

CHICLETE COM BANANA – A EXPERIÊNCIA DO HAICAI NO BRASIL

Valdinei Dias Baptista

*Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi*

OSWALD DE ANDRADE

*Chiclete eu misturo com banana,
e o meu samba vai ficar assim: (...)*

JACKSON DO PANDEIRO

A rigor pode-se dizer que a história do haikai brasileiro se inicia com a publicação do livro *Hai-kais* de Waldomiro Siqueira Júnior, em 1933. O primeiro contato com esse gênero poético, feito pelos intelectuais brasileiros, dera-se, no entanto, em fins do século XIX, via traduções francesas e inglesas. O marco inicial da divulgação do gênero entre nós é o livro *Trovas Populares Brasileiras*, de Afrânio Peixoto, publicado em 1919. Traduzindo a palavra *haikai* pelo termo “epigrama lírico” o autor o define como poema formado por “tercetos breves, versos de cinco, sete e cinco pés, ao todo dezessete sílabas. Nesses moldes [prosegue Afrânio] vazam, entretanto, emoções, imagens, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos... de encanto intraduzível”

A partir de então, começam a crescer publicações tanto de coletâneas de poemas, como de ensaios sobre o haikai. Em 1930, Oldegar Vieira e Gil Nunesmaia iniciaram a produção de seus poemas haicais. Em 1937 é a vez de Guilherme de Almeida que, nas palavras de Sérgio Milliet “transpondo-o para o português, o autor

acrescentou-lhe a rima, mas não a rima fácil, em seqüência ao fim dos três versos. Estabeleceu uma forma nova, obediente ao seguinte esquema

---- X
- O ---- O
---- X”.

Cresce, depois disso, o número de adeptos e simpatizantes do gênero. Dos que merecem destaque, hoje em dia, cito Paulo Leminski (também tradutor), Helena Kolody, Olga Savary, Millôr Fernandes, Alice Ruiz.

Após, entretanto, 76 anos do cultivo do haicai em terras brasileiras, é interessante notar que, feitas raríssimas ressalvas, um olhar atento ao material à disposição mostra que a produção haicaística brasileira, em termos de qualidade poética, permanece bastante abaixo do regular.

Outro fato de destaque é que entre a rara produção que ultrapassa a média publicada, nota-se que a maioria é de autores não exclusivamente haicaístas – é o caso de Olga Savary, Paulo Leminski, Helena Kolody, Millôr, Antonio Fernando de Franceschi. Qual seria o significado desse contra-senso?

O Haicai Japonês

Já se escreveu à exaustão que o haicai japonês pode ser definido, *grosso modo*, por “poema de 3 versos com 5, 7 e 5 sílabas, sem rima” O sr. Paulo Franchetti, no entanto, em recente trabalho¹, chama a atenção para o fato de que “o que permite caracterizar um poema breve como haicai não é a forma externa adotada pelo poeta, mas sim uma determinada atitude discursiva e espiritual que o poema deve fazer supor ou manifestar” Salienta, ademais, a utilização e a importância do *kigo* (*ki*: estação do ano; *go*: palavra, termo). O *kigo* não só se refere a uma das quatro estações do ano a que o poema se remete, mas, principalmente, dele decorre toda a emoção do haicai e determina o seu momento. É, nas palavras de Franchetti, “uma codificação tradicional e por isso muito eficaz na comunicação” Outra técnica salientada por ele é o que ele define como “justaposição dos segmentos nocionais de modo a levar o leitor a reconstruir o nexos entre ambos”². Para isso, os versos em japonês se utilizam dos *kireji* (*kire*: corte; *ji*: palavra), inexistentes em português, tradicionais no Japão, que produzem interrupção num segmento do verso que, em idioma japonês, não soa abrupta, ríspida ou cortante, mas suave e, mais que tudo, natural.

1. Anais do IV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, 1993, CEJ/USP, São Paulo.

2. Trata-se, *grosso modo*, de técnica semelhante à utilizada pela *poesia surrealista* (vide nosso Murilo Mendes, abaixo, por exemplo) e, mais radicalmente, pela *poesia dadá*.

