



(DES)CONSTRUINDO HAICAIS: O ENTRE-LUGAR NA POESIA DE MARIO
QUINTANA E PAULO LEMINSKI¹

(DE)CONSTRUCTING HAIKUS: THE SPACE IN-BETWEEN IN THE POETRY
OF MARIO QUINTANA AND PAULO LEMINSKI

Thales de Medeiros Ribeiro²

Celso Francisco Maduro Coelho³

Cibele Moreira Monteiro Rosa⁴

RESUMO: O constante confronto entre a cópia e a ruptura do modelo canônico japonês nos haicais de Mario Quintana e Paulo Leminski é o tema deste artigo. Visando à ampliação dos estudos sobre o haikai no Brasil e propondo uma nova perspectiva crítica para avaliá-los, este trabalho desenvolveu-se a partir da hipótese de que os haicais de Quintana e de Leminski rompem com o modelo normativo nipônico em três níveis: estético, formal e temático. Para a fundamentação teórica das análises desenvolvidas, foi utilizado, em contraposição ao método fonte/influência, o conceito de *entre-lugar*, de Silviano Santiago.

PALAVRAS-CHAVE: crítica e historiografia literárias; entre-lugar; haikai brasileiro.

ABSTRACT: The theme of this research is the constant confrontation between the copy model and the Japanese canonic model rupture in the haikus of Mario Quintana and Paulo Leminski. Considering that is possible to amplify the literary studies in Brazil about haiku, it is purposed a new critic perspective to estimate that literary genre. This research purposes that the haikus of Quintana and Leminski break the Japanese normative model in three levels: esthetic, formal and thematic. It is used in this work to theoretical elaboration in opposition to original/model method the conceit *space in-between* by Silviano Santiago.

KEYWORDS: literary criticism and historiography; space in-between; Brazilian haiku.

¹ Este artigo de iniciação científica foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), modalidade PIBIC-FAPEMIG.

² Discente do 6º período do Curso de Letras do Centro Universitário de Itajubá – FEPI (MG).

³ Orientador do trabalho. Doutor em Letras (Literatura Brasileira) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ.

⁴ Orientadora do trabalho. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP. Professora titular do Curso de Letras do Centro Universitário de Itajubá – FEPI (MG).



O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão.
(Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”)

Hai-kai é o nosso tempo, baby. Um tempo compacto, um tempo “clip”, um tempo “bip”, um tempo “chips”.
(Paulo Leminski, “Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira”)

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho é a análise dos haicais⁵ nacionais de Mario Quintana e Paulo Leminski em relação aos haicais tradicionais japoneses. Em contraposição ao método fonte/influência, estabelecido pela crítica literária tradicional, considera-se que o texto segundo (a “cópia”) é uma produção independente e que muitas vezes rompe com as estruturas do texto primeiro (“fonte”). Este estudo foi fundamentado pela noção pós-estruturalista de *entre-lugar*, de Silviano Santiago (1978). Considerou-se, para tanto, o trabalho de transformação da tradição japonesa de haikai realizado por autores brasileiros (do *corpus* literário selecionado), avaliando o grau de autonomia destes no tocante aos elementos estético-conceptuais, às estruturas formais e aos aspectos temáticos.

O problema central foi: Mario Quintana e Paulo Leminski romperam com os aspectos normativos do haikai tradicional japonês? Se sim, quais os níveis dessas rupturas? Considerou-se, inicialmente, que os haicais de Quintana e de Leminski estabeleceram rupturas com a tradição japonesa de haicais em níveis estéticos, formais e temáticos. Entretanto, assinalou-se que essas rupturas não são totais e que marcas do gênero podem ser encontradas nesses três níveis.

⁵ Optou-se, neste trabalho, pela grafia portuguesa “haikai”, com a possibilidade de flexão de número, apesar de, no Japão, não haver essa estrutura morfológica.



Este trabalho contribui para os estudos acadêmicos do haikai nos seguintes aspectos: 1) possibilita uma nova perspectiva aos estudos analítico-metodológicos sobre o haikai nacional em relação aos seus modelos; 2) concebe uma ampliação dos estudos acadêmicos sobre o gênero.

O presente artigo está dividido em três partes: na primeira, revisa-se o conceito de *entre-lugar*, em contraposição ao método clássico fonte-influência; na segunda, faz-se um panorama histórico das principais vertentes do haikai nacional; e, na terceira, analisa-se, com base no conceito de *entre-lugar*, um haikai de Quintana (“Hai-kai da cozinheira”) e um de Leminski (“lua na água”).

1. O ENTRE-LUGAR DA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA

A busca de uma identidade nacional, com caracteres genuinamente brasileiros, é um dos principais problemas da crítica e da historiografia literárias nacionais (BITTENCOURT, 1996). A literatura brasileira, juntamente com a latino-americana, a partir de sua concepção, está condicionada ao confronto com a literatura dos países centrais. Sob essa perspectiva, avalia-se a questão da dependência cultural nacional em relação aos modelos das literaturas canônicas.

Gilda Neves Bittencourt (1996) apresenta, em sua revisão histórica, as principais correntes da crítica literária brasileira, que se divide em duas fases na segunda metade do século XX: uma influenciada pelas escolas clássicas da Literatura Comparada e outra pelo desconstrutivismo e pelo pós-estruturalismo franceses.

