logo, a cogitação da rima, de todo descabida na transposição de uma linguagem onde, dada a frequência homofônica (cite-se o caso das desinências latinas, por exemplo), este recurso estilístico simplesmente inexistente como tal, não me pareceu, também, essencial, a adoção do esquema métrico fixo 5-7-5 sílabas, mesmo porque, diferentemente do que ocorre no português, a contagem silábica no japonês não obedece ao princípio da tônica final(...).<sup>27</sup>

Desenhava-se, então, o procedimento que deveria ser adotado daí em diante em relação ao haikai, deixando de lado aqueles que haviam sido introduzidos no início do século por Afrânio Peixoto. Desse modo, o haikai se encontrava ao lado da principal tendência estética da virada do século: o imagismo poundiano.

Nesta perspectiva, o haikai se transformou em "essência poética".<sup>28</sup> Privilegiava-se o aspecto espacial dos ideogramas, visando à multiplicidade de escolhas quanto aos tipos possíveis de construções que isso permitiria. O poeta, a partir desta imagem conjugada ao verso livre, teria ampla liberdade de elaboração poética.

Enquanto o imagismo ressaltava o sentido matemático e silogístico, e preocupava-se excessivamente com a forma da imagem, desaparecia do seu horizonte um elemento importante

---

<sup>27</sup> Id. *ibid.* p.59. Grifos meus.

<sup>28</sup> Atribuição de H. de Campos.

para o processo de composição do haikai: a amplitude crítica.

Num ensaio posterior,<sup>29</sup> na verdade um desdobramento do primeiro ensaio, H. Campos procura associar o haikai a um projeto que fosse capaz de se ajustar ao desenvolvimento do plano piloto da Poesia Concreta. Nestes termos, o haikai oferecia sua contribuição.

"(...)Podemos dizer que a civilização japonesa nos oferece um projeto geral. Desde a estrutura interior de uma casa- que prefigura a ortogonalidade nítida e despojada de Mondrian- até o positivo-negativo de um jardim reduzido à antieloquência extrema de areia e pedra; desde os objetos sucintos que fazem a marcação do ambiente de convívio diário- copos, vasos, lâmpadas, tatami (esteiras)- até os acessórios de uma cerimônia do chá (onde o rito preside à função e a delinea); desde a brevidade de alta tensão verbal de um haikai até o teatro nô(...)"<sup>30</sup>

Dessa forma, o haikai funcionou como um elemento fundacional do movimento concreto, devido ao elo visual estabelecido, desde logo, com o **spectacle idéographique** de uma crise ou aventura intelectual (denominado assim por Valéry) produzido pelo **Lance de Dados** de Mallarmé. A idéia de situar uma síntese histórica no futuro também pode ser

---

<sup>29</sup> Id. "Hagoromo: Plumas para o Texto" in: **A operação do texto**.

<sup>30</sup> Id. **A Operação do Texto**. p.120.

lida no desfecho da Introdução do livro **A Arte no Horizonte do Provável**:

"Como diz Roman Jakobson, citando Vielimir Khliébnikov, um dos mais notáveis inovadores da poesia deste século, a pátria da criação está situada no futuro; é de lá que procede o vento que nos mandam os deuses do verbo".<sup>31</sup>

Portanto, a idéia de um projeto global de leitura reunia, sob o aspecto espacial e silogístico, o aspecto latente da imagem gráfica no haicai.

Esta característica, de enfatizar a impacto visual do ideograma, foi herdada da pesquisa de Fenollosa sobre o ideograma chinês. Talvez seja conveniente realizar uma distinção entre a pesquisa de Fenollosa sobre o ideograma chinês e o tratamento de leitura dela extraído por E. Pound.

Em primeiro lugar, a pesquisa de Fenollosa pretendia estabelecer um exame detalhado do ideograma, seccionando cada ideograma por partes correspondentes ao significado que as línguas ocidentais possuem de cada conjunto de que é formado. Na verdade, o ensaio de Fenollosa reivindica a tradução poética dos ideogramas, deixando de lado a tradução rígida pretendida pelos sinólogos, presos em demasia às definições lexicais.

---

<sup>31</sup> Id. **A Arte no Horizonte do provável**. p.11.

"O sucesso ou insucesso na apresentação de qualquer poesia estrangeira em inglês fica em grande parte na dependência do trabalho poético aplicado aos meios escolhidos. Talvez seja demais esperar que eruditos idosos, que passaram a mocidade a se digladiar com renitentes caracteres chineses, sejam também bem sucedidos como poetas. Até os versos gregos poderiam ter sido mal recebidos se os que deles nos abastecem tivessem compulsivamente de contentar-se com os padrões provincianos da versificação inglesa. Os sinólogos deveriam lembrar-se de que o propósito da tradução poética é poesia, não as definições dos dicionários".<sup>32</sup>

Por outro lado, a utilização deste ensaio por Pound foi, evidentemente, no sentido de corroborar a perspectiva Imagista da poesia. Desse modo, não foi por acaso que o ensaio apareceu publicado postumamente na **Little Review**<sup>33</sup>, pelas mãos de Pound, sendo logo a seguir republicado como apêndice do seu livro **Instigations**<sup>34</sup> (respectivamente em 1919 e 1920).

Continuando o mapeamento desta vertente, encontraremos em Octavio Paz um desvio desta questão. Octavio Paz encontrou no haikai uma religiosidade em expansão. Semelhante característica aproxima-o daquele haikai praticado por Bashô, que é pleno de religião.

---

<sup>32</sup>E. Fenellosa. In: **Ideograma**. p.119.

<sup>33</sup> Citado por F.R. Izquierdo.

<sup>34</sup> Id. *ibid.*.

Esse aspecto, de uma religião poética, foi defendido durante grande parte de seus ensaios sobre o haikai.

"Um hai-kai é poesia pura, alheia às engrenagens meramente intelectuais que estruturam um poema(...)devemos partir do princípio de que o hai-kai precisa ser compreendido em conexão bastante profunda com o budismo-zen".<sup>35</sup>

O haikai que necessita ser colocado ao lado desta religiosidade é propriamente o de Bashô, que está articulado aos princípios do zen-budismo- do vazio do espírito.

Dessa maneira, O. Paz consagra o haikai como ponto iluminado de um instante poético, que se confronta com os princípios literários ocidentais:

"A índole mesma do haikai é favorável a um humor seco, nada sentimental, e aos jogos de palavras, onomatopéias e aliteraões, recursos constantes de Bashô, como também de seus continuadores, Buson e Issa. Arte anti-intelectual, sempre concreta e anti-literária, o hai-kai é uma pequena cápsula carregada de poesia capaz de fazer saltar a realidade aparente".<sup>36</sup>

Apesar da contradição sugerida pela arte "anti-literária" elaborada acima por O. Paz, ele não leva a nenhum

---

<sup>35</sup>O. Paz. *O Livro dos Haikais*. p.7-8.

<sup>36</sup> Id.ibid., p.18.

extremo esse sentimento desolador causado pelo haikai de Bashô, exatamente porque continua atribuindo um caráter estritamente poético ao haikai, embora reconheça a relativa distância formal que separa essa prática do Oriente da poesia ocidental.

Pode ser também observado que, nesta perspectiva, o haikai perde muito daquela referência à imagem discutida anteriormente, porém ganha fôlego, em O. Paz, o lado místico e religioso, o lado metafísico do haikai.

Podemos dizer que a amplitude metafísica de Bashô foi realçada, como se a lição do mestre tivesse sido compreendida em sua plenitude. Mas, qual será o motivo que gerou esse apego a Bashô? Aparentemente isso pode ser respondido pelo próprio autor:

"(realizei a tradução dos diários de Bashô) não para ganhar comentários críticos<sup>37</sup>, Bashô não os necessita, e sim leitores".<sup>38</sup>

Isso nos revela o lado apaixonado de O. Paz, onde o haikai serve de pretexto com a finalidade de revisitar o exotismo e a religiosidade, que já havia chamado a atenção dos críticos e poetas no início do século.

---

<sup>37</sup> Lembremos as críticas de Shiki a Bashô.

<sup>38</sup> O. Paz. **Signos em Rotação**. p.169.

Por outro lado, os ensaios de O. Paz` realizam um levantamento histórico sobre a filiação do haikai, que será analisado mais adiante neste trabalho.

### **DO OUTRO LADO DO MUNDO.**

Aquilo que denomino terceira vertente, onde está centralizada a presente pesquisa, corresponde à viagem do haikai que possibilitou aos japoneses no Brasil, sob orientação de Nempuku Sato, re-produzirem uma atmosfera semelhante ao Japão.

Inicialmente, devo ressaltar que o haikai de N. Sato possui a marca de uma experiência que recria as condições históricas de produção do haikai. Para realizar esta tarefa no Brasil, Nempuku Sato necessitava, em virtude do seu deslocamento de um cenário urbano, no Japão, para um meio agrícola, no Brasil, efetivar um processo de reorienta(liza)ção e redimensionamento da importância do campo para o haikai. Parece que Sato buscou trabalhar com a dimensão inicial do haikai do século XVI, quando era totalmente coletivo e vinculado ao campo; ao mesmo tempo,

Sato adicionou a experiência da cidade, que implicava individualizar e urbanizar o haikai.

Portanto, existem duas viagens distintas que trouxeram o haikai até nós. A primeira se refere às duas vertentes eruditas e europeizadas que veicularam uma "forma", adequando-o às suas necessidades estéticas. A segunda viagem se refere à terceira vertente, e reflete uma descoberta: Nempuku Sato, escrevendo haicais em japonês no Brasil, lançava-se em direção ao repasse de toda história do haikai, recriando um círculo, no qual o haikai fosse capaz de reviver, ao mesmo tempo, vários períodos de sua história ao longo das quatro décadas em que Sato produziu haicais no Brasil.

As duas primeiras vertentes atribuíram uma certa vocação poética e inseriram o haikai na cidade. Desta forma, este tipo de "urbanização" do haikai era realizada sem transição, aos saltos e solavancos, abortando a discussão sobre um dos principais aspectos do haikai: aquele que se refere a sua origem agrícola.

Analisando a sociedade ocidental, Raymond Williams reconhece que a nossa origem agrícola acabou sendo marginalizada, devido "à nossa vocação natural da cidade industrial", num esquecimento que somente pode ser pensado a partir do desejo Ocidental de superar, a todo custo, a herança recente do campo. Talvez este fato ajude a explicar o desconhecimento, no Brasil, da obra de Nempuku Sato.

O desejado elemento urbano do haikai se articula às discussões eruditas que permearam toda poesia visual, objetiva, originárias do imagismo do início do século, bem como as discussões de caráter histórico-literário a respeito do esteticismo simbolista francês.

Seja como for, o que realmente estava em jogo nos dois casos (do imagismo inglês e nas ramificações do simbolismo francês) se referia ao uso continuado, mas agora adaptado às novas tendências, da imagem; o processo de elaboração das imagens era o centro das atenções, em que prevaleceu, como sabemos, o caráter construtivista do imagismo poundiano, que geraria pouco depois a poesia concreta alemã (nos anos 20).

Por outro lado, o fato de o haikai de N. Sato descrever um movimento no qual surge em primeiro lugar o campo, não significa que este haikai deva ser exclusivamente ali realizado, pois o exame destes haicais servirá como reconhecimento e observação do modo pelo qual ocorre o processo de urbanização devastador e rápido das regiões agrícolas, principalmente no norte do Paraná e sul de São Paulo.

O processo de urbanização do campo constituirá um grande obstáculo a ser transposto por Sato, ou seja, neste caso será dada uma oportunidade para vislumbrarmos o horizonte da transição extremamente emblemática, em busca da superação de espaços, e principalmente, ver nestes exemplos,

o campo sendo transportado à cidade e a cidade invadindo o campo, seja pela abertura de estradas, de vias, seja pela constante marca de ausência que a cidade lança em direção ao campo.

A inovação crítica desejada e praticada por Shiki começava a fechar um círculo, e esse movimento incorporava seu último elemento, talvez impensado na origem: literalmente, a viagem ao Ocidente, a superação do horizonte geográfico japonês através do haikai.

Desse modo, Sato possuía uma "ferramenta" de leitura do Brasil, mas o seu funcionamento era um enigma. Manejar o haikai significaria aprender, sem parâmetros de comparação, sobre a natureza e organização social do novo país.

Para que o haikai e o *haicaísta* funcionassem, seria necessário adaptá-los e aclimatá-los o mais rápido possível:

"Levei dois anos da minha vida para compreender a posição dos ventos, que é totalmente diferente do Japão; levei dois anos da minha vida para saber que o vento sul é frio e o vento norte é quente".<sup>39</sup>

Portanto, a partir daí, o haikai começava a se articular ao exterior, oferecendo dificuldades emergentes que fariam parte de um longo aprendizado, determinando o

---

<sup>39</sup> Nempuku Sato. **Nempuku Haiwa**. Anotações sobre a adaptação do haikai ao Brasil.

sobreposicionamento de duas experiências distintas: a incorporação do Ocidente, e o seu duplo, ou seja, visitar o Oriente.

## O HAICAI DE NEMPUKU SATO: CAMPO E CIDADE

"Na verdade, é preciso escrever o que você viu e sentiu, mesmo que lhe pareça tolo, pois, este é, muitas vezes, o verdadeiro haikai...".

Nempuku Sato.

As duas primeiras vertentes tratam o haikai como "poesia"; entretanto, em virtude de sua origem histórica e cultural ser diferente, estou inclinado a refletir sobre um outro posicionamento, que permita pensá-lo como uma experiência realizada no limite: entre uma poesia urbana e erudita e uma poesia popular do campo. Para estabelecer, ou, para se reconhecer este limite, a distância que separa a cidade e o campo talvez seja um caminho mais adequado ao debate. O interesse desta pesquisa está voltado para o caso de Nempuku Sato; no entanto, proceder a um exame rápido dos domínios eruditos e populares do haikai no Japão pode esclarecer melhor esta questão.

Para a cultura japonesa, principalmente no século XVII, o haicaísta pode ser o erudito, uma pessoa que está voltada para refletir a respeito da religião e da vida. Aqui

ocorre uma característica singular deste erudito japonês, pois, ele pode ser, entre outras coisas, um mendigo, como Bashô<sup>40</sup>. Por outro lado, no século XVIII e XIX, o haikai pode ser encontrado em diversas manifestações populares, sendo praticado através de uma forma específica relacionada ao riso. Neste caso, o haikai pode ser chamado de "senryu", ou haikai humorístico.

Portanto, o haikai, inicialmente, estava voltado para a reflexão sobre temas nobres e o seu espaço era o campo. Com o surgimento das primeiras e pequenas cidades<sup>41</sup>, o haikai passa a ser difundido fora do campo. Do mesmo modo, também nos séculos XVIII e XIX, a população do campo passa a difundir esta prática. Sendo assim, o haikai descreve um movimento que ultrapassa um limite que o fixava às atitudes nobres, recebendo novos desdobramentos populares.

Partindo das reflexões de T.S. Eliot<sup>42</sup> sobre a cultura, independentemente da minha escolha, não seria inteiramente correto associar o poeta ou o artista Nempuku Sato ao intelectual ou ao erudito homem de letras. Vejamos como se constrói, para Eliot, o conceito do homem erudito, do artista e do intelectual no Ocidente.