“Ainda não estamos habituados com o mundo
Nascer é muito comprido”

Entretanto, nem somente de rigidez viveu o haicai no Japão. Mesmo Bashô, vez ou outra, ousava afrouxar as rédeas. Em “Os Três Livros”, falando sobre a *atitude* e o *espírito* do haicai, diz que algumas pessoas, por buscarem em seus poemas expressar o *brilho*, produzem obra *sem brilho*; por quererem atribuir à sua obra *delicadeza*, produzem haicais que carecem exatamente deste atributo. “Nos versos de outros [continua o mestre] ainda, a força de artifício, a espontaneidade se perde.”

Ou seja, para Bashô, o haicai deve, sem artifício, com espontaneidade, *criar o brilho e a delicadeza*.

É certo que, desde o seu surgimento até as primeiras décadas deste século, o haicai tem sido cultivado como forma fixa rígida, tendo sua origem nas formas clássicas de poesia japonesa.

Talvez, a verdade mais óbvia a respeito da arte em geral, e da poesia em particular, é que não existem fórmulas ou receitas para a sua produção. O trecho de Bashô citado acima acentua o fato. Se sentimos, vinculado à poesia de tal período – século XVII³ – um certo clamor por regras rígidas para a sua produção, não nos devemos esquecer que era esse o padrão de época vigente nas artes clássicas japonesas (algumas dessas regras vigindo mesmo hoje em dia, numa sociedade bem menos refratária a romper laços de tradição cultural do que o Ocidente), mas também um padrão formal rígido que refletia os meandros das relações sociais à época. Entretanto, mesmo que se admita que traços desse período ainda resistem tanto no comportamento estético das artes em geral (na poesia de sabor mais clássico, como *tanka*⁴, em certo segmento da música instrumental, dança, teatro), como no comportamento social do Japão contemporâneo (tais como as regras de etiqueta e convívio social e mesmo as regras de comportamento político e diplomático, para citar alguns exemplos), o fato é que a poesia japonesa contemporânea adaptou-se às mudanças da sociedade japonesa, afastando-se, por vezes, dos rígidos padrões clássicos em busca de um comportamento mais frouxo e mais universal, porém, através duma sensibilidade inegavelmente japonesa.

Haicaístas como Hekigodô (1873-1937), Seisensui (1884-1976) e Santôka (1882-1940) costumam desconcertar os apreciadores do haicai de estrutura clássica⁵. Seisensui disse:

3. Pode-se tentar um paralelo entre essa produção cultural e o Barroco – também século XVII – que exibia, em certos aspectos, padrões semelhantes de estética.

4. Segundo Geny Wakisaka (*Man'yôshû – Vereda do Poema Clássico Japonês*, Hucitec, São Paulo, 1992): “*Tanka* significa, literalmente, “poema curto”. Estas 31 sílabas estão dispostas em cinco metros, obedecendo à seguinte seqüência:

metros de 5-7-5 sílabas 7-7 sílabas”
 kaminoku shimonoku

5. Sobre Hekigodô, Seisensui e Santôka, consultar R. H. Blyth, *Haiku*, Hokusseido, 1952, 4 vols.; D. Keene, *Dawn to the West – Japanese Literature in Modern Era (Poetry, Drama, Criticism)*, Henry Holt and Co., New York; sobre Santôka, em especial, ler o ensaio de Yoshimasu Gôzô, “A Imaginação Auditiva – de Santôka e Bashô”, constante dos *Anais do III Encontro de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses USP, 1992, pp. 13-28.

O haicai tende a se originar de impressões e se mover de encontro a símbolos. O haicai é um poema de símbolos.