Um dos maiores representantes da primeira geração da crítica literária nacional é Antonio Candido (2000), que, em seu livro *Formação da literatura brasileira*, refuta as noções de pureza e autenticidade absolutas, e cria um sistema genealógico-organicista evolucionista, afirmando que a literatura brasileira é uma ramificação (um galho) de segunda ordem, por ser derivada da portuguesa. Portanto, a cópia ocorreria naturalmente. Entretanto, o processo de assimilação pode não ser uma cópia acrítica, e sim um influxo positivo (CANDIDO, 2000).



Outro importante expoente da primeira geração é Afrânio Coutinho. O autor se contrapõe severamente à metodologia de Candido, considerando *Formação da literatura brasileira* “uma obra que nasceu atrasada” (COUTINHO, 1959 p. 52). Coutinho busca no estudo dos fenômenos estético-literários, nas antigas e nas presentes literaturas, a suplantação à metodologia histórico-sociológica de Candido (BITTENCOURT, 1996).

A segunda corrente de críticos acadêmicos apresentada por Bittencourt (1996) tem como principais representantes Haroldo de Campos e Silviano Santiago e faz uma releitura da *antropofagia* de Oswald de Andrade, por meio de uma fundamentação teórica embasada no desconstrutivismo francês e no pós-estruturalismo. Essa corrente insere novas questões na crítica brasileira, como a revisão dos critérios de periodização, o questionamento do cânone e a valorização das diferenças, em detrimento da ênfase na semelhança, opondo-se ao clássico método fonte-influência.

Haroldo de Campos critica tanto Antonio Candido quanto Afrânio Coutinho. E, apesar de estes terem ideias antagônicas, o autor se opõe ao logocentrismo de ambos (BITTENCOURT, 1996), ou seja, à lógica do discurso eurocêntrico.

Para Haroldo de Campos, “o argumento logocêntrico da origem e evolução da literatura brasileira esbarra com algumas excrescências, como o barroco literário” (BITTENCOURT, 1996, p. 64). Isto é, tanto excluir o barroco do sistema literário, como ocorre em Candido, quanto considerá-lo como um movimento incipiente e ingênuo, como ocorre em Coutinho, é um problema do logocentrismo presente na primeira geração da crítica literária brasileira, pois o barroco apresenta uma qualidade técnica e um caráter de ruptura. O barroco, então, introduz uma tradição antinormativa, calcada no código de alteridades, ou seja, nas diferenças. O movimento alternativo do barroco, protagonizado por Gregório de Matos, insere, ou cria, a lógica ou razão antropofágica na colônia portuguesa.

Por tais motivos, a crítica desconstrutivista de Haroldo de Campos refuta as ideias orgânico-genealógicas de Antonio Candido, atacando principalmente seu sistema evolucionista linear (BITTENCOURT, 1996). Para Haroldo de Campos, o discurso histórico-sociológico e



os adventos tecnológicos não podem determinar o valor estético de uma obra de arte e nem uma obra literária é pertencente, exclusivamente, a uma nação (BITTENCOURT, 1996).

A busca “ex-cêntrica” da ruptura com a metafísica ocidental que foi transportada para as literaturas sul-americanas é a proposta analítica do crítico. Dessa maneira, ao invés de repetir a norma (o paradigma) das fontes, essas literaturas devem ser vistas como releitura e modificação do cânone literário ocidental (CAMPOS, 1989).

Com isso, o autor configura uma nova ideia de tradição, que atua como contracorrente ao cânone estabelecido: o movimento dialógico da diferença, em que há rupturas por meio da percepção do código de alteridades e do canibalismo antropofágico (BITTENCOURT, 1996).

Numa orientação aproximada à de Haroldo de Campos, Silviano Santiago (1978) questiona a superioridade do cânone europeu em relação as suas margens latino-americanas, assim como faz uma releitura crítica da dialética dominador/dominado.

O autor explica que o processo de aculturação ocorreu, durante o Renascimento, mais embasado na violência – injunção compulsória – do que na reciprocidade harmoniosa de contatos entre o velho e o novo mundo. Essa injunção estabeleceu o código da unidade religiosa, bélico-administrativa e linguística. Entretanto, com o nascimento de um elemento híbrido, o mestiço, houve a ruptura da unidade europeia, ou melhor, o desvio da norma.

A partir da posição híbrida e mestiça em que vive o artista latino-americano, constituiu-se o *entre-lugar*, ou seja, a situação entre a assimilação (cópia do externo) e a transgressão (ruptura). Nesse ponto de articulação, criam-se trabalhos que rasuram, desarticulam, reorganizam e transformam o cânone europeu em outro texto.

Seguindo essa orientação, o crítico combate o método fonte/influência, por este hierarquizar e desprestigiar a produção dos países periféricos, outorgando-lhes uma avaliação tributária de dívida para com a produção dos países centrais. Assim como Haroldo de Campos, Silviano Santiago desconstrói a Literatura Comparada clássica, quando intenta assinalar as diferenças – o código de alteridades – como o único critério avaliativo, demarcando os traços da ruptura, numa crítica antieurocêntrica.



As fontes básicas de Silviano Santiago são encontradas tanto nas formulações filosóficas, históricas, antropológicas e sociais pós-estruturalistas (SOUZA, 2008) quanto nas ideias modernistas de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade (SANTOS, 1995). Sobre as influências externas, Santiago adota a ideia de desconstrução, de descentralização, de diferenciação e de ruptura com as unidades canônicas etnocêntricas. Sobre as influências internas, o autor adota uma orientação pós-anthropofágica (devoração e agressão). Porém, o conceito de *entre-lugar* não é uma releitura simplista da antropofagia de Oswald de Andrade. Mais aparente é a aproximação dessa noção às formulações marioandradianas: “uma construção menos utópica [do que a *antropofagia*] e mais calcada na concretude das coisas” (SANTOS, 1995, p. 102). Silviano Santiago atua, portanto, como conciliador das acepções dos dois modernistas brasileiros.

