



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
VIRGINIA FERREIRA DE CASTRO IENDO

**RECEPÇÃO DO HAIKAI NA LITERATURA AMAZONENSE: LUIZ
BACELLAR E ANIBAL BEÇA**

BRASÍLIA- DF
2015



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

VIRGINIA FERREIRA DE CASTRO IENDO (10/0126979)

**RECEPÇÃO DO HAIKAI NA LITERATURA AMAZONENSE: LUIZ
BACELLAR E ANIBAL BEÇA**

Monografia apresentado na disciplina Projeto de Curso como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras, pelo curso de Letras: Língua e Literatura Japonesa da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Michele Eduarda Brasil de Sá.

BRASÍLIA-DF

2015

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução
Curso de Língua e Literatura Japonesa

Título do trabalho: Recepção do haikai na literatura amazonense:
Luiz Bacellar e Anibal Beça
Autora: Virginia Ferreira de Castro lendo

Banca examinadora

Profa. Dra. Michele Eduarda Brasil de Sá

Profa. Dra. Tae Suzuki

Prof. Gabriel de Oliveira Fernandes

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de pesquisa o haikai produzido em língua portuguesa no estado do Amazonas. Visa verificar como se deu a sua recepção na Literatura Amazonense através da demonstração e análise dos haikais produzidos pelos haikaístas amazonenses Luiz Bacellar e Anibal Beça, destacando as semelhanças com o haikai original do Japão e as características que assumiu no Brasil, mais detidamente no estado do Amazonas. É abordado também a criação do Grêmio Sumaúma de Haicai no município de Manaus que teve a intenção de realizar encontros mensais para o estudo do haikai entre os amazonenses. No desenvolvimento do trabalho é traçado um breve panorama do desenvolvimento da poética japonesa passando pelo *waka*, *tanka*, *renga*, até o surgimento do haikai, que teve seu nível estético elevado com a obra Bashô. Além disso também é relatada as duas formas pelas quais o haikai chegou ao Brasil, uma vinda da Europa, com os estudos dos poetas brasileiros e a outra com a vinda dos imigrantes japoneses.

Palavras-chave: Haikai. Luiz Bacellar. Anibal Beça. Kigo. Bashô.

ABSTRACT

The research subject of this monograph is the haikai poetry produced in Portuguese in the Amazonas state. It intends to verify the means by which it was received in the Amazon Literature through the demonstration and analysis of haikai productions by the amazon writers Luiz Bacellar and Anibal Beça, highlighting the closeness to the original Japanese haikai and the characteristics they adopted for the production in Brazil, more specifically in the Amazonas state. It is also discussed the creation of the Grêmio Samaúma de Haikai (Samaúma Guild of Haikai) in the city of Manaus, which intended to hold monthly meetings to study the haikai among the amazon people. During the exploration of the theme, it is also delineated a brief landscape on the Japanese poetry development, including waka, tanka, renga, until the first appearance of haikai, that had its aesthetic sense enhanced by Basho's work. Furthermore, it is also reported two ways by which the haikai poetry reached Brazil: one from Europe through the studies of Brazilian writers and other through the Japanese immigrants.

Keywords: Haiku. Luiz Bacellar. Anibal Beça. Kigo. Basho.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO	7
2- ORIGEM DO HAIKAI NO JAPÃO	9
3- A CHEGADA DO HAIKAI NO BRASIL.....	18
3.1 Introdução do haikai no Brasil por poetas brasileiros:	18
3.2 Introdução do haikai no Brasil por imigrantes japoneses:.....	23
4- A RECEPÇÃO DO HAIKAI NA LITERATURA AMAZONENSE	28
4.1 Luiz Bacellar:	30
4.2 Anibal Beça:.....	34
4.3 O haikai no Amazonas e o Grêmio Sumaúma de Haikai:	37
CONCLUSÃO	40
REFERÊNCIAS:	42

1- INTRODUÇÃO

O conteúdo principal deste trabalho é o haikai¹, poesia genuinamente japonesa que chegou ao Brasil basicamente por dois caminhos diferentes, e que adquiriu características distintas das que possui no Japão, porém ainda guardando aspectos do haikai japonês, principalmente no que diz respeito à concisão e ao conteúdo.

Primeiramente, faremos uma descrição da origem do haikai no Japão baseando-nos principalmente no artigo de Teiti Suzuki (1979) *De renga a haikai* onde ele faz explicações a respeito dos diálogos cantados estruturados na forma de verso passando pelo *waka*, o *tanka*, o *renga* até chegar ao haikai.

Nesse contexto, ainda é falado a respeito das sessões em grupos de haikai que eram organizadas com a finalidade de divertimento, onde eram feitas confraternizações entre os participantes, tendo como consequência a popularização do haikai no Japão. Essa parte do trabalho será finalizada relatando como o haikai tornou-se um novo gênero poético e como seu nível estético foi elevado com as obras de Bashô.

Na segunda parte do trabalho, são demonstradas as duas formas pelas quais o haikai chegou ao Brasil. Uma via Europa/França e a outra vinda junto com os imigrantes japoneses. A fundamentação desta parte do trabalho é feita, em sua maior parte, nos livros de Paulo Franchetti “Haikai – Antologia e História” (2012) e de Massuda Goga “O haikai no Brasil” (1988). Como nomes representativos do haikai no Brasil, são citados os nomes de Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida, Millôr Fernandes, e Paulo Leminski. Discorreremos ainda a respeito do prestígio do haikai no Brasil, falando sobre os concursos e festivais, onde são celebrados a prática e o estudo de haikai em português. Finalizamos essa parte do trabalho falando a respeito do haikai no Brasil feito por imigrantes japoneses. Para exemplificar essa vertente são apresentadas as

¹ Franchetti (2012, p. 8) explica que optou por grafar haikai com “k” por entender que, com isso, indica que essa palavra é muito mais do que a forma do terceto. Como Franchetti é o principal autor teórico que serve de base para este trabalho, adotamos a mesma grafia, com exceção das citações diretas que são grafadas de acordo com a grafia adotada pelo autor da referida citação.

trajetórias de Hidekazu Masuda, conhecido como mestre Goga, e Nempuku Sato.

Finalmente, na terceira e última parte, os haikais selecionados para analisar as características que esse estilo poético assumiu no Brasil, mais especificamente no estado do Amazonas, são os dos poetas amazonenses Luiz Bacelar e Anibal Beça, nomes que são representativos dentro da literatura amazonense.

Luiz Bacelar (1928 – 2012) foi professor da Universidade do Amazonas, é um dos fundadores da União Brasileira de Escritores do Amazonas e membro da Academia Amazonense de Letras. Foi prestigiado com o Prêmio Olavo Bilac e o Prêmio de Poesia do Estado do Amazonas. (MELLO; SARMET, 2015)

Anibal Beça (1946 – 2009) foi poeta, jornalista e compositor. Fez parte da União Brasileira de Escritores do Amazonas, e foi membro da Academia Amazonense de Letras e presidente do Conselho Municipal de Cultura de Manaus. (MELLO; SARMET, 2015)

Os haikais destes dois poetas guardam características do haikai japonês, porém apresentam uma estética tipicamente amazonense, utilizando vocabulário regional e fazendo referência à natureza local.

O haikai tornou-se muito apreciado no Brasil e muitos estudos têm sido desenvolvidos buscando analisar como foi a sua recepção e como se desenvolveu aqui. Especificamente entre os amazonenses, o haikai tem sido ricamente trabalhado, entretanto poucos são os estudos sobre o gênero na literatura do estado do Amazonas. Por essa razão optamos pelo haikai amazonense para ser trabalhado, e para demonstrar o haikai produzido lá foram selecionados os haikais dos poetas Luiz Bacelar e Anibal Beça, por se tratar de haikaístas de grande expressão dentro do panorama da poética amazonense e brasileira.

2- ORIGEM DO HAIKAI NO JAPÃO

Com o propósito de situar o leitor dentro da história da poesia japonesa, faz-se necessário traçar o panorama de sua trajetória iniciando-se pelo *waka*, passando pelo *tanka*, pelo *renga* até chegar ao haikai.

A palavra *waka* designa em sentido amplo a poesia japonesa, por oposição à chinesa. Tem a sua origem ainda na literatura oral, com influência dos cantos mitológicos. No *Kojiki*², compilado aproximadamente no começo do século VIII, encontramos o primeiro poema tipicamente japonês conhecido. Esse poema foi estruturado na forma de 31 sílabas, na sequência de 5-7-5-7-7, e por tratar-se de uma métrica nativa do Japão, conhecido naquela época como o país de *Wa*, passou a ser chamado de *waka*. Até então, a poesia japonesa ainda não tinha uma característica própria, e nem uma métrica que a diferenciasse da poesia chinesa. O conteúdo do poema é o seguinte:

Yakumo tatsu	Todas essas nuvens
Izumo yaegaki	Que se acumulam
Tsuma gomeni	No céu de Izumo
Yaegaki tsukuru	Parecem muros
Sono yaegaki wo	Construídos para nos abrigar.
(FRANCHETTI,2012, p. 9)	

A partir desse poema ficou determinada a métrica que caracteriza a poesia japonesa. Conforme é dito por Paulo Franchetti (2012, p. 11), em torno do século XVI a palavra *waka* é utilizada como sinônimo de *tanka*.

