



Imagens do Japão na Poesia Modernista Brasileira

Claudio Daniel^I (USP)

Resumo:

Visualidade, concisão, fala coloquial e humor são alguns dos elementos do haikai japonês, forma poética que passou a ser conhecida no Brasil nos primeiros anos do século XX, a partir da publicação dos estudos de Afrânio Coutinho, e que foi praticada por autores modernistas como Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira.

Palavras-chave: Modernismo, ideograma, haikai.

Abstract:

Visuality, conciseness, colloquial speech and humor are some elements from the Japanese haiku, a poetic form that became known in Brazil in the early years of the twentieth century, beginning with the publication of Afrânio Coutinho's studies, and was practiced by modernist authors such as Guilherme de Almeida and Manuel Bandeira.

Key-words: Modernism, ideogram, haiku.

A poesia clássica japonesa, cujo primeiro registro é a antologia *Manyōshū*, ou “coletânea de dez mil folhas”, publicada no século VIII, durante o período Heian (794 - 1192), influenciou o processo criativo de autores brasileiros desde o início do século XX, especialmente após a publicação, em 1919, do livro *Trovas populares brasileiras*, de Afrânio Coutinho, que colocou em circulação entre nós o *haikai* (ou *haiku*), poema breve japonês composto de três versos, de cinco, sete e cinco sílabas, sem rimas ou título, geralmente inserido num diário de viagem (*haibun*) ou numa pintura (*zen-ga*). Escrito no alfabeto de *kanjis*, que representam figuras abreviadas de objetos ou conceitos, ao contrário do ocidental, que faz um registro fonético, e desenhado em refinada caligrafia, o haikai não era uma arte

exclusivamente *verbal*, mas uma síntese de texto e visualidade, criação intersemiótica orientada por princípios de economia construtiva e alta definição de contornos: uma flor é uma flor, a lua é a lua, um gato é um gato, não há metáforas aqui, mas a representação direta do mundo dos fenômenos, em linguagem substantiva e dicção coloquial, ainda que o inusitado, a ironia, a sutileza e a própria estrutura da língua japonesa criem sensações de estranheza e imprevisto, como no conhecido poema de Bashô: “velha lagoa / o sapo salta / o som da água”.

Conforme diz Paulo Leminski em sua biografia do poeta japonês – *Matsuo Bashô: A Lágrima do Peixe*, o primeiro verso de um haikai “expressa em geral uma circunstância eterna, absoluta, cósmica, não humana, normalmente uma alusão à estação do ano, presente em todo haikai” (LEMINSKI, 1983, p. 44). O autor cita, como exemplos de *kigo* (o signo da estação ano), versos como “lua de outono”, “vento de primavera” e “tempestade de verão”, que fazem parte de numerosos poemas do cânone japonês. O segundo verso do haikai, ainda segundo Leminski, “exprime a ocorrência do evento, o acaso da acontecência, a mudança, a variante, o acidente casual. Por isso, talvez, tenha duas sílabas a mais que os outros” (Idem, p.45). O terceiro verso, por sua vez,

representa o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmo e o evento. Resultado distinto da conclusão de um silogismo da lógica grega aristotélica. No poema japonês não há “logo”, “portanto” nem “contudo”. As articulações sintáticas são soltas, ambíguas em suas funções lógicas, abertas, plurais. (Idem, p.45-46)

Os três versos do haikai, como as três varetas de um arranjo floral, ou *ikenana*, estabelecem uma relação entre o Céu, o Homem e a Terra, vale dizer, entre o eterno e o efêmero, resumindo a filosofia zen-budista, que enfatiza a mutabilidade e a impermanência de todas as coisas. O caráter temporário de cenários, personagens e acontecimentos é ressaltado, no haikai e em outras artes tradicionais japonesas, como a caligrafia (*shodô*) e a pintura (*sumi-ê*), pela valorização do espaço vazio, do traço imperfeito, inacabado ou borrado, que coloca em primeiro plano o contorno abreviado das figuras, e não os volumes. A tensão entre preciso e impreciso, presença e ausência, concreto e abstrato, real e imaginado é frequente nesse repertório cultural, e deriva das concepções estéticas

