

## OS HAICAIS BRASILEIROS DE MILLÔR FERNANDES - UM ESTUDO DO GÊNERO DISCURSIVO<sup>1</sup>.

Mariangela Garcia Lunardelli<sup>2</sup>  
Silvana da Silva Moreira Forquim<sup>3</sup>

**RESUMO:** Acredita-se que os haicais no Brasil abarcam características distintas do haikai tradicional, japonês, consolidando outro gênero denominado haikai brasileiro. A partir dos aportes da teoria bakhtiniana, dos estudos de Baldo (2006), Franchetti (2008) e Lunardelli (2009) sobre haicais, tendo em vista uma melhor compreensão do gênero em questão, delinea-se um panorama deste gênero, de forma que se apontam as características do haikai japonês, assim como a presença do haikai naturalizado, abrasileirado. Neste artigo, opta-se por apresentar um estudo, de análise interpretativa, dos haicais de Millôr Fernandes e ratificar a presença do gênero discursivo haikai brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:**Gênero discursivo. Haikai brasileiro. Millôr Fernandes.

**ABSTRACT:** It is believed that the haiku in Brazil comprises distinct characteristics from the traditional Japanese haiku, consolidating another genre called the Brazilian haiku. From the contributions of the Bakhtinian theory, studies from Baldo (2006), Franchetti (2008) and Lunardelli (2009) on haiku, in view of a better understanding of the genre in question, a current scenario of this genre was outlined, so that it is possible to indicate the characteristics of the Japanese haiku, as well as the presence of the naturalized haiku, the Brazilian one. In this article, an interpretative analysis of Millôr Fernandes haikus is presented and the presence of the Brazilian haiku discourse genre is ratified.

**KEY-WORDS:**Discourse Genre. Brazilian haiku. Millôr Fernandes

<sup>1</sup> Monografia da acadêmica Silvana da Silva Moreira Forquim, apresentada ao curso de Letras em outubro de 2010, orientada pela professora Mariangela Garcia Lunardelli.

<sup>2</sup> Professora do Centro de Educação e Letras da Unioeste, campus Foz do Iguaçu, doutoranda em Estudos da Linguagem da UEL - Universidade Estadual de Londrina. mglunardelli@gmail.com

<sup>3</sup> Acadêmica do Curso de Letras da Unioeste – Campus de Foz do Iguaçu.

## 1. Introdução

O poema constitui-se em obra literária, demarcada pela escolha minuciosa das palavras em função dos sentidos propostos; sua composição desencadeia no leitor momentos de prazer, harmonia, emoção, angústia.

Nos diversos gêneros e/ou subgêneros de poemas, encontramos o haicai. Trata-se de um poema curto; tão breve que, às vezes, acaba por não ser apreciado ou passa despercebido por muitas pessoas que o veem com um olhar superficial. Porém, o tão pequeno poema traz consigo tamanha profundidade que se torna um desafio para estudiosos que o apreciam.

Neste estudo, compreendemos que tanto o haicai tradicional – de origem japonesa – quanto o brasileiro possuem a característica da profundidade e do desafio; porém, há certas peculiaridades no haicai brasileiro que o diferenciam do tradicional. Acredita-se que essas peculiaridades existem em virtude da transposição tempo-espço.

Por esse motivo, propõe-se fazer uma análise, de caráter interpretativo, em haicais brasileiros – neste caso, os haicais de Millôr Fernandes – com o objetivo de verificar semelhanças e divergências entre estes e os haicais tradicionais.

A fundamentação teórica aqui adotada procede da perspectiva de Bakhtin sobre os gêneros discursivos. Para conceituar e caracterizar os haicais, são utilizadas as pesquisas de Baldo (2006), Franchetti (2008) e Lunardelli (2009), entre outras.

## 2. A perspectiva bakhtiniana: o gênero discursivo

Segundo Bakhtin (1997), a língua realiza-se em forma de enunciado; este é um produto da interação verbal, em que as palavras são definidas a partir dos diálogos dos integrantes de cada grupo ou esfera de atividade humana.

Em cada esfera, seja ela escolar, religiosa, política, empresarial, familiar, elaboram-se produções de linguagem, escritas e/ou orais, e são demarcadas por suas formas relativamente estáveis de enunciado, compreendendo conteúdo temático, estilo e estrutura composicional – trata-se do gênero do discurso.

Os gêneros organizam o enunciado compreendendo as diferenciações que ocorrem devido à historicidade. Conforme

Bakhtin (1997), o enunciado é um meio de comunicação que reflete a fala dos outros indivíduos e tem vínculo com a diacronia dialógica humana, pois está carregado de ecos e recordações dos enunciados anteriores do mesmo gênero discursivo.