O método que entende as diferenças, como a categoria *entre-lugar*, pode estabelecer as identidades sem superestimar nem destruir o cânone. A noção de cópia, a assimilação e a seletividade atuam, muitas vezes, como uma agressão contra o que se copia, uma ruptura em relação ao modelo. Funda-se, mesmo em trabalhos de tradução ou de cópia literal, uma nova obra, o texto segundo. Escrever, nesse sentido, é escrever contra. Copiar é criar, mas nunca de forma pura (SANTIAGO, 1978).

Duas análises feitas por Silviano Santiago (1978, 1982), uma relativa a Jorge Luís Borges e Miguel de Cervantes, e outra, a Eça de Queiros e Gustave Flaubert, reforçam que é necessária a cópia (parte invisível) e a sua aceitação, mas, paradoxalmente, há uma transgressão, uma ruptura (parte visível), em que o texto segundo se mostra altamente inventivo.

No campo comparativista, a afirmação do paradoxo refuta qualquer possibilidade de confronto opositivo binário linear, o qual ocorre na crítica policial de caça às fontes e às influências (SANTIAGO, 1978). Tal afirmação, no entanto, não nega a necessidade de contrastes:



Articulados esses dois termos e entendida a vinculação entre eles, a diferença deixa de ser compreendida apenas como um simples objeto a ser buscado em substituição a analogias; e mais do que isso, e [sic] recurso preferencial para que se afirme a identidade nacional. Contra os riscos da analogia, as armas do contraste, pois é a diferença que permite nossa inserção no universal.

Por isso, comparar é contrastar. (CARVALHAL, 2006, p. 86)

Tânia Franco Carvalhal afirmar que a categoria analítica *entre-lugar*, a partir de um comparativismo centrado no contraste entre obras e autores, se perfaz na investigação dos modos de absorção e transformação (intertextualidade), relevando a incorporação criativa de elementos do texto primeiro no texto segundo nos aspectos textuais, sociais, políticos, culturais e históricos (*lato sensu*). Dessa forma, pode-se afirmar uma identidade nacional.

A releitura do conceito de *entre-lugar* feita por Celso Francisco Maduro Coelho (2001) emprega e compreende o termo “transgressão” de forma diversa de sua denotação comum. Para o autor, o significado da palavra, enfatizado pelo prefixo “trans”, sugere “um movimento para além das normas estipuladas pelo código, o que permite ao indivíduo, após executar a infração, criar algo novo, sem contudo desconhecer as regras trans(a)gredidas” (COELHO, 2001, p. 12). Dessa forma, o domínio com maestria das regras de determinado gênero, e, ao mesmo tempo, o progresso para além das normas estipuladas, resultam na criação de um gênero próprio.

Situando-se num *lugar-entre* a margem fixa e a margem móvel, ou seja, o cânone e as margens, os artistas latino-americanos, segundo Coelho ao analisar Machado de Assis e Rubem Fonseca, transfiguram a realidade, articulando polos opostos: “o realismo e o imaginário, as fontes estrangeiras e a contribuição nacional” (COELHO, 2001, p. 17). Por meio da conciliação de duas margens (a fixa e a móvel), ou seja, de um elemento figurativo (“representação” da realidade) e de um hiperfigurativo (“representação” da realidade imaginária), cria-se a transfiguração, que já não é mais nem o primeiro, nem o segundo elemento (COELHO, 1996). O primeiro elemento, figuração, representa uma rudeza artística, enquanto o segundo, hiperfiguração, representa uma realidade diversa. Misturam-se os dois



elementos, obtendo-se um terceiro: a transfiguração. Nesse sentido, já não é possível distinguir, em uma obra, o que é figuração e o que é hiperfiguração.

A interligação de Coelho ao *entre-lugar* de Silvano Santiago acontece por meio de um equilíbrio entre os dois polos colocados como opostos (COELHO, 2001). Nesse sentido, vê-se o equilíbrio como um dos fundamentos da noção de *entre-lugar* (SANTOS, 1995). Com isso, torna-se possível, por meio de paradoxos, romper-se com oposições binárias lineares e com cisões maniqueístas (centro/periferias; cânone/margens; estágio interior/exterior), comuns à crítica tradicional.

Sendo assim, ao eleger o *entre-lugar* como uma categoria analítica, não se pretende conceber a ruptura totalizante com a fonte, e sim indicar o elemento terceiro criado nas obras analisadas.

2. BRASIL: UM PAÍS DE HAICAIS

São atribuídas duas “origens” ao haicai⁶ nacional. Uma com base na importação de modelos e de concepções franco-anglicanas sobre o gênero, outra com base na produção da colônia nipo-brasileira. Fazer um panorama histórico não implica, necessariamente, considerar que houve uma evolução e nem uma involução qualitativa do haicai a partir do começo do século XX. Também não se adota, aqui, uma cisão entre as duas origens.

O haicai nacional pode ser rotulado em vertentes. Entre elas, destacam-se a tradicionalista, a guilhermina, a concretista, a epigramática e a zenista (FRANCHETTI, 2008). A maioria das vertentes do haicai nacional não adota a métrica normativa tradicional de 5-7-5 sílabas. Porém, o terceto é utilizado em quase todos os trabalhos denominados, genericamente, haicais no Brasil⁷.