Segundo Teiiti Suzuki (1979, p. 91), o *tanka* é a forma predominante da poesia japonesa desde o século VII, com origem no *katauta*, que são diálogos em versos cantados feitos em festas populares, onde os jovens se desafiavam fazendo versos de amor. Ele era utilizado como uma forma de lazer que fazia parte do folclore da época, e continha elementos lírico, cômico e satírico.

² Segundo Louis Frédéric (2008, p.681), Kojiki pode ser definido como “Narrativa das coisas antigas”. Trata-se da mais antiga crônica do Japão compilada em 712, e fala a respeito das origens do Japão e de seus mitos.

Paulo Franchetti (2012, p. 10) complementa dizendo que entre os séculos X e XII, nas poesias das antologias imperiais existiam basicamente duas espécies de poemas: os poemas longos, que alternam em versos de cinco e sete sílabas, sem limite fixo de versos, mas sempre terminando na sequência de 7-7, e poemas curtos compostos no esquema 5-7-5-7-7, com o total de trinta e uma sílabas. Esse último, o poema curto, é o denominado *tanka*. Quando a divisão do *tanka* tornou-se clássica passando a ter uma primeira estrofe de três versos de 5-7-5 sílabas, denominada *hokku*, e uma segunda de 7-7, chamada *wakiku*, houve a possibilidade de o *tanka* ser composto por duas pessoas, uma fazendo a primeira estrofe de 5-7-5, e outra, a segunda estrofe de 7-7. Surge daí então a ideia de que as duas partes são independentes.

Ainda de acordo com Paulo Franchetti (2012, p. 13), já na Era Kamakura (1186-1339) um mesmo *tanka* era composto por pessoas diferentes, sendo uma das principais atividades de salão da aristocracia japonesa medieval, como um imponente veículo do namoro cortês. Essa prática mais tarde deu origem a um novo gênero dentro da poesia japonesa, o *renga*, que ao pé da letra significa “versos encadeados”.

Segundo Teiiti Suzuki (1979, p. 93), tanto o *renga* quanto o *haikai* foram primeiro apreciados pela nobreza, e mais tarde passaram a ser apreciados também pela classe guerreira que estava se tornando a classe politicamente dominante, como podemos perceber no trecho que segue:

Tanto o *renga* como o *haikai* logo ultrapassa o restrito círculo da nobreza, onde surgiram. Penetram na classe guerreira que vai se tornando politicamente dominante, em detrimento da aristocracia em rápido processo de decadência, e por fim, no meio do povo. (SUZUKI, 1979, p.93)

No artigo, *De renga a haikai*, Teiiti Suzuki (1979, p.92) nos informa que na primeira antologia imperial datada do século X, o *Kokinwakashu*³, já se pode

³ Conforme Louis Frédéric em “O Japão: Dicionário e civilização”, *Kokin waka shu* é definido como “Coletânea de poemas antigos e modernos”. Trata-se da primeira antologia imperial com poemas colhidos a partir de 905. É composto por 1.100 poemas classificados por tema: estações do ano, natureza, amor, viagem, sentimentos, etc.

encontrar alguns registros de diálogos em *tanka*, mas não há nenhum registro de *renga*, sendo isso um indício de que, no entendimento dos compiladores da antologia, o diálogo em versos não era poesia lírica autêntica que pudesse fazer parte de uma antologia oficial. Já nas antologias posteriores o *renga* vai aparecendo gradualmente.

O *renga* aparece em duas formas distintas: um é o *renga* curto, com apenas duas estrofes de 5-7-5 e 7-7 totalizando trinta e uma sílabas, e a outra denominada de *renga* comprido. Teiiti Suzuki (1979, p. 93) nos diz que o *renga* comprido surge no início do século XII, e era feito com a participação de mais de dois participantes. Ele era iniciado com a estrofe posterior, com 7-7 sílabas, na qual era encadeada a estrofe anterior, de 5-7-5 sílabas, voltando para a estrofe posterior, e assim sucessivamente, chegando a atingir até cem estrofes durante o século XIII.

No início do século XII, surge uma nova feição de *renga*: ela começa com a estrofe posterior, à qual é encadeada a estrofe anterior, e esta por sua vez, é seguida de outra estrofe posterior, Vale dizer que o *renga* se alonga, dele participando mais de duas pessoas. Do diálogo passa para o colóquio. (SUZUKI,1979, p. 93)

O *renga* vive seu auge durante o século XV, tendo como nome mais representativo o mestre Sôgi (1421-1502), e torna-se uma atividade essencial na vida da corte.

Mas o excesso de regras e de estetização acabou por descaracterizar a poesia japonesa, marcada pela espontaneidade. Em decorrência disso surge um novo tipo de poesia também feito coletivamente, que mantém a mesma forma, mas subtrai muitas das regras complicadas e permite o uso de palavras de origem chinesa evocando a comicidade, o dito espirituoso e o trocadilho. Essa nova forma de fazer poema é chamada de *haikai-renga*, e seus principais adeptos são os comerciantes em ascensão, seguidos de guerreiros, monges e até mesmo de nobres menos apegados às etiquetas da corte. O *haikai* torna-se popular a ponto de ser um dos principais entretenimentos, na forma de reunião onde os participantes competiam, havendo ainda premiações e banquetes ao final.

O *haikai* constituía uma das diversões que fascinavam o povo. Organizavam-se os grupos de haikai chamado *kô*, que se reunia periodicamente na casa do organizador da sessão, o chamado *tô*, função esta em que se revezavam os membros do grupo. As sessões eram orientadas por mestres profissionais que davam notas aos versos improvisados pelos participantes. Havia prêmios para os que conseguiam obter maiores somas de nota. As sessões terminavam em banquetes para maior confraternização dos participantes. (SUZUKI, 1979, p. 94)

No entanto essas reuniões não foram vistas com bons olhos pelo governo xogunal, que no ano de 1336 promulgou uma lei, que entre outras coisas estabelecia a proibição das apostas durante as reuniões de haikai. Essa medida teria sido motivada nem tanto pelas apostas, mas principalmente para evitar que o povo se reunisse a pretexto do haikai, quando na verdade estariam organizando-se contra a opressão da classe dominante.

Com a propagação do haikai nos principais centros urbanos do Japão surgem várias maneiras divergentes de se fazer haikai, e, com elas, os seus próprios mestres. Dentre elas, segundo Paulo Franchetti (2012, p. 16), as duas principais escolas são *Teimon* e *Danrin*.

Teimon é a escola do mestre Teitoku (1571-1613), que tinha o objetivo de conquistar um padrão estético semelhante ao do *waka* e, assim como acontecia com o *renga* procurou estabelecer regras e criou tratados, na tentativa de elevar o haikai a um gênero autônomo, e com esse intuito procurava evitar expressões vulgares, o humor sarcástico e a inconveniência.

Já a escola *Danrin*, que tinha como mestre Sôin (1604-1682), retomou o uso de palavras coloquiais, numa reação contra o tradicionalismo da escola de Teitoku. Tratava-se de um movimento de origem popular, e que rapidamente se espalhou por todo o país.

Como exemplificação dessas duas escolas, Franchetti nos apresenta os seguintes haikais:

Em matéria de waka
Estes não precisam de instrutor:
A rã e o rouxinol.

Teitoku

De tanto contemplar
As cerejeiras em flor
Doem-me os ossos da nuca.
Sôin
(FRANCHETTI, 2012, p. 17)

Todavia, apesar de Teitoku ter almejado dar ao haikai um novo status, o mesmo permanece à sombra do *renga*. Sôin também não obteve êxito, e a iniciativa da escola liderada por ele de combater o tradicionalismo culmina em caos, devido ao excesso de extravagância e a busca sem limites de novidades.

Apenas com Bashô (1644-1694), mestre da escola Shômon⁴, é que o haikai finalmente alcança a posição de um gênero diferente e autônomo. Entretanto é importante ressaltar que antes de encontrar seu próprio caminho dentro do mundo do haikai, Bashô percorreu tanto a escola de Teitoku quanto a de Sôin.

meigetsu ya	Lua de outono –
ike wo megurite	Passei a noite toda
yo mo sugara	Andando ao redor do lago
Bashô	
(FRANCHETTI, 2012, p. 131)	

Tendo em vista a relevante influência que Bashô teve para o haikai que hoje conhecemos, iremos traçar uma breve biografia baseada no artigo de Teiiti Suzuki “Bashô e sua poética”. (1982, p. 41~47)

Bashô nasceu em 1644 em Ueno, província de Iga, localizado a aproximadamente quarenta quilômetros de Quioto. Enquanto permaneceu lá, teve como amo o discípulo de Teitoku, Kiguin. Mas em 1666, seu amo morreu e Bashô abandonou o cargo de baixa hierarquia, que ocupava até então, e passou a contar com a ajuda econômica de seu irmão mais velho.