Bakhtin (1997) organiza os gêneros discursivos, classificando-os em gêneros primários e gêneros secundários. Os gêneros primários correspondem aos enunciados simples, aqueles do diálogo cotidiano (oral e/ou escrito). Os gêneros secundários, mais complexos, são “elaborações da comunicação cultural organizada em sistemas específicos como a ciência, a arte, a política” (MACHADO, 2008: 155).

A composição temática de um enunciado não é apenas o conteúdo em si, mas a propriedade de sentido deste no todo do gênero em que está inserido. Sobre este aspecto, Bakhtin (1997: 312) ressalta que “os gêneros correspondem a circunstâncias e a temas típicos da comunicação verbal e, por conseguinte, a certos pontos de contato típicos entre as *significações* da palavra e a realidade concreta”.

Já a construção composicional é a estrutura do enunciado, ou seja, a maneira pelo qual o discurso é organizado. O conteúdo depende da forma composicional para existir, e se adapta às restrições impostas pela forma, todo enunciado obtém uma forma relativamente estável de estruturação no gênero em que se situa.

Bakhtin (1997) descreve que o estilo é influenciado pelo discurso do outro que, por sua vez, é particular a cada indivíduo. Observa-se que o estilo é ao mesmo tempo individual e coletivo. É coletivo porque as relações interpessoais são efetuadas sempre dentro de um gênero possuidor de marcas características de cada esfera. É individual porque os gêneros são formados por enunciados, os quais, por sua vez, são articulados por indivíduos que possuem marcas de singularidade.

### 3. O gênero discursivo haikai

#### 3.1 O “haiku” ou haikai japônês

O haikai é um poema de procedência japonesa, conhecido no Japão e na maior parte dos países asiáticos como *haiku*. Sua história coincide com a contemplação da natureza dos monges budistas e zen-budistas. Origina-se no século XVI, a partir do *tanka*, poema formado por duas estrofes, “*hokku*” e

“agéku”; este último possui 7/7 sílabas, somando quatorze sílabas; naquele há três versos, com a divisão silábica de 5/7/5 sílabas; o *tanka* soma um total de trinta e uma sílabas.

Lunardelli (2009, s.p.) constata que “na escola de Matsuo Bashô (século XVII), o “hokku” desprende-se do “tanka”, formando o “haiku” ou “haikai” (que quer dizer “instante poético”)”. Baldo (2006) descreve que, além do mestre Bashô, há mais dois grandes mestres do haikai japonês: Yosa Buson (1716–1783) e Kobayashi Issa (1763–1827).

Dentre os estudiosos brasileiros do haikai, destaca-se o Grêmio Haikai Ipê<sup>4</sup>. Trata-se de um grupo de haicaiístas e amantes do haikai que se reúne, desde 1987, para estudar o haikai enquanto forma poética adaptada à língua portuguesa, conservando características da sua tradição de origem. O contexto apresentado a seguir é uma adaptação das informações do site deste grupo.

Inicialmente, o grupo informa que, de acordo com Harold G. Henderson, o haikai clássico japonês é constituído pelas seguintes regras:

a) Caracteriza-se por 17 sílabas poéticas, distribuídas em três versos de 5, 7 e 5 sílabas; o número silábico necessita permanecer junto a 17; entretanto, são admitidas modificações para cima ou para baixo; e não necessita de rima ou título.

b) Na temática, deve haver ênfase à natureza, refletir uma cena ou elemento natural. Tratando-se de assuntos humanos ou entidade afastada do fenômeno, tais elementos passam a se constituir parte integrante da natureza, submissos a ela.

c) A natureza é mencionada através do vocábulo japonês *kigo*, em português significa *termo de estação*, que faz referência a elementos naturais como: primavera que expressa alegria, renovação, amor, flores, juventude; o verão retrata vivacidade, liberdade, calor, maturidade; o outono infere melancolia, decadência, nostalgia, colheita; e o inverno que reflete tranquilidade, reclusão, morte, repouso e frio.

d) Ao fazer referência à natureza, conseqüentemente, o haikai retrata elementos concretos abordados sincronicamente, havendo alusões às marcas diacrônicas. Evidencia-se através

<sup>4</sup> Em <<http://www.kakinet.com/caqui/nyumon20.htm>>.

de *termos de estação* a transitoriedade temporal, simbolizando o mundo em constantes modificações, e tais mudanças ocorrem ao longo do ciclo anual.

O haikai, por meio de descrições objetivas de uma sensação física visual, também auditiva, tátil, olfativa ou de paladar, possui semelhança à fotografia que reflete a realidade física de determinado momento, sendo reavivada e se tornando presente cada vez que é observada. A regra a ser adotada é a descrição simples e sem artifícios estilísticos de uma sensação, consentindo espaço para a sugestão.