e filosóficas do taoísmo chinês e do *I Ching, o Livro das Mutações*, que valorizam a perfeição do imperfeito, do inacabado ou desfeito, índices da fugacidade da matéria e do tempo. A interferência criativa do acaso na elaboração da obra de arte e a ação intuitiva do artista são outros elementos valorizados na arte japonesa, porque remetem à simplicidade, à espontaneidade, à naturalidade, rompendo com as limitações da lógica rotineira e das convenções formais. Um mestre, no sentido japonês da palavra, não é aquele que maneja com habilidade as técnicas de composição poética, de pintura a nanquim ou de luta com a espada, mas sim aquele que, tendo assimilado essas técnicas, superou o mero domínio formal, atingindo *shado*, a arte sem arte, ou criação natural e sem artifícios, que corresponde ao ideal zen-budista de desapego e volta à natureza original da mente, que é o estado de vacuidade, ou *sunyata*, a harmonia que transcende todas as oposições entre sujeito e objeto, o interno e o externo, o efêmero e o eterno. A criação artística, nesse contexto cultural, não é vista como mera representação da natureza ou de conceitos éticos e metafísicos, mas como modo de conduta, ascese, prática para iluminação espiritual. A esse respeito, vale a pena citar Daisetz Suzuki, para quem

O aspecto prático e racional da pintura (*vijnana*) consiste no manuseio do pincel, na combinação de cores, no desenho das linhas, em resumo, na sua técnica. A mera maestria da técnica, porém, não satisfaz; nas profundezas de nossa consciência, sentimos que há algo mais profundo a ser atingido ou descoberto. Enquanto não descobirmos este mistério, nenhuma arte será verdadeira. O mistério pertence ao reino da metafísica, está além da compreensão; surge do *prajna*, da sabedoria transcendental. (...) Partindo desse ponto de vista, o povo japonês considera cada arte como uma forma de aprendizagem que confere uma percepção profunda da beleza da vida. Pois a beleza transcende todo pensamento racional e utilitário; ela é o próprio Mistério. (...) No Japão, não se estuda a arte apenas pela arte em si, mas também como um meio de acesso à iluminação espiritual. Se a arte não transcendesse seus próprios limites, conduzindo a algo mais profundo e fundamental, isto é, se não se convertesse na equivalência de algo espiritual, os japoneses não a considerariam digna de estudo. (SUZUKI, 1989, p. 7-10)“

Um princípio essencial da filosofia da arte japonesa é o *makoto*, que pode ser traduzido “palavra verdadeira”, “essência”, “sinceridade”, “fidelidade”,

“dedicação”, “lealdade”, “honestidade” ou “coração”. Esse princípio diz respeito a uma atitude interior, e ao mesmo tempo a um princípio cósmico. É a lei suprema do universo, segundo o tratado *Chuang-Yung*, a essência mais profunda do homem e do cosmo. Um poema tem *makoto* se ele tem sinceridade, se vem do coração, e não é apenas um artifício ou ornamento. Outro princípio importante é *yugen*, que significa “mistério”, “charme sutil”. Os dois ideogramas que compõem esta palavra significam, respectivamente, mistério e obscuridade. Segundo Darci Yasuco Kusano,

yugen possui um significado além das aparências. (...) “Os fatores primordiais que constituem o *yugen* são a beleza e a elegância, aliadas à suavidade; o refinamento físico e espiritual.” (...) “São igualmente expressões de *yugen* a beleza ideal, sublime, com uma aura de mistério” (KUSANO, 1984, p.22-23).

Um haikai tem *yugen* se ele consegue focar o tema de modo raro, brilhante, mas com sutileza, leveza, sem ostentação ou vulgaridade. Assim, por exemplo, neste poema de Bashô: “dia de finados / do jeito que estão / dedico as flores” (LEMINSKI, 1983, p. 14). O poema se refere ao costume japonês de colher flores para oferecê-las aos antepassados, no dia comemorativo dos mortos; num gesto de afirmação, à vida, Bashô oferece as flores *sem* retirá-las da terra, sem matá-las.

Ushin refere-se ao poema que consegue expressar uma emoção poética profundamente sentida. O ideograma de *ushin* é formado por dois *kanjis* que se traduzem por “ter coração” (FRANCHETTI, 1990, p. 20). Esse conceito, a princípio, denominava um estilo poético em que as qualidades predominantes eram a gentileza e a elegância; depois, passou a designar o poema que está repleto de emoção, como neste haikai de Buson, também traduzido por Leminski: “outono a tarde cai / penso apenas / em minha mãe e meu pai”. (LEMINSKI, 1983, p. 93). Já *mushin* significa

“beleza transcendente e intuitiva”, não redutível à explicação ou análise. *Mushin*, nesse caso, nomeia um estágio de desenvolvimento espiritual em que vige a pura intuição e que só encontra paralelo na visão unificadora do satori, livre da tela do sim e do não, na iluminação budista. (FRANCHETTI, 1990, p.21).