⁴ Segundo Franchetti (2012, p. 17) Shômon é a composição de “shô”, referente à Bashô, mais “mon”, que quer dizer escola ou maneira. Shômon é a escola de Bashô.

Muda-se para Edo, atual Tóquio, em 1671 quando escreve uma antologia com passagens cômicas, característica essa que o distancia de sua escola de formação, Teimon, e transparece uma tendência de se aproximar da escola de Sôin. Porém com a decadência da escola Danrin, Bashô decide procurar um novo caminho. Nessa busca ele decide mudar seu modo de vida afastando-se da vida urbana.

Este procura abrir o caminho, começando por mudar o seu estilo de vida: em 1680, retira-se da cidade para a chácara de um seu discípulo, situada além do Rio Sumida, que marca o perímetro urbano. (SUZUKI, 1982, p. 42)

A partir de então Bashô passa a viver como eremita, recebendo a ajuda de alguns discípulos que já tinha e de admiradores.

Em frente à sua cabana ele planta uma bananeira chamada *bashô*, e adota o seu nome como pseudônimo literário. Trata-se de uma planta que apresenta uma certa fragilidade diante dos rigores do clima temperado, e foi alvo de alguns haikais feitos por ele nessa época.

Nesse momento é percebida uma mudança no perfil de sua poética, e o teor cômico de outrora abre espaço para uma produção mais séria e melancólica.

Em 1682 o incêndio que destrói a cidade de Edo acaba por atingir a cabana de Bashô. Em consequência, têm início as viagens, que vão se tornar um dos principais meios que Bashô encontra para desenvolver o haikai. Com suas viagens, ele procurava difundir seu trabalho, mas também buscava conhecer os lugares consagrados por poetas antigos.

Ao realizar essas visitas, Bashô concluiu que, apesar de admirar os antigos, ele deve ser diferente deles, chegando mais tarde a afirmar para seus discípulos que não buscassem imitar os antigos, e sim que ambicionassem o

que eles procuravam alcançar. Conforme suas conclusões, o que os antigos ambicionavam era o *makoto*⁵.

Portanto *makoto* é, ao mesmo tempo o princípio ético e ontológico, ou seja, o fundamento ético de toda a ação, e a lei básica de toda a existência cósmica. (SUZUKI, 1982, p. 44)

E desta maneira, Bashô introduz o *makoto* ao haikai, que passa a figurar como uma marca estética essencial a sua poética.

De acordo com Teiiti Suzuki (1982, p. 44), tiveram ainda influência na poesia de Bashô a filosofia de Chuang-Tsu, que viveu no século IV, o Zenbudismo e o Neo- confucionismo, mas sua obra é essencialmente fruto de sua própria experiência com o haikai.

Durante uma de suas viagens, Bashô adoece e morre no ano de 1694, na cidade de Osaka.

O haikai que conhecemos hoje foi a separação da primeira estrofe do *renga*, o *hokku*, que é a estrofe longa de 17 sílabas, e que deve conter uma referência à estação do ano e ao lugar onde ele foi feito. A referência à estação do ano constitui o *kigo*⁶.

A evolução de *renga* haikai até o haiku começa a partir da separação do resto da estrofe, o *hokku* passou a chamar-se haiku. Antes de Bashô, o haiku era uma poesia de pendor cômico. Com Bashô passou a ter presentes os elementos de *wabi* e *sabi* (pobreza e solidão). (SOUSA, 2007, p. 29)

⁵ De acordo com Franchetti (2012, p.21), *Makoto* é repetidamente traduzido como sinceridade. Dentro da estética do haikai ele assume as qualidades de pureza, brilho, elevação de caráter, correção espiritual e também franqueza.

⁶ *Kigo* é o termo dentro do haikai que faz referência à estação do ano e é definido pelo mestre Goga da seguinte forma:

“O *kigo* é o termo poético a ser considerado, ou melhor dizendo, sentido como o desfecho do poema, que provoca a associação de ideias e imagens. O *kigo* é a chave do haikai. É a chave para decifrar o segredo de sua brevidade – ou se se preferir, compactidade – desta poesia de 17 sílabas.” (GOGA, apud SILVA, 1999, p. 262)

Além disso o haikai também traz o *kireji*⁷, palavra que marca o corte, e que vai servir para indicar a separação dos versos, mas que tem como principal função mostrar que a palavra que o antecede é o foco do poema.

Os conceitos estéticos que caracterizam a poesia japonesa são bem diversos dos conceitos ocidentais. Paulo Franchetti (2012, p. 21) nos informa que no Japão questões éticas, religiosas e estéticas são frequentemente as mesmas questões. Sendo assim, traços do confucionismo são encontrados na poesia japonesa através do *makoto*, já citado anteriormente. O *makoto* já faz parte da poética japonesa desde a antiguidade, todavia foi de fato introduzido no haikai por Bashô.

Além do *makoto*, há ainda mais três conceitos estéticos que caracterizam o haikai a partir de Bashô, que são o *wabi*, o *sabi* e o *karumi*. Franchetti (2012, p. 23) define esses conceitos dizendo que *sabi* marca o clima de solidão e de tranquilidade no poema, mas trata-se de uma solidão calma e resignada. O *wabi* também denota a solidão, sendo essa uma solidão que marca a vida do eremita, com a presença da pobreza que caracteriza o afastamento dos desejos mundanos. E finalmente *karumi*, que manifesta a simplicidade e sutileza de conteúdo.

Conforme Franchetti (2012, p. 29), as antologias de poesia japonesa geralmente são organizadas por períodos sazonais, nos quais os poemas de vários autores são agrupados de acordo com a estação do ano, além do ano novo. Características que no ocidente são prioridade, como por exemplo, história e evolução dos gêneros, são uma questão secundária para os japoneses. Tratando-se do haikai especificamente, Franchetti (2012, p. 29) levanta como uma possível causa dessa característica o fato de ele ter se desenvolvido principalmente durante o período Tokugawa (1603-1867), época em que o Japão esteve isolado do resto do mundo.

Com isso, traçamos um breve histórico da trajetória da poética japonesa, com a finalidade informar ao leitor quais são as características da poesia no

⁷ Segundo Franchetti (2012, p. 37), *kireji* são palavras de corte, que introduzem uma pausa sempre que aparecem.

Japão, e principalmente demonstrar a estética herdada de Bashô no haikai que conhecemos atualmente.

3- A CHEGADA DO HAIKAI NO BRASIL

O haikai ingressou no Brasil através de duas formas distintas. Uma delas foi através do trabalho desenvolvido por Afrânio Peixoto que, segundo Goga (1988, p. 29), foi quem iniciou a produção de haikai em português no Brasil. A outra, ainda segundo Goga (1988, p. 30), foi com a chegada dos primeiros imigrantes japoneses em 1908.

3.1 Introdução do haikai no Brasil por poetas brasileiros:

Afrânio Peixoto não teve contato com o haikai através de fontes originalmente japonesas. De acordo com Paulo Franchetti (2012, p. 199) os conhecimentos que Afrânio Peixoto adquiriu sobre o haikai foram por intermédio de um livro de Paul-Louis Couchoud (1879-1959), francês que esteve no Japão entre 1903 e 1904, o qual teve maior contato com a cultura japonesa através de outros europeus radicados no Japão, como por exemplo Basil Chamberlain⁸ (1850-1935).

Ainda conforme Franchetti (loc. cit.), Couchoud, após ter feito viagens ao Japão e efetuado o estudo da monografia de Chamberlain intitulada *Bashô and the Japanese Poetical Epigram*, realizou algumas publicações em revistas francesas discorrendo sobre o haikai, ilustrando com aproximadamente uma centena de haikais, na maior parte escritos em inglês. Couchoud faz a seguinte consideração sobre o haikai:

[...] é uma poesia japonesa de três versos, ou antes, em três pequenas partes de frase, a primeira de cinco sílabas, a segunda de sete, a terceira de cinco: dezessete sílabas ao todo. É o mais elementar dos gêneros poéticos. [...]. Um haikai não é comparável nem a um dístico grego ou latino, nem a um quarteto francês. Não é tampouco um “pensamento”, nem um “dito espirituoso”, nem um provérbio, nem um epigrama no sentido moderno, nem um epigrama

⁸ Basil Chamberlain foi professor de japonês na Universidade Imperial de Tóquio, foi o responsável pela primeira tradução do *Kojiki* para o inglês e também pelas primeiras traduções de haikais para o inglês.

no sentido antigo, isto é, uma inscrição, mas um simples quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro (*touche*), uma impressão. (COUCHOUD, 2003 apud FRANCHETTI, 2012, p. 200)

Conforme Franchetti (2012, p. 200), a obra de Couchoud durante muito tempo foi a principal fonte de conhecimento sobre o haikai no Brasil, e é apoiada nele que está o trabalho haikaístico de Afrânio Peixoto. Dessa forma pode-se constatar que o haikai escrito por Afrânio Peixoto não é uma derivação direta do haikai japonês, e sim uma releitura do que já havia sido escrito em francês.