Tais poemas na primeira pessoa são inoportunos, pois a objetividade não compreende espaço para a manifestação da esfera interior do autor; portanto, o subjetivismo e o intelectualismo são praticamente condenados. O sentimento humano deve ser expresso com moderação, submetido à percepção física que o originou, sentimento puro, livre de fins racionais e conceituação intelectual.

O grupo ainda argumenta que, no haikai, não há lugar para raciocínio lógico; ao contrário, é mais natural encontrar elementos sem conexão lógica, proporcionando ao leitor a possibilidade de lhe atribuir um novo plano de significado. Também não há lugar para expressões de juízos, sentença, aforismos e lições de moral.

### 3.2. O haikai no Brasil: um gênero brasileiro

Hidekasu Masuda, conhecido como Mestre Goga (1988), destaca que o haikai foi introduzido no Brasil em 1908 com os primeiros imigrantes. Contudo, o período da propagação em português foi em 1919, com a publicação de *Trovas Populares Brasileiras*, de Afrânio Peixoto, e em 1926, com *Relance da Alma Japonesa*, de Wenceslau de Moraes. A primeira obra excepcionalmente de haicais é de Waldomiro Siqueira Júnior, com *Haikais*, em 1933.

O haicai Mestre Goga descreve que a introdução do *haiku* no Brasil não foi diretamente transportada do Japão ao âmbito literário brasileiro. Segundo ele, primeiramente o haikai foi apresentado por Afrânio Peixoto a outros poetas brasileiros, despertando seu interesse. Porém, o *haiku* de Peixoto não possuía mais características dos originais japoneses, pois se tratava de uma tradução da versão feita para a língua francesa. Outros

haicaístas, que surgiram em seguida, também possuíam seus conhecimentos em fontes francesa, inglesa e espanhola.

Mestre Goga ainda afirma que os imigrantes japoneses, na condição de trabalhadores, inicialmente não possuíam tempo para compor seus haicais e só em 1926 lideraram a produção e a propagação do *haiku* tradicional. A interação de haicaístas brasileiros e nipônicos se deu na década de 30, caracterizando outro caminho de acesso do *haiku* ao Brasil. As obras de Wenceslau de Moraes (1854-1929) contribuíram para a difusão de conhecimentos sobre o *haiku*, pois divulgaram a cultura japonesa em português.

Franchetti (2008) descreve que Afrânio Peixoto conheceu o haicai através de uma obra de Paul-Louis Couchoud (1879-1959) que, em 1906, embasado na monografia de Chamberlain, de 1902, promulgou na revista *Les Lettres* duas matérias: *Les haikai* e *Les épigrammes lyriques du Japon*, oportunidade que registrou vários haicais traduzidos. Couchoud se referia ao haicai da seguinte forma:

...é uma poesia japonesa em três versos, ou antes em três pequenas partes de frase, a primeira de cinco sílabas, a segunda de sete, a terceira de cinco: dezessete sílabas ao todo. É o mais elementar dos gêneros poéticos. [...] Um haicai não é comparável nem a um dístico grego ou latino, nem a um quarteto francês. Não é tampouco um "pensamento", nem um "dito espirituoso", nem um provérbio, nem um epigrama no sentido moderno, nem um epigrama no sentido antigo, isto é uma inscrição, mas um simples quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro (*touche*), uma impressão. (FRANCHETTI, 2008: 259)

Franchetti (2008) enfatiza que tal publicação percorreu o mundo, tornando-se a principal fonte de informação sobre haicai, servindo de base aos escritos de Afrânio Peixoto. Outros trabalhos surgiram posteriormente, como os de Guilherme de Almeida que adiciona ao haicai título, rima e comentário. Mas são as contribuições dos poetas contemporâneos Paulo Leminski e Millôr Fernandes os eixos relevantes para a popularização do haicai no Brasil.

O autor ainda relata que, no final dos anos de 1980, o grupo constituído por Mestre Goga destaca um novo período do haicai na literatura brasileira:

Pela primeira vez, a prática tradicional do haicai japonês é diretamente transposta para língua nacional, com todas as dificuldades

que isso implica, a começar pela catalogação dos *kigo* num país que se distribui ao longo de 20% da latitude do globo terrestre. Da perspectiva desse grupo, a especificidade do haikai reside em obter uma percepção de mundo ampla ou intensa por meio de uma sensação vinculada à sucessão das estações do ano. (FRANCHETTI, 2008: 267)

De acordo com Lunardelli (2009), são três as grandes tendências que caracterizam o haikai atualmente no Brasil, cuja introdução ocorre por Guilherme de Almeida, passando pelos seguidores de Nempuku Sato, imigrante japonês, e seguindo por Paulo Leminski. Nas palavras da autora:

...a primeira delas se refere ao trabalho de inovação de Guilherme de Almeida, de exigência métrica, acrescida de rimas e títulos. A segunda tendência estaria entre os seguidores de Sato, de aclimação do haikai no Brasil, mantendo o espírito tradicional do poema, ou seja, forma e conteúdo dos haicais japoneses. Enfim, a terceira tendência revela o trabalho de haicaístas como Paulo Leminski, o maior divulgador do haikai em terra brasileira. Vale-se do alargamento de possibilidades estéticas, sem tanta importância à métrica e ao “kigo”. É a liberdade do haikai. (LUNARDELLI, 2009: s.p)

Desta forma, verifica-se que, no percurso espaço-tempo em que o haikai foi transportado para o Brasil, tamanhas “mutações” ocorreram ao gênero que é possível caracterizá-lo atualmente como haikai brasileiro.