---

<sup>40</sup> O estado de mendicância de Bashô deve ser associado ao aspecto religioso de purificação e esvaziamento do espírito budista. De maneira nenhuma esse estado se encontra relacionado à origem social e econômica de Bashô.

<sup>41</sup> A palavra cidade, neste caso, não deve ser lida em simetria com as cidades européias, pois elas apresentam especificidades históricas totalmente diferentes do Ocidente nos séculos XVIII e XIX.

<sup>42</sup> **Notas para la definicion de la cultura.**

"El término cultura admite distintas asociaciones según estemos pensando en el desarrollo de un individuo, de un grupo o clase, o de una sociedad entera. (...) Podemos estar pensando en un refinamiento de los modales, o 'urbanidad' y 'civismo' en cuyo caso debemos primero tomar en consideración una clase social y al individuo superior como representativo de lo mejor de esa clase. O tal vez pensemos en el estudio y en un estrecha familiaridad con la acumulación de saberes del pasado; en tal caso, nuestro hombre de cultura es el erudito. O en la filosofía en su sentido más amplio: un interés en ideas abstractas y cierta habilidad para manejarlas; en tal caso, nos estamos quizás refiriendo al intelectual (...). O quizá pensemos en las artes y en ese caso nos referimos al artista y al amateur o diletante. Pero rara vez nos vienen al pensamiento todas estas cosas al mismo tiempo."<sup>43</sup>

Diante desta indisponibilidade, de reunir num mesmo indivíduo um leque produtivo de ações, o exame do movimento do haikai em direção à cidade talvez possa fazer com que estes espaços -o campo, o trajeto e a cidade- sejam colocados de uma maneira que venha a favorecer a verificação dos interstícios do haikai de N. Sato, e das outras leituras críticas ocidentais.

De maneira indireta, a opção pelo caminho acima descrito poderá instaurar um exame com a finalidade de fornecer uma resposta: em virtude da exposição a uma cultura

---

<sup>43</sup> Id. ibid.p.26-27.

diferente, como teria ocorrido a contaminação do haikai de N. Sato?

### **PRIMEIRO O CAMPO**

O haiku<sup>44</sup> surgiu do haikai-renga praticado na primeira parte do período Kamakura(1186-1339). O haikai-renga era uma criação coletiva, resultando num encadeamento de 36, 50 ou 100 linhas, que obedecia à seguinte ordem:5-7-5,7-7 sílabas. O mestre da cerimônia escrevia a primeira sequência de 5-7-5 sílabas, denominada "Hokku", para determinar o tema do conjunto a ser desenvolvido.

O "haikai-renga", que passou a se chamar "renku" no século XVI, era uma prática associada ao cômico popular.

Da justaposição das palavras "haikai-renga" e "hokku" se originou o termo "haiku" no século XVII, para designar a autonomia da primeira seqüência, que anteriormente pertencia ao "hokku".

Uma hipótese deste trabalho parte da reflexão de que o haikai deve ser pensado inicialmente como uma prática vinculada ao campo. Esta hipótese ganha fôlego quando

---

<sup>44</sup> No Brasil, devido a semelhança com o baixo calão "cu", os imigrantes preservam a forma anterior:haikai. Há também a forma "haiku-kukai", que significa uma reunião para elaboração de haikai.

constatamos as características "feudais" que a economia e a sociedade japonesa apresentavam até o século XIX. Obviamente, este fato determina que a grande maioria da população habite, preferencialmente, o campo.

Octavio Paz, entretanto, observa um movimento diferente:

"o haikai de Yamazaki Sokán (1465-1553) e Arakida Moritake (1473-1549) opôs à tradição cortesã e requintada do renga um saudável horror ao sublime e uma perigosa inclinação pela imagem artificiosa e o jogo de palavras(ou trocadilho). Ademais significou sobretudo o aparecimento na poesia japonesa de um elemento novo: a linguagem da cidade. Não a chamada "linguagem popular"-vaga expressão com que se pretende designar a linguagem do campo, arcaica e tradicional-mas simplesmente a fala da cidade: a linguagem da burguesia urbana".<sup>45</sup>

Octavio Paz opõe a linguagem popular(campo) à linguagem da burguesia urbana(cidade).

Desvencilhar-se a qualquer custo da ligação com o campo parece ser o imperativo normatizador no caso de O. Paz, pois, nos dois haicais citados pelo autor e atribuídos a Moritake<sup>46</sup>, a presença de qualquer elemento capaz de consubstanciar a cena urbana é efêmera.

---

<sup>45</sup> O. Paz. *Signos em Rotação*. p. 173.

<sup>46</sup> Ibid. Versões literais p. 173. Noite de estio/ o sol alto desperto,/ fecho as pálpebras.// Lua de estio:/ se lhe pões um cabo, / um leque.

Por outro lado, diria que alguns pressupostos não se encaixam adequadamente na reflexão acima. Em primeiro lugar é problemático referir-se à cidade moderna no século XVI ou XVII.

Para Raymond Williams, os

"séculos XVI e XVII, quando a transição ideológica ocorreu, as bases efetivas da sociedade ainda eram a propriedade da terra e a produção rural a ela associada, e as cidades, até mesmo a capital, estavam funcionalmente relacionadas a essa ordem dominante"<sup>47</sup>

Se a reflexão acima vale para a Europa, valerá mais ainda para o caso japonês. Dessa forma, seria forçoso em demasia caracterizar e reconhecer uma "linguagem da burguesia urbana" em pleno Japão do século XVI, principalmente porque, quando conjugamos cidade moderna e burguesia urbana, obtemos uma das fórmulas das idéias revolucionárias que transformaram a base do sistema feudal, a propriedade da terra, em capital. Semelhante movimento ocorreria, no caso específico do Japão, somente dois séculos mais tarde.

Quanto à fala do campo ser considerada "arcaica e tradicional", O. Paz se encontra em desacordo com Bashô, que percebe na linguagem do haicai um "DÔ" ("caminho") para que

---

<sup>47</sup> Raymond Williams. *O Campo e a Cidade*. p.71-72.

se possa atingir a iluminação. Para realizar essa tarefa, é necessário, segundo Bashô, uma concentração distraída, uma sincera identificação com as coisas e uma irmandade com tudo que existe no mundo: ervas daninhas, estrume de vaca, flores ou capim.

"Não a piedade cristã e sim esse sentimento de universal simpatia com tudo o que existe, essa fraternidade na impermanência com homens, animais e plantas, que é o melhor que nos foi legado pelo budismo".<sup>48</sup>

Ou, conforme N. Sato:

"Faça o haikai mais simples, sem pretensões de ser brilhante porque o haikai perfeito fica, na maioria das vezes, afetado. Deixe o seu lado simples, comum, aparecer".<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Octavio Paz. **Signos em rotação**.p.174.

<sup>49</sup> N. Sato. **Nempuku Haiwa**.

## A ORIENTAÇÃO INICIAL

Neste haikai podemos sentir uma pequena amostra da desorientação inicial:

"trilhas de folhas caídas  
leste ou oeste nem sei onde  
japonês vivo aqui"<sup>50</sup>

O olhar de N. Sato procura uma orientação externa que lhe permita se "reorient(aliz)ar" internamente; esse estado, entretanto, não representa apenas uma marca inicial, pois durante toda a sua vida outros tantos elementos constituirão o "kigô"<sup>51</sup> do seu haikai.

Esta característica, o "kigô", marca um aspecto determinante da sensibilidade do haikai:

"O japonês é sensível às quatro estações. Ele não pode se conter e é disto que surge o espírito do haikai".<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Haikai de Nempunku Sato.

<sup>51</sup> Significa a indicação da estação do ano em cada haikai.

<sup>52</sup> N. Sato. **Nempuku Haiwa.**

Neste ponto, a "ferramenta" de leitura começa a ser utilizada pelo haikai de Sato (e se funde a ele), convertendo-se num meio para conquista territorial. Sendo assim, a conquista territorial se apresenta sob dois aspectos: de um lado, o haikai busca segurança neste reconhecimento para ler o Brasil; ao mesmo tempo, e isso forneceria um outro sentido, o haikai e o *haicaísta* deveriam se adaptar à cena local, recuperando-se das perdas e reconhecendo os ganhos da viagem que os trouxe ao Brasil.<sup>53</sup>

Simultaneamente, através da substituição da floresta pelo campo, a cidade estaria mais próxima das "trilhas de folhas caídas". Existe aqui um movimento de aproximação da influência do meio urbano; entretanto, é uma aparição ainda fugaz, que não produz muitas pistas, apenas as desperta. O que se poderia encontrar no final das trilhas de folhas caídas? A cidade? O campo?

O haikai de Nempuku Sato começa a realizar um movimento circular, tendo como ponto de partida o campo.

---

<sup>53</sup> Este assunto será retomado no cap.III.

## A CIDADE AUSENTE

O primeiro passo, a transformação do cenário da mata virgem à terra pronta para o plantio (da lavoura e do haikai), era realizado, porém detonava uma apreensão do espírito geradora de angústia:

"é preciso um espírito forte

para derrubar uma floresta:

único machado"<sup>54</sup>

A angústia também está presente quando uma nova e peculiar presença se insinua: a cidade.

Todavia, como disse anteriormente, no Brasil o haikai é um produto do campo. O haikai, segundo Nempuku Sato, assume um caráter específico ligado ao espaço da agricultura, da cultura da terra, do sulcar a terra, ou seja, "marcar" a terra para o plantio: do haikai e das outras sementes. Além disso, o haikai funciona por uma sorte de inclusões: seu processo de seleção é parecido com o do budismo japonês, que estimula quaisquer aproximações e apropriações de outras culturas.

---

<sup>54</sup> Haikai de N. Sato.

Essa incorporação, nos haicais de N. Sato, abrange variados aspectos como, por exemplo, a inclusão dos negros no seu panorama temático.

êta vizinho bom  
esse baita negão  
flor de bananeira!<sup>55</sup>

negros na maioria  
são  
ladrão de melão<sup>56</sup>

A emergente presença da cidade sobre o campo possuía uma característica de retorno às imagens da natureza, e não parece ter sido muito festejada neste momento, porque existia algo de intrigante nesta presença: era a sua ausência.

Ao se deparar com um meio agrícola no Brasil, N. Sato teria maior facilidade de repassar ao seu haicai todo um aprendizado que remontava à época em que ele era realizado num meio agrícola em pleno século XVIII. Entretanto, este novo meio agrícola era peculiar e comportava uma onda de "desenvolvimento", responsável, por exemplo, pela construção de cidades, diríamos médias<sup>57</sup>, num curto espaço de tempo.

---

<sup>55</sup> Haicai de N. Sato.

<sup>56</sup> Id. ibid.

<sup>57</sup> Para se ter uma idéia, Londrina, na década de 50, já ultrapassava o planejamento inicial (de 1937) que era de 80 mil habitantes. O fluxo migratório

Vejamos um desdobramento desta presente ausência:

suave bicho da seda  
bem de leve me pede a moça  
as contas:maquiagem<sup>58</sup>

Neste haikai, a maquiagem descreverá o movimento do bicho da seda, tecendo e traçando uma máscara suave no rosto da moça. Além disso, desdobra-se em direção ao meio urbano porque, nos dois casos, tanto a moça maquiando-se quanto o bicho da seda tecendo, sugerem à presença da cidade. Entretanto, o signo híbrido do bicho da seda é contraditório, pois revela também um sugestivo retorno à natureza, portador de um emblema circunstancial urbano. Devido a necessidade de um comércio próximo e ágil, o bicho da seda aproxima o campo da cidade. Do mesmo modo que trama um disfarce no rosto, o bicho da seda parece trançar e traçar uma comunicação entre dois meios distintos, porém interdependentes:

"'campo' e 'cidade' são duas poderosas palavras, e isso não é de se estranhar, se aquilatarmos o quanto elas representam na vivência das comunidades humanas.(...)Na longa história das comunidades humanas, sempre esteve bem evidente esta ligação entre a terra

---

e imigratório teria sido constante até a década de sessenta, e isto provocava uma grande insegurança quanto aos rumos da ocupação da cidade, que tomaria assim o espaço da plantação: do campo.

<sup>58</sup> Haikai de N. Sato.

da qual todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência, e as realizações das sociedades humanas".<sup>59</sup>

Se, quando separadas- campo e cidade- representam essa complexidade, enfrentá-las de uma maneira na qual sejam indissociáveis me parece ser um desafio semelhante àquele encarado por N. Sato. A partir deste desafio, temos uma composição de tarefas e atribuições para cada uma destas palavras, que são desproporcionais e ao mesmo tempo semoventes- marcando seus deslocamentos constantes. Tais deslocamentos são viagens que os sentidos das palavras campo e cidade percorrem. Do mesmo modo, os deslocamentos não fornecem um direcionamento prévio e são realizados num presente continuado, chamando um outro elemento, que não poderia ficar isolado quando o assunto é viagem: trata-se da estrada, do canal, da via, do acesso ao limite destes entre-lugares.

A viagem se traduz pelo transporte de uma parte residente, resistente e móvel da memória de N. Sato, o leitor do campo, do lado oposto do planeta, que envia ao receptor da grande cidade (imaginemos um leitor dos seus haicais em Tóquio na década de 60, por exemplo), as experiências recolhidas parcialmente no seu dia-a-dia no Brasil. Mais uma vez, surge a figura do idealizador de uma situação que estabelecia uma circularidade específica ao

---

<sup>59</sup> R. Williams. *O Campo e a Cidade*. p. 11.

haikai. Nempuku Sato pretendia fazer o haikai retornar, rapidamente, à origem agrícola e dela até o século XIX, quando conquista a cidade. Porém, esta cidade não é qualquer cidade, ela é um espaço criado a partir de imagens as quais remetem, edificando e revivendo, ao campo.

A publicação dos seus haicais, no Japão, estabelece uma estrada, um espaço integrador entre duas realidades espaciais distintas: o produtor no Brasil e o leitor no Japão. Entretanto, estabelece um limite onde não se pode mais localizar de maneira precisa a ação determinante do haikai, deixando de ser específica de um lugar.

O haikai não é japonês nem brasileiro. Dessa forma, o haikai agrega a primeira característica marcante do capitalismo: deixa de ser "puro" e se transforma em um produto desterritorializado.

A avaria produzida pelo movimento de desterritorialização re-ordenará o mecanismo do haikai, esmagando os limites conhecidos de uma unidade, que neste caso podem ser relacionados à retirada do conjunto do hokku, que produziu a avaria principal, lançando o haikai japonês em direção a novos desdobramentos.

"Não perguntaremos como é que isto funciona em conjunto: esta questão é já produto de uma abstracção. As máquinas desejantes só funcionam avariadas, avariando-se constantemente"<sup>60</sup>

Ler estas marcas do deslocamento como um princípio e fundamento des-integrador significa, invariavelmente, reconhecer o esforço de N. Sato em deslocar o campo em direção ao acesso, que, de forma inevitável, nos leva direto à cidade. O haikai, sob o signo da viagem, neste aspecto até agora insignificante para nós, opera neste limite; entre o povoamento de três espaços, que se tornaram sobrepostos- o campo, a cidade, o trajeto-, ocupando uma mesma temporalidade avariada.