⁶ Haicai pode ser definido, genericamente, como um gênero poético milenar japonês. Este, originalmente, é centrado em valores ético-estéticos nipônicos como síntese, simplicidade, clareza, correção formal e contemplação objetiva à natureza.

⁷ Não se argumenta, com isso, que todo terceto seja haicai, e nem que o haicai só possa existir por meio de terceto.



Em 18 de junho de 1908, com o desembarque dos primeiros japoneses no Brasil, ao avistar as encostas da Serra do Mar, em Santos, o encarregado dos imigrantes, Shuhei Uetsuka, escreveu o primeiro haikai japonês em terras nacionais (LURA, 2000, s/p).

Karetaki o miagete tsukinu iminsen
 A nau imigrante
 Chegando: Vê-se lá no alto
 A cascata seca.

Couchoud, um estudioso do haikai na França, foi decisivo para a difusão do haikai na Europa e no Brasil (FRANCHETTI, 2009). O orientalista francês concebe o haikai como um epigrama lírico, como “um quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro, uma impressão” (COUCHOUD, 1916, s/p apud FRANCHETTI, 2009, p. 80). Assim, é concebida uma unicidade ao haikai e, nesta orientação, este não é comparável a quaisquer gêneros sintéticos ocidentais. O autor somente utiliza o termo epigrama por não haver substituto que seja inteligível para os olhos ocidentais (FRANCHETTI, 2009).

Assim como Couchoud, Afrânio Peixoto (1919) adota o termo epigrama lírico para apresentar sua conceituação sobre o haikai. Peixoto (1919) concebe a arte elementar japonesa como poesia popular, feita por e para todos.

A perspectiva de Afrânio Peixoto está de acordo com a aceção de Matsuo Bashô sobre a poesia. Esta, segundo Bashô, deve ser feita com sinceridade e simplicidade, sendo possível a todos. De fato, foi o próprio Peixoto (1928 apud LURA, 2000) que trouxe, no glossário do ensaio “O haikai japonês ou epigrama lírico: um ensaio de naturalização”, um apêndice com 49 haicais de autoria anônima.

Além de Afrânio Peixoto, os modernistas brasileiros também se focaram no haikai. Por exemplo, no prefácio da *Poesia pau-brasil*, Paulo Prado (1990) pretende adotar o espírito japonês como fundador de uma poesia contra o decadentismo do modelo europeu. Dessa forma, menciona a pretensão de “obter, em comprimidos, minutos de poesia” (PRADO, 1990, p. 59). Nesse sentido, os modernistas, para Paulo Leminski (2001), fundaram o poema-minuto a partir



da concisão lapidar do haicai, já conhecido pela dupla Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade.

A manifestação da perspectiva que considera o haicai um epigrama lírico ou satírico ocorre também em Oswald de Andrade:

O mar urrava
 Como um fauno
 Após o coito
 (ANDRADE, 2008)

Com a seleção da estética do haicai corrente na França e com o uso da mitologia grega na comparação, o projeto antropofágico serviu como introdutor do gênero para os modernistas. Diferentemente dos poemas de Guilherme de Almeida, o haicai de Oswald de Andrade não possui uma estrutura formal metrificada, o que cria uma cesura entre uma tradição mais atida à forma (guilhermina), e outra, ao conteúdo (epigramática).

Se, nessa época, os modernistas principiaram duas tradições do haicai brasileiro, os japoneses encontraram, no Brasil, uma tradição própria, paralela a dos modernistas.

No Japão, um aluno de Kyoshi Takahama (discípulo de Masaoka Shiki e um dos protagonistas da escola Hototogisu), chamado Nempuku Sato, foi enviado para o Brasil com a missão de semear no país tropical a semente da tradição japonesa, fazendo “um país de haicai” (LURA, 2000).

Nempuku Sato, já no Brasil em 1927, lecionou a tradição do haicai para mais de 6000 alunos, viajando pelos estados de São Paulo e Paraná, onde havia colônias japonesas que cultivavam a terra. Com uma forte liderança, o haicaísta tinha uma grande rigidez nos seus ensinamentos e cobrava lealdade e perseverança dos seus alunos (LURA, 2000). Obviamente, o trabalho do mestre japonês não foi fácil. Diferentemente do que ocorre no Japão, o tradicional *keigô*, palavra de estação fixa que remete a uma estação específica, não poderia representar o calendário sazonal brasileiro, pois tanto as direções dos ventos são diferentes quanto as estações não são bem demarcadas. Dessa forma, houve a necessidade da criação de novas



palavras que remetesse às estações, o que fez surgir um novo tipo de haikai, autóctone, apesar de ser escrito apenas em japonês (LURA, 2000).

Tanto com a visão epigramática quanto com a visão tradicionalista, o haikai era um movimento preso a polos fechados e a criações individuais. A poesia só foi conhecida em larga escala com o advento da corrente guilhermina (FRANCHETTI, 2008). O haikai de Guilherme de Almeida aproveitou alguns traços da estética nipônica, mas criou uma nova forma para o poema, com rima e título. Esse novo poema, apesar de possuir uma estética simbolista e parnasiana, foi uma vanguarda, pois representava uma espécie de corte com os modelos europeus. Entretanto, foi uma vanguarda discreta, exatamente por atender a uma forma fixa, de tendência fortemente musical. A adaptação de Almeida em relação à métrica e ao ritmo consistiu em manter a forma padrão terceto (5-7-5 versos) e acrescentar uma rima externa entre o primeiro e o último verso, e outra interna entre a segunda e a sétima sílaba do segundo verso. O poema de Almeida pode ser resumido no seguinte esquema.