Por fim, vamos falar de mais dois conceitos essenciais à arte japonesa: *sabi* e *wabi*. Conforme Paulo Franchetti, *sabi* “se aplica a poemas caracterizados pelo clima de solidão e de tranquilidade: um texto tem *sabi* quando mostra a calma, a resignada solidão do homem no meio da beleza brilhante, da grandeza do universo” (Idem). Como ilustração a esse conceito, podemos citar um poema de Issa, cheio de recolhimento e interiorização: “Em solidão, / como a minha comida / e sopra o vento de outono” (Idem). A palavra *Wabi* também conota solidão, mas desta vez com referência à vida do eremita, do renunciante. “Designa um calmo saboreio dos aspectos agradáveis da pobreza, do despojamento que liberta o espírito dos desejos que o prendem ao mundo. É *wabi* a arte que, com o mínimo de elementos, significa apenas o suficiente para que se realize o momento de integração entre o homem e o que o rodeia” (Idem). É a perfeição do imperfeito, a beleza do assimétrico, humilde, irregular, que corresponde à visão budista da realidade como algo efêmero e mutável. Um exemplo de *wabi* é o conhecido jardim de pedra e areia de um templo em Kyoto, cujo despojamento recorda o princípio de economia formal de artistas do século XX, como Mondrian. Outro exemplo de *wabi* é a história tradicional que conta um episódio do mestre zen Riyoki: convidado por um nobre poderoso a mostrar sua perícia na arte dos arranjos florais, Riyoki é recebido no palácio, mas entregam a ele apenas as flores e uma bacia de água, sem os apetrechos necessários para fazer o arranjo. Em poucos minutos, Riyoki cortou as pétalas e as dispôs de maneira harmônica na água da bacia, com elegância e beleza. Um poema que expressa com perfeição o espírito de *wabi* é este haikai de Shiki, traduzido por Maurício Arruda Mendonça: “No meio do mato / a flor branca / seu nome desconhecido” (MENDONÇA, 1999, p. 116).

Como traduzir essa vivência estética e filosófica para o universo cultural do Ocidente, em que predominam as distinções dualistas entre matéria e espírito, sentimento e inteligência, natureza e artifício, vida e linguagem? A história das relações entre o Japão e o Ocidente, e em especial com as nações de língua portuguesa, é uma história de fascinação, conflito e estranhamento que começa no século XVII, na chamada era dos ditadores, entre o final do período Ashikaga (1333-1582) e o início do período Edo (1616-1868). Os navegantes, missionários e comerciantes portugueses foram os primeiros ocidentais a entrar em contato com

a sociedade japonesa (lembramos que o Japão é citado nos *Lusíadas* de Camões), e essa aproximação resultou em acordos comerciais, trocas culturais e práticas de evangelização. A primeira referência ao haicai em Portugal, por exemplo, data de 1604, quando o padre João Rodrigues publicou a sua *Arte da lingua de lapam*, publicada antes da expulsão dos jesuítas do arquipélago japonês, que permaneceu fechado aos estrangeiros até a Restauração Meiji (1866-1912), quando o imperador japonês decide restabelecer as relações comerciais e culturais com o Ocidente (após o bombardeio da costa japonesa pela esquadra norte-americana do Comodoro Perry). Somente a partir do final do século XIX a cultura japonesa volta a ser estudada em profundidade pelos portugueses, destacando-se a obra de Wenceslau de Moraes, que realizou várias viagens ao Extremo Oriente e publicou livros como *Cartas do Japão* (1904), *O culto do chá* (1905) e *Relance da alma japonesa* (1928). O escritor português, longe de assumir uma postura eurocêntrica, deixou-se contaminar pelo novo ambiente cultural, adotando inclusive o modo de vestir e os hábitos alimentares nipônicos, além de adotar o budismo zen como prática religiosa.