---

<sup>60</sup> G. Deleuze, F. Guattari. **O anti-édipo**.p.12.

## **A INDIVIDUALIZAÇÃO DO HAICAI**

Devemos demarcar alguns territórios para que possamos compreender a passagem do haikai como experiência coletiva à prática individual, como conhecemos hoje.

Como já foi dito anteriormente, Bashô iniciou a fragmentação do "Hokku", retirando a primeira seqüência, e, o que é mais importante, começou a assinar cada um dos seus haicais -até então um procedimento desnecessário, tendo em vista seu caráter coletivo.

Em sua última forma, o "haiku" (haikai para nós) surgiu no século XVIII, e aí todos devidamente assinados por seus respectivos autores. Por detrás deste fenômeno, há uma institucionalização em jogo, tendências antagônicas que, para serem reconhecidas, necessitavam de uma assinatura, num processo de individualização incontrolável.

Neste sentido, o autor restabelece o controle diante do haikai: o haikai deixa de ser um "isso" e adquire individualidade e subjetividade.

Do mesmo modo, o haikai tende a deixar de ser visto apenas como uma exterioridade do autor, porque ele representa e possui interioridade, e é a partir dela que se externam as impressões(material do qual é feito). Apesar da tendência à despersonalização(do budismo e do zen budismo)

exigida pelo haikai e buscada pelo autor, a autonomia se mostra relativa, porque a sombra do autor sempre retorna, principalmente para lhe atribuir valor ou importância.

Em relação à autoria existe um processo semelhante ocorrendo no Ocidente no final do século XVIII, analisado por Michel Foucault. Vejamos:

"Na nossa cultura( e, sem dúvida, em muitas outras), o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um acto-um acto colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades. Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras estritas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reproduções, etc.-isto é, no final do século XVIII e no início do século XIX-,foi nesse momento que a possibilidade de transgressão própria do acto de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico na literatura".<sup>61</sup>

Precisou ocorrer a fragmentação do "hokku" para que o haikai pudesse existir. Essa fragmentação criou uma outra necessidade: o surgimento do autor. Dessa maneira, a suspensão do sentido provocada pela sensação de "inacabado" do haikai está associada à instituição da autoria. Nempuku

---

<sup>61</sup> M. Foucault. *O Que é um Autor?* p.47-48, grifo meu.

Sato parece ter isso em mente quando recria todo o processo de autoria, datado do século XVIII no Japão, no Brasil do século XX. Primeiro porque escolhe os "haiku-kukais" (reuniões) para realizar os exercícios de ensino do haikai, notadamente um procedimento coletivo no qual o autor seria uma figura secundária. Todavia, Sato re-instala o autor, individualizando o haikai e assinando as publicações.

O projeto de elaboração de um haikai (não só do haikai) não se completa jamais. Não faz parte dele estabelecer uma unidade encerrada: sendo um produto do estilhaçamento do "hokku", a história do haikai revela uma característica antagônica: ele é um fragmento daquela unidade anterior. Desse modo, o seu trabalho apenas se efetua ao longo do exercício da leitura, que, diga-se de passagem, permite ampla liberdade para estruturarmos um presente a partir de um ponto aleatório deste exercício.

De propósito ou não, seu processo de elaboração é caótico, porque não se completa nem mesmo através da leitura; portanto, torna-se um objeto irreduzivelmente inacabado.

Imbricado ao caráter inacabado aparece, ou continua aparecendo, alguma coisa que restringe nossa capacidade de entendimento do haikai: o silêncio.

O silêncio, a princípio enigmático, perpetua-se pela carga infinita de significados: aquilo que não se pode ou não se deve falar necessariamente se cala. Entretanto, em

japonês é possível expressar o silêncio através de ideogramas. Este silêncio, ligado ao esvaziamento do espírito budista e zen-budista, pode ser semelhante à fuga do escritor diante do imponderável início ou fim de uma obra.

"Só se começa a escrever quando, momentaneamente, por um ardil, por um salto feliz ou pela distração da vida, consegue-se driblar esse impulso que a conduta ulterior da obra deve despertar e apaziguar de modo incessante, abrigar e afastar, dominar e sofrer sua força indomável, movimento tão difícil e perigoso que todo escritor e todo artista se surpreende, de cada vez, por tê-lo realizado sem naufragar. E que muitos soçobram silenciosamente, ninguém que tenha encarado o risco de frente pode duvidar disso. Não são os recursos criativos que falam, se bem que, de todas as maneiras, sejam insuficientes, mas é o mundo que, sob esse impulso, se furta: o tempo perde então seu poder de decisão; nada mais pode realmente começar".<sup>62</sup>

Existe algo de Bashô nesta citação, quando sabemos que ele disse não ser necessário mais de uma dúzia de haicais durante toda a vida; ao mesmo tempo, relaciona-se com o período de preparação do haicaísta para que ele possa escrever seu primeiro haicai, meditando diante de uma folha de papel. No caso de Bashô, foram necessários 40 anos.

---

<sup>62</sup> Maurice Blanchot. **O Espaço Literário**. p.46.

Período de preparação que se destina a "desfigurar" com classe a natureza, ou mesmo a transgredi-la.

Talvez, deste modo, o haicai perca inevitavelmente seu "dom natural" de representar a natureza, chamando para si uma "redefinição" da natureza, pois ele não possui apenas o caráter imagético que o consagrou entre nós.

"A história dessas artes (decorativas) na Europa é a luta memorável entre o orientalismo, com sua franca rejeição de toda cópia, seu amor à convenção artística e sua aversão à representação real das coisas da Natureza, e o nosso espírito imitativo. Onde triunfou o primeiro, como em Bizâncio, na Sicília e na Espanha, por direto contacto, ou no resto da Europa por influência das cruzadas, temos tido obras imaginadas, em que as coisas visíveis da vida se convertem em convenções artísticas e as que a Vida não possui são inventadas e modeladas para seu prazer. Mas onde temos voltado à Natureza e à Vida, nossa obra sempre se tornou vulgar, comum e desprovida de interesse."<sup>63</sup>

O haicai ensaia o "iniciar" de uma leitura parcial da natureza e da sociedade - não importando se essa leitura teve como objetivo o início, meio ou fim de um processo histórico. Se assim for, o haicai se apresenta incompleto; danificado, não pretende apenas ressignificar a natureza ou a sociedade. Contudo, ele pode criar um destes instantes, mas isso será feito a partir de um ponto onde se perdeu

---

<sup>63</sup> O. Wilde. "A Decadência da Mentira". In: **Obras Completas**. p.1080-1081.

definitivamente a origem do fato, pois a origem estaria fraturada e esvaziada de história; podemos percebê-lo e assim procedemos, mas absorvemos apenas uma parte ocasional e desgovernada.

Vejamos um caso no qual Nempuku Sato se utiliza da ironia e da crítica social:

Brasil  
celeiro do mundo  
comendo arroz e batata.<sup>64</sup>

Neste haikai, o celeiro do mundo parece não fornecer uma alimentação nutritiva e saudável.

Neste outro caso, Sato lança mão de uma imagem pesada para chamar a atenção para a sutileza:

Aranha  
força bruta  
remenda a teia.<sup>65</sup>

Por mais peculiar que isso possa parecer, o haikai, não sendo um mero espelho da natureza, tranfigurando-a, ressignificando-a, cria uma projeção para além do que ela foi capaz de oferecer-lhe: ou seja, a natureza seria incapaz

---

<sup>64</sup> N. Sato. Anexo.

<sup>65</sup> Id. ibid.

de fornecer chaves de leitura dela mesma, o que ocorre somente quando se engendra a cultura neste processo. Portanto, quando se diz que o ideograma que compõe o haikai tem a finalidade exclusiva de representar uma parte da natureza através do silogismo, utiliza-se apenas uma parcela do seu potencial.

Uma leitura mais abrangente ocorre, na pintura, quando os "impressionistas" desdobraram o potencial de representação do ideograma. O "impressionismo", paralelo às pesquisas que desenvolvia o imagismo poundiano, nutria-se em grande escala da técnica de pintura do ideograma japonês. O "impressionismo" possuía uma característica básica de instalar um borrão entre a paisagem e o leitor (funciona como uma espécie de "deformidade" da natureza)<sup>66</sup>. Este borrão advém, talvez, da tentativa de reproduzir um efeito semelhante ao que o ideograma produz no branco da seda. Quando examinamos um ideograma à distância, o seu efeito causa a sensação de um grande borrão. Este efeito visual adquire ares carregados e torna toda a atmosfera mais densa, enchendo-a de mistérios.

No Ocidente, a influência japonesa se manifestou, de acordo com O. Wilde, de maneira criadora:

"A quem senão aos impressionistas devemos essas admiráveis brumas escuras que caem suavemente em

---

<sup>66</sup> Penso, por exemplo, em "Quatro bailarinas em cena", de Degas, obra carregada por um borrão que faz alusões ao movimento humano.

nossas ruas, esfumando os lampiões de gás e transformando as casas em sombras monstruosas?(...)A mudança extraordinária que tem sofrido o clima de Londres, durante estes dez últimos anos, deve-se por completo a uma escola artística particular. Você sorri.Considere o tema do ponto de vista científico ou metafísico e será da minha opinião. Com efeito: que é a Natureza? A Natureza não é a mãe que nos deu a luz.É criação nossa.(...)As coisas existem porque as vemos e o que vemos e como o vemos depende das artes que influíram em nós. Olhar uma coisa e vê-la são atos muito diferentes. Não se vê uma coisa enquanto não se compreendeu sua beleza. Então, e só então nasce para a existência. Agora a gente vê a bruma, não por que ela exista, mas porque alguns poetas e alguns pintores lhe ensinaram o encanto misterioso de tais efeitos. Névoas podem ter existido em Londres durante séculos. Até me atrevo a dizer que sempre existiram. Mas ninguém as viu e por isso não sabíamos nada a respeito delas. Não existiram até o dia em que a Arte as inventou.<sup>67</sup>

Para além das sombras, parece que o Ocidente aprendeu uma nova sensibilidade; sobretudo quando se começa a admitir a presença de uma nova forma de olhar, que permite "criar" as coisas: outra versão do "sentir" japonês.

"O haicai é aquilo que você viu ou sentiu" escreve N. Sato. Nesse sentido, homóloga à "arte autônoma" ocidental, o haicai é uma expressão moderna, que não marca somente um processo de individualização de cada autor e do conjunto da sociedade japonesa, mas também assinala a

---

<sup>67</sup> O.Wilde. "A Decadência da Mentira". In: **Obras Completas**. p. 1098.Grifo meu.

duplicidade do seu registro, fornecendo versões de cada instante.

### **UMA DEFINIÇÃO DO HAICAI**

Começemos por uma definição de um dos mais influentes pesquisadores sobre o assunto. Antes de mais nada, é fundamental ressaltar que a obra de R. H. Blyth<sup>60</sup> abriu definitivamente o universo do haikai ao Ocidente e é citada (às vezes menos do que se deveria), indistintamente, por qualquer estudo teórico: mas, principalmente, deveria constar seu devido crédito nas antologias traduzidas "direto" do japonês, pois o seu levantamento gigantesco abrange uma infinidade de haicais publicados no Japão, além, é claro, de comentários sobre eles.

A definição de R.H.Blyth é a seguinte:

"Um haikai não é poema, não é literatura; é a mão acenando, uma porta entreaberta, um espelho desembrando. É um caminho de retorno à natureza, a nossa natureza de lua, a nossa natureza de cerejeira em flor, a nossa natureza de folha caindo, enfim, a nossa natureza búdica. É um caminho no qual a chuva fria de inverno, as andorinhas do entardecer, mesmo o dia com seu calor e a passagem da noite, se tornam realmente

---

<sup>60</sup> Haiku. IV vol.

vivos, compartilhando de nossa humanidade, falando com sua linguagem expressiva e silenciosa".<sup>69</sup>

Minha dúvida surgiu na "porta entreaberta" das negações, porém este conceito se encontra repleto de um sentimento apaixonado que nos leva diretamente em direção ao budismo de R.H. Blyth.

Não é por acaso que, para Blyth, o haikai se traduz como uma variante do espírito religioso. Segundo ele, a expressão máxima de um haikai somente pode ser desfrutada se observarmos sua estreita ligação com o aspecto religioso que emana "por si" de cada haikai.

Evidentemente, o "caminho" aberto possibilita outras entradas no sentido de re-mapear este cenário "poético". De outro modo, no entanto, Blyth acaba por sucumbir às "exigências" estéticas da sua época, engrossando o coro, de maneira enviezada, junto ao grupo imagista.

Desde o início do movimento imagista procurou-se evidenciar, sobretudo, o privilégio da imagem visual. É automático perceber e compreender que isso significaria uma cooptação imediata do haikai como forma "poética", porque, à primeira vista, o haikai nos remete para um conjunto de imagens (equivale dizer: cada ideograma vale uma ou mais imagens).

---

<sup>69</sup> R.H.Blyth. Haiku. Vol.I.p.16.

Esta primeira leitura coloca de lado toda a discursividade que poderia revelar novos direcionamentos menos restritivos sobre o funcionamento do haikai.

De outro modo, procuro chamar a atenção novamente à diferença. As circunstâncias culturais que envolveram e condicionaram a produção do haikai no Japão foram extremamente diferentes das condicionantes ocidentais.

No haikai se manifesta uma maneira de "olhar" e "criar", porém a sensibilidade deste ato é diferente. A disciplina exigida para realização desta tarefa, do mesmo modo, é diferente da experiência ocidental.

"Na verdade, é preciso escrever o que você viu e sentiu, mesmo que isso pareça tolo, pois este é, muitas vezes, o verdadeiro haikai(...)"<sup>70</sup>

Evidente que várias aproximações entre o haikai e as formulações poéticas ocidentais são possíveis, todavia, alguns distanciamentos são necessários.

---

<sup>70</sup> N. Sato. *Nempuku Haiwa*.

## O HAICAI COMO PARTE DE UMA EXPERIÊNCIA NARRATIVA

O haikai de N. Sato possui um outro elemento que visava transmitir, através das gerações, uma certa experiência.

A vida de N. Sato se desenrolou entre viagens: sua procura por fazendas distantes, através de caminhos sinuosos, pretendia atingir o maior número possível de japoneses, para disseminar a prática do haikai.

Essa procura ansiava pela troca de experiências. Assim, através do olhar silencioso, o seu trabalho seria também o de "narrar". O haikai servia como um pretexto para o desenvolvimento desta prática narrativa, proporcionando ao produtor e ao produto uma nova função que se aproxima da tarefa do narrador:

"A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "'Quem viaja tem muito que contar', diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. (...) Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante"<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Walter Benjamin. "O narrador" in: **Obras escolhidas I**. p. 198-199.

No caso de N.Sato, podemos observar uma forma poética tentando se articular a uma forma narrativa. Temos um tipo de narrador constituído pela figura do camponês viajante, que recolhe as experiências dos grupos sedentários, realizando um trabalho de intercâmbio. Seu principal veículo era o "olhar", que se converteria a seguir em haikai.