Lunardelli, Nantes e Porto (2010) apontam as características, evidenciadas em seus estudos, sobre o gênero discursivo haikai brasileiro, a partir dos aportes bakhtinianos. O gênero em questão faz parte da esfera literária e possui vínculo intrínseco com a estética. Suscita a recriação da realidade e domínio, por parte do autor, do uso estético dos recursos linguísticos. Quanto a seu conteúdo temático,

procura registrar um acontecimento particular, uma impressão, um drama, uma paisagem, referindo-se ao agora do poeta, de forma simples e com sentido completo. É o poema da sugestão: o poeta sugere, não diz. (LUNARDELLI, NANTES E PORTO, 2010: s.p)

No entanto, o tema da natureza aparece concomitantemente a outros temas, como o amor, o humor, o contexto sociopolítico brasileiro. O *kigo* é aclimatado e colocado como adjuvante das emoções do eu-lírico.

As autoras compreendem que a estrutura composicional do haikai deve abarcar certos elementos delimitadores. Assim,

o primeiro verso do poema introduz a apresentação do assunto, em seguida há um desenrolar das ações e, por fim, insere-se o desfecho. Isso não se constitui regra para os haicaiístas brasileiros. Os três versos permanecem, porém sem delimitação de ações ou de número de sílabas.

Em conformidade com as autoras, o haicai brasileiro caracteriza-se como um poema breve, cuja marca de linguagem mais acentuada é “a organização do discurso, quase sempre em terceira pessoa; o uso do presente do indicativo; a presença de rima” (2010: s.p). Além disso,

A liberdade de versos e temas e a presença forte do eu-lírico são características presentes nos haicais mais recentes, denominados por Domingos Pellegrini Jr de “haicaipira”. Destacam-se os poetas paranaenses Helena Kolody, Paulo Leminski e Alice Ruiz. A presença do não-verbal, junto à ironia, é marca dos haicais de Millôr Fernandes. (LUNARDELLI, NANTES E PORTO, 2010: s.p)

O haicai brasileiro distingue-se do haicai japonês por alargar as possibilidades estéticas. Pelo fato de estar em tempo e espaço diversos – um *cronos* e um *topos* específicos – e por ser escrito por brasileiros, distantes dos zen-budistas e de suas regras, o haicai assume outra forma, outro conteúdo, outro estilo. É outro gênero discursivo.

#### 4. Os haicais de Millôr

Os Hai-Kais<sup>5</sup> de Millôr Fernandes (1997) são configurados basicamente como epigramas<sup>6</sup>; revelam humor, ironia, com presença de rimas. Seus tercetos são de caráter cômico, burlesco, espirituoso ou lírico. Felicíssimo (2009: s.p.) assegura que “Millôr deu um ar descontraído ao haicai, aproximando-o do poemapiada, eliminando a métrica, título e referências às estações do ano, contribuindo para o aparecimento de jovens poetas”.

Segundo o haicaiísta, em seu livro de haicais (1997), o interesse por tal gênero surgiu no período em que escrevia para

<sup>5</sup> Forma optada pelo autor para grafar a palavra haicai.

<sup>6</sup> Epigrama é uma composição poética breve que expressa um único pensamento principal, festivo ou satírico, de forma engenhosa. Foi criado na Grécia Clássica. Era uma inscrição que se punha sobre um objeto - uma estátua ou uma tumba, por exemplo. Os epigramas sobre as tumbas se denominaram Epitáfios ou Epicédios, designando um poema engenhoso que tinha a característica de ser breve, para poder passar por rótulo ou inscrição. Definição em: <http://wapedia.mobi/pt/Epigrama>



a Revista *O Cruzeiro*. Seus haicais apresentam linguagem coloquial e, diferentemente de outros haicaístas, insere ilustração a cada haicai. Franchetti (2008) aborda as características dos Haicais de Millôr:

Acompanhado sempre de um desenho do autor, que completa o sentido do poema, dialoga com ele ou apenas serve de ilustração, sua característica principal é constituir um dito espirituoso, cuja ironia é de regra acentuada pelo tom cantante que lhe dá a rima bem destacada. (FRANCHETTI, 2008: s.p.)