É com a obra de Afrânio Peixoto (1875-1947), “Trovas Populares Brasileiras”, lançada no ano de 1919, que o haikai vem a ser publicado em língua portuguesa no Brasil. No prefácio desse livro, Afrânio Peixoto define o haikai da seguinte maneira:

Os japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular: é o haikai, palavra que nós ocidentais não sabemos traduzir senão como ênfase, é o epigrama lírico. São tercetos breves, versos de cinco, sete e cinco pés, ao todo dezessete sílabas. Nesses moldes vazam, entretanto, emoções, imagens, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos... de encanto intraduzível. (PEIXOTO, 1919, prefácio apud GOGA, 1988, p.22)

O mestre Goga (1988, p. 21), em seu livro “O haikai no Brasil”, ainda nos diz que há margem para maiores pesquisas, no sentido de averiguar quem teria sido o primeiro a divulgar o haikai no Brasil, mas que Afrânio Peixoto de fato figura como sendo o mais importante poeta a estudar e desenvolver o haikai no Brasil nos primeiros tempos.

Em seguida, quem aparece como nome representativo do haikai no Brasil é Guilherme de Almeida (1890-1969). Se Afrânio Peixoto foi o responsável por divulgar o haikai em língua portuguesa, Guilherme de Almeida foi quem o tornou conhecido, conseguindo atingir um público mais amplo.

Segundo Franchetti (2012, p. 202), a primeira providência adotada por Guilherme de Almeida foi adaptar o haikai a uma estética que fosse compatível

com o português. Para tanto estabeleceu que o haikai em português continuaria com as dezessete sílabas como o original japonês. Contudo, com o intuito de estabelecer ritmo ao poema, determinou que o primeiro verso deveria rimar com o terceiro, além disso que deveria haver uma rima interna no segundo verso entre a segunda e a sétima sílaba. Sendo assim, o haikai de Guilherme de Almeida fica como segue:

Um gosto de amora
Comida com sol. A vida
Chama-se "Agora".
(Guilherme de Almeida)

Com essa métrica e rima estabelecida, Guilherme de Almeida evidencia que o que mais lhe interessava no haikai japonês não era o conteúdo, e sim a forma em tercetos com o total de dezessete sílabas. Franchetti (2012, p. 203) prossegue afirmando que, mesmo a rima não sendo uma característica do haikai japonês, não reside aí o fracasso de Guilherme de Almeida em sua tentativa de abrigar o haikai. O que de fato marca a sua tentativa frustrada é a criação de títulos para seus poemas.

Utilizando o poema acima como exemplo, observamos que, sem título, ele pode ser lido como um autêntico haikai, apresentando a palavra amora como *kigo*, montando uma cena de um quadro do momento presente. No entanto, se apresentado com o título que lhe foi atribuído por Guilherme de Almeida, "Infância", ele passa a ser uma lembrança, e não uma sensação imediata. E a palavra amora perde o seu aspecto de *kigo*, por não mais disparar uma determinada emoção vivida no presente momento. Sendo assim, segundo Franchetti (loc. cit.), o que descaracteriza os poemas de Guilherme de Almeida como haikai não é a rima, como é discutido no meio literário, mas sim a atribuição de títulos aos poemas.

Apesar dessa observação de Franchetti, o mestre Goga (1988, p. 40) afirma que a maneira guilherminiana de fazer haikai, dando ênfase à forma,

constitui uma das três correntes de haikai no Brasil, chegando a ser seguida por outros poetas, Siqueira Junior, por exemplo. As outras duas correntes são as que atribuem maior importância ao *kigo* e os defensores do conteúdo. Todas as três serão melhor abordadas no próximo capítulo.

Dentro do panorama da poesia brasileira recente citamos dois poetas que se destacaram na produção de haikai: Millôr Fernandes (1923-2012) e Paulo Leminski (1944-1989).

Millôr foi jornalista, dramaturgo, humorista, escritor, desenhista e tradutor. Publicava constantemente em revistas e jornais de grande tiragem, como por exemplo “Veja” e “O Pasquim”. Conforme Franchetti nos informa (2012, p. 207), desde o ano de 1948 começou a publicar pequenos poemas na forma de tercetos com teor satírico, cômico e lírico que definiu como sendo *hai-kais*⁹.

Frequentemente o *hai-kai* de Millôr é composto por uma só frase, organizado na forma de três versos livres, rimando o primeiro com o terceiro verso. Uma de suas características marcantes é sempre colocar um desenho feito por ele mesmo para acompanhar o *hai-kai*. Segundo Franchetti (loc. cit.), uma das funções desse desenho é completar o sentido e estabelecer um dito espirituoso, no qual a ironia fica bem marcada pela cadência contida na rima do pequeno poema. Franchetti segue dizendo que Millôr definia *hai-kai* como sendo uma forma econômica de palavras, fundamentalmente popular, e muitas vezes humorística. Entretanto, a única característica que compõe o *hai-kai* de Millôr inspirada no poema tradicional japonês é a disposição espacial em três versos.

Em se tratando de Paulo Leminski, ele foi capaz de exercer uma apropriação do haikai abarcando a cultura brasileira, sem perder características japonesas. Segundo Franchetti (2012, 217), sua poesia também é marcada por coloquialidade e ironia.

De acordo com Franchetti (2012, p. 212), num primeiro momento não é como poeta que Leminski consegue notoriedade, e sim como autor em prosa com o seu livro “Catatau”, publicado em 1975. No ano seguinte, é lançado o seu primeiro livro de poesias. Porém, Leminski só se consagra como poeta

⁹ O próprio Millôr Fernandes grafava haikai utilizando hífen e “k”. Por isso, quando se tratar de seus haikais, empregaremos a grafia *hai-kai*, da mesma forma adotada por Franchetti.

com o lançamento da obra poética “Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase” no ano de 1980. Na obra “Caprichos e relaxos” lançada em 1983, Leminski traz uma série de poemas, entre eles o seguinte haikai:

Verde a árvore caída
Vira amarelo
A última vez na vida
(Leminski)

Em uma carta endereçada a Régis Bonvicino, Leminski expressa o desejo de fazer uma poesia que alcance uma ação no presente, e não apenas no futuro.

[...]quero fazer uma poesia que a pessoa entenda. q não precise dar de brinde um tratado sobre a Gestalt ou uma tese de Jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos[...] (LEMINSKI, 1976~1981, p. 111 apud FRANCHETTI, 2012, p. 221)

Com essa afirmação, Leminski deixa clara sua aspiração em atingir a todos com sua poesia e que buscava compor uma obra isenta de intelectualismo. Provavelmente foi por esta busca que acabou enveredando também pelo mundo da Música Popular Brasileira.

Conforme Franchetti (2012, p. 225), foi baseado nas obras de R. H. Blyth que Paulo Leminski desenvolveu os seus estudos a respeito do haikai. Blyth era fascinado pelo zen; sua obra, “Haiku”, é composta por quatro volumes escritos em inglês, na qual são apresentados haikais no original, comentários em japonês e traduções literais.

Influenciado pela obra zen de Blyth, a poesia de Leminski resultou em um haikai que compreende a concisão original do Japão, e também a expressão de um caminho de vida, marca do legado de Bashô. Isso demonstra que o interesse de Leminski foi além da forma, tendo dedicado especial atenção às características estéticas japonesas. Seu interesse pela estética japonesa se concretizou em “Ensaio e anseios crípticos”. Segundo Franchetti

(2012, p. 227), esta é a primeira obra em português que busca explicar alguns conceitos centrais da estética japonesa do haikai.

Até aqui foram citados os trabalhos de poetas brasileiros que se dedicaram ao desenvolvimento do haikai no Brasil, mas que adquiriram seu conhecimento através, principalmente, de fontes europeias.

3.2 Introdução do haikai no Brasil por imigrantes japoneses:

Daqui em diante, falaremos sobre o trabalho haikaístico desenvolvido pelos imigrantes japoneses, que foram os responsáveis por trazer o haikai diretamente do Japão para o Brasil. A produção de haikai feita por imigrantes foi desenvolvida paralelamente à produzida pelos brasileiros mencionados anteriormente.