De fato, não é por acaso que o haikai também pode ser denominado *HAIKU-KUKAI*, que significa, literalmente, reunião para fazer haikai. Etimologicamente se encontra uma referência à palavra reunião dentro da palavra haikai. Esse detalhe re-instala o haikai de Nempuku Sato dentro de uma perspectiva do século XVIII.

Tais reuniões aconteciam sempre nas ocasiões da visita do Sr. Sato: nestes dias, o haikai assumiria novamente seu caráter coletivo, apesar da identificação de cada autor. A cerimônia, onde se servia comida e bebida, culminava com a escolha e a leitura dos haicais escolhidos pelo Sr. Sato.

Dessa maneira, o Narrador Sato se apresenta como um elo de convergência, provido da faculdade de intercambiar experiências; descrevê-lo como um narrador,

"não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumenta a distância que nos separa dele."<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Ibid. p.197.

Além disso, ele tem a responsabilidade do homem que dá conselhos, uma outra marcante característica do narrador, segundo W. Benjamin.

"Talvez se tenha uma noção mais clara desse processo através do provérbio, concebido como uma espécie de ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro."<sup>73</sup>

Entretanto, o haikai não será o salvador da extinção da narrativa no campo, porque o esvaziamento do espírito necessário para sua confecção está cravado de um recomeçar infinito, e isso faz com que ele descarte, quase na totalidade, o ingrediente principal da composição narrável: o aconselhamento.

Porém, e isto pode parecer paradoxal, o haikai preserva um tipo específico de ensinamento que se aproveita da experiência passada, mas não daquele elemento capaz de constituir uma repetição da história. O "recomeço" necessário ao haikai se aproxima - mas se distingue - vertiginosamente, daquilo denominado "pobreza" por W. Benjamin. São dois silêncios distintos: no caso do retorno silencioso das batalhas da Primeira Guerra, o esquecimento

---

<sup>73</sup> Ibid. p. 221, grifo meu.

se tornou imperativo, por causa da "radical desmoralização" produzida pelos combates. Isto, evidentemente, marca um trauma e, daí em diante, absolutamente tudo exigiria o recomeçar.

O recomeço do haikai de Sato faz parte de um processo de estruturação e preparação do "espírito", buscando uma união com o todo existente ao redor de si, distante da individualização.

Citemos, por exemplo, as três idéias oriundas de um sincretismo religioso, seguidas à risca pelos imigrantes, que têm origem no confucionismo, budismo e xintoísmo, e deveriam ser aplicadas à experiência agrícola: trabalhar honesta e diligentemente, fazer economia e poupança e, por último, possuir espírito de conciliação nas relações sociais.

É desse material simples e escasso, deste pouco e desta moral, que se elabora o haikai de Nempuku Sato; assim, o sentimento de uma **ausência** histórica anterior -do haikai no Brasil- produzido pelo **iniciar**, pelo movimento de se instaurar, se assemelha à sensação sempre incompleta provocada e desfrutada através do ato de leitura deste haikai.

## MORRER, VIVER E VIAJAR: O TERRITÓRIO DO HAICAI

"Como é bonito o ipê florido. No Japão é o sakura. Essas duas flores nascem em seus respectivos países, mas a beleza ultrapassa os limites das fronteiras...".

H.Nakamura

Nempuku Sato não escreveu haicais por acaso. Por trás desta obra, havia objetivos conscientes e outros menos visíveis ou inconscientes. O objetivo mais claro e detalhado pode ser observado através das atividades de ensino, reunião e publicação dos haicais produzidos no Brasil.

A reunião dos haicais por temas, como aliás é comum nas publicações de haicais japoneses, sempre está relacionada com as quatro estações climáticas do ano. A manutenção desta forma de organização nos livros de N. Sato parece se justificar pela tentativa de preservar um fio condutor, capaz de estabelecer com rapidez e eficácia o contato entre dois lugares: onde autor e obra estão e de onde saíram.

Acredito, entretanto, na possibilidade de que este tipo de organização deixa escapar, de modo oblíquo, uma outra face igualmente importante dos haicais.

Penso, inicialmente, no problema enfrentado por N. Sato quanto ao estabelecimento de uma posição definida sobre o lugar que o haikai deveria ocupar no Brasil. Para examinar esta questão procederei a um desmembramento secundário no paradigma de organização dos haicais, que seja capaz de desvendar a sutil tentativa de Sato de reorienta(liza)ção do haikai.

Realizar esta abordagem significa operar um recorte temático, visando encontrar os elementos que, de alguma forma, contribuíram e auxiliaram neste processo de adaptação e inserção do haikai no Brasil.

A presente alternativa se torna necessária porque esta análise não poderia ser feita a partir dos elementos estruturais do "poema", como diria Antonio Candido<sup>74</sup>.

Examinemos um exemplo de análise do ritmo com critérios ocidentais, que demonstra a inviabilidade deste procedimento:

haru no umi	dáctilo/troqueo
hímenosu notari	peon 3./anfíbraco
notari kana	anfíbraco/yambo <sup>75</sup>

O resultado da análise é caótico, porque não obedece a regras formais que poderiam, se existissem, servir

---

<sup>74</sup> A. Cândido. *Na sala de aula.*

<sup>75</sup> Fernando R. Izquierdo. *El haiku japonés*. p.144.

de balizas, auxiliando no processo de tradução dos haicais. A análise rítmica ou a leitura formal não pode ser efetivada por outra razão muito simples: as referências estruturais do haikai são de outra natureza e se relacionam especificamente à língua e à cultura japonesa.<sup>76</sup>

Entretanto, a minha análise pode se nutrir dos elementos que, no caso de N. Sato, parecem ser reveladores de um outro direcionamento. Sobretudo, porque Sato deveria proceder a uma "tradução" conteudística das coisas, fornecendo uma contextualização específica para o haikai brasileiro. Sato deveria recuperar possíveis perdas de referências ocorridas durante o percurso da viagem que trouxe o haikai do Japão ao Brasil.

---

<sup>76</sup> Apresento a seguir, resumidamente, estes componentes. O "kigô": indica as estações do ano, não necessariamente precisa estar presente no haikai, ele pode ser colocado dentro de uma seção. Por exemplo: derrubar uma floresta//um machado//tem que ser forte. Neste haikai não há indicação precisa da estação, porém ele se encontra dentro da seção consagrada ao inverno. O "mu": sugere etimologicamente a destruição da natureza pelos homens; pode significar ainda os advérbios não e nada, ou um silêncio; neste último caso, muito usado, ele é intraduzível. O "kakekotoba": um jogo de palavras que proporciona colisões entre elas, fornecendo associações que lembram outras palavras. O "kireji": uma pontuação com a finalidade de realçar um estado emotivo. Pode ser subdividido em "ya", que significa uma exclamação; "keri", que dá ênfase a um fato passado; e, "kana", que fornece uma emoção especial à palavra citada anteriormente, tornando-a o centro da atenção, novamente sem correspondência em português. O "kokorô", que pode significar uma infinidade de coisas: coração, espírito, sabor, perfume etc..., porém se relaciona diretamente ao estado de ânimo do escritor naquele momento, determinando o "haimi" do haikai (literalmente o "sabor do haikai"), que, por sua vez, se subdivide em três novos elementos: "sabi" (solidão ou isolamento voluntário), "wabi" (pobreza relacionado ao ócio despreocupado), e "mu-ga" (despersonalização vinculada com a anulação do ego, que deve se manifestar no haikai). O "mono-no-aware", literalmente "dor-das-coisas", se relaciona ao ato de identificação com o sofrimento das coisas e dos seres. O "yugen", expressa o humor no haikai, conhecido também como "senryu" (haikai humorístico). Fontes: R.H.Blyth e F.R.Izquierdo.

## A MORTE VISÍVEL E A VIAGEM INVISÍVEL

O tema da "viagem" pode nos remeter ao "invisível" no haikai de N. Sato, em virtude de esta viagem significar perdas invisíveis para a teoria da composição do haikai. Este núcleo de preocupações remonta a uma tradição transplantada, à desterritorialização do Autor e Obra, que fazem parte da viagem física do haikai para o outro lado do mundo e, do mesmo modo, possibilita a nossa observação de um movimento contínuo e inesgotável, por parte de Sato, que buscava uma estrada de mão dupla dos limites territoriais entre o ipê e o sakura.

O tema da morte, por outro lado, justifica-se pelo seu caráter enigmático, constituindo um signo constante da cultura japonesa. Uma parte deste enigma, sendo uma prática ritual, refere-se ao suicídio. Aqui se encontra algo interessante, pois o haikai pode ser visto como um veículo na busca de um estado de plenitude e vazio espiritual capaz de fornecer a tranqüilidade necessária para o suicídio. A morte, vista nesta perspectiva, abre uma porta que causa estranhamento, porém ela faz parte da disciplina de vida do *haicaísta* e do Samurai.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Sobre este assunto, consultei o texto de Carl B. Becker, publicado na Revista Vozes n.6 de novembro-dezembro de 1994, onde ele escreve o seguinte: "Há bastante tempo o Japão vem se mostrando mais consciente e sensível diante do processo da morte do que as culturas ocidentais modernas. Mais ainda, o Japão já tem o seu próprio e excelente marco filosófico e experimental para enfrentar de maneira efetiva "novos" temas da bioética como

O espaço da morte se funde à reflexão sobre o deslocamento do haikai, porque este deslocamento pode ter sido responsável pela tentativa de Sato de fazer o haikai reviver toda sua trajetória histórica no Brasil. Nempuku Sato pretendia re-viver o haikai, talvez por aceitar a hipótese de que o haikai estivesse morrendo.

Se assim for, deslocamento e morte podem, muitas vezes, refletir um espaço comum, impossibilitando a demarcação de uma linha divisória clara:

névoa entre troncos  
entrevendo o que  
resta de um enterro.<sup>78</sup>

O visível soergue-se, neste haikai, de maneira muito clara: do olhar transversalmente situado entre sólidas árvores, entrevendo, sobretudo, o invisível: o que restaria de um enterro, além do vazio silencioso onde reinam as evidências da vida que se esvai?

---

a eutanásia.(...)O budismo não vê a morte como um fim da vida, mas simplesmente como uma transição; o suicídio não é, portanto, um escape.Assim, no sangha(comunidade dos seguidores de Buda)inicial, o suicídio foi condenado a princípio como ação imprópria. Mas os textos budistas recentes incluem muitos casos de suicídio que o próprio Buda aceitou e perdoou. (...)Mas é importante observar que o fato de Buda elogiar os suicidas não se baseia no fato de eles estarem em estados terminais, mas antes porque estavam com as mentes livres de egoísmo e desejos e estavam iluminadas no momento da morte. (...)É interessante assinalar que todos esses suicídios aconteceram porque o sujeito cravou em si uma faca ou um punhal, uma técnica que se tornaria comum no suicídio ritual japonês posterior".

<sup>78</sup> Nempuku Sato. Anexo.

Aquí o visível também se encontra camuflado entre a névoa, produzindo fantasmas e entrevendo duplicidades invisíveis. Neste caso, o haikai congelou a ausência recente da vida. Todavia, a sensação produz apenas o enterro de um duplo da vida, pois foi apenas um representante dela que morreu. Nempuku Sato pode estar vendo o enterro do duplo do haikai brasileiro: o camuflado enterro do haikai japonês.

"(Chuang-tsé explica)'Não há nada que não seja isto; não há nada que não seja aquilo. Isto vive em função daquilo. Tal é a doutrina da interdependência disto e daquilo. A vida é vida diante da morte. E vice-versa. Portanto, se alguém se apóia nisto, teria de negar aquilo. Mas isto possui sua afirmação e sua negação e também engendra seu isto e seu aquilo(...)' .Há um ponto em que isto e aquilo, pedras e plumas, se fundem. E esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. Não é paraíso natal ou pré-natal nem céu supraterrâneo. Não vive no reino da sucessão, que é precisamente o dos contrários relativos, mas está em cada momento. É cada momento. É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é contínuo começar. Jorro, fonte. Aí, no próprio seio do existir- ou melhor, do existindo-se-, pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa."79

Relativizada a morte do haikai japonês, diante da perda de uma parte da memória(uma herança da viagem),

---

<sup>79</sup> Octavio Paz. *O arco e a lira*. p.125.

continua a viver o haikai brasileiro. No entanto, resta naquele lugar, na heterotopia do cemitério, algo importante que não pode ser festejado nem tampouco nomeado completamente: diante da morte se cala e esse silêncio se converte num questionamento sobre a continuidade ou o sentido da existência do haikai.

"A heterotopia é o poder de justapor num só espaço real vários espaços, vários lugares que são por si só incompatíveis.(...)A heterotopia passa a funcionar a todo vapor no momento em que os homens se acham numa espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional. Vemos por aí que o cemitério é um lugar altamente heterotópico, pois ele começa a ter essa estranha heterocronia que é, para o indivíduo, a perda da vida, e essa quase eternidade, onde ele não cessa de se dissolver e de desaparecer".<sup>80</sup>

A ação residual do instante, que é o haikai, permanece presente, porém a ação se encontra fraturada, retornando desgovernada (o que resta...), lentamente e em várias direções (o movimento da névoa), recriando as condições necessárias à vida( porque o olhar do haicaísta continua presente).

Deste modo, a vida do haikai no Brasil possuiria, segundo Sato, um lugar demarcado nesta justaposição espacial, da heterotopia entre a morte e o resto.

---

<sup>80</sup> Michel Foucault. "Espaços-outros: utopias e heterotopias". In: **Revista Outra**. p.17-18.

Assim, o haikai deixa de ser apenas um utensílio da leitura, nega-se a fornecer exclusivamente uma imagem visual de primeiro impacto. O haikai de Sato encontra-se num espaço problematizado, sugerindo, constantemente, um retorno à fragmentação original do *hokku* que seria a sua principal marca. A viagem do haikai re-significou este aspecto fragmentário, camuflando a principal marca do haikai tradicional japonês, que visava a uma unidade. A herança que Sato recebeu de Shiki parece se manifestar claramente.<sup>81</sup>

"Por analogia, pode-se também recordar que um utensílio danificado torna-se a sua imagem(e, por vezes, um objeto estético:'esses objetos obsoletos, fragmentados, inutilizáveis, quase incompreensíveis, perversos', que André Breton amava).Nesse caso, o utensílio, não mais desaparecendo no seu uso, aparece. Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, o seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de "aparecer", isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe-exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo que aparece é, nesse sentido, imaginário" <sup>82</sup>

O haikai de N. Sato se converte então numa espécie de imagem da leitura, onde a imagem se torna um substantivo da leitura. O haikai brasileiro de Sato torna-se um duplo; é .

---

<sup>81</sup> Lembremos do haikai de Shiki citado anteriormente: Viento de otoño/no hay para mí dioses/no hay budas.

<sup>82</sup> M. Blanchot. **O espaço literário**. p.260.

semelhante e um reflexo, mas não idêntico, do haikai japonês. No Brasil, o haikai "aparece". Neste novo espaço, o haikai se movimentou e está deslocado, muito além de suas fronteiras de origem; sendo assim, aos nossos olhos, ele nos revela a sua duplicidade. Portanto, o haikai não se encontra mais preso a um estado adjetivo da leitura, que ele realizava no Japão, porque o haikai não está mergulhado no seu uso cotidiano. O haikai deixa de ser um utensílio a mais, e esta viagem da teoria da composição de Sato marca o processo de substantivação do haikai, que, duplicando-o, descola-o das prioridades de espelhamento da natureza, da concisão e da visualidade. Além desses atributos, o haikai brasileiro, deslocado, transforma-se num produto do imaginário japonês sobre o Brasil.