Seisensui voltou-se mesmo contra toda rigidez para a conceituação do haicai, como a métrica e a adoção e necessidade de termos sazonais (*kigo*) e palavras de corte (*kireji*); era, no entanto, um defensor do haicai como gênero poético capaz de plasmar um estado momentâneo intenso e puro e percepções transcendentalmente importantes⁶. Seisensui, como o Guilherme de Almeida haicaísta, costumava utilizar nomes para o haicai, sem prejuízo para o resultado final do poema. Exemplo:

Eco

“Eeeeei!” disse o triste homem.
“Eeeeei!” disse a montanha triste.

OU

Um Dia

Solidão:
não vi maravilha alguma o dia todo.

O Haicai no Brasil

Em entrevista concedida em maio de 1986 ao jornal *Leia*, a poeta paranaense Helena Kolody conta:

Hoje minha poesia é basicamente de reflexão. E o fato dos poemas terem encurtado acho que é porque ando procurando, cada vez mais, a síntese, a expressão depurada, a palavra correta e seu uso exato. Mas isso não é coisa só de agora. Sempre fiz *hai-kais*. No meu primeiro livro, de 1941, eles já existiam.

Síntese, expressão depurada, palavra correta, uso exato. Estas palavras e expressões são constantes entre os poetas que, com maior ou menor freqüência, praticaram o haicai. Mário Quintana, Antonio Fernando de Franceschi⁷, Paulo Leminski,

6. Cf. Donald Keene, pp.119.

7. Um belíssimo exemplo de haicai “sem cacoete” e “sem sotaque” pode ser encontrado no livro *Sal* de Antonio Fernando de Franceschi. É o poema que, não por acaso, dá o título ao livro:

se o ralo verso
tem halo
é um universo

Sem *kigo*, sem *kireji*, Franceschi, pela depuração na expressão, pela concisão, pela limpidez, ao mesmo tempo que pela simplicidade (notar que não há vocábulos “rebuscados” no poema, mas nem por isso o poema perde em beleza, quer dizer, não perde o *halo*, sem ser *ralo*). Outro detalhe: de forma alguma o poema se diminui por ter nome. Ao contrário, a idéia de *sabor* se articula tão bem à idéia de *halo*, de ter algo especial, diferenciador, que se conjuga ao poema como um verso, meio à maneira de alguns haicais, por exemplo, de Olga Savary. Nos dá, além disso, a tentação de unir essa idéia ao *Sermão da Montanha* (“Vós sois o sal da terra. Mas, se o sal se disvirtuar, com que se lhe há de res-

Olga Savary, Millôr Fernandes, entre outros, parecem ter se aproximado do haicai por alguns ou todos esses motivos.

Octavio Paz, em artigo sobre o haicai, define-o como um relâmpago – *flash* – no céu. Aliás, no mesmo ensaio, nos diz que Matsuo Bashô não criou formas de haicai, nem alterou-as. Apenas modificou seu sentido. “Quando começou a escrever – diz Octavio – a poesia tinha se convertido em passatempo: poema queria dizer poesia cômica, epigrama ou jogo de salão” Para Seisensui, séculos depois, o mesmo problema foi colocado.

Voltando ao haicai brasileiro, se examinarmos com a merecida atenção o que vem sendo produzido no Brasil⁸, temos a impressão que toda a preocupação com a definição e as técnicas que se devem ou não utilizar (*kireji*, *kigo*, métrica) sufocam a tal ponto a *poesia* que o gênero entre nós, carente da espontaneidade, da delicadeza e do brilho de que falava Bashô, acaba se tornando simples jogo de palavras ou exercício de trocadilho. O mesmo excesso em que correram o risco de incorrer os modernistas com a utilização ostensiva do poema-piada.

Recuemos um pouco na história do haicai brasileiro e voltemos a Guilherme de Almeida. Tomemos o poema haicai “História de Algumas Vidas”:

Noite. Um silvo no *ar*.
Ninguém na estação. E o trem
passa sem parar.

tituir a *virtude*? Fica sem préstimo algum, é lançado fora e pisado pela gente”)., o que lhe concede, além da idéia de *sabor*, *saibo*, *gosto*, a idéia de *virtude*.