De acordo com a observação de Millôr (1997: 6), o haicai se configura valorativo, sobretudo por consistir “forma de expressão direta e econômica”. Deste modo, o poeta admite, em seus poemas, parte da estrutura nipônica, como a forma composicional de terceto, e descarta a preocupação com o número de sílabas. Seus haicais possuem rimas, liberdade de temas, entre outras peculiaridades brasileiras.

Os três haicais selecionados para este artigo fazem parte do livro de Millôr Fernandes, *Hai-Kais*, publicado em 1997. O livro abarca um total de cento e quinze poemas, todos acompanhados de ilustrações criadas pelo haicaísta. É importante salientar que, no site de Millôr Fernandes, há diversos haicais expostos, entretanto, as ilustrações apresentadas no site não são as mesmas do livro optado para esta análise.

#### 4.1. A releitura do haicai japonês

De acordo com o Caqui, site da internet dedicado exclusivamente ao haicai em língua portuguesa – fundado em 1996 e que traz, entre outras, informações sobre o poema aqui exposto – o haicai mais famoso de todos os tempos foi escrito por Bashô (Japão, 1644-1694), em 1686. Na língua japonesa, possui a seguinte configuração:

水蛙古<sup>7</sup>  
の飛池  
をこや  
とむ

<sup>7</sup> Sobre a grafia em japonês: O haiku da rã foi transcrito de “Haiku jiten kanshō” (Tóquio, Ôfúsha, 1981), cotejado com Yamamoto Kenkichi, “Bashō sanbyakku” (Tóquio, Kawade, 1988). Outras fontes podem empregar grafia modernizada. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/umhaiku.shtml>>.

Mariangela Garcia Lunardelli - Silvana da Silva Moreira Forquim

Em conformidade ao site, a leitura do haikai acima é realizada em linhas verticais, de cima para baixo e da esquerda para direita; a sua leitura em japonês produz os seguintes fonemas: *furú iquê iá / cauázu tobiçômu / mizú no Oto*.

No site, observa-se que há uma explanação por Blyth sobre a temática que o poema possivelmente reproduz. Blyth insere uma descrição da natureza, assim como os possíveis acontecimentos daquele momento em que o haikai é registrado:

O tanque é velho, em um velho jardim. As árvores são velhas de outras eras e seus troncos esverdeados pelo mesmo musgo que cobre as pedras. O grande silêncio remonta a eras anteriores ao homem e seus ruídos. Uma rã salta. O jardim inteiro, o universo inteiro contido em um simples chape — som que está além do som e do silêncio, e ainda assim é o som da água do velho tanque. (R. H. BLYTH, *Haiku*)

Acredita-se que a “tradução” realizada por Paulo Franchetti e Elza Doi possua maior semelhança à versão tradicional:

O velho tanque  
Uma rã mergulha,  
Barulho de água.

Haicaístas brasileiros fazem “traduções” do poema para a língua portuguesa de acordo com as suas leituras. São tantas as traduções que, no site Caqui, é criada uma antologia em homenagem ao Mestre: *Antologia da rã*. Millôr Fernandes (1997: 19), concomitantemente aos demais haicaístas, concebe sua “tradução”. O autor insere a linguagem não-verbal, que completa o sentido do poema.

(À MANEIRA DE BASHÔ)  
NEM GRILO, GRITO, OU GALOPE;  
NO SILÊNCIO IMENSO  
UMA RÃ MERGULHA — PLÓÓP!



Um primeiro contato com o haikai de Millôr permite observar que o autor explicita o uso da intertextualidade com palavras inseridas entre parênteses como se fosse um título, certificando ao leitor que tal poema dialoga com a rã de Bashô.

A leitura do haikai é iniciada com um advérbio de negação, que afirma a ausência dos substantivos posteriores em relação ao barulho. Observa-se que os três substantivos sugerem um rompimento com o silêncio, além de possuírem marcas na fonética pelas vogais: grilo, grito, galope, marcas que não são quietas, pelo contrário, produzem som alto, gritante, eis o motivo do advérbio de negação, que assegura o instante de quietude.

Já o segundo verso é assinalado pela nasalização das palavras silêncio e *imenso*, que produz um efeito melancólico, de quietude e recolhimento. O verbo *mergulha* é a ação que rompe o silêncio e que relata a imersão da rã na água. O haikai é concluído com a onomatopeia, marcada pela vogal forte, Plóóp, expondo o barulho efetuado pelo mergulho.

A ilustração inserida pelo haicaísta possui função narrativa, pois, segundo Camargo (1998: s.p.), tal função é exercida “quando situa o ser representado em devir, através de transformações (no estado do ser representado) ou ações (por ele realizadas)”. A linguagem não-verbal em questão confere ao leitor uma interpretação denotativa, pois permite alusões de uma ação exercida no espaço-tempo, isto é, de um instante melancólico e quieto para um momento em que ocorre o barulho. A ilustração sugere um movimento da rã que, em um salto, apanha um inseto.