Como um dos nomes representativos de imigrantes japoneses por introduzir o haikai no Brasil, Masuda Goga (GOGA, 1988, p. 33) nos apresenta Shuhei Uetsuka (1876-1935), que utilizava o nome literário de poeta de haikai Hyôkotsu, um dos encarregados de liderar os primeiros japoneses no “Kasato Maru”, que desembarcou no porto de Santos em 18 de junho de 1908. Essa data é também o marco da chegada do haikai no Brasil através dos imigrantes.

De acordo com Goga (1988, p. 34), em decorrência das pesadas condições de trabalho vividas pelos imigrantes, nos primeiros tempos o haikai não foi trabalhado dentro das colônias nipônicas. Apenas anos depois, precisamente a partir de 1926, quando a vida começa a se tornar mais branda, é que Keiseki (1867- 1938) e Nempuku Sato (1898 – 1979) dão início ao cultivo e transmissão do haikai tradicional.

Nempuku foi discípulo de Kyoshi Takahama, líder tradicionalista da escola “Hototogisu”¹⁰, e recebeu dele a missão de disseminar o haikai no Brasil.

Segundo o site Kakinete¹¹ (2001), com o intuito de cumprir a missão recebida, Nempuku Sato fundou grêmios e promoveu concursos de haikai.

¹⁰ “Hototoguisu” é uma revista literária japonesa especializada em haikai fundada em 1897.

¹¹ Disponível em: < <http://www.kakinete.com/caqui/nempuku.shtml> > Acesso em: 25 mai. 2015, 2:10:15.

Apesar de ser tradicionalista, Nempuku percebeu que a produção de haikai no Brasil dependia da sua adaptação às peculiaridades daqui, e que era necessário o desenvolvimento de temas e *kigo* característicos do Brasil. Baseado nessas circunstâncias, Masuda Goga classifica os poemas de Nempuku como sendo parte da literatura brasileira. Contudo seu trabalho ficou restrito à comunidade nipônica e sua produção limitou-se a haikais escritos em japonês.

Paulo Franchetti (2012, p. 130) expõe que a produção de haikai em japonês no Brasil ainda é forte hoje em dia, entretanto carece de um estudo sério em português, e acrescenta afirmando que alimenta esperanças de que essa produção ainda seja desvendada para os brasileiros que não falam japonês, pois trata-se de um rico depoimento de como se deu a adaptação dos japoneses no Brasil. Outra preocupação a respeito dessa vertente de haikai brasileiro escrito em japonês é que os filhos e netos de imigrantes estão perdendo o contato com o idioma de seus ancestrais. E, portanto, o futuro dessa vertente de haikai é incerto, pois o domínio do idioma japonês é essencial para a produção de haikai no referido idioma.

Nempuku teve como discípulo no Brasil, entre outros, Hidekazu Massuda (1911-2008), conhecido como mestre Goga, que teve uma longa e importante trajetória dentro da história do haikai brasileiro.

Goga era japonês nato da província de Kagawa, porém se naturalizou brasileiro em 1962. Emigrou para o Brasil em 1929 quando veio para trabalhar em fazendas de café, mas, antes de deixar o Japão, formou-se em um curso de técnicas comerciais em Osaka.

O mestre Goga revela em depoimento prestado ao site Kakinet ¹²(2001) que conheceu seu mestre Nempuku em São Paulo no ano de 1935. Na ocasião foi interpelado se gostaria de aprender haikai com o mestre Nempuku e, sem hesitar, Goga respondeu que sim, pois já conhecia o seu trabalho através da revista “Nôgyô”, que circulava dentro da colônia japonesa. Goga informa ainda que, naquela época, já produzia haikai a seu modo, mas tornou-se prontamente discípulo do mestre Nempuku assim que o conheceu. Em 1948

¹² Disponível em <<http://www.kakinet.com/caqui/nempukug.shtml>>. Acessado em: 22 mai. 2015, 2:15:30.

passou a residir na cidade de São Paulo. Foi quando iniciou sua carreira de jornalista do diário nipo-brasileiro “Jornal Paulista”, chegando a ocupar o cargo de redator-chefe. Mais tarde, a partir de 1953, foi correspondente do jornal japonês “Mainichi Shimbun”. Recebeu em 2004 o prêmio “Masaoka Shiki International Haiku Prize”, como forma de reconhecimento do bom trabalho desempenhado no sentido de divulgar o haikai fora do Japão.

Masuda Goga é o autor do livro “O haikai no Brasil”, lançado primeiro em japonês no ano de 1986, e no ano seguinte publicado em português com a tradução de José Yamashiro. Este livro é considerado um marco dentro do estudo do haikai no Brasil, por ser uma obra que consegue delinear grande parte da trajetória que o haikai percorreu no Brasil.

No ano de 1996, lança um dicionário de *kigo* do haikai brasileiro, onde apresenta palavras ou expressões em português que são equivalentes ao *kigo* do haikai japonês, no entanto adaptado a temas tipicamente brasileiros.

Ao lado de Nempuku Sato, Masuda Goga trabalhou intensamente para divulgar o haikai tradicional japonês. Entretanto, diferentemente de seu mestre, a produção de Goga não se limitou à comunidade nipo-brasileira. Em entrevista concedida a Epaminondas Alves, publicada no “Jornal do Nikkey” em 1998, o mestre Goga declara que desde, 1936, escreve haikai em português, chegando a publicar seus primeiros haikais em português no “Anuário do Oeste”, em 1943.

Nessa mesma entrevista o mestre Goga exemplifica a sua produção em português com o seguinte haikai:

Jacarandá em flor
Saudade de minha mãe
que gostava de roxo
(Goga)

E tece o seguinte comentário a respeito do referido haikai:

É um dos meus haicais mais antigos. Esse jacarandá não é enfeite nessa poesia, é a alma. Sem esse termo não forma essa poesia. Mas

também, quando olhei o jacarandá me senti relembrando a minha mãe, que gostava de roxo. Por isso mesmo, o kigo é importante.

(GOGA, 2001, Kakinet)¹³

Em maio de 1987 participou da fundação do Grêmio Haikai Ipê, grupo que se reúne mensalmente para estudar, produzir e contemplar o haikai, com o objetivo de adaptá-lo ao Brasil em suas expressões poéticas, procurando não deixar de lado a estética de sua origem japonesa.

Segundo Francisco Handa (2001, Kakinet)¹⁴ a ideia da criação do “Grêmio Haikai Ipê” começou a germinar durante o “1º Encontro Brasileiro de Haikai”, que ocorreu no ano de 1986. Na ocasião, Handa sugeriu que fossem fundados grupos de estudos de haikai por todo o Brasil, para que o encontro não se limitasse a apenas um evento, mas sim que gerasse frutos. Com esse intuito aconteceu um primeiro encontro em fevereiro de 1987 na sala de reunião do “Jornal Portal”. Convidado por Roberto Saito, Masuda Goga começou a participar do grupo já na segunda reunião. A partir da terceira, o grupo de estudos passou a ser denominado de “Grêmio Haikai Ipê”. Suas reuniões continuaram acontecendo durante aproximadamente dois anos na sala de reuniões do “Jornal Portal”. De 1989 em diante, passaram a se reunir em uma das salas da Aliança Cultural Brasil-Japão, tendo mestre Goga como um dos principais orientadores. Nesses encontros, o mestre Goga chegou a expor os seus próprios haikais para apreciação e retificação pelos companheiros de estudos, na direção de aclimatar o haikai ao Brasil, sem perder a adequação à escola de Bashô.

Atualmente o Grêmio Haikai Ipê continua a se reunir buscando inspiração nos grêmios de haikai japoneses. Os encontros, que têm duração média de três horas, são iniciados com a exposição dos haikais produzidos em casa de acordo com um tema proposto na reunião anterior. Num primeiro momento, os poemas estão sem identificação e são submetidos a uma análise

¹³ Disponível em < <http://www.kakinet.com/caqui/gogae.shtml>>. Acessado em: 22 mai. 2015, 2:15:30.

¹⁴ Disponível em < <http://www.kakinet.com/caqui/ipehist.shtml>>. Acessado em: 13 nov. 2014, 1:30:30.

e julgamento por todos os participantes. Em seguida, cada pessoa elege a lista dos seus haikais favoritos, entrega ao coordenador, que por sua vez passa para o declamador recitar cada um dos haikais escolhidos. É nesse momento que é revelada a autoria dos haikais apresentados durante a reunião, com a manifestação do seu autor. Cada haikai escolhido recebe um ponto por voto, o com maior pontuação recebe aplausos dos demais participantes. Ao final é anunciado o tema para os haikais da próxima reunião. O trabalho desenvolvido pelo Grêmio Haicai Ipê resultou na publicação de algumas antologias.