TÍTULO

— — — — x
 — 0 — — — — 0
 — — — — x

O PENSAMENTO

O ar. A folha. A **fuga**.
 No **lago**, um círculo **vago**.
 No rosto, uma **ruga**.
 (ALMEIDA, 2008)

Os críticos especializados que se atêm ao conteúdo e à estética tradicional como fator determinante apontam que, além do haikai de Almeida ser um virtuosismo técnico, não é somente na inserção da rima e da métrica que o autor “corrompe” o gênero, mas especialmente pelo uso de título. Para Franchetti (2008, s/p), “a verdade é que os poematos de Guilherme de Almeida parecem fracassar como haicais não pela rima, nem pela métrica, mas pela atitude que se explicita quando os lemos com os títulos que têm”. O crítico afirma que, sem o título, o poema poderia remeter ao presente, perfazendo a objetividade do haikai tradicional. Entretanto, quando há a leitura do título, todos os versos descrevem ações passadas rememoradas.



Guilherme de Almeida é um dos mais polêmicos e criticados artistas do haikai brasileiro. Nesse sentido, Franchetti (2008, s/p) conclui:

De modo que a primeira adaptação popular do haikai no Brasil consistiu, na verdade, num apagamento da sua singularidade e na sua adoção como mera forma, como espaço de exercício do virtuosismo, quase como se fosse uma espécie de micro-soneto.

Da mesma forma, Leminski (2001, p. 125) opina que, nos anos 20, a poesia guilhermina tem “um artificioso e maneirista sistema de rimas, que não existem em japonês (o superego parnasiano do soneto era muito forte...)”.

Os autores notam o caráter estritamente formal da poesia guilhermina, mas desconsideram que esse artificialismo foi proposital, e não fruto do desconhecimento. Guilherme de Almeida mantinha contato com poetas da colônia japonesa (LURA, 2000) e conhecia a falta de rima e de título do haikai tradicional. O autor simplesmente, assim como Nempuku Sato, adapta a tradição e a remodela. Nesse sentido, o foco analítico voltado apenas aos aspectos formais da poesia guilhermina deixa às margens o seu conteúdo, enquanto expressão poética.

Com a diminuição da popularidade e do modismo da tradição guilhermina, o haikai encontrou-se em período de latência durante o final da década de 1930 e durante toda a década de 1940. Isso ocorreu, principalmente, por ser a tradição guilhermina a maior divulgadora do haikai no Brasil. Só na década de 1950 o haikai se revitaliza, devido à contribuição concretista ao gênero.

Na década de 1950, uma nova corrente se forma: a de matiz concretista (FRANCHETTI, 1996). O grupo concreto, inspirado no imagismo inglês de Pound e na sugestão de Fenollosa, sugere uma poesia focada na distribuição espacial do ideograma (CAMPOS, 1977). Dessa forma, a poesia pode atuar como corte radical em relação aos modelos europeus, uma vez que o haikai (ou poesia pó-de-arroz) é a síntese absoluta e o ideograma atua como catalisação de dois polos elétricos completamente opostos (CAMPOS,



1977). Obviamente, a tendência concreta procura observar o haicai não do ponto de vista da tradição temática japonesa, e sim da sua técnica.

Os concretistas desenvolveram, sobretudo, trabalhos de tradução do haicai. É importante ressaltar que, principalmente na tradição concreta, a tradução não atua como a repetição do modelo, e sim como recriação artística, com rasuras, distorções e manipulações sobre o texto primeiro. Apesar de não ter uma grande produção artística, a perspectiva dos concretistas foi importante para a década de 1950, uma vez que introduziu o haicai como objeto de estudo, no âmbito acadêmico (LURA, 2000).

Ainda nos anos 50, observa-se, ao lado da “explosão” concreta de haicai, a revitalização de uma corrente nacional antiga: a epigramática. Essa vertente de haicai foi iniciada no Brasil, como já explicado, com Afrânio Peixoto e com o modernismo de Oswald de Andrade. Porém, com as tradições guilhermina, tradicionalista e concretista, ela só ganhou destaque a partir da década de 1950, com as publicações de Millôr Fernandes para as revistas *O Cruzeiro* e *Veja*.

Assim como nos haicais de Drummond, as temáticas humorísticas ou os conteúdos espirituosos estavam presentes nas primeiras publicações dos haicais de Millôr Fernandes para a revista *O Cruzeiro*. Seus haicais nasceram em forma de respostas para as cartas dos leitores. Esse tipo de publicação midiática trouxe uma grande popularização do gênero no país.

O epigrama de Fernandes ora tende para o espírito humorístico, ora para o lirismo. Destaca-se, neles, o tom conciso, retido à organização estrófica e ao humor típico do poema-piada modernista, enfatizando, com ironia, o coloquialismo. Franchetti (2008, s/p) critica as produções de Millôr Fernandes:

A coloquialidade e o tom irônico filiam o "hai-kai" de Millôr na poesia de Oswald de Andrade (especialmente a recolhida no *Primeiro Caderno*) e o integram na linha do poema-piada do Modernismo brasileiro. A disposição em três segmentos espaciais, entretanto, é tudo o que parece ter aproveitado do poema tradicional.