Desse modo, ao lado de Maurice Blanchot, poderia perguntar:

"Assim como a estátua glorifica o mármore, e se toda a arte quer atrair para a luz do dia a profundidade elementar que o mundo, para afirmar-se, nega e rejeita, não seria então o caso de, no poema, na literatura, a linguagem ser, em relação à linguagem corrente, o que é a imagem em relação à coisa?(...)É provável que esteja aí uma alusão a uma transformação muito mais essencial: o poema não é poema porque compreenderia um certo número de figuras, de metáforas, de comparações. O poema, pelo contrário, tem a particularidade de que nada nele constitui imagem. Por conseguinte, cumpre exprimir de outro modo o que

procuramos: Será que a própria linguagem não se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens ou colocaria a realidade em figura, mas que seria sua própria imagem, imagem da linguagem-e não uma linguagem figurada- ou ainda linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, e pelo fato de que as palavras que os exprimem não são signos mas imagens, imagens de palavras e palavras onde as coisas se fazem imagens?<sup>83</sup>

Não é meu propósito responder esta questão, mas o haikai de Sato parece se relacionar com ele mesmo, ou seja, com o seu duplo. Parece existir um diálogo silencioso entre os duplos. Esta conversa entre os semelhantes pode significar a linguagem do haikai de Sato: da "linguagem que ninguém fala" (da ausência) e da linguagem que se dirige à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade (da construção do imaginário sobre o Brasil). A linguagem do haikai de Sato transformou o seu haikai numa imagem, que não significa apenas um reflexo, mais do que isso, esta linguagem pretende desvendar o duplo do haikai japonês.

Por outro lado, a rapidez contida na linguagem do haikai de Sato parece esconder a existência de uma narrativa "ausente" por detrás dele.

---

<sup>83</sup> Id. Ibid.p.25.

" Cada manhã nos ensina sobre as atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis. Como se dá isso? Isso se dá porque mais nenhum evento nos chega sem estar impregnado de explicações. Em outras palavras: quase nada mais do que acontece beneficia o relato; quase tudo beneficia a informação. (...)A informação recebe sua recompensa no momento em que é nova; vive apenas nesse momento; deve se entregar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar. Com a narrativa é diferente: ela não se esgota. Conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar".<sup>84</sup>

Se considerarmos, no haikai de Sato, a possibilidade de ele operar no limite de uma forma narrativa do imaginário japonês no Brasil e, ao mesmo tempo, uma forma de expressão do imaginário poético, pois o seu haikai possui ingredientes para semelhante tarefa, a concisão se desdobraria para além da mera informação. Reforçar-se-ia a idéia de que o haikai pode e deve nos dizer muito mais. Todavia, o trabalho do haikai, sendo um diálogo com seu duplo, é realizado na fronteira e não deve ser pensado a partir da explicação de um instante congelado. Esse trabalho deve se fundir à leitura para continuar a conservar seu poder de germinação, ramificando a variedade de desdobramentos: numa palavra, o haikai deve nos demonstrar sua inesgotabilidade.

---

<sup>84</sup> Walter Benjamin. **Obras escolhidas II**. p.276.

Dessa maneira, o haikai de Sato seria parecido "aos grãos que, há séculos, estão hermeticamente armazenados nas câmaras das pirâmides e que, até o dia de hoje, conservam seu poder de germinação".<sup>85</sup>

Retornemos, novamente, para este haikai, associando-o, agora, à viagem até a fronteira:

trilhas de folhas caídas  
leste ou oeste nem sei onde  
japonês vivo aqui.

A viagem do haikai pode ser examinada, neste exemplo, sob três aspectos: primeiro, refere-se à viagem que o trouxe do Japão ao Brasil; sendo assim uma viagem externa. Em segundo lugar, as "trilhas de folhas caídas", além de significarem o outono, são aqui consideradas como um acesso de trânsito do haikai, sugerindo que ele pode se movimentar neste novo local, embora esteja desorientado. Em terceiro lugar, pode ser reconhecida a viagem interna do haikai; é verdade, no entanto, que esta internalização necessitou dos dois primeiros aspectos, os quais movimentaram fisicamente o haikai para além das fronteiras geográficas do Japão.

Então, a viagem externa se encontra fixa no horizonte físico, enquanto a interna seria, propriamente,

---

<sup>85</sup> Id. *ibid.* p.277.

teórica; a idéia que viaja. A viagem interna está associada ao sentido que procura "reorient(aliz)ar" o haikai (leste ou oeste nem sei onde), repensando sua forma de produção, sendo agora voltada, ao mesmo tempo, ao reconhecimento do território teórico.

O deslocamento da experiência de Sato, que pretende reelaborar um campo de ação, encontra-se cravado por uma duplicidade evidente, onde Autor e Obra se fundem- "japonês vivo aqui"-, porém está ausente desta constatação que eles continuam sendo brasileiros.

O trabalho de pesquisa construído por N. Sato em torno do novo território possuiria um sentido amplo, abarcando a viagem interna sobreposta à externa e, além disso, este trabalho incorporou um elemento a mais neste novo território.

## **UMA OUTRA FRONTEIRA**

"A fronteira que separa a arte, por um lado, e o resto da esfera estética e os fenómenos extra-estéticos, por outro, não é importante apenas para a estética, mas também para história da arte, porque dela depende -de modo decisivo- a selecção do material histórico. Parece que uma obra de arte se caracteriza univocamente pelo seu particular factura (pelo modo como foi feita). Na realidade este critério só é válido, e mesmo com limitações, para o contexto social a que a obra originalmente se dirige(ou se dirigia). Logo que nos encontramos perante um produto originalmente vinculado a uma sociedade afastada no tempo e no espaço, deixamos de poder aplicar-lhe a nossa própria escala de valores; já mencionamos o facto de ser, muitas vezes, preciso averiguar mediante um procedimento científico complexo se tal ou tal produto foi, no respectivo contexto social, uma obra de arte, porque, de facto, nunca se pode excluir a possibilidade de a sua função ter sido, originalmente, muito diferente daquela que nós, segundo a nossa escala de valores, lhe atribuímos. De resto, a transição entre a arte e aquilo que está fora do seu âmbito é sempre gradual- e às vezes, mesmo, quase insuscetível de verificação."<sup>86</sup>

As duas vertentes ocidentais que trouxeram o haikai até nós estavam preocupadas com a perspectiva do leitor-fruidor ocidental, interessado em oferecer, na maioria das vezes, uma posição de destaque, festejando sua concisão,

---

<sup>86</sup> Jan Mukarowiský. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. p.25,26.

raridade e humor; ou, pelo contrário, atribuindo-lhe uma certa dose de facilidade, em relação a sua composição, e, obviamente, descartando-o como experiência com valor estético.

As duas vertentes ocidentais desconheciam a movimentação de Nempuku Sato. Portanto, existe uma outra perspectiva que estava preocupada em aclimatar o haikai ao Brasil, de uma outra maneira. O processo de aclimatação desenvolvido por Sato talvez não seja insuficiente para desconfiarmos de um aumento da amplitude estética do haikai.

"Disto se depreende que a arte é a esfera própria do valor estético, pois é ela a esfera privilegiada dos fenômenos estéticos. Enquanto, fora da arte, o valor se subordina à norma, aqui é a norma que se subordina ao valor: fora da arte, o cumprimento da norma é sinônimo de valor, mas, na arte, a norma é frequentemente violada- e, mesmo quando é respeitada, o seu cumprimento é um recurso e não um objectivo".<sup>87</sup>

Críticos e poetas no Ocidente atribuíram um valor artístico ao haikai. Isto se deve à transgressão da norma anterior que colocava o haikai num lugar específico na sociedade japonesa onde esta transgressão não era praticada (onde a norma era preservada). Vale dizer, retiraram o "utensílio" do seu uso diário fazendo-o aparecer.

---

<sup>87</sup> Id.Ibid.p.63.

"O cumprimento da norma produz o prazer estético; mas o valor estético, ao mesmo tempo que o prazer, pode também incluir fortes elementos de desagrado sem que a sua integridade seja afectada".<sup>88</sup>

Quando visto na esfera de um *haiku-kukai*, entre os imigrantes, o haikai de Nempuku Sato fornece um significado ainda normatizado. Neste caso, o haikai é coletivo, e continua fornecendo o prazer estético. Quando recuperamos as reflexões sobre o papel do deslocamento e da individualização podemos creditar e inserir no trabalho do haikai a transgressão da norma anterior.

Por outro lado, o conceito de poesia em O. Paz<sup>89</sup> apresenta desdobramentos semelhantes ao observado em relação ao fenómeno estético.

A poesia pode estar presente em qualquer lugar do campo social através dos mais variados atos-inclusive o haikai se encontraria aqui-, determinando neste caso o campo "extra-artístico" ou poético: aqui seria encontrada a poesia em estado amorfo. Quando O. Paz procura responder esta questão(o que é poesia?)se depara com a mobilidade do conceito e a resposta se converte em um deslocamento(a poesia se encontra no poema). De outro modo, é no poema que encontraremos a poesia na esfera da arte.

---

<sup>88</sup> Id.Ibid.p.63.

<sup>89</sup> Octavio Paz. **O arco e a lira.**

"O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente"<sup>90</sup>

Durante o desenvolvimento da argumentação de O. Paz, começa a surgir um questionamento a favor dos antagonismos e diferenças quanto às contextualizações históricas que envolveram o processo de produção de uma determinada poesia. Esse movimento, que reconhece os contrastes, aproxima-se da perspectiva formalista de Mukarowsky, apresentada anteriormente. Vejamos:

"A dispersão da poesia em mil formas heterogêneas poderia nos levar a construir um tipo ideal de poema. O resultado seria um monstro ou um fantasma. A poesia não é a soma de todos os outros poemas. Por si mesma, cada criação poética é uma unidade auto-suficiente. A parte é o todo. Cada poema é único irreduzível e irrepetível.(...) À primeira vista, essa diversidade se oferece, como filha da história. Cada língua e cada nação engendram a poesia que o momento e o seu gênio particular lhes ditam. O critério histórico, porém, não resolve, antes multiplica os problemas.No seio de cada período e de cada sociedade reina a mesma diversidade: Nerval e Hugo são contemporâneos, como o são Velázquez e Rubens, Valéry e Apollinaire. Se só por um abuso de linguagem aplicamos o mesmo nome aos poemas védicos e ao haiku japonês, não será também um abuso utilizarmos o mesmo substantivo para designar experiências como as de San Juan de la

---

<sup>90</sup> Id. Ibid.p.17.

Cruz e seu indireto modelo profano, Garcilaso? A perspectiva histórica -consequência de nosso fatal distanciamento -nos leva a uniformizar paisagens ricas em antagonismos e contrastes. A distância nos faz esquecer as diferenças..."<sup>91</sup>

Não podemos esquecer as diferenças, os contrastes e os antagonismos, pois isso anularia nossa compreensão do movimento dialético no qual ocorreu a transição do haikai ao Ocidente. A responsabilidade pelo início deste trabalho, de incorporação do Ocidente, deve ser atribuído a Shiki, que, como vimos no capítulo I, implementou um processo ilimitado de "aquisições" para o haikai.

O principal centro de conflito começa a se evidenciar: trata-se das aquisições obtidas durante a viagem do haikai, pelas mãos de um imigrante japonês. Não podemos precisar com exatidão o local onde ocorreram as aquisições, senão no próprio percurso da viagem.

"Como pessoas e escolas da crítica, idéias e teorias viajam- de pessoa para pessoa, de situação para situação, de um período para outro. A vida cultural e intelectual é nutrida e, muitas vezes, sustentada por esta circulação de idéias, e se isto toma a forma de influência inconsciente, empréstimo criativo, ou apropriação em grande escala, o movimento de idéias e teorias de um lugar para outro é, ao mesmo tempo, um fato da vida e uma maneira útil de criar condições à atividade intelectual. São especialmente interessantes

---

<sup>91</sup> Id. Ibid.p.18,19.

os casos de idéias e teorias que se movem de uma cultura para outra, assim como quando as chamadas idéias orientais a respeito da transcendência foram importadas pela Europa durante o início do século XIX; ou, quando certas idéias européias a respeito da sociedade foram traduzidas para as tradicionais sociedades do Oriente, durante o final do século XIX. (...) Semelhante movimento para um novo ambiente nunca é livre. Envolve necessariamente um processo de representação e institucionalização diferente daquele do ponto de origem".<sup>92</sup>

De acordo com esta constatação sobre o movimento de circulação das idéias e teorias, pode-se observar, através da leitura dos haicais de N. Sato, o desdobramento de uma viagem que insere o haikai no Brasil, com toda carga problemática que envolve este processo.

A viagem transformou o haikai enquanto "utensílio" mergulhado no seu uso -como um acessório de leitura-, ressaltando, deslocando e modificando este aspecto, em direção à criação de um objeto estético. O novo elemento

---

<sup>92</sup> E. W. Said. **The world, the text, and the critic**. p. 226. "Like people and schools of criticism, ideas and theories travel-from person to person, from situation to situation, from one period to another. Cultural and intellectual life are usually nourished and often sustained by this circulation of ideas, and whether it takes the form of acknowledged or unconscious influence, creative borrowing, or wholesale appropriation, the movement of ideas and theories from one place to another is both a fact of life and a usefully enabling condition of intellectual activity. There are particularly interesting cases of ideas and theories that move from one culture to another, as when so-called Eastern ideas about transcendence were imported into Europe during the early nineteenth century, or when certain European ideas about society were translated into traditional Eastern societies during the later nineteenth century. (...) Such movement into a new environment is never unimpeded. It necessarily involves processes of representation and institutionalization different from those at point of origin". Minha tradução.

que parece ter sido ressaltado neste deslocamento também se localiza na base de uma nova institucionalização.

No ponto de origem, no Japão, o haikai foi institucionalizado quando Bashô começou a assiná-los. A reorienta(liza)ção do haikai, realizada por Sato no Brasil, adquiriu importância central junto ao processo de re-institucionalização. Talvez, tenha sido a primeira vez que esse processo necessitava ser realizado fora do Japão. Re-institucionalizar o haikai significava algo sem precedência, algo que não possuía registros anteriores.

Quem vive aqui?

Leste ou oeste

nem sei onde.

Portanto, o "exterior" (Japão) e o "interior" (Brasil), em última instância, transformavam-se num sobreposicionamento de lugares. Equivaleria dizer: aqui estou perdido é lá que me encontro. Cada haikai, neste ponto, se traduz por uma viagem compreendendo todo o caminho percorrido pela teoria. Do mesmo modo, está ocorrendo um sobreposicionamento de funções: quando coletivo, a função do Autor é minimizada; quando individualizado, a função do Autor é realçada.