Com isso delineamos parte da trajetória que o haikai percorreu desde que chegou ao Brasil, tanto através dos teóricos europeus estudados pelos pioneiros do haikai no Brasil, quanto através dos imigrantes japoneses, que tiveram uma contribuição fundamental para a difusão do haikai como é praticado no Japão. No próximo capítulo é feita a análise de haikais produzidos pelos amazonenses Luiz Bacellar e Anibal Beça, com o fim de perceber como foi a recepção do haikai na literatura amazonense.

4- A RECEPÇÃO DO HAIKAI NA LITERATURA AMAZONENSE

Neste último capítulo, analisamos os haikais dos amazonenses Luiz Bacellar e Aníbal Beça, com o intuito de verificar as características assumidas e também o que os seus haikais ainda guardam da origem japonesa.

Os critérios para a análise das características do haikai em português que nos baseamos são os que o mestre Goga (1988, p. 37 ~ 40) apresenta como sendo as três correntes de opinião sobre o haikai. Também nos norteamos pelas características dos haikais produzidos pelo Grêmio Haikai Ipê, visto que se trata de um grupo de referência, no que diz respeito ao estudo e produção de haikai em português, conquanto guardando características do haikai clássico japonês¹⁵.

O mestre Goga (loc. cit.) em seu livro “O haikai no Brasil” explica que aqui o haikai foi recebido e interpretado basicamente sob três aspectos distintos:

- 1) A primeira é a corrente que atribui maior importância ao conteúdo do haikai, defendendo que a principal peculiaridade do haikai está justamente na sua concisão. Os haikaístas brasileiros adeptos dessa corrente buscam expressar através do haikai a emoção ou a reflexão de uma forma simples e complexa ao mesmo tempo. Em outras palavras, os adeptos dessa linha de construção do haikai acreditam que o encantamento dele está justamente em falar de forma sucinta, tendo como principal preocupação o conteúdo. Para estes haikaístas a forma é uma consequência e não o objetivo principal.
- 2) A segunda corrente (Goga, 1988, p. 38) é a dos que conferem maior importância à forma. Esses são tomados de encantamento pela métrica adotada no pequeno poema japonês, que utiliza apenas dezessete sílabas para expressar uma ideia. Na poética brasileira o

¹⁵ As normas que norteiam a produção de haikais pelo “Grêmio Haikai Ipê” estão disponíveis no site Kakinet. Disponível em: < <http://www.kakinet.com/caqui/nyumon40.htm> >. Acessado em: 31 mai. 2015, 23:20:16.

maior representante dessa corrente sem dúvida é Guilherme de Almeida, chegando a ter adeptos de sua métrica e rima.

- 3) A terceira e última corrente apresentada pelo mestre Goga (1988, p. 40) é a dos admiradores do *kigo*. Para os adeptos dessa corrente é imprescindível em um haikai a presença de uma palavra ou termo relativo à estação do ano ou à natureza. A fundamentação dessa exigência é o fato de o haikai ser um poema de apreciação da natureza.

As definições de haikai em português traçadas a partir do ponto de vista do Grêmio Haikai Ipê são também em relação à forma e ao conteúdo, sendo que este último abrange também o uso do *kigo*. É importante ressaltar que as características do grêmio não se distanciam das do mestre Goga, elas apenas se complementam. Isso se dá pelo fato de Goga ter participado da fundação do grêmio e ser um dos seus principais mentores.

Quanto à forma¹⁶, o Grêmio Haikai Ipê procura respeitar a tradição japonesa de compor em dezessete sílabas, distribuídas em três versos de 5-7-5. Porém não há uma rigidez quanto a essa métrica, desde que seja próximo de dezessete sílabas. A contagem é feita de acordo com a regra portuguesa de contar até a sílaba tônica da última palavra do verso.

No que se refere ao conteúdo¹⁷, o Grêmio Haikai Ipê também busca se aproximar do haikai japonês, partindo do princípio de que o haikai surge de uma imagem da contemplação da natureza e que, nos momentos em que o elemento humano chega a surgir, o homem não é um componente separado da natureza, e sim parte dela. Na composição dos haikais do Grêmio o *kigo*¹⁸ é essencial.

¹⁶ Disponível em: < <http://www.kakinet.com/caqui/nyumon20.htm> >. Acessado em: 31 mai. 2015, 23:20:16.

¹⁷ Disponível em: < <http://www.kakinet.com/caqui/nyumon30.htm> >. Acessado em: 31 mai. 2015, 23:35:40.

¹⁸ Como no Brasil as quatro estações não são bem marcadas, o *kigo* no haikai brasileiro é a palavra ou termo capaz de despertar associações afetivas, a partir da captação de uma imagem fazendo referência à natureza.

A seguir são apresentadas uma breve biografia dos dois haikaistas representativos da literatura amazonense selecionados para este trabalho, Luiz Bacellar e Aníbal Beça, e seus respectivos haikais analisados.

4.1 Luiz Bacellar:

Luiz Bacellar¹⁹ (1928 – 2012) nasceu em Manaus num momento de decadência, em plena crise da borracha, onde as perspectivas para a juventude eram escassas. Passou sua infância em Manaus, mas ainda na adolescência se mudou para São Paulo, onde cursou o colegial. Mais tarde conseguiu uma bolsa de estudos através do Instituto de Pesquisas da Amazônia e foi para o Rio de Janeiro onde fez um curso de “Aperfeiçoamento de Pesquisador Social”, sob a orientação de Darcy Ribeiro. Quando regressou para Manaus, trabalhou como jornalista, e posteriormente se tornou professor de Língua e Literatura Portuguesa no Colégio Estadual D. Pedro II, e professor de História da Música no Conservatório Joaquim Franco, da Universidade do Amazonas. Luiz Bacellar foi um dos fundadores da União Brasileira de Escritores do Amazonas e membro da Academia Amazonense de Letras.

Posteriormente, junto com outros jovens engajados no desenvolvimento cultural do estado, participou da criação da associação literária e artística “Clube da Madrugada”. Esse grupo buscava a renovação da literatura regional.

Bacellar escrevia poesia desde os doze anos de idade, e já com o seu primeiro livro “Fruta de barro”²⁰ foi prestigiado com o “Prêmio Olavo Bilac” em 1959, tendo na banca julgadora Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Sua Segunda obra “Sol de Feira” também foi premiado em 1968 com

¹⁹ Os dados biográficos de Luiz Bacellar citados aqui são baseados no artigo de Donaldo Mello e Inês Sarment disponível em: < http://www.antonimiranda.com.br/poesia_brasis/amazonas>. Acessado em: 26 mai. 2015, 23:20:40.

²⁰ Segundo Tenório Telles, “Fruta” é a forma primitiva de flauta, e o nome da obra é uma referência à temática do livro que aborda temas relacionados ao cotidiano popular e ao folclore. (Disponível em: <www.ncpam.com.br/2011/02/fruta-de-barro-um-classico.html>. Acessado em 18 jun. 2015, 00:30:15.)

o “Prêmio de Poesia do Estado do Amazonas”. O livro de Bacellar “O crisântemo de cem pétalas”, lançado em 1985 e escrito em parceria com o também haikaísta amazonense Roberto Evangelista, é considerado o marco inicial do haikai no Amazonas. No ano de 1999, Bacellar lança o livro “Satori” e é dessa obra que foram extraídos os haikais de Bacellar analisados neste trabalho.

Na introdução de “Satori” Rogel Samuel (apud BACELLAR, 2002, p. 11) faz uma série de explicações do que vem a ser *satori*. Dentre elas, ele diz o seguinte:

Satori é a experiência do Nirvana, a percepção de um instante. Nirvana significa a cessação do processo de vir-a-ser. É a paz, a tranquilidade do céu sem nuvens e da água sossegada, mesmo em movimento. A absoluta realização na realidade do instante, na eternidade que o instante porta. Mesmo em um segundo de percepção podemos ver o Eterno. O Nirvana, o estado da mente de um Buddha, não é nem de aniquilação, nem de não-aniquilação, nem outra coisa: só inteligência viva e suprema da Atenção, porque o Buddha disse só haver um caminho para o Nirvana, que é a Atenção (Sattipatana Sutra), e esta é a Quarta Nobre Verdade, ou Óctuplo Caminho.

Explicando de maneira mais simples, *satori* faz referência ao momento em que o praticante do zen-budismo alcança a iluminação durante a meditação. A escolha de Bacellar em nomear o seu livro de haikais com o título “Satori” demonstra que seus estudos sobre o haikai têm forte influência do zen-budismo, característica que marca as obras de Bashô.

Nos haikais de Bacellar encontramos o registro da transitoriedade da vida e o registro de um instante, como se captasse uma imagem em seus pequenos poemas. Essas são algumas das características que ele conservou do haikai japonês. Porém Bacellar não se limitou a tentar imitar o haikai japonês e, utilizando palavras de referência à natureza local, produziu poemas fieis à tradição japonesa, mas adaptados com êxito ao português, alcançando um estilo próprio de fazer haikai.