Paulo Franchetti, porém, não releva que, na tradição do haicai japonês, existiu uma poesia satírica, até o ponto da inconveniência, semelhante ao epigrama: o *haikai-renga* do século



XVI e, também, os haicais dos mestres das escolas *Danrin* e *Teimon*. Sendo assim, há caracteres de semelhanças e diferenças entre a tradição japonesa clássica e a de Millôr Fernandes.

A partir da década de 1960, outra figura ganha destaque no cenário do haicai nacional: Paulo Leminski. Ele é, talvez, o maior difusor do gênero no Brasil (FRANCHETTI, 2008). Para divulgá-lo, o autor não trabalhou somente com artigos, conferências e palestras, mas também com a própria poesia. Sua imagem ganhou fama e notoriedade e tornou o haicai uma moda durante os anos 80 (FRANCHETTI, 2009).

Abordar a formação cultural do poeta, suas “fontes”, é uma tarefa labiríntica, sem limites, para a crítica (GÓES; MARINS, 2006), pois Paulo Leminski, além do amplo conhecimento da literatura ocidental (por exemplo, James Joyce, Fernando Pessoa, Gregório de Mattos, Guimarães Rosa, Mallarmé, Petrônio, etc.) e de sua filosofia, ainda era adepto do zen-budismo e da literatura nipônica tradicional e moderna, principalmente Bashô e Mishima. O autor formava, com suas fontes, uma unidade concreta, um elo, entre o Ocidente e o Oriente.

acabou a farra
formigas mascam
restos da cigarra
(LEMINSKI apud NASCIMENTO, 2008, p. 131)

Esse poema, ao mesmo tempo, remonta um haicai de Bashô⁸ e a fábula da cigarra e da formiga, de La Fontaine. Do primeiro, o autor mantém o caráter de impermanência e de morte do zen-budismo. E, por meio da referência ao texto de La Fontaine, é feita uma crítica, com humor-negro, contra a moral burguesa, pois a cigarra não somente morre depois da “farra”, mas também é devorada pelas formigas (NASCIMENTO, 2008).

Leminski aderiu à filosofia zen-budista e tornou o haicai uma prática para a obtenção do *satori* (elevação espiritual). Por esse motivo, seus haicais aproximam-se da visão ascética, em

⁸ Canto e morte, da cigarra na mesma paisagem (BASHÔ apud NASCIMENTO, 2008, p. 125).



muitos pontos, assim como na tradição japonesa clássica. Dessa forma, alguns de seus haicais contêm profundos incursos filosóficos, éticos e estéticos japoneses, como a valorização do instante, o uso de uma palavra que remete a estação, a simplicidade e a brevidade, a contemplação e o irracionalismo.

Leminski, em sua busca do impulso e da intuição, acreditava que a irracionalidade é o caminho da poesia, atuando contra o aristotelismo lógico da linguagem ocidental. Nesse sentido, o autor, assim como Matsuo Bashô, vê o intelectualismo como destruidor da espontaneidade poética e propulsor ao fracasso artístico.

Por outro lado, o autor aderiu também às vanguardas “subversivas” ocidentais: o concretismo, a contracultura dos anos 60, a tropicália e a poesia marginal.

Observa-se, então, que Leminski condensa tanto a cultura do Ocidente quanto a do Oriente. Por causa disso, o autor ganhou até mesmo a alcunha de “samurai malandro” (GÓES; MARINS, 2006). Essa dupla identidade distanciou o poeta tanto do tradicionalismo nipônico (ou do colonial) quanto do artificialismo formal do concretismo. Dessa forma, formou-se uma nova vertente do haikai, denominada tradição zenista, segundo nomenclatura de Franchetti (2008).

Em 1977, Mario Quintana fez o seu segundo haikai (FRANCHETTI, 2009), três décadas após a publicação do primeiro. Seu haikai, contudo, não esteve estritamente vinculado à tendência concreta, e, muito menos, à guilhermina (FRANCHETTI, 2009). Ele pode se aproximar da corrente epigramática pela liberdade da composição dos versos livres e pela manutenção do terceto, pelo humor e pelo lirismo. No entanto, sua arte foi, acima de tudo, isolada de tendências ou influências do haikai nacional (LEMINSKI, 2001).

Paulo Franchetti (2009) argumenta que não somente seus tercetos denominados haicais, mas também seus outros tercetos e sua poesia de forma geral (e até mesmo a sua prosa) possuem a imagem, ou melhor, certas características da estética tradicional japonesa. Vale destacar que, se, por um lado, sua poesia parece muito pouco presa à forma oriental, por outro, o conteúdo se relaciona com o haikai japonês. Nela, observa-se a contemplação



desacompanhada de glosas explicativas e artificialismos e a presentificação do sensório corriqueiro (FRANCHETTI, 2009). É o caso do poema “Noturno”:

Noturno

Aquela última janela acesa

No casario

Sou eu...

(QUINTANA, 2009, p. 75)

Mesmo sem ter a palavra “hai-kai” no título, existe no poema uma solidão semelhante à que se encontra no haikai da época Tokugawa (princípio *wabi-sabi*). Observa-se uma solidão tanto nostálgica (haja vista a contextualização noturna e o título) quanto integrativa à própria natureza (noite). Pode-se observar também a presentificação e o destaque de uma imagem particular, encaixada num cenário mais amplo, remetente ao cotidiano. Por outro lado, o uso do pronome pessoal indica um envolvimento do eu lírico com a situação da poesia, recurso não comum aos poemas da tradição japonesa.