8. Refiro-me a várias publicações isoladas e algumas antologias. Uma, em especial, é bastante curiosa mais pela peculiaridade de vermos antologizados sob a égide de “haicaístas” nomes como Erico Verissimo (na verdade, os dois haicais ali presentes fazem parte do romance *O Senhor Embaixador*, supostamente escritos por uma das personagens) e Luís Aranha, modernista bastante esquecido. Chama-se *100 Haicaístas Brasileiros* e reúne, entre muitos poemas com pouco brilho e expressão, algumas pérolas como o de Cláudio Daniel:

Chuva de vidro –
o, li, tró, pi, he, o
vento e vento

Outra dessas antologias, *As Quatro Estações*, antologia do Grêmio Haicai Ipê – um grupo poético – parece-me um paradoxo: é interessante pelo que tem de desinteressante. A “justaposição” de segmentos “nacionais” de que fala Paulo Franchetti é seguida, ali, quase à risca pela maioria dos participantes. Dou, como exemplo, um poema dele mesmo:

Flamboyants floridos –
até a luz do céu
parece mais bela

O *kigo* é *flamboyants*, consultando a *Relação de Termos de Estação*, no final do volume, sabemos que se trata de um *kigo* que se refere a verão. O *kireji*, ou seja “termo de corte” é representado pelo *travessão* ao fim do primeiro verso. Assim, o primeiro verso corresponde ao primeiro segmento (ou bloco) nocional; os dois outros versos formam o segundo. Aliás, é esta a estrutura que Franchetti sugere como a mais própria ao haicai brasileiro (cf. texto da nota 1). Acontece que, em ambas as antologias, são tantos, em tão grande número, os haicais que se apoiam nesse modelo que, aliados à quase ausência do *brilho poético* (de que fala Bashô), criam uma monotonia irritante à leitura. Quanto à lista de *kigo*, encontramos curiosidades como *Finados* e *vestibular* (o exame de ingresso à faculdade) como *kigo* de primavera; domingo de Ramos como *kigo* de outono etc.

Nota-se o esquema de rimas cruzadas claramente. A essa estrutura rígida criada por Guilherme, o sr. Paulo Franchetti atribui um apelo à tradição clássica da poesia brasileira. Mas não é só isso. Com certeza, assim como Helena Kolody explica, no texto acima, os motivos que a aproximam do haikai (síntese, expressão depurada, palavra correta, uso exato), a Guilherme, com certeza, chamou a atenção a possibilidade de um gênero poético elitista e, mesmo, aristocrático, como era a poesia clássica japonesa. Não foi por outro motivo que, além de encantar o aristocrata Guilherme de Almeida, eleito Príncipe dos poetas brasileiros, encantou também Octavio Paz⁹.

Nesse sentido, parece-me que os poetas exclusivamente haicaístas brasileiros – em parte pela falta de acesso à produção de autores contemporâneos, haicaístas ou não, em parte devido a um certo “vício cultural” propício a negar manifestações culturais japonesas contemporâneas, como se o Japão verdadeiro fosse o Japão Medieval Clássico – tendem a ter por modelo para a poesia haikai poetas clássicos, como Bashô (1644-1694), Kikaku (1661-1707) e Issa (1763-1827), dando prioridade a um Japão que não existe e, a rigor, só existe nos compêndios de história e no frescor de versos como os que se seguem (tradução do alemão por Geir Campos):

Nos bairros de Kyoto
à noite os gatos descobrem
becos de alegria
Kikaku

Na aflição do mundo
um pássaro pequenino
seu ninho constrói
Issa

Em minha outra vida
eu gostaria de ser
flor de cerejeira
Bashô .

Assim, enquanto observamos o afrouxamento e o distanciamento do modelo clássico em poetas japoneses como Santôka, Seisensui e Hekigodô, que permite maior variedade de ritmos e de possibilidades impressivas ao verso, raramente podemos perceber o mesmo nos poemas publicados por brasileiros.