Bakhtin (1997) afirma que a escolha de determinado enunciado se dá a partir do gênero discursivo; por meio deste é que será elaborado o discurso. Mesmo não havendo referência ao *kigo*, estação do ano, no haikai acima é enfatizada a natureza; logo, conserva-se a temática que caracteriza o haikai tradicional, portanto, o haikai de Bashô.

Bakhtin (1997) ressalta ainda que, para construir um enunciado, é necessário um conhecimento prévio do estilo, presente nos enunciados daquela determinada esfera de comunicação. Notadamente, a linguagem do poema em questão é constituída informalmente, sem preocupação com o rigor da linguagem formal; Millôr utiliza-se de onomatopeia no haikai, com a finalidade de imitar o som que a rã produz ao cair na

Mariangela Garcia Lunardelli - Silvana da Silva Moreira Forquim

água. Com uma composição métrica de 8/7/7 sílabas, não se trata de uma paráfrase, de uma tradução do haikai de Bashô, mas de sátira, paródia ao poema japonês.

## 4.2. Diálogo autobiográfico

O haikai seguinte traz uma ilustração que possui função representativa e descritiva, pois, segundo Camargo (1998: s.p.), é “*função representativa* quando imita a aparência do ser ao qual se refere; *função descritiva*, quando *detalha* essa aparência”. Observa-se que a ilustração apresenta um autorretrato do haicaísta registrado por um momento em que exerce certa função com as mãos.

A partir da leitura da linguagem não-verbal, compreende-se que, no texto verbal, o haicaísta faz alusão à sua biografia. As duas linguagens – verbal e não-verbal – possuem relação entre si: a ausência de um dos dois recursos impossibilitaria a compreensão do poema em sua totalidade.

EU VIM COM PÃO, AZEITE E AÇO;  
ME DERAM VINHO, APREÇO, ABRAÇO;  
O SAL EU FAÇO.



Narrado em primeira pessoa, o poema retrata o passado e o presente numa linguagem informal. A presença do eu-lírico e o tema distante do *kigo* são características marcantes deste haikai brasileiro.

Na autobiografia exposta pela linguagem verbal, são citadas algumas atribuições em relação ao autor. Observa-se que a primeira informação oferecida ocorre com o anúncio de sua

chegada a um determinado lugar, inserida pelo verbo *vim*; o segundo verso acrescenta a informação em relação à sua pessoa e apresenta ações de outras pessoas a seu favor, marcada pelo verbo *deram*, também no pretérito; no último verso, o autor destaca através do verbo *faço* as atuações exercidas por ele no presente.

Em relação ao primeiro verso, o primeiro aspecto apontado é materializado a partir do *pão* que possui um sentido de simplicidade, adotado como alimento básico ao sustento da vida. O segundo aspecto é simbolizado pelo *azeite*, produto alimentar usado como tempero, seu sabor é leve e está presente em grande parte das cozinhas. O azeite compreende também um sentido figurado de simplicidade. Chevalier e Gheerbrant (2003: 106), ao relatarem sobre a simbologia do azeite, descrevem que “materializando a ideia de uma família de culturas o azeite se torna um sinal de bênção divina, símbolo de alegria, de fraternidade.” O último vocábulo é o *aço*, liga de metal criada através da fusão de vários materiais acoplados, cujas propriedades atribuídas são resistência e rigidez.

No segundo verso, observa-se que há uma ação desempenhada por algumas pessoas em benefício do autor; o poeta esclarece que *lhe deram vinho*, bebida que possui um valor qualitativo, apreciado em evento comemorativo ou especial. Este momento demarca uma classificação que anteriormente não existia, pois os valores eram assinalados pela simplicidade e, a partir de então, há certo requinte e esmero.

A palavra *abraço*, também no segundo verso, faz referência a um olhar atribuído ao poeta, tal como admiração, consideração e estima. O *abraço* é uma demonstração de amizade, afeição ou amor de um indivíduo a outro, também pode representar proteção. No poema, *abraço* parece definir a maneira pela qual o poeta foi acolhido em alguma ocasião da vida: dispensaram-lhe afeto, carinho, agrado, amparo.