A transposição elaborada por N. Sato do Oriente ao Ocidente fez com que o haikai perdesse, recuasse ou

imobilizasse um determinado aspecto do seu trabalho de deciframento, ligado à "descompromissada" leitura que ele pôde desfrutar no local de origem. Talvez porque esta leitura do mundo estivesse mergulhada no uso cotidiano, isto é, o trabalho do haikai não era visto, não estava presente ou desaparecia em seu próprio uso diário; nesse sentido, ele existia apenas na "ausência". No local de origem, não havia nenhuma necessidade de reconhecimento do território, de um novo reposicionamento: enfim, seu lugar estava garantido, pois ele se confundia com o próprio meio.

A viagem desta teoria para outro lugar duplicou a responsabilidade do trabalho de:

cultive a terra  
plantando com suor  
um país de haicais.<sup>93</sup>

Agora o haikai deveria criar um espaço de ação que permitisse o seu retorno ao estado de "ausência" com dupla finalidade: primeiro, porque faz parte do haikai a despersonalização<sup>94</sup>; segundo, porque o seu trabalho não deveria tornar-se evidente, recuperando, assim, algo perdido durante a viagem: a "ausência". Da mesma forma, não podemos perder de vista que o haikai se convertia no mais importante elo de ligação entre os imigrantes, como uma experiência

---

<sup>93</sup> Takahama Kyoshi.

<sup>94</sup> Ver nota n.68.mu-ga.

cultural- o valor estético aqui é secundário-, com poder suficiente para transportá-los ludicamente ao lugar desejado: a substituição da flor do ipê pelo sakura, a identidade original.

No novo ambiente, entretanto, o haikai não se recuperou desta perda; ao invés disto, a "ausência" se tornou "presença", sendo realçado o aspecto "estético" e, por outro lado, jamais a necessidade de um Autor seria tão desejada, tendo-se em vista a necessidade de um componente gerenciador do processo; portanto, o haikai foi re-subjetivado e, sendo assim, um elemento oposto (o Eu), que deveria estar submerso, entrou em cena para repovoar aquele lugar, anteriormente consagrado ao "não-eu", à "despersonalização".

Precisamente neste ponto, o haikai como experiência "vívida", coletiva ou individual, começa a alternar a importância de alguns valores: aos olhos dos "outros" (os nossos), ele assume a forma de um objeto com valor estético e poético, porque neste momento está deslocado; porém, entre os japoneses no Brasil, continua a ser pensado, mesmo que isto seja anacrônico, como uma experiência coletiva (haiku-kukais), e por fim o lado individual sendo ressaltado a cada publicação do Autor no Japão.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup>N. Sato publicou duas antologias no Japão.

Se o deslocamento aproximou o haicai da "tensão para a exatidão"<sup>96</sup>, que norteia o princípio estético de se pensar a poesia através de Paul Valéry, seguindo a mesma linhagem de pensamento de Mallarmé, que remonta a Baudelaire e este, por sua vez, a E.A.Poe, podemos concluir que N. Sato não escreveu haicais por acaso, embora ele não tenha conseguido abolir o acaso dos resultados. Assim, se desenharia um cenário inquietante, cuja principal característica seria possível localizar nas fronteiras e limitações de uma teoria viajante.

---

<sup>96</sup>Italo Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*.p.81.

## A TRADIÇÃO DO PRESENTE

Da digestão.

O apetite, a fome e a sede nos advertem de que o corpo tem necessidade de restaurar-se e a dor, esse monitor universal, não demora em vir atormentar-nos se não queremos ou não podemos obedecer ao sinal.

Brillat Savarin

Nempuku Sato inseriu o haicai japonês no Brasil, reorientalizando uma tradição. A atividade do autor deve ser vista como instauradora de uma tradição, sendo os *haiku-kukais* um espaço apropriado com a finalidade de desenvolver esta idéia, pois, nestas reuniões, havia um leque de possibilidades no sentido de efetivar o controle da produção dos haicais pelo exercício de uma relação pedagógica.

Desse modo, ele "ensina" e "orienta" o trabalho de realização do haicai, elegendo um olhar específico, que deveria ser seguido por todos os seus alunos.

"Faça o haicai mais simples, sem pretensões de ser brilhante porque o haicai perfeito fica, na maioria das vezes, afetado. Deixe seu lado simples, comum, aparecer. Na verdade, é preciso escrever o que você viu e sentiu, mesmo que lhe pareça tolo, pois, .

este é, muitas vezes, o verdadeiro haikai: ele pode ser capaz de tocar o coração das pessoas".<sup>97</sup>

"Nempuku", em japonês, significa, literalmente, "pensar com a barriga", convertendo-se assim numa relação direta ao modo pelo qual os samurais, quando necessário, cometem o "hara-kiri", ou seja, através de um auto-golpe de faca na barriga, uma morte exclusiva para guerreiros.

Ninguém havia feito nada semelhante antes de N. Sato, ou seja, transpor os limites territoriais em companhia do haikai. Sendo assim, não havia um traçado a ser seguido, nem tampouco marcas em nenhum ponto. A tradição não existia, deveria ser reorientalizada.

"O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda sua carreira".<sup>98</sup>

A reorientação do haikai no Brasil necessitava desta aproximação ao passado do haikai. Portanto, uma parte importante da tarefa de Nempuku Sato pautava-se na capacidade de re-criar as condições que pudessem remeter o haikai às suas origens.

Para que a experiência de proximidade e contato com este passado destile emoção e sentimento, torna-se

---

<sup>97</sup> Nempuku Sato. *Nempuku haiwa*. Anexos.

<sup>98</sup> T.S.Eliot. *Ensaio*. p.42.

necessário e básico um caminho, semelhante àquele "mu-ga" exigido do "haikaísta", conhecido como despersonalização.

"Convido-o, portanto, a considerar, através de uma sugestiva analogia, a reação que se desencadeia quando uma partícula de platina finamente incorporada é introduzida numa câmara contendo oxigênio e dióxido de enxofre(...) Quando os dois gases anteriormente referidos são misturados em presença de um filamento de platina, eles formam ácido sulfúrico(...) todavia, o novo ácido formado não contém qualquer indício de platina, e ela mesma não é afetada, permanecendo inerte, neutra e inalterada. A mente do poeta é o fragmento de platina. Ela pode parcial ou exclusivamente, atuar sobre a experiência do próprio homem, mas, quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria..."<sup>99</sup>

O filamento de platina determina uma separação rígida da experiência de percepção do passado. Para T.S.Eliot, a tradição deve ser obtida através do talento individual, convertendo-se numa conquista, pois assim, o aspecto linear da tradição, a herança, seria minimizado. A conquista territorial a que Nempuku Sato deveria proceder, possuía uma importância vital para que ele pudesse estabelecer um presente histórico ao haikai. Se, para T.S.Eliot, o presente não sabe nada além do passado, o problema de Nempuku Sato possuía um ingrediente a mais: o

---

<sup>99</sup> Id. Ibid.p.43.

seu haikai deveria conhecer e articular, junto ao passado, o presente.

Se pensarmos no esgotamento das experiências do passado, não somente relacionadas à literatura, mas também vinculadas às políticas sociais e modelos econômicos esvaziados, o que, precisamente, o passado continuaria a nos fornecer em termos de recomeço histórico? Um modelo a não mais ser perseguido?

Walter Benjamin problematiza esta questão de maneira a fornecer uma linha de escape que abandona as noções negativas do que ele denomina barbárie:

"Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores."<sup>100</sup>

Dessa maneira, o escritor benjaminiano é um construtor de coisas. A tradição, obedecendo a uma certa disciplina de recolha diária de fragmentos, torna-se uma

---

<sup>100</sup> Walter Benjamin. **Obras escolhidas V.I.** pp.115-116.

construção, e a tábula rasa desta edificação ganha e perde sentido a partir da elaboração do passado.

Assim, a educação do jovem Leopardi<sup>101</sup> de Ítalo Calvino<sup>102</sup>, depois da explosão da biblioteca do conde Monaldo,<sup>103</sup> e o escritor benjaminiano não possuem mais todo um emaranhado de referências datadas e organizadas do passado. Ou, de outro modo, possuem; mas, como tratá-las dentro desta desordem?

Devem proceder a um sem número de redefinições, que inviabilizam a apreensão linear das coisas, abrem-se ao futuro, mesmo que de maneira enigmática: o depois é o caos do presente.

Italo Calvino pensa a tradição articulada à organização de sua biblioteca:

"12. Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos ; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia.

13. É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição do barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo.

14. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível".<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Escritor italiano citado por I. Calvino. In: **Por que ler os clássicos**.p.16.

<sup>102</sup> Id.ibid.pp.9-16.

<sup>103</sup> Id. ibid. Citado por. p. 16.

<sup>104</sup> Id.ibid.15.

Desse modo, inserindo uma nova organização da biblioteca e o barulho exterior, e apenas desta maneira, o jovem Leopardi pode retornar e começar novamente sua educação, ou seja, ele deve preservar o rumor que, neste caso, significa a impropriedade de uma definição clara sobre a absorção da experiência do passado.

O bárbaro se encontra ao lado de Leopardi de forma parecida. No caso do bárbaro, entretanto, não foi a biblioteca que explodiu: explodiram as oralidades, que compunham a experiência do passado.

No caso de Nempuku Sato, o presente deveria circular em direção ao passado; Sato necessitava instaurar uma tradição que fosse capaz de trazer fragmentos do passado para serem incorporados. Um dos re-começos do haikai pode ser observado quando Sato re-criou uma parte da experiência coletiva, ao mesmo tempo em que era individualizada.

Por outro lado, o segundo elemento a se articular no espaço do vazio da tradição do haikai japonês no Brasil, refere-se ao componente mais destacado do haikai: o aprisionamento do presente. Esta característica da nova condição do homem moderno, de começar do *hic et nunc* (aqui e agora), aproxima-se vertiginosamente de uma condenação à imortalidade enclausurada semelhante àquele "que pensa antes": Prometeu<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Prometeu: "aquele que pensa antes", irmão de Epimeteu "aquele que pensa depois". Mário da Gama Kury. **Dicionário de mitologia**. p.339.

O início da destruição dos conceitos, que até então eram extremamente positivados, talvez deva ser atribuído a Hegel<sup>106</sup>, quando, a partir dele, o "presente" se converte numa contradição continuada entre ser e não ser, e se torna dialético.

"O que o verso é aqui para o poeta é para o filósofo o pensar dialético: é deste que ele lança mão para fixar-se em seu enfeitiçamento, para petrificá-lo".<sup>107</sup>

— O enfeitiçamento parece retornar fornecendo uma contradição permanente e inexplicável do presente.

"De Prometeu relatam-se quatro sagas: de acordo com a primeira, ele, por ter traído os deuses em favor dos homens, foi preso com cadeias ao Cáucaso, e os deuses enviaram águias, que comiam do seu fígado sempre a crescer.

De acordo com a segunda, Prometeu, de tanta dor diante dos bicos que o atacavam, comprimiu-se cada vez mais fundo na rocha, até tornar-se uno com ela.

De acordo com a terceira, com os milênios foi esquecida sua traição, os deuses esqueceram, as águias, ele mesmo.

---

<sup>106</sup> Refiro-me à crítica hegeliana contra todas as tentativas de hierarquização dos conceitos. "Quando se acusa o ensaio de falta de ponto de vista, bem como de relativismo (pois ele não reconhece nenhum ponto de vista externo a ele mesmo), subjaz a isso exatamente aquela concepção de verdade como algo "pronto", como um jogo hierárquico de conceitos, noção destruída por Hegel, que não gostava de pontos de vista...". COHN, G. Org. In: **T.W. Adorno**. p.182.

<sup>107</sup> F. Nietzsche. **Obras incompletas**. p.33.

De acordo com a quarta, acabou se cansando daquilo que se havia tornado sem razão. Os deuses ficaram cansados, as águias ficaram cansadas, a ferida fechou-se de cansaço.

Restou a inexplicável montanha rochosa.- A saga busca explicar o inexplicável. Já que ela se origina de um fundo de verdade, precisa acabar de novo no inexplicável".<sup>108</sup>

O favor que Prometeu havia prestado aos homens, roubando o fogo dos Deuses para favorecê-los, talvez seja agora cobrado. Um favor injustificável e eterno com preço infinito: o presente se apresenta nesta perspectiva como uma surpresa indefinida.

"O homem então projeta seu desejo no infinito, e encontra prazer apenas quando pode imaginá-lo sem fim. Mas como o espírito humano é incapaz de conceber o infinito, e até mesmo se retrai espantado diante da simples idéia, não lhe resta senão contentar-se com o indefinido, com as sensações que, mesclando-se umas às outras, criam uma impressão de ilimitado, ilusório, mas sem dúvida agradável".<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Franz Kafka. **Nas Galerias**. p.53.

<sup>109</sup> I. Calvino. **Seis propostas para o próximo milênio**. p.78.

Ou, infinito:

"Conceito que corrompe e altera todos os demais".<sup>110</sup>

Quando, depois de tê-la escrito, Ésquilo resolveu encenar a peça Prometeu Acorrentado, ele escolheu o deserto como palco<sup>111</sup>, onde somente os deuses poderiam vislumbrar o espetáculo em que se havia transformado a tragédia da imortalidade humana. Ésquilo buscava, nesta loucura, um espaço irônico, com a finalidade de atacar os deuses, através da idéia do infinito deserto em que se havia tornado a existência; entretanto, a reflexão que permanece parece se localizar na irredutibilidade da indefinição, no inexplicável.

Prometeu seria devorado contínua, diária e indefinidamente através das vísceras, exatamente no fígado, que, como sabemos, possui uma enorme capacidade de regeneração. Além disso, esse estado desregulado do fígado, produzindo a liberação desordenada de humores, provocaria o conhecido mal estar da humanidade. Para Karl Marx,

---

<sup>110</sup> J.L. Borges. Citado por I. Calvino. In: **Seis propostas para o próximo milênio**. p.83.

<sup>111</sup> Ver C. M. Bowra. **Historia de la literatura griega**. pp.67-68.

"A história faz as coisas a fundo, e atravessa várias fases quando leva ao túmulo uma forma social. A última fase de uma forma da história universal é a sua comédia. Os Deuses gregos, já tragicamente feridos de morte no Prometeu Agrilhado de Ésquilo, também tiveram que suportar a morte cómica dos Diálogos de Luciano. Porquê esta marcha da história? Para que a humanidade se separe alegremente do seu passado."<sup>112</sup>

Portanto, segundo Marx, a história se distancia "alegremente" do passado através da sua enorme capacidade de destruição- que comporta a sua recomposição-, talvez tenha sido necessário ferir e depois destruir os deuses para se prender definitivamente ao presente.

Descrevendo um movimento semelhante, vejo o haikai agarrando-se visceralmente ao presente, isto é, convertendo-se em uma versão que é sempre um "iniciar" e "re-iniciar" que não pretende esgotar o instante. Neste movimento, pode-se encontrar um certo "rumor" do passado, contudo este "barulho" se manifesta apenas como vaga e distante lembrança, exatamente porque a experiência do passado, no caso do haikai, apresenta-se muito mais pela ausência de fatos e de outros elementos, do que pela presença deles. Em outras palavras, no caso de N. Sato o passado e a tradição seriam indissociáveis do haikai, seja significando o desdobramento da forma haikai, seja pela prática de

---

<sup>112</sup> Karl Marx. **Textos filosóficos** p.145.

presentificação do passado, e por último, pela tentativa de re-significar o Japão fora do Japão.