Durante o final do século XX, um discípulo de Nempuku Sato, Hidekazu Masuda Goga, juntamente com sua sobrinha, Teruko Oda, publicou, pela primeira vez no Brasil, um dicionário de *kigô* com termos “genuínos” localistas (LURA, 2000). Os dois, separadamente, configuraram duas novas vertentes para o haikai tradicionalista brasileiro.

Na década de 1980, Goga fundou o Grêmio Ipê, ao lado do poeta Roberto Saito e do jornalista e poeta Francisco Handa (LURA, 2000). O Grêmio Ipê tem como preocupação premiar e divulgar o haikai na América Latina. O foco da escola de Goga é a kigologia, ou seja, o estudo e a normatização do *kigô* segundo clima brasileiro.

Já a vertente da nissei Teruko Oda tem um caráter social e sentimentalista. Além disso, a autora, que também é professora e atual presidente do Grêmio Ipê, tem como objetivo a introdução do haikai tradicionalmente orientado, mas em língua portuguesa, no âmbito educacional, principalmente no nível curricular básico.

As vertentes apresentadas, aqui, não se limitam a si mesmas. Elas coexistem e se formam em sincretismo. Este, sobretudo, é mais notável nos tempos atuais do que durante a



formação (FRANCHETTI, 2008). O haicai no Brasil, seja em língua portuguesa, seja em japonesa, é miscigenado. Ele também não está isolado literariamente, pois influencia e é influenciado por outras estéticas, tanto pelas escolas literárias quanto pela estilística de outros gêneros textuais.

3. PARADOXOS: A (TRANS)AGRESSÃO ÀS NORMAS EM QUINTANA E LEMINSKI

A seguir analisa-se um haicai de Quintana e um de Leminski. Para tanto, utiliza-se a categoria *entre-lugar* de Santiago (1978,1982) e a releitura dela feita por Coelho (1996, 2001).

3.1 A COZINHEIRA ENTRE O PITORESCO E O ALEGÓRICO

O primeiro haicai de Quintana, publicado em 1947, situa-se num *entre-lugar* em que se opõem as margens fixa e móvel, inaugurando um gênero próprio.

HAI-KAI DA COZINHEIRA

A cozinheira preta preta
 Preta e gorda
 Com seu fresco sorriso de lua...
 (QUINTANA, 2009, p. 41)

Nesse terceto, o elemento de figuração que representa a margem fixa é a contemplação do instante, desprovido de predicados poéticos, ou seja, é a poetização do prosaico. Outro fator que figura no texto são as estéticas japonesas modernas. O *sabi* retrata uma contemplação fragmentária e comedida de um objeto cotidiano, da natureza e, em alguns casos, da figura humana. Esta última, representada pela cozinheira, é o foco da observação do poema de Quintana, que ganha uma modelação pictórica semelhante aos poemas do haicaísta Yosa Buson, da era Tokugawa. O ideal do *karumi*, simplicidade, também é encontrado no poema. A



objetividade e, ao mesmo tempo, a ausência de um juízo moral, levam o afastamento do eu lírico em relação ao objeto observado.

Quanto à tradição local, existe a figuração do epigrama lírico, de Afrânio Peixoto, na retratação da poesia como um quadro, composto em três pinceladas. E, apesar de ainda não ter sido inaugurada a tradição concreta na poesia brasileira (ela surgiu, oficialmente, em 1950), o haicai de Quintana apresenta uma característica enfática e expressiva da palavra “preta”, que, pela sua repetição, torna-se um termo “verbivocovisual”, amplamente utilizado pela corrente concretista.

Na parte visível do texto, o elemento negro é retrato de forma não apenas pictórica, mas também pitoresca. Tenta-se, por meio de um estereótipo, representar a cultura nacional. Apesar disso, o pitoresco é um elemento negativo que, sendo acrítico, só reproduz a imagem que o dominador vê do dominado (CANDIDO, 1987).

Entretanto, essa retratação pitoresca tem um fundo alegórico que transforma a negra na noite e seu sorriso na lua, ampliando-a. Desta forma, não se representa o arquétipo de uma cozinheira, mas a própria natureza.

Num movimento de equilíbrio, tem-se a hibridização. No caso, um haicai paradoxal em que, ao mesmo tempo, reproduz-se o humano (cozinheira) e a natureza (metaforicamente).

3.2 ENTRE A LUA NA ÁGUA E A ÁGUA NA LUA

O poema “lua na água”, exprime explicitamente o *entre-lugar* do haicai de Paulo Leminski.



LUA NA AGUA
 LUA NA AGUA
 ALGUMA LUA
 ALGUMA LUA
 LUA ALGUMA

(LEMINSKI, 2006, p. 99)

Por meio da análise desse “poema”, observa-se que Leminski é um elo entre a cultura ocidental e a oriental, pois o autor aproveita explicitamente as ideias do concretismo e as do haicai nipônico.

Em relação à margem fixa, o respeito a uma norma ou ideia nacional, Leminski adota a estética concreta. Seguindo a sugestão de Haroldo de Campos de como “distribuir” um haicai no papel, ou seja, sem a linearidade do terceto ocidental (CAMPOS, 1977), Leminski cria uma forma reflexa, o que gera um sexteto “ideogrâmico” e múltiplas orientações de leitura. Pode-se ler, por exemplo, “lua/agua/agua na lua”, se seguirmos uma leitura de baixo para cima da direita para a esquerda, considerando apenas os reflexos. Ou, em leitura “linear”, lua na agua (lua na agua)/alguma lua (agua)/lua alguma (lua), considerando os reflexos.