O interesse despertado pelas artes tradicionais japonesas nesse período encantou também os poetas e pintores franceses, em especial aqueles ligados ao Simbolismo e ao Impressionismo, o que contribuiu para a divulgação internacional de criações originais da cultura japonesa, como as gravuras coloridas chamadas de *ukyo-ê*, ou “imagens do mundo flutuante”, as peças de teatro nô, as cerâmicas tradicionais e, a partir de 1905, do haicai, com a publicação de uma antologia de poesia clássica japonesa traduzida para o francês por Julian Vacance. Esta tradução, assim como muitas outras que se seguiram, nas décadas seguintes, valorizaram sobretudo a descrição de cenários, eventos, personagens, o clima temático e emocional dos poemas, com ênfase nos aspectos folclóricos ou míticos, interpretados à moda ocidental, deixando em segundo plano os elementos estético-formais, reduzidos à forma do terceto de cinco, sete e cinco sílabas. Ou seja, a poesia japonesa é traduzida, inicialmente, na forma de *texto*, excluindo-se as particularidades de sua escrita, em que a construção do sentido se dá por analogia, pela associação de diferentes ideogramas que reproduzem imagens, e não apenas sons e conceitos.

Os ideogramas, dispostos em colunas verticais que devem ser lidos de baixo para cima, da direita para a esquerda, são desenhados com uma intenção estética, não apenas comunicativa. Conforme Kunio Komparu,

poderíamos comparar o enredo” (de uma peça nô) “a um poema do tipo haikai, caligrafado num cartão especial: não se lêem apenas as palavras, mas se apreciam o arranjo e a forma dos caracteres, a utilização das pinceladas de tinta e mesmo os espaços deixados em branco, assim como no teatro nô admiramos não apenas o entrecho, mas o modo de atuar, o canto e o ritmo. (in CAMPOS, 1993, p. 13)

No livro *A arte no horizonte do provável*, Haroldo de Campos afirma o seguinte:

O elemento visual na poesia japonesa é algo que lhe é intrínseco, que participa de sua própria natureza. Não se trata, apenas, da metáfora visual, daquilo que Ezra Pound denominava ‘fanopeia’ (...), mas de alguma coisa ainda mais essencial, que radica na própria estrutura do *kanji*, o ideograma chinês que os japoneses importaram para sua escrita na segunda metade do século III de nossa era. O *kanji*, que evoluiu de uma fase pictográfica (desenho do objeto) para uma notação extremamente sintética e estilizada, é em si mesmo uma verdadeira metáfora gráfica, tanto mais complexa quanto mais ‘abstratas’ as ideias a veicular, pois com este sistema de escrita se podem, como é óbvio, representar não apenas coisas do mundo real, como também emoções, sentimentos etc. (daí a pertinência do termo ideograma, ou representação gráfica de ideias). (CAMPOS, 1977, p. 63)

Como assinala o autor, o primeiro estudioso a chamar a atenção dos ocidentais para a importância do ideograma foi Ernst Fenollosa, autor de *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*, publicado postumamente, por Ezra Pound, em 1936. Neste trabalho, Fenollosa aponta o caráter analógico do princípio de composição do ideograma, afirmando que “nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas. Por exemplo, o ideograma para ‘convidado’ mostra um homem e uma fogueira.” (in CAMPOS, 2000, p.116). O cineasta russo Sergei Eisenstein, em seu ensaio *O princípio cinematográfico e o ideograma* (1929), também aborda o caráter analógico da escrita ideográfica, afirmando o seguinte:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de

outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem 'pintados' permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado. Por exemplo, o desenho da água e o desenho de um olho significam 'chorar'; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = 'ouvir'. (...) Mas, isto é... montagem! Sim, é exatamente isto que fazemos no cinema, combinando tomadas que pintam, de significado singelo e conteúdo neutro – para formar contextos e séries intelectuais (Idem, p. 151).

A montagem, inerente ao princípio da escrita ideográfica, também comparece, no plano semântico, num recurso peculiar da poesia japonesa chamado *kakekotoba*, ou "palavra pendurada", que Haroldo de Campos define como

um recurso de compressão semântica e ambiguidade poética, algo como a 'palavra-valise' de Lewis Carrol e Joyce. Assim, *matsubara* significa 'pinheiral' (*matsu*, pinheiro; *bara*, campo), mas, ao mesmo tempo, *matsu* é um verbo, com a acepção de esperar. (CAMPOS, 1993, p. 20)