Aqui parece ter início a tradição de simplicidade, de aprisionamento rápido do presente, que se aproxima da modernidade do "começar" bárbaro. Autor e haikai são fígados em decomposição e em recomposição. Vejamos como isto ocorre neste caso:

pássaros

remos

rumores<sup>113</sup>

Neste haikai aparecem três elementos que se articulam de modo a fornecer a liberdade do vôo, o controle das margens sobre as águas e os rumores depreendidos desta tensão: liberdade x controle. A complexidade se torna mais evidente se aproximarmos a identidade dos movimentos desenhados pelos remos, na água, e pelas asas, no céu, tendo nos dois casos um resultado parecido: rumores.

Este haikai dispara em direção ao alvo dois elementos contraditórios (liberdade do vôo x controle na água); entretanto, esta dinâmica explosiva não atinge nenhum objetivo específico (são rumores diferentes). Talvez seja parte da intenção.

---

<sup>113</sup> Haikai de N. Sato. Anexos.

"Zenão de Eléia, discípulo de Parmênides, negou que uma flecha pudesse chegar à sua meta, já que está imóvel em cada um dos instantes de seu trajeto, e uma série de imobilidades, ainda que infinita, não será jamais um movimento. Quatro séculos antes de Cristo, Diodoro Cronos negou que um muro possa ser demolido: quando os tijolos estão unidos o muro está de pé, quando já não estão, o muro não existe. Tais argumentos não são trabalhosas trivialidades. Diodoro de Cronos, Zenão de Eléia e Nagarjuna queriam demonstrar que a realidade é inconcebível e, por conseguinte, ilusória".<sup>114</sup>

Se os elementos tensionados não suportam nos levar para um lugar definitivo, se a dialética, pela ausência de retórica, não dá cabo de atingir uma meta específica, o estado do haikai é de suspensão do sentido e do presente.

Roland Barthes detecta esta suspensão observando o exercício do haikai:

"O trabalho do haikai é a isenção do sentido que se consuma através de um discurso perfeitamente legível (contradição recusada à arte ocidental, que sabe somente contestar o sentido restituindo seu discurso incompreensível), de maneira que o haikai não é para nossos olhos nem excêntrico nem familiar: o haikai se parece a nada e a tudo: legível, nós o acreditamos simples, próximo, conhecido, saboroso, delicado, "poético", numa palavra oferece a todos um jogo de predicados tranquilizadores; insignificante, contudo, ele resiste a nós, perde finalmente os

---

<sup>114</sup> Jorge L. Borges. **Buda**. pp.71-72.

adjetivos que um momento antes lhe atribuíamos, e entra nessa suspensão do sentido, que nos é a coisa mais estranha, pois torna impossível o exercício mais corrente de nossa fala, que é o comentário."<sup>115</sup>

Neste ponto, o haikai se aproxima novamente da inexplicável saga de Prometeu descrita por Kafka: "Restou a inexplicável montanha rochosa" ou, "(...) Prometeu, de tanta dor diante dos bicos que o atacavam, comprimiu-se cada vez mais fundo na rocha, até tornar-se uno com ela".<sup>116</sup>

Por outro lado, os "rumores" carregam um ingrediente caótico junto à experiência do passado; entretanto, possuem uma capacidade inominável de encerrar, mesmo que de maneira incompleta, a ação do haikai; mas, qual seria a "finalidade" dos "rumores"?

"Fixemo-nos em Hui Tzu. 'Era um homem de muitas idéias. Suas obras seriam suficientes para encher cinco carros. Porém, suas doutrinas eram paradoxais'. Afirmava ele que deveria existir penas dentro dos ovos porque os pintinhos as possuíam; que o cão poderia ser uma ovelha, porque todos os nomes são arbitrários; que havia um momento em que a flecha disparada não estava

---

<sup>115</sup> Roland Barthes. **L'empire des signes**. p.108. No original: "Le travail du haiku, c'est que l'exemption du sens s'accomplit à travers un discours parfaitement lisible ( contradiction refusée à l'art occidental, qui ne sait contester le sens qu'en rendant son discours incompréhensible), en sorte que le haikau n'est à nos yeux ni excentrique ni familier: il ressemble à rien et à tout: lisible, nous le croyons simple, proche, connu, savoureux, délicat, 'poétique' en un mot offert à tout un jeu de prédicats rassurants; insignifiant néanmoins, il nous résiste, perd finalement les adjectifs qu'un moment plus tôt on lui discernait et entre dans cette suspension du sens, qui nous est la chose la plus étrange puisqu'elle rend impossible l'exercice le plus courant de notre parole, qui est le commentaire". Minha tradução.

<sup>116</sup> F. Kafka. **Nas Galerias**. p.53.

em movimento e tampouco parada; que, se se colhesse um pedaço de pau, de um pé de comprimento, e todos os dias alguém o cortasse pela metade, nunca seria visto o seu fim; e que um cavalo e uma vaca eram três, porque, considerando-os separadamente, eram dois, porém, juntos, eram um, e um e dois são três. Parecia um homem que disputasse com sua própria sombra as corridas e que fizesse ruído para anular o eco. Era um tábua inteligente, eis tudo. E sua finalidade, qual seria?"<sup>117</sup>.

Agindo de acordo com esta forma paradoxal, os "rumores" procuram anular a tensão, e este procedimento viabiliza a noção de movimento descrita acima, onde a flecha não está em movimento, nem tampouco parada: ela não está, está suspensa, ou se fundiu à "rocha".

Em qualquer uma das alternativas anteriores, o haikai parece construir um sistema interligado de significações, mas, logo em seguida, ele nos recusa e impossibilita qualquer aproximação mais duradoura. Neste momento, ele desfaz o sistema e se refaz de novo, como o fígado, e assim de maneira sucessiva, semelhante a um jogo de irradiação intermitente.

Se neste movimento de difícil apreensão de um estado puro das coisas se encontra o haikai, não seria por mero descuido ou displicência o fato de sua égide estar interligada, de alguma maneira, a uma temporalidade antiga denominada Aion, que significa, antes de um tempo, uma

---

<sup>117</sup> O. Wilde. **Obras completas**. p.1301.

sobreposição de espaços intermitentes, os quais retornam, de maneira eterna, sempre de forma diversa.

Sem dúvida, isto se converte numa espécie de problema a mais para quem vê o mundo separado, para quem vê o divórcio das coisas entre si. Novamente retorna o "presente" de Prometeu, o fogo que queima durante as noites da eternidade.

"Um vir-a-ser e parecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem neste mundo o jogo do artista e da criança. E assim como joga a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói em inocência-e esse jogo joga o Aion consigo mesmo. Transformando-se em água e terra, faz, como uma criança, montes de areia à borda do mar, faz e desmantela; de tempo em tempo começa o jogo de novo. Um instante de saciedade: depois a necessidade o assalta de novo, como a necessidade força o artista a criar. Não é o ânimo criminoso, mas o impulso lúdico, que, sempre despertando de novo, chama à vida outros mundos. Às vezes a criança atira fora seu brinquedo: mas logo recomeça, em humor inocente. Mas, tão logo constrói, ela o liga, ajusta e modela, regularmente e segundo ordenações internas".<sup>118</sup>

Devemos, entretanto, obedecer às ordenações internas da "digestão", daquilo que se vê ou se sente.

---

<sup>118</sup> F. Nietzsche. *Obras incompletas*. p.36.

Portanto, o "pensar" pelo viés da barriga se nutre, através do impulso lúdico, da necessidade de criação.

"Não se vive do que se come, diz um velho adágio, mas do que se digere. É preciso, então, digerir para viver, e sob o poder desta necessidade se curvam o pobre e o rico, o pastor e o rei. Mas como são poucos os que sabem o que fazem quando digerem!"<sup>119</sup>

Ou, como escreve Shopenhauer:

"E assim como o estômago se estraga pelo excesso de alimentação e, desta maneira prejudica o corpo todo, do mesmo modo pode-se também, por excesso de alimentação do espírito abarrotá-lo e sufocá-lo".<sup>120</sup>

Digerindo assim, abrem-se os sonhos dos "ensinamentos" e "orientações" de N. Sato: "você deve escrever aquilo que viu e sentiu mesmo que lhe pareça ingenuidade", isto que se assemelha muito ao observado por R. Barthes.

"(...)No haicai, se diria, o símbolo, a metáfora, a lição não custam quase nada: apenas algumas palavras, uma imagem, um sentimento - lá onde a nossa literatura pede ordinariamente um poema, um desenvolvimento ou (no gênero breve) um pensamento esmerado, rapidamente um longo trabalho retórico.

---

<sup>119</sup> Brillat Savarin. **A fisiologia do gosto**. p. 177.

<sup>120</sup> A. Shopenhauer. **Sobre livros e leitores**. p.19.

Assim, o haikai parece conceder ao Ocidente os direitos que sua literatura lhe recusa, e as comodidades que ela lhe suprimia. Você tem o direito, diz o haikai, de ser fútil, curto, ordinário; de encerrar o que vê, o que sente dentro de um fino horizonte de palavras, e o que mais lhe interessar. Você tem o direito de se fundar (a partir de si mesmo) em sua própria notabilidade; sua frase, qualquer que seja, enunciará uma lição, libertará um símbolo, você será profundo; com despesas menores, sua escritura será plena".<sup>121</sup>

Manejando este arsenal N. Sato instalou-se no Brasil, fundando e instaurando uma tradição a partir de si mesmo.

O que isto poderia querer dizer:

o touro arrasa uma  
cerca  
de rosas<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> R. Barthes. **L'empire des signes**. p.90. No original."... dans le haiku, dirait-on, le symbole, la métaphore, la leçon ne coûtent presque rien: à peine quelques mots, une image, un sentiment-là où notre littérature demande ordinairement un poème, un développement ou (dans le genre bref) une pensée ciselée, bref un long travail rhétorique. Aussi le haiku semble donner à l'Occident des droits que sa littérature lui refuse, et des commodités qu'elle lui marchandé. Vous avez le droit, dit le haiku, d'être futile, court, ordinaire; enfermez ce que vous voyez, ce que vous sentez dans un mince horizon de mots, et vous intéresserez; vous avez le droit de fonder vous-même (et à partir de vous-même) votre propre notable; votre phrase, quelle qu'elle soit, énoncera une leçon, libéra un symbole, vous serez profond; à moindres frais, votre écriture sera pleine.

<sup>122</sup> Haikai de N. Sato. Anexo.

Mais um caso de elementos em tensão (touro x rosas, encontro intermediado por uma cerca). Este exemplo trata, sobretudo, da anotação de um episódio fugaz: um vagabundear em torno das coisas. Ao contrário do *flâneur* que lança seu olhar mordaz sobre a arquitetura da cidade, formando, recolhendo e construindo uma verdadeira "arquitextura" do caminhar despreocupado, N. Sato encontra-se no campo, e sendo assim, ele se aproxima mais da personagem imaginária criada por O. Wilde: Bumbury.<sup>123</sup>

Bumbury é a justificação para que Algernon Moncrieff<sup>124</sup> saia da cidade em direção ao campo para desfrutar do andar despreocupado, do vagabundear ao redor da cidade em busca de estórias, curiosidades e detalhes. Entretanto, se a cena descrita no haikai acima fosse observada por Algernon, disfarçado de Bumbury, é provável que toda ela se sobrecarregasse de informações adicionais, recheado de um "antes" e um "depois". Evidentemente não quero dizer com isso que o episódio seria desinteressante. Apenas chamo atenção para o papel diferente do "antes" e do "depois" em ambos os casos: não há espaço no haikai para comportá-los por inteiro, haverá sempre uma falta. A distância colabora no sentido de revelar a diferença entre o

---

<sup>123</sup> O. Wilde. Me refiro à peça: **A importância de ser prudente.**

<sup>124</sup> Personagem que inventa Bumbury.

olhar ocidental e o olhar oriental. Neste caso, a questão parece se articular com a leitura:

"...Quantos leitores ocidentais não sonham em passear na vida com um caderninho à mão, anotando aqui e ali as 'impressões', cuja brevidade garantiria a perfeição, cuja simplicidade atestaria a profundidade (em virtude de um duplo mito, um clássico, que fez da concisão uma prova de arte, outro romântico, que atribui um prêmio de verdade à improvisação).

Sendo tudo inteligível, o haikai não quer dizer nada, e é por esta dupla condição que ele parece oferecer ao sentido, de uma forma particularmente disponível, prestativa, à semelhança de um hóspede cortês que lhe permite se instalar, amplamente, em sua casa, com suas manias, seus valores, seus símbolos; a 'ausência' do haikai(...)chama a subordinação, o arrombamento: numa palavra, a cobiça maior, a do sentido".<sup>125</sup>

Roland Barthes refere-se ao arrombamento do sentido, mas, de modo paralelo, poderia falar da insubordinação histórica da formação de uma tradição. Quero dizer: N. Sato elabora a "sua" tradição utilizando-se do

---

<sup>125</sup> R. Barthes. **L'empire des signes**. p.89-90.No original: "...Combien de lecteurs occidentaux n'ont pas rêvé de se promener dans la vie, un carnet à la main notant ici et là des 'impressions', dont la brièveté garantirait la perfection, dont la simplicité attesterait la profondeur (en vertu d'un double mythe, l'un classique, qui fait de la concision une preuve d'art, l'autre romantique, qui attribue une prime de vérité à l'improvisation). Tout en étant intelligible, le haiku ne veut rien dire, et c'est par cette double condition qu'il semble offert au sens, d'une façon particulièrement disponible, serviable, à l'instar d'un hôte poli qui vous permet de vous installer largement chez lui, avec vos manies, vos valeurs, vos symboles; 'absence' du haiku(...)appelle la subordination, l'effraction, en un mot, la convoitise majeure, celle du sens".

material mais nobre do haikai, do "presente" indefinido e irredutível, que se apresentaria como justificação e necessidade de criação artística.

O trecho final do livro **Seis propostas para o próximo milênio** de I. Calvino, dedicado à rapidez, possui uma citação em homenagem ao enigma continuado:

"Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsé estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-tsé disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. 'Preciso de outros cinco anos', disse Chuang-Tsé. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsé pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu".<sup>126</sup>

Seria o haikai elaborado a partir deste despreocupado "desperdício", deste consumo exaustivo do tempo?

Sua "perfeição" estaria relacionada com esta supressão, suspensão ou arrombamento do tempo?

Seja como for, nenhum dos dois (N.Sato e o haikai) parecem se preocupar com a fugacidade do material "ordinário" em vista- que serve de elemento básico à composição do haikai-, muito menos com o aprisionamento de

---

<sup>126</sup> I. Calvino. **Seis propostas para o próximo milênio**.p.67.

algum sentido específico e, do mesmo modo, não se preocupam com a rapidez do ato, da pincelada plena em que se converte cada haikai, minimizando assim a memória histórica. Pelo contrário e paradoxalmente, estes elementos constituem uma fronteira do ato de realização de cada haikai: são suas margens como controle do comentário, de onde escapa e se constrói a liberdade para sua compreensão.

## CONCLUSÃO

envelheço  
em qualquer lugar  
que eu viva.