Já o terceiro verso é marcado por uma ação desempenhada pelo autor, quando argumenta que *o sal eu faço*. O sal é uma substância usada em todo o mundo, um tempero imprescindível, é sólido, puro e branco. De acordo com Dias (2005: 345), que exemplifica sua interpretação com referência à Bíblia judaico-cristã, o sal “era símbolo de preservação, de incorruptibilidade. Por outro lado, a perda de força a que o sal está sujeito é sinônimo da falta de pureza moral e de sabedo-

ria". Dias apresenta outros comentários sobre o sal, relacionando-o com a vida:

**O Sal e a vida.** O sal é, antes de mais, pela sua qualidade intrínseca de conservar e dar sabor, algo de incorruptível, conservador e preservador contra a corrupção e a podridão. Assume, por isso, uma espécie de força vital com dimensão importante na vida dos homens, qual é a de conservar os alimentos e dar sabor à comida (Job 6,6). O sal é, além disso, sinônimo de pão. Comer o sal de alguém é comer-lhe o pão, viver à sua custa e, por isso, estar ligado à sua casa (Esd. 4,14). Uma aliança de sal é aquela que é firmada entre os que comem juntos à mesma mesa (2 Cr. 13,5). Não foi sem razão, aliás, que o ganha-pão dos homens foi tido como o salário do seu trabalho, sem dúvida porque com sal se pagava o trabalho. Salário é palavra que vem de sal, exactamente pela importância que o sal tinha para a vida. (DIAS, 2005: 342-343)

Notadamente, o autor apresenta o sal como o *sustento* quando destaca que "comer o sal de alguém é comer-lhe o pão, viver à sua custa". Retomando a linguagem não-verbal que apresenta o haicaísta fazendo o sal, isto é, o seu sustento, algo que sai de suas mãos, compreende-se que esse sustento procede do trabalho desenvolvido pelo escritor – as suas obras, seus poemas – cunhado com suas mãos, mais especificamente com uma das mãos, notável na ilustração.

Observa-se, portanto, que o haicai reflete um primeiro momento de dificuldade, expressa pelos substantivos relacionados à simplicidade, ao fundamento da vida; também atributos como resistência e rigidez são apresentados, assim como momentos de alegria e de fraternidade. O segundo verso demarca as suas conquistas, observadas na inserção dos substantivos ligados a requinte, esmero, admiração, consideração, estima, afeto, carinho, agrado e amparo. O desfecho é evidenciado por um momento estável apresentado pelo trabalho, o sustento, realizado pelo autor, como também a incorruptibilidade e a sabedoria.

O haicai em análise é composto por 22 sílabas poéticas, distribuídas em uma estrofe e três versos, compondo uma divisão silábica de 9/9/4 sílabas. Tal poema é isorrítmico, pois os versos compreendem o mesmo ritmo e, no final de cada verso, a tonicidade é aguda, produzindo um efeito de ênfase, valor.

Tanto no primeiro quanto no segundo verso, a nasalização ocorre por três vezes; além de enfatizar o estado emotivo

do poeta, identifica o ritmo e sublinha certa modificação entre o passado e o presente. Especificamente no primeiro verso, a vogal semifechada (e) contribui para a demarcação do ritmo. O segundo verso é caracterizado pelo encontro consonantal das oclusivas bilabiais (b, v) com a vibrante (r); o ritmo é marcado pela vogal aberta (a) e a aliteração da fricativa palatal (ç) é destacada nos três versos poéticos. A rima é assinalada por uma sonoridade perfeita, pois se observa uma completa identificação dos sons finais, assim como uma analogia entre as últimas vogais e consoantes.

### 4.3 O haikai “carnavalesco”

No haikai seguinte (1997: 39), há a comparação entre o homem – vivo – e o homem – caveira/morto:

À CAVEIRA É BEM RARA  
POIS NÃO PENSA NEM FALA:  
SÓ ENCARA.



Camargo (1998) afirma que é possível uma ilustração desempenhar várias funções simultaneamente, o que é certificada na linguagem não-verbal apresentada acima que, entre outras, possui função representativa, descritiva e estética. Camargo (1998: s.p.) explica que “a imagem tem função representativa quando imita a aparência do ser ao qual se refere; função descritiva, quando detalha essa aparência, função estética, quando enfatiza a forma da mensagem visual, ou seja, sua configuração visual.” No haikai em análise, a leitura pode ser feita através do texto verbal e evidenciada pelo texto não-verbal.

Notadamente, o haikai em questão apresenta uma divergência em relação à temática dos haicais tradicionais; a natureza aqui é outra. O autor conotativamente compara a caveira ao homem, gerando certa contradição entre ambos, pois, ao

contrário da caveira, o ser humano possui aptidão de interagir ideias e opiniões por meio da fala; com efeito, a linguagem é fundamental para o diálogo entre os seres humanos; eis a contradição entre o homem e a caveira: o primeiro é um ser capaz de refletir e argumentar, a segunda não pensa, nem fala, só encara – mesmo com a boca aberta, querendo falar; a divergência entre um e o outro caracteriza a caveira como rara.