Em relação à margem móvel, não importando a ordem de leitura, há elementos estéticos tradicionais: ausência de eu lírico, objetividade, concisão e idealização da matéria como ilusão, uma vez que o reflexo da lua na água não significa a existência de uma segunda lua.

Por fim, com o choque dessas duas margens, cria-se uma nova margem, híbrida, representada pelo gênero próprio de haicai de Leminski (zenista com matiz concretista).

Pode-se, a partir desse poema, estabelecer uma analogia com o *entre-lugar* de Coelho (2001). A água é um elemento de figuração, fixo, enquanto a lua é uma realidade oposta, móvel, que se impõe por reflexão (simulacro) na água. A partir dessa conciliação, tem-se uma mistura desses elementos, que podem ser vistos em três planos: 1) “logocêntrico”, em que a



água perde sua identidade “pura” e a lua se torna “fonte” intocável, projetando-se sem ser atingida; 2) “ufanista”, em que se lê a inversão, de baixo para cima, da direita para esquerda, levando em conta apenas a visão da “água”, ou seja, do reflexo, e chega-se à conclusão de que há água na lua; 3) “híbrida”, em que se considera que os dois são indissociáveis, ou seja, lê-se nos múltiplos pontos de articulação; os dois elementos, aliás, partem de uma palavra (alguma). Essas três ordens são análogas, respectivamente, à crítica etnocêntrica, que considera apenas as fontes; à crítica ufanista, como a antropofagia de Oswald de Andrade; e ao *entre-lugar*, em que não se nega a dependência ou a perda da identidade pura, mas se estabelece também uma projeção à cultura dominante e rompe-se com as oposições binárias lineares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pôde-se observar, com base nas duas análises, que os autores Mario Quintana e Paulo Leminski rompem com o modelo icônico do gênero haikai japonês e com o condicionamento imposto pelas vertentes brasileiras do gênero.

No haikai de Quintana analisado, percebeu-se a incorporação de um elemento “autóctone” por meio de uma conciliação paradoxal entre o pitoresco e o simbólico.

Os haicais de Leminski, apesar de estarem incluídos numa tradição “zenista” do haikai nacional, apresentam características “tradicionalistas” e “concretistas”. No haikai “lua na água”, as múltiplas formas de leitura induzem a diversas interpretações, principiadas pelo par antitético logocentrismo (interpretação linear) *versus* ufanismo (interpretação reflexiva). Entretanto, se as duas leituras forem consideradas, chega-se a um *entre-lugar*, conciliação de margens opostas e ruptura de confrontos binários lineares.



Sugere-se a leitura de outros poemas de Quintana e de Leminski embasada no conceito de *entre-lugar*, para que se possa configurar um quadro das características recorrentes na obra dos dois escritores, confirmando ou refutando a tese levantada pelas análises deste artigo.

Referências

ALMEIDA, Guilherme de. O pensamento. In: G1. *Poesia japonesa deixa marca nos modernistas brasileiros*. 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL599741-9980,00.html>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

ANDRADE, Oswald de. “o mar urrava”. In: G1. *Poesia japonesa deixa marca nos modernistas brasileiros*. 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL599741-9980,00.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

BITTENCOURT, Gilda Neves. Relações interliterárias: Brasil/ América Latina/ Europa. In: _____ (Org.). *Literatura Comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1996. p. 58-73. (Col. Ensaio n. 8)

CAMPOS, Haroldo de. A poética de brevidade: haicai: homenagem à síntese. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. 2. ed. Salvador: FOJA, 1989.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 140-162.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

COELHO, Celso Francisco Maduro. *O caso Fonseca: uma leitura de O caso Morel, Bufo & Spallanzani, “Romance Negro” e outras histórias*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1996.



_____. *Saudades de Sberazade*: modernidade e identidade cultural nas obras de Machado e Rubem Fonseca. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2001.

COUTINHO, Afrânio. Formação da literatura brasileira. In: _____. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988. p. 37-52.

_____. Apresentação. In: _____. *Haikai*: antologia e história. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. p. 9-60.

FRANCHETTI, Paulo. O haikai no Brasil. *Alea*: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 256-269, 2008.

_____. Posfácio. In: QUINTANA, Mario. *O livro de haicais*. São Paulo: Globo, 2009.

_____. Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira. _____. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001. p. 123-125.

GOÉS, Fred; MARINS, Álvaro (Org.). *Melhores poemas de Paulo Leminski*. 7. ed. São Paulo: Gaia, 2006.

LEMINSKI, Paulo. Distraídos venceremos. In: GOÉS, Fred; MARINS, Álvaro (Org.). *Melhores poemas de Paulo Leminski*. 7. ed. São Paulo: Gaia, 2006.

LURA, Edson Kenji. *O haikai brasileiro*. 2000. Disponível em: < <http://www.sumauma.net/gremio/palestra-edson.html> >. Acesso em: 15 fev. 2011.

NASCIMENTO, Lidiane Alves do. “O par que me parece”: o diálogo de Paulo Leminski com a tradição do haikai. *Linguagem*: estudos e pesquisas, Catalão, v. 12, p. 122-142, 2008.

PEIXOTO, Afrânio. *Trovas populares brasileiras*: colecionadas e prefaciadas por Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990. p. 57-60. (Obras completas)

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.



_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O político e o psicológico, estágios da cultura. In: TELLES, Gilberto Mendonça et al. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1995. p. 99-106.

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. O entre-lugar e os estudos culturais. In: **Travessias: pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte**. 2008. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_001/cultura/O%20ENTRE%20LUGAR%20E%20OS%20ESTUDOS%20CULTURAIIS.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2011.