Nempuku Sato.

Esta dissertação não pretende esgotar a discussão sobre o haikai japonês produzido no Brasil, ela é apenas o início deste percurso. Outras leituras devem ser realizadas para o deciframento deste código fechado e de difícil acesso, que mostra um outro aspecto da presença japonesa no Brasil. Este trabalho é a primeira tentativa de desvendar uma série de particularidades que envolveram a produção do haikai de Nempuku Sato. Talvez por isso, a pesquisa tenha se deparado com descobertas e problemas nunca refletidos anteriormente.

Como procurei demonstrar durante toda a minha exposição, Nempuku Sato necessitava inserir, adaptar, aclimatar e instaurar uma tradição para o seu haikai. Numa palavra: **reorienta(liza)va** o haikai japonês no Brasil. A principal marca desta preocupação de **reorienta(liza)ção** do

haikai no Brasil encontra-se ligada ao mecanismo desenvolvido por Sato, que remetia o haikai às suas origens no Japão.

Estar no Brasil, mas, ao mesmo tempo, imaginar-se no Japão, criava uma rua de mão dupla capaz de possibilitar ao haikai "acomodações" propícias ao novo e desconhecido território. O deslocamento do haikai de Sato encontra-se cravado por um componente capaz de fazer o haikai viajar entre o Ipê e o Sakura. Do mesmo modo, este deslocamento, proporcionado pela viagem, atribuía ao haikai a necessidade de circular. Esta circularidade possibilitou ao haicaísta inventar uma sobrevida para o haikai brasileiro. Desta maneira, o haikai de Sato fez circular, por longos quarenta anos, toda a sua história. Quando necessitou re-colocar o haikai no campo, quando precisou re-coletivizar a produção do haikai, quando a viagem do haikai derivava rumo ao esquecimento da identidade cultural, quando, enfim, a **reorientalização** estava em jogo, Nempuku Sato lançava-se em direção ao paraíso natal do haikai, não importando qual época histórica deveria ser resgatada.

Por exemplo: o haikai do Japão vivido por Sato já não representava mais um produto do campo; entretanto, no Brasil, o haicaísta necessitava retornar às origens desta prática agrícola, que remonta ao século XVII. Dessa maneira, o paraíso natal do haikai era recriado fora do espaço original.

Fazer o presente circular em direção ao passado, e do mesmo modo, articular o passado ao presente desterritorializado do haikai, constituía uma outra parcela vital do processo de **reorienta(Liza)ção**. Contudo, esta nova ordenação das coisas não era somente importante para a preservação de uma "forma"; pretendia também favorecer os imigrantes, fornecendo-lhes um contato rápido com o Japão, que deveria ser lembrado. O haikai representava, neste caso, a viagem mais curta entre os dois lados do mundo e, além disso, era um veículo eficaz e permanente para que os imigrantes japoneses pudessem, através da construção de um imaginário, estar no Brasil, mas re-criando todo um círculo de experiências históricas que os aproximava de um Japão, em parte, imemorável. Sendo assim, o haikai funcionava como um catalizador de experiências de dois Japão(s): o Japão tradicional e memoriável, capaz de fornecer subsídios para a adaptação ao Brasil, embora preservando uma identidade cultural, deveria ser lembrado; todavia, existia neste retorno uma parcela do Japão imemorial composto pelas reminiscências da emigração e das condições sócio-políticas da virada do século, que, em grande parte, deveria ser esquecido.

No Japão experimentado por Sato, o haikai havia se transformado em mais um produto das preocupações preservacionistas emergentes daquela sociedade, como era o caso da abertura do comércio interno, do surgimento das

idades, das já evidentes influências ocidentais e, principalmente, da exposição externa do haikai. Formava-se assim, todo um emaranhado de implicações existenciais e estéticas que produziam um efeito enriquecedor para o haikai, embora também criasse uma forma híbrida de composição poética.

Cultive a terra  
plantando com suor  
um país de haicais.<sup>127</sup>

Nempuku Sato deveria construir um país de haicais instaurando uma emergente tradição para o haikai brasileiro. Para operacionalizar a tarefa de refletir sobre um haikai desterritorializado, Sato precisava re-iniciar, re-começar o trabalho do haikai. Este trabalho era realizado por Nempuku através do colisão do haikai feito no Brasil com aquele haikai realizado no Japão. O resultado deste procedimento é o desenho de um *ideograma* que retorna deformado ao ponto de partida. A *plantação* de Nempuku Sato parece que floresceu. O Sakura e o Ipê forneceram seus primeiros frutos.

Ao contrário da maioria dos imigrantes, Nempuku Sato jamais se preocupou efetivamente em corresponder ao imaginário criado, pelos brasileiros, em torno dos

---

<sup>127</sup> Haikai de Kyoshi Takahama.

japoneses. Era um trabalhador, sim, porém o seu trabalho, diante das exigências de uma época desenvolvimentista, desaparecia quase por completo.

A sobrevida do haikai parece ter sido conquistada e garantida, embora Nempuku Sato reconhecesse o envelhecimento, dele e do haikai, em qualquer lugar que vivessem.

Nempuku Sato morreu em Bauru-SP, em 1979, aos 81 anos de idade.

## **BIBLIOGRAFIA DO AUTOR**

### LIVROS DO AUTOR:

#### DE HAICAIS

SATO, Nempuku. **Nempuku kushu I.** Tokio:Kurashi no Techo, 1953.

----, **Nempuku kushu II.** Tokio: Kurashi no Techo, 1961.

#### SOBRE HAICAI

----, **Nempuku haiwa.** Tokio: Kurashi no Techo, 1966.

### PUBLICAÇÕES DO AUTOR EM REVISTAS E JORNAIS:

SATO, Nempuku. **Revista Kokague.** Fundador e editor. Revista de divulgação de haicais. Bauru-SP: ed. do Autor, 1948-1979, 372 números.

----, **Jornal Brasil Jiho.** Coluna de divulgação de haicai. São Paulo.(1935-1942).

----, **Jornal Paulista.** Coluna de divulgação de haicai. São Paulo.(1947-1977).

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR:**

### EM JORNAIS

- CHAGA, Marco A.C.. Nempuku Sato: a missão. **Correio de Notícias**. Curitiba, 27 de outubro de 1992. Segundo Caderno, p.pl.
- MENDONÇA, Mauricio A.. Traduzir e trançar. **Correio de Notícias**. Curitiba, 27 de outubro de 1992. Segundo Caderno, p.pl.
- , Nempuku Sato. **Jornal Nicolau**. Curitiba, n.48, ano IV, 1993.p.10-14.

### EM CONGRESSO

#### Comunicação:

- CHAGA, Marco A.C.. O haicai de Nempuku Sato. In: Congresso Abralic, IV, 1994, USP-São Paulo.
- OSAKABE, Haqaira. Literatura do imigrante no Brasil. In: Congresso Abralic, IV, 1994, USP-São Paulo.

## BIBLIOGRAFIA DA PESQUISA.

- COHN, Gabriel. Org. **Theodor W. Adorno.** São Paulo: Ática, 1986.
- AZEVEDO, Aluísio. **O Japão.** São Paulo: Roswitha Kemp/Editores, 1984.
- BARTHES, Roland. **L' empire des signes.** Paris: Editions d'Art Albert Skira S.A., 1970.
- BECKER, Carl B. "Visão budista do suicídio e da eutanásia". In: Revista **Vozes Cultura.** Ano 88 - volume 88 - n.6 novembro/dezembro. São Paulo: 1994.p.30-45.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Obras escolhidas vol.I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- , **Rua de mão única.** Obras escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLYTH, R.H. **A history of haiku.** Tokyo: The Hokuseido Press, 1963.
- , **Haiku.** Tokyo: The Hokuseido Press, 1971.
- BORGES, Jorge L. e JURADO, Alicia. **Buda.** Trad. Cláudio Fornari. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- BOWRA, G.M. **Historia de la literatura griega.** Trad. Alfonso Reyes. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- CABEZAS, Antonio. **La literatura japonesa.** Madrid: Ediciones Hiperión, 1990.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos.** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- , **Seis propostas para o próximo milênio.** Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo. Org. **Ideograma.** Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Ed. Cultrix/Edusp, 1977.
- , **A operação do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1975.
- , **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva 2.ed, 1977.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula.** São Paulo: Ática, 1989.

- , **O estudo analítico do poema.** São Paulo: USP-FFLCH, 1993.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, Félix. **O anti-édipo.** Trad. Joana Moraes Varela e Manuel M. Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1980.
- ELIOT, T.S.. **Ensaio.** Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um Autor?** Trad. António F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.
- , "Espaços outros: utopias e heterotopias". In: Revista **Outra.** Trad. Chico Homem de Melo. Londrina: ed. dos editores, 1984.n.1,p.16-19.
- FRANCHETTI, Paulo, DOI, Elza e DANTAS, Luiz. **Haikai.** Campinas: Ed. Unicamp, 1991.
- GOGA, H. M.. **O haikai no Brasil.** São Paulo: ed. Oriente, 1988.
- HANDA, Tomoo. **Memórias de um imigrante japonês no Brasil.** Trad. Antônio Nojiri. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1980.
- KAFKA, Franz. **Nas Galerias.** Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- KEENE, Donald. **La literatura japonesa entre Oriente y Occidente.** Mexico: Colegio de Mexico, 1969.
- KURY, Mario da Gama. **Dicionário de mitologia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. Ltda, 1990.
- LOBO, Luiza. **O Haikai.** Rio de Janeiro: Ed. Numen, 1993.
- MARX, Karl. **Textos filosóficos.** Trad. Maria F. M. Simões. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- MUKAROWSKÝ, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte.** Portugal: Editorial Estampa, 1981.
- NIETZSCHE, F.. **Obras incompletas.** In: Os Pensadores. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Abril, 1983.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- . **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1971.
- . **O livro dos haikais.** Trad. Olga Savary. São Paulo, editado por Aliança Cultural Brasil-Japão/Massao Ohno Editores, 2.ed., 1987.
- PROUST, M.. **Sobre a leitura.** Trad. Carlos Vogt. Campinas: ed. Pontes 2.ed., 1991.
- RACIONERO, Luis. **Textos de estética taoísta.** Madrid: Alianza Editorial, 1983.

- RODRIGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. **El haiku japonés**. Madrid: poesia Hiperión, 1994.
- SAID, EDWARD W.. **Orientalismo**. Trad. Tomas R. Bueno. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- . **The world, the text and the critic**. Massachusetts: Harvard University Press, 1983.
- SAVARIN, Brillat. **A fisiologia do gosto**. Trad. Enrique Renteira. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.
- UEDA, M.. **Modern japanese haiku an anthology**. Toronto: University of Toronto Press, 1978.
- VALÉRY, Paul. **Tel Quel 1**. Trad. Nicanor Ancochea. Barcelona:Ediciones Liberales Editorial Labor S.A.,1977.
- WILDE, Oscar. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar,1961.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**. Trad. Paulo H. Brito. São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- . **Marxismo e literatura**. Tad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar ed., 1979.

**ANEXOS**

大蜘蛛のあらあらしくんは圍つくらへ

Aranha  
força bruta  
remenda a teia.

ブラジルは世界の田舎むかご飯

Brasil  
celeiro do mundo  
comendo batata e arroz.

商人の丈程と御口の

Dez brasileiros brancos  
primeiro sorriso de  
ano novo.

他類のニグロに多し  
乳白人

Uma cara lembra outra  
negros na maioria são  
ladrões de melão.

春惜しむ人遠近の虫来にけり

Encontrei viajante  
um imigrante japonês  
senti pena.

そちまちに月の友あり集いけり

Coração se agita  
amigos de mãos juntas  
se aninham  
debaixo desta lua.

天の川何處にあれど老ゆのみぞ

Envelheço em qualquer  
lugar  
que eu viva.

三日月の鸚鵡の眉を君知るや

Se você soubesse  
na sobramalha do papagaio  
essa lua que cresce.

夜雨の音がなるとして酌むじりかな

Chove tão triste lá fora  
eu aqui  
enchendo a cara.

ばら垣に角ふり立て  
癸卯年

O touro arrasa uma  
cerca de rosas.

メロソ買う時片仮名を思ひやり

Que barato né  
compro melão e penso em  
katákaná no ato.

腹黒く思ひ思はず初笑

Risada de reveillon  
meio bêbado assim  
que será que pensam de mim?

銃先に春の月出づタツ狩り

A lua crescente nasce  
na mira do meu  
rifle.

子女大まくなすりし  
嬢の春の風邪

Os filhos são alguém  
vi uma viúva  
gripada de primavera.

なんぼばや馬き下りたり身と投げて

Desapeio do cavalo  
jogando-me  
nos dentes-de-leão.

野良戻る馬の尻より春月

De volta da roça  
da garupa do Cavalo  
lá está  
lua de primavera.

流水来る珈琲の花に濯ぎけり

Café em flor  
lavando tua roupa  
flutua mais branca.

空中のわが樓閣に響水る

Pássaros delirantes  
minha casa reluzente  
vazio azul.

啄木鳥のこがま棹さす水にあり

Pássaros.

Remos.

Rumores.

すみれには蝶来べし  
千は今人

Jardim de violetas  
fico só  
eu e a borboleta.

風に向いてなげけのつ如し棉を蒔く

Flocos de algodão  
agora são de vento  
minhas mãos.

切符買うて裏中空し日向候乙

Roteiro: Inverno  
comprar passagem pegar um sol  
ficar a zero.

土産物買う物もな之柿と買ふ

Não tenho nada  
mas não esqueci  
trouxe de lembrança  
o caqui.

息、白く言葉短かに氣むづかし

Irritado com  
rúspidas palavras  
puro bafe de inverno.

移住して東西わがす道燕葉

Trilhas de folhas caídas  
leste ou oeste nem sei onde  
japonês vivo aqui.

大ニグロ口にして善也隣花芭蕉

Éta vizinho bão  
baita negão  
flor de bananeira.

歩み居る膝の背月にとぶ春の蝶

Em cima de um porco  
uma borboleta  
de primavera.

和勢がく丸幹がく丸して野辺還り

Névoa entre troncos  
entrevendo o que  
resta de um enterro.

世舞入る中さかたけ通るあう

Vendo a névoa  
tateando entre  
borboletas.

渡鳥わが一生の野良仕事

Pássaros migrando  
em toda minha vida  
ceifando tudo que PLANTO.

八方に流るる星や天の川

Rio estrelas aqui  
do suave céu ali  
fluem além.

土に水に蠟燭立てぬ草の露

Vela sobre a terra  
e a vida se esvai  
orvalho na relva.

井鏡ヤカんば山甲かむ晝寢起

No fundo do poço  
meu rosto distorce  
desperto de um sono.

霜寒く犬の如くはさまよふる

Deada negra  
feito cachorro  
sem saber onde ir.

泰領女ヤ今日暇を乞う薄化粧

Suave bicho da seda  
bem de leve me pede a moça  
as contas: maquiagem.

ニ  
グ  
ロ  
の  
子  
今  
日  
も  
裸  
や  
冬  
耕  
す

Negrinho trabalhando  
sem roupa  
no inverno.

山伐りのひとり打つ斧力あり

É preciso um espírito forte  
para derrubar uma floresta:  
único machado.