Floresce o jambeiro:
há um tapete róseo
no chão de janeiro.
(BACELLAR, p. 38)

Este é um haikai que desempenha com sucesso o papel de montar um quadro que conseguimos visualizar. Apesar de conter a palavra “janeiro”, a palavra que desempenha o papel de *kigo* é “jambeiro”, por ser ela o centro do que é descrito no poema, e ser a responsável por disparar a lembrança do chão coberto de flores dando a impressão de ser um tapete cor de rosa. Quanto à forma, apesar de não estar distribuído em três versos de 5/7/5, no total ele contém as 17 sílabas poéticas.

Um ponto de luz
no escuro. Um fumante
ou um vaga-lume?
(BACELLAR, p. 42)

Neste a métrica original japonesa é seguida à risca. Está presente o elemento humano, porém a integração entre homem e natureza está colocada com tanta proximidade que o poeta deixa a dúvida sobre origem do ponto de luz. Além disso, Bacellar conseguiu captar uma cena do momento presente, e eternizá-la em seu haikai.

Um barulho mole
depois esse cheiro
caiu uma jaca!
(BACELLAR, p. 96)

Uma outra característica do haikai é a capacidade de captar uma imagem que reaviva uma lembrança sensorial, essa lembrança pode ser

olfativa, auditiva, tátil, visual ou gustativa. No haikai acima, Bacellar desperta dois sentidos ao mesmo tempo, a audição e o tato com “barulho mole”. Além disso, a palavra “jaca” exerce com perfeição a função de *kigo*, visto que com ela é possível saber a que época este haikai se refere, e como é o clima no momento em que ele acontece.

Se mira na poça
de lama no pátio
a lua vaidosa.
(BACELLAR, p. 62)

A lua é o *kigo* deste haikai. A transitoriedade da vida, característica marcante no haikai japonês, pode ser percebida neste pequeno poema. Observando o reflexo da lua na poça de lama, Bacellar capta e registra esse breve momento. Também a lua, geralmente retratada como majestosa, vê seu reflexo não em um belo rio, mas numa poça de lama; é um grande contraste.

A aranha rendeira:
de um ponto a outro ponto
retecendo o orvalho.
(BACELLAR, p.32)

Neste também a transitoriedade é apreendida, trazendo o orvalho em seu último verso. Bacellar constrói este haikai falando primeiro do trabalho da aranha que tece sua teia. Porém ele concluía falando do orvalho preso na teia, e este acaba sendo o tema principal do pequeno poema.

Na calha, o último
pingo da chuva treme. Pára...
reflete o sol.
(BACELLAR, p. 40)

Tendo como *kigo* a expressão “pingo de chuva”, o poeta eterniza neste haikai a última gota de chuva escorrendo pela calha. A simplicidade e ao mesmo tempo a perspicácia de observar e registrar um momento tão breve evidencia a sensibilidade e o poder de observação do poeta. Mais uma vez, está presente o registro da efemeridade das coisas. Além disso ele uniu duas imagens opostas num mesmo quadro, que são sol e chuva.

4.2 Anibal Beça:

Anibal Beça (1946 – 2009) nasceu em Manaus e foi poeta, compositor e jornalista. Estudou em sua cidade natal e também em Nova Friburgo-RS. Na época em que morou no Rio Grande do Sul teve a oportunidade de conviver com Mário Quintana, de quem recebeu os primeiros ensinamentos e estímulos em relação à poesia. Tornou-se especialista em tecnologia educacional na área de Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e trabalhou como diretor de produção da Televisão Educativa do Amazonas. Mais tarde ocupou o cargo de consultor da Secretaria de Cultura do Amazonas. Exerceu ainda os cargos de vice-presidente da União Brasileira de Escritores do Amazonas e presidente do Conselho Municipal de Cultura de Manaus, além de ter sido membro da Academia Amazonense de Letras. Em 1994 o seu livro “Suíte para os habitantes da noite” foi vencedor do “Prêmio Nacional Nestlé”.

Em um artigo publicado no site Sumaúma Net²¹ Beça revela que adquiriu os seus primeiros conhecimentos sobre o haikai através de Luiz Bacellar, e revela que foi também com ele que começou a cultivar e praticar o haikai.

No livro intitulado “Filhos da Várzea”, lançado em 1984, Anibal Beça lançou duas séries de haikais produzidos nos moldes de Guilherme de Almeida, atribuindo ao pequeno poema título e rima, como podemos ver no exemplo abaixo:

²¹ Disponível em: < www.sumauma.net/gremio/amazonasemtempo.html >. Acessado em: 28 mai. 2015, 00:35:12.

Milagre
 Na dança do samba
 Brasil: desfile de anil
 no jeito de bamba
 (BEÇA, p. 209)

A obra de Aníbal Beça, da qual são selecionados os haikais trabalhados aqui, é “Folhas da Selva”, lançado em 2006. Beça dedicou este livro a Luiz Bacellar por ter-lhe apresentado a magia e o encanto do haikai.

Sobe a piracema
 ano que vem outros peixes
 nadarão de novo.
 (BEÇA, p. 31)

O *kigo* deste é piracema, palavra que faz referência ao período de desova dos peixes e traz para esse haikai o registro do ciclo da vida que está em constante mudança.

Maria-fecha-a-porta
 ao toque do meu dedo
 ah, plantinha tímida.
 (BEÇA, p. 116)

Maria-fecha-a-porta é uma planta sensitiva que reage fechando suas folhas no momento em que é tocada. O poeta brinca com essa reação afirmando que a planta se fecha por timidez. Para aqueles que tiveram contato com esse tipo de planta, esse haikai consegue despertar as lembranças de se divertir com ela se fechando. No que diz respeito à forma, apesar de não estar

distribuído em versos de 5/7/5, este haikai possui as dezessete sílabas poéticas típicas do clássico haikai japonês.

Alheia ao banzeiro
 pousada na vitória-régia
 a jaçanã come.
 (BEÇA, p. 28)

Neste contexto banzeiro é o movimento de ondas produzidas pelas águas do rio depois de passar uma embarcação. Jaçanã é o *kigo* deste haikai. Nele Anibal Beça transmite com clareza o momento que ele registrou da ave se alimentando sobre a vitória-régia indiferente ao agito das águas.

O sol da savana
 Abre a cortina das dunas –
 Teatro de sombras.
 (BEÇA, p. 68)

A transitoriedade se mostra presente neste haikai através do movimento das sombras, de acordo com a posição do sol. Está presente também o registro do contraste entre esses dois elementos, sol e sombras. O *kigo* deste poema é “o sol”.

O lago está longe
 mas ouço sua conversa
 folhas ao vento.
 (BEÇA, p. 122)

Tendo o “lago” como *kigo*, este haikai registra um momento de contemplação da natureza. Beça ainda atribui ao lago o poder de falar, dizendo

que ouve sua conversa. Isso mostra que ele buscou imprimir em sua poesia a cultura japonesa, visto que o animismo é tema recorrente na literatura japonesa.

Jogando a tarrafa
Caboclo desfaz a lua –
Pesca estrelas de escamas.
(BEÇA, p. 75)

Este é um haikai muito interessante porque neste pequeno poema aparecem os termos “lua” e “estrelas de escamas”. Todos os dois podem ser entendidas como *kigo*. No entanto é “caboclo” a palavra que está dando vida a esse haikai, pois é ele que joga a tarrafa e desfaz a lua refletida na água, e também é ele que pesca o que o Anibal Beça chama de estrelas de escamas. Se interpretarmos que “caboclo” é o *kigo*, entendemos que um personagem humano é a referência à natureza, coisa que não é comum em haikai.

4.3 O haikai no Amazonas e o Grêmio Sumaúma de Haikai:

Em um artigo publicado no site Sumaúma Net Rosa Clement relata sobre a chegada e produção do haikai no Amazonas.²² Clement informa que o primeiro a escrever haikais no Amazonas foi Samuel Benchimol (1923 – 2003), que publicou no período entre 1942 e 1945 poemas e haikais. Porém, poucos conhecem esse fato e foi Luiz Bacellar que ficou conhecido por introduzir e praticar o haikai em Manaus, chegando a despertar o interesse de outros poetas para o culto do pequeno poema. Aníbal Beça foi um dos poetas que iniciou seus trabalhos haikaísticos por influência de Bacellar.

No ano de 1984 a poetisa Mariazinha Trindade publicou na “Antologia da Mulher Amazonense” um poema com o título Hai-kai. Trata-se do seguinte poema.