E Donald Keene, citado por Leminski em *Matsuo Bashô, A lágrima do peixe*, faz o seguinte comentário: "A palavra *shiranámi*, que significa 'ondas brancas', poderia sugerir a um japonês a palavra *shiráni*, que quer dizer 'desconhecido', ou '*námida*', que quer dizer 'lágrima' ". (LEMINSKI, 1983, p. 39). A função do *kakekotoba*, conclui Keene, "consiste em ligar duas idéias diferentes mediante um giro ou desvio do seu significado próprio" (Idem). Fazendo um paralelo com as sagas escandinavas, estudadas por Jorge Luis Borges em *Antigas Literaturas Germânicas*, poderíamos citar o *kenning*, tipo bizarro de metáfora em que o sangue é chamado de "água da espada" e o escudo de "lua dos piratas"; porém, a comparação seria imprecisa, pelo alto grau de síntese e ambiguidade da construção poética nipônica.

Todos estes aspectos formais, inerentes à língua e à literatura da Terra do Sol Nascente, foram desconsiderados nas primeiras traduções de poesia clássica japonesa, como a de Julian Vacance, e também nas tentativas iniciais de se escrever ou interpretar o haicai em línguas ocidentais, como o português. No livro *Trovas populares brasileiras*, publicado em 1919, Afrânio Coutinho diz: "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 epigrama lírico” (in GOGA, 1988, p.22). A palavra epigrama, conforme diz Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, designava, entre os gregos, “toda sorte de inscrição, em túmulos, monumentos, estátuas, medalhas, moedas etc. em verso ou prosa” (MOISÉS, 2004, p.158). A dimensão híbrida do epigrama permite a aproximação com o haikai, que, conforme já vimos, era desenhado num quadro ou inserido num diário de viagem, dialogando assim com as artes visuais e a prosa narrativa. Já a trova, que segundo Moisés era sinônimo de cantiga, na Idade Média, e que após o século XVI era equivalente ao que chamamos de quadrinha, também permite um paralelo com o haikai, que se tornou um tipo de poesia bastante popular, sendo praticado tanto nas cortes aristocráticas quanto nos bairros populares e burgueses. No entanto, nem o epigrama nem a trova traduzem, com eficácia, todos os aspectos formais e conceituais do haikai, que é um gênero poético autônomo, sem equivalentes na tradição literária ocidental.

No Brasil, houve uma tentativa de recriação do haikai por Guilherme de Almeida, que em 1937 publicou um artigo intitulado *Os meus haicais*, no jornal *O Estado de S. Paulo*, e dez anos depois o livro *Poesia vária*, que inclui várias composições em forma de terceto que dialogam com a forma japonesa. O haikai de Guilherme de Almeida tem estrutura métrica rigorosa (e podemos recordar aqui a semelhança entre as medidas japonesas e a redondilha da poesia de língua portuguesa), além de título e rimas, que são inexistentes na poesia nipônica. Podemos observar também artifícios rítmicos e sintáticos que destoam da espontaneidade e naturalidade do haikai, mais próximo da fala coloquial do que da erudita. Vamos comparar um poema de Guilherme de Almeida, intitulado *Cigarra*, com outro de Bashô, traduzido por Leminski:

Diamante. Vidraça.
Arisca, áspera asa risca
o ar. E brilha. E passa.

Pulgas piolhos
Um cavalo mija
do lado do meu travesseiro

(Matsuo Bashô)

Manuel Bandeira, que traduziu quatro haicais de Bashô a partir de versões para línguas ocidentais, também dialogou com a forma do haikai, como nesta conhecida composição:

HAICAI TIRADO DE UMA FALSA LÍRICA DE GONZAGA

Quis escrever "Amor"
No tronco de um velho freixo:
"Marília" escrevi.

(Manuel Bandeira)

O poema de Bandeira não tem o rigor métrico e formal das peças de Guilherme de Almeida, mas apresenta o signo da estação do ano, ou *kigo* ("No tronco de um velho freixo"), deslocado do primeiro para o segundo verso, e faz um interessante jogo entre o concreto e o abstrato, a natureza e o mundo subjetivo, que remetem à tradição poética japonesa, além da curiosa aproximação intertextual com Tomás Antônio Gonzaga, autor de *Marília de Dirceu*. Em outra composição de Bandeira, intitulada *Vozes da noite*, o poeta pernambucano se aproxima ainda mais da dicção de Bashô:

Cloc cloc cloc...
Saparia no brejo?
Não, são os quatro cães policiais bebendo água.