O haicai é assinalado por possuir caráter humorístico; devido à forma pela qual o recurso é apresentado, pode produzir no leitor um misto de surpresa e estranhamento. Em conformidade com o que Bakhtin (1993) teoriza, em relação a outro conceito - a carnavalização, no espaço carnavalesco, ocorre um desprendimento de tudo que desencadeia medo ou espanto, para se tornar alegre, bonito e sem maldade.

Há um espaço-tempo entre o homem e a caveira que reflete simbolicamente a vida e a morte. Bakhtin (1993) afirma que a reprodução do carnaval permite uma aproximação entre os elementos afastados, assim como possui aspecto regenerador, pois direciona o indivíduo à outra perspectiva em que há ruptura com a realidade, onde tudo é possível.

Finalmente, verifica-se a presença de rima - característica atribuída aos haicais brasileiros por Guilherme de Almeida - assinalada nos vocábulos rara, fala e encara; tal inclusão salienta a diferenciação entre os haicais em análise dos haicais tradicionais ou japoneses. Trata-se, portanto, da liberdade estética pertencente ao haicai brasileiro. Efetivamente, observa-se, no exposto acima, a definição que Franchetti (2008) oferece aos haicais de Millôr: ironia acentuada pelo tom cantante das rimas.

## 5. Considerações finais

A realização desta pesquisa propôs demonstrar que o haicai tradicional ou japonês, ao ser transportado para o Brasil, passou a adquirir características peculiares, caracterizando-se em outro gênero denominado haicai brasileiro. O estudo foi embasado a partir da teoria bakhtiniana, que destaca o gênero discursivo em uma perspectiva de interação social.

Foram analisados três haicais de Millôr Fernandes. O primeiro apresentou a tradução de um haicai tradicional na perspectiva do autor; o segundo exemplificou a relação entre a



linguagem verbal e a linguagem não-verbal; o último foi analisado acrescentando o conceito bakhtiniano de carnavalização. Todos os elementos apreciados na análise dos haicais de Millôr evidenciam a configuração do gênero discursivo haicai brasileiro.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 2ª ed. São Paulo: Martin Fontes, 1997.

BALDO, Luiza Maria Lentz. *Fotografias do cotidiano: a consagração do instante em Rubem Braga e Alice Ruiz*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2006.

CAMARGO, Luís. *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo de Cecília Meireles*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Letras, Universidade Estadual de Campinas, 1998.

CAQUI. *Antologia da rã. Revista Brasileira de Haicai*. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/furuike.shtml>>. Acesso em 10 set. 2010.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

DIAS, Geraldo J. A. Coelho. *O SAL e sua ambivalente dimensão: Sabor da comida e Símbolo de preservação religiosa*. *Instituto de História Moderna da Universidade do Porto*, 2005, p. 339-348. Artigo disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7988.pdf>>. Acesso em 29 set. 2010.

FELICÍSSIMO, G. *O haicai no Brasil e o pioneirismo dos autores baianos*. Artigo publicado originalmente em *O Escritor*, UBE (União Brasileira dos Escritores), n. 119, jan. de 2009. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3781>>. Acesso em: 03 out. 2010.

FERNANDES, Millôr. *Hai-kais*. Porto Alegre. L&PM Editores, 1997.

\_\_\_\_\_. **Millôr**. *Online*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor>>. Acesso em: 03 out. 2010.

FRANCHETTI, Paulo. **O haicai no Brasil. Alea – estudos neolatinos**, v. 10, nº 2, Rio de Janeiro, jul/dez. 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2008000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200007)>. Acesso em 03 out. 2010.

GRÊMIO IPÊ. **O que é Haicai**. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/nyumon20.htm>>. Acesso em: 03 out. 2010.

\_\_\_\_\_. **Um Haiku famoso**. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/umhaiku.shtml>>. Acesso em: 03 out. 2010.

GOGA, H. Masuda. *As rotas do Haicai*. IN: **O haicai no Brasil**. São Paulo: Oriente, 1988. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/brasil3.htm>>. Acesso em: 4 out. 2010.

LUNARDELLI, Mariangela Garcia. *Haicais brasileiros: um estudo do gênero discursivo e uma proposta para o Ensino Médio*. **Anais do V SIGET** – Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais. Caxias do Sul, RS, 2009, ISSN 1808-7655. Disponível em: <[http://www.ucs.br/ucs/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/textos\\_autor](http://www.ucs.br/ucs/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/textos_autor)>. Acesso em 23 set. 2010.

\_\_\_\_\_.; NANTES, E.; e PORTO, I. *Esferas de atividade humana: um estudo sobre a transposição didática do conceito bakhtiniano*. **Anais do I CIELLI** – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, Maringá, PR, 2010.

MACHADO, Irene. *Gêneros discursivos*. IN: BRAIT, Beth. **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto 2008.

Enviado em: 05/02/2010 - Aceito em: 30/05/2010