²² Disponível em: < www.sumauma.net/artigos-amazonas1.html > Acessado em: 6 jun. 2015, 21:15:20

Nesta sala me sinto
Como um pássaro cativo
E anseio pela liberdade de uma árvore.
(Mariazinha Trindade, 1984)

Nos anos subsequentes outros poetas amazonenses produziram e publicaram haikais seja através de antologias em livros, na internet ou em jornais e revistas. Entre eles podemos citar os nomes de Simão Pessoa, Zemaria Pinto, Rosa Clement, Oliveira Neto, Jorge Tufic, Ronaldo Bonfim e Roberto Evangelista.

Rosa Clement e Anibal Beça criaram em 2000 o Grêmio Sumaúma de Haikai (loc. cit.). Em uma reunião, realizada na livraria Valer, Beça fez uma palestra falando a respeito do haikai no Brasil e Rosa Clement palestrou sobre a presença da mulher no universo do haikai, desde os tempos de Bashô. Na ocasião foi feita a sugestão de criar o grêmio com o objetivo de estudar e praticar o haikai em reuniões mensais.

Edison Kenji Iura, haikaísta membro do Grêmio Haikai Ipê de São Paulo, foi convidado para a reunião inaugural realizada no dia 21 de outubro de 2000, onde proferiu uma palestra sobre as origens do haikai no Brasil. Na ocasião, Iura declarou acreditar que a biodiversidade presente no Amazonas torna o estado propício para o surgimento de belos haikais.

Conforme atas de reunião publicadas no site Sumaúma Net, entre 2000 e 2003 foram realizados doze encontros.²³ Apesar de não figurar entre os fundadores do grêmio, Luiz Bacellar esteve presente na maior parte das reuniões. Rosa Clement relata que, atualmente, o “Grêmio Sumaúma de Haikai” está temporariamente desativado, principalmente pelo fato de os líderes do grêmio não terem experiência suficiente para passar seus conhecimentos para um público que ainda desconhece completamente o haikai, e também por haver poucos participantes.

²³ Disponível em: <www.sumauma.net/gremio.html>. Acessado em: 6 jun. 2015, 23:20:15.

Com isso percebemos que o estado do Amazonas já é berço de uma grande produção de haikai, porém a sua expansão encontra barreiras que ainda não foram superadas. Portanto é interessante que mais estudos e pesquisas sejam desenvolvidos.

CONCLUSÃO

Este trabalho abordou a recepção do haikai na literatura amazonense. Para isso foi feito um estudo sobre a trajetória da poética japonesa, com o intuito de demonstrar o surgimento do haikai no Japão e todo o caminho percorrido por ele até passar a ser considerado um novo gênero poético com as obras de Bashô, fazendo apontamentos sobre sua forma concisa e métrica fixada em dezessete sílabas, e também sobre os temas que ele aborda utilizando termos da estação e cantando a natureza.

Ainda traçamos um panorama das duas formas distintas pelas quais o haikai chegou ao Brasil, uma através dos estudos de teóricos europeus, e a outra com a chegada dos primeiros imigrantes japoneses ao Brasil. Neste contexto foram estudados os principais poetas haikaístas brasileiros, dando ênfase à forma como cada um adaptou o pequeno poema japonês à língua portuguesa. Abordamos, brevemente, a produção de haikai brasileiro em japonês feito pelos imigrantes japoneses.

Além disso falamos a respeito das três correntes de opinião sobre o haikai no Brasil baseadas nos estudos do mestre Goga (1988, p. 37), e também sobre as características do haikai produzido em português adotado pelo “Grêmio Haikai Ipê”. Esse apontamento foi importante porque foi através dele que norteamos a análise dos haikais produzidos no Amazonas, alvo principal desse trabalho.

Na parte final do trabalho falamos sobre a biografia de Luiz Bacellar e Anibal Beça, os dois poetas amazonenses selecionados para demonstrar a recepção do haikai na literatura do Amazonas. Também analisamos alguns de seus haikais apontando as similaridades com o haikai japonês, e destacando suas particularidades. E finalizamos falando sucintamente sobre o “Grêmio Sumaúma de Haikai” fundado na cidade de Manaus com o intuito de estudar e praticar o haikai.

Em um estudo sobre a experiência do haikai no Brasil, Valdinei Dias Baptista faz a seguinte afirmação.

Mais do que tudo, o haikai constitui, longe de qualquer definição que se queira fazer dele, um gênero vinculado, principalmente, à sensibilidade. Nada mais justo, pois, do que adaptá-lo à sensibilidade brasileira, diferente da japonesa não em critérios absolutos de valores, tais como melhor e pior, bom ou mau, próprio ou impróprio. Antes de mais nada, tais critérios não se aplicam a culturas – japonesa e brasileira – dizem respeito à diversidade, a desenvolvimentos histórico-culturais e, portanto, sociais também diferentes. Resumindo: sensibilidades diferentes de povos também diferentes. (BAPTISTA, 1995, p. 114)

No que diz respeito à adaptação do haikai ao português do Brasil, mais especificamente, do haikai produzido no estado do Amazonas, nossas conclusões são semelhantes às de Baptista. O haikai produzido pelos amazonenses ainda guardam aspectos do haikai japonês. Porém ele desenvolveu características próprias, fazendo referência à natureza local e utilizando termos adaptados à sensibilidade e cultura regional.

Portanto concluímos que Luiz Bacellar, Anibal Beça e os outros haikaístas amazonenses que continuam praticando o haikai seguiram as recomendações de Bashô (SUZUKI, 1982, p. 43) de não procurar produzir o que os antigos mestres produziam, mas sim buscar o que eles aspiravam alcançar, que é atribuir ao haikai as qualidades de pureza, brilho, elevação de caráter, correção espiritual e também franqueza, sintetizadas na palavra japonesa *makoto*.

REFERÊNCIAS:

FONTES PRIMÁRIAS:

BACELLAR, L. **Satori**. Amazonas: Editora Travessia, 2002.

BEÇA, A. **Folhas da Selva**. Amazonas: Editora Valer, 2006.

FONTES SECUNDÁRIAS:

ALVES, E. **Goga Masuda, de haijin a haicaísta no espaço de uma vida**.

1998. Disponível em < <http://www.kakinet.com/caqui/gogae.shtml>>. Acessado em: 22 mai. 2015, 2:15:30.

BAPTISTA, V.D. Chiclete com banana – A experiência do haikai no Brasil. **Estudos Japoneses**, São Paulo: Centro de Estudos Japoneses, 1995.

BEÇA, A. **Todo fascínio dos haicais**. 2000. Disponível em: <www.sumauma.net/gremio/amazonasemtempo.html>. Acessado em: 28 mai. 2015, 00:35:12.

CLEMENT, R. **O Haikai no Amazonas**. 2005. Disponível em: <www.sumauma.net/artigos-amazonas1.html>. Acessado em: 6 jun. 2015, 21:15:20

FRANCHETTI, P. **Haikai – antologia e história**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FRÉDÉRIC, L. **O Japão – Dicionário e civilização**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

GOGA, H.M. **O Haikai no Brasil**. Amazonas: Editora Oriente, 1988.

GOGA, H.M. **Os dez mandamentos do haikai**. 2007. Disponível em <<http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>. Acessado em: 13 nov. 2014, 1:30:30.

GOGA, H.M. **Caqui - Nempuku Sato**. 2001. Disponível em <<http://www.kakinet.com/caqui/nempuku.shtml>>. Acessado em: 22 mai. 2015, 2:15:30.

- GOGA, H.M. **Caqui - Nempuku Sato - Testemunho**. 2001. Disponível em <<http://www.kakinet.com/caqui/nempukug.shtml>>. Acessado em: 22 mai. 2015, 2:15:30.
- HANDA, F. **Caqui On-Line - Grêmio Haicai Ipê: histórico**. 2001. Disponível em <<http://www.kakinet.com/caqui/ipehist.shtml>>. Acessado em: 13 nov. 2014, 1:30:30.
- MACHADO, D.S. SOUSA, T.A. **Haikai, uma análise da produção em língua portuguesa: Tema, forma e conteúdo**. 2011. 115 p. Dissertação de mestrado em Literatura – Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2011.
- MELLO, D.; SARMET, I. **Poetas do Amazonas**. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/amazonas>. Acessado em: 26 mai. 2015.
- SAVARY, O. **O livro dos Hai-kais**. São Paulo, Aliança cultural Brasil-Japão/Massao Ohno, 1987.
- SILVA, G.H. *Kigo: Aroma de poesia que invade o Brasil*. In: **Anais do X Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**, Rio de Janeiro, 1999.
- SOUSA, T.A. **Haikais d. Bashô: o oriente traduzido no ocidente**. 2007. 136 p. Dissertação de mestrado em Linguística Aplicada – Universidade Estadual do Ceará, Ceará, 2007.
- SUZUKI, T. De renga a haikai. **Estudos Japoneses**, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses, 1979.
- SUZUKI, T. Bashô e sua poética. **Estudos Japoneses**, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses, 1982.