(Manuel Bandeira)

O humor, a irreverência, a aparente ingenuidade do poema, que recorda jogos verbais infantis, o uso da onomatopeia para reproduzir o som dos sapos na água (referência direta ao poema de Bashô) e o recorte quase fotográfico dos quatro cães policiais bebendo água indicam a nítida presença da arte poética japonesa, que Bandeira conheceu nas traduções disponíveis na época para o espanhol, o inglês e o francês. É possível verificarmos a presença do haikai em outros autores de nosso Modernismo, como Oswald de Andrade, cuja poesia-pílula materializa o ideal de síntese e concisão, além da forte presença de imagens, da fala coloquial,

de paisagens do cotidiano e do humor. Como exemplo dessa lírica miniaturizada, citamos aqui o poema *Noturno*:

Lá fora o luar continua
E o trem divide o brasil
Como um meridiano

(Oswald de Andrade)

Paulo Prado, no prefácio que escreveu para o livro *Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, faz inclusive uma referência à “concisão lapidar” do haikai, e transcreve uma composição de três versos em francês, sem mencionar a autoria: “Le poète japonais / Essuie son couteau: / Cette fois l'éloquence est morte”. A citação de Paulo Prado não é casual, já que os poetas e intelectuais brasileiros tinham como principal fonte de informação literária os jornais e revistas franceses, por onde devem ter entrado em contato, pela primeira vez, com a poesia japonesa, em traduções literais (além da aproximação que se pode estabelecer entre a extrema concisão vocabular do haikai e os experimentos estéticos da vanguarda europeia, em especial as “palavras em liberdade” do futurismo italiano).

Guimarães Rosa, em seu único livro de poemas, *Magma*, datado de 1937 (mas publicado postumamente, 60 anos depois) também apresenta interessantes criações que dialogam com o haikai, como na peça intitulada *Pudor estóico*:

Acuado entre brasas,
um escorpião volve o dardo
e faz o hara-kiri...

(Guimarães Rosa)

Neste poema, além da brevidade, temos a imagem como força propulsora da ação poética e o diálogo semântico com a língua e a cultura japonesas, pela incorporação da palavra *hara-kiri* (o suicídio ritual dos samurais, também conhecido como *seppuku*), que torna mais evidente a intertextualidade. A incorporação de elementos japoneses, chineses, indianos, escandinavos e de outros repertórios é uma constante na criação literária de Rosa, culminando no romance *Grande Sertão: Veredas* (1945), onde podemos encontrar ressonâncias da saga islandesa, do

romance de cavalaria anglo-saxão e da delicada construção de paisagens que remete à lírica tradicional japonesa. O Modernismo brasileiro, como vimos, entrou em contato com a poética da brevidade nipônica pela via europeia, especialmente a francesa, desconhecendo a presença em nosso país de um autêntico mestre japonês do haikai: Nenpuku Sato desembarcou no Porto de Santos em 1927, assim como milhares de outros imigrantes, para dedicar-se à pecuária e à agricultura. Em sua bagagem, junto às roupas e livros, fotos e recordações, trouxe as palavras de seu mestre, Takahama Kyoshi:

Faça um país de poesia
aonde leve esse navio
vento de primavera

(Tradução: Maurício Arruda Mendonça)

Ao receber a missão de divulgar o haikai no Brasil, Sato foi reconhecido como mestre, pois só um mestre poderia cumprir essa tarefa. Nenpuku instalou-se na Colônia Aliança, em Mirandópolis, no interior de São Paulo; ali, trabalhou na lavoura do café, e depois na criação de gado. Fascinado com a beleza da nova terra, com nossas árvores e pássaros, flores e frutas de estação, Nenpuku criou um novo estilo de haikai. Ele manteve a forma clássica da tradição de seu mestre Kyoshi, mas ao mesmo tempo foi inovador, incorporando cenários e personagens da realidade brasileira, em poemas que falam da família e do trabalho, da natureza e do tempo, como nestas peças, traduzidas por Maurício Arruda Mendonça:

Flor do café
lavando essa roupa
flutua mais branca

Em versos de intenso lirismo, vemos a presença do *yugen*, princípio básico da estética japonesa, que pode ser traduzido como “beleza misteriosa” ou “charme sutil” Por exemplo, nestes poemas:

pássaros migrando
por toda a minha vida
ceifar tudo o que planto

sementes de algodão
agora são de vento
as minhas mãos

É preciso destacar, também, o trabalho de Nenpuku Sato como professor de haikai, no âmbito da colônia japonesa. O poeta viajou por diversas cidades do interior de São Paulo e do norte do Paraná, dando cursos, fazendo conferências e orientando cerca de 6.000 alunos. Criou a primeira coluna na imprensa brasileira dedicada ao haikai, no jornal *Brasil jiro*, e fundou a revista literária *Kokage*, que durou até 1979. Considerado um dos dez maiores poetas do gênero pela revista japonesa *Hototogisu*, Sato obteve reconhecimento do próprio imperador Hiroito, que ofereceu a ele uma medalha, recusada pelo poeta. Por uma estranha ironia, o inventor do haikai no Brasil sempre escreveu em japonês; ele nunca chegou a dominar o novo idioma, embora tenha insuflado aos ideogramas o espírito do cravo e da canela. A adaptação do haikai à realidade brasileira não foi algo fácil. Como o próprio Sato reconheceu, logo no início, ele sentiu dificuldade em reconhecer as estações, o elemento essencial para a composição do haikai. Sato chegou a dizer o seguinte: "Levei vinte anos da minha vida para compreender a direção dos ventos, que é completamente diferente da do Japão. Levei vinte anos da minha vida para perceber que o vento sul é frio e o vento norte, quente". Uma outra dificuldade vivida pelo poeta era o fato de que a maneira como o brasileiro se relaciona com a natureza é diferente daquela do povo japonês. Uma outra frase de Sato: "O japonês é sensível às quatro estações. Ele não pode conter sua emoção. Disto nasce o espírito do haikai. Os brasileiros parecem não perceber estas mudanças climáticas. Encontram-se brasileiros que desconhecem os nomes de flores próprias de cada estação. Brasileiros que sabem o nome de plantas e sentem as estações são pessoas muito especiais." Os haicais de Nenpuku Sato são fotográficos, registram cenas do cotidiano, em linguagem simples e com forte intensidade emocional.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BASHO, Mstuo. *Sendas de Oku*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1983.
- BASHO, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. Trad.: Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma*. São Paulo: Edusp, 2000.
- DESHIMARU, Taisen. *A tigela e o bastão*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- FRANCHETTI, Paulo, DOI, Elza Taeko e DANTAS, Luiz. *Haikai. Antologia e história*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1990.
- GOGA, H. Masuda. *O Haikai no Brasil*. São Paulo: Massao Ohno, 1988.
- HAMMITZSCH, Horst. *O zen na arte da cerimônia do chá*. São Paulo: Pensamento, 1985.
- LEMINSKI, Paulo. *Bashô, A lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MENDONÇA, Maurício Arruda. *Trilha forrada de folhas. Nenpuku Sato, um mestre de haikai no Brasil*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PEIXOTO, Afrânio. *Trovas populares brasileiras*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1944.
- ROSA, Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- SUZUKI, D. Taisetsu. *O zen na arte da cerimônia das flores*. São Paulo: Pensamento, 1989.
- KUSANO, Darci Yasuco. *O que é teatro nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VÁRIOS. *Uma rã que salta*. Porto: Limiar, 1995.

ⁱ **Claudio DANIEL** é poeta, tradutor e ensaísta. Nasceu em 1962, em São Paulo (SP), onde se formou em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. É mestre em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Atualmente, cursa o doutorado na mesma instituição. Publicou os livros de poesia *Sutra* (1992), *Yumê* (1999), *A sombra do leopardo* (2001, vencedor do prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira, oferecido pela revista CULT), *Figuras Metálicas* (2005), *Fera Bifronte* (2009), *Letra Negra* (2010) e o de contos *Romanceiro de Dona Virgo* (2004). Traduziu poemas do cubano José Kozer, dos uruguaios Eduardo Milán e Victor Sosa, do argentino Reynaldo Jiménez, do dominicano León Felix Batista e outros autores, incluídos na antologia *Jardim de Camaleões, A Poesia Neobarroca na América Latina* (2004).

É editor da revista eletrônica de poesia e debates *Zunái* (www.revistazunai.com), conselheiro editorial das revistas *Coyote* e *Et Cetera* e mantém o blog *Cantar a Pele de Lontra* (<http://cantarapeledelontra.blogspot.com>). Atualmente, é curador de Literatura e Poesia no Centro Cultural São Paulo.