Olga Savary, em “Retratos” talvez seu livro de haikai menos feliz, propenso a uma certa saturação da forma fixa que fere o conteúdo imagético e simbólico, além da parca variedade temática, inusitadamente, diz no prólogo:

9. Aliás Octavio Paz protagonizando uma tentativa (que parece não ter dado certo) de produzir um *poema em cadeia* (*renga*) utilizou-se do *soneto*, forma tradicional ocidental por excelência, parece que bastante apreciada pelos parnasianos. Haroldo de Campos chamou à forma de haikai criada por Guilherme de *microsoneto*.

Sei da estrutura rígida do haikai, dos três versos de 5/7/5 porque eu mesma o fiz e faço dentro dos conformes. Apenas, como brasileira tropical, amazônica, inquieta e rebelde, não vou ficar repetindo sempre o que originalmente já foi feito à exaustão. Regras foram feitas para serem rompidas. E o poeta é um transgressor.

É isso o que Olga nos mostrara em 1986 em seu *Hai-kais* e as palavras acima nos ajudam a entender a poética de *Hai-kais*.

Os poemas desse livro não se enquadram de maneira alguma nos cânones do haikai defendidos pelos mais conservadores. No entanto, trazem consigo aquela fineza de pensamento, a atitude discursiva que encontramos nos grandes haicaístas japoneses.

São haicais que, pela desfaçatez com que a rigidez da estrutura é rompida, fazem lembrar a coleção de sonetos de Augusto Frederico Schmidt – embora de temática diferente, polêmicos por fugirem às regras da tradição petrarquista.

Olga, como Kolody, possui entre seus haicais muitos que podem ser considerados antológicos e, salvo engano, permanecerão; como este, de tom tão feminino, deliciosamente provocante:

Ecce femina

Na rua, dama; puta na cama.

Na rua, guerreira;

Na cama, cordeiro.

Na rua/cama inteira.

Outro exemplo de haikai bem-sucedido pelo brilho, pela exatidão das palavras e pela imagem que provoca é de Helena Kolody. Nele, o “acidente de percurso” simbolizado pela frustrada perseguição do pássaro transforma-se em resignada possibilidade de *conhecimento* face à virtual derrota:

Persigo um pássaro
e alcanço, apenas,
no muro,
a sombra de um vôo.

Ou no poema *Sempre Madrugada*, onde o mesmo tema é abordado num tom menos resignado e, não só mais arguto, mas também de ligeira sabedoria proverbial:

Para quem viaja ao encontro do sol,
é sempre madrugada.

Outro exemplo da perfeita adaptação do haikai – duma forma indiscutivelmente brasileira de haikai – encontramos em Millôr Fernandes¹⁰. Intelectual de fina cultura

10. Millôr Fernandes, na antologia de seus haicais que cito aqui, possui muitos que seguem a forma preconizada na nota 7. No entanto, é tão pouco rigoroso com esses cânones e sua dicção poética, ao mesmo tempo depurada e tão coloquial e, mais que tudo isso junto, a retomada do haikai como poema humorístico, fazem a leitura, longe de ser monótona e cansativa, um

e grande erudição, descobriu Millôr, num retorno às origens do gênero – o haicai surgiu, primeiramente, como poesia cômica e satírica; Bashô foi o responsável pelo redirecionamento do haicai para um sentido mais “sério” – introduz nele, de forma moderníssima, um humor leve bastante brasileiro (ou, mais precisamente, carioca?) forjando uma coleção invejável de haicais que, a despeito de serem publicados juntamente às ilustrações do próprio autor, mesmo sem tal recurso visual, funcionam perfeitamente como grandes haicais:

Esnober
É exigir café fervendo
E deixar esfriar.

Com que grandeza
Ele se elevou
Às maiores baixeiras!

Pra ser feliz de verdade
É preciso encarar
A realidade.

Longe de ser por causa da forma, esses haicais encantam por conterem em si o sabor das *máximas* e *epigramas* dos provérbios, meio à maneira do Mário Quintana de *Espelho Mágico*; em suma, o que lhes confere, ademais, um caráter popular, mais do que um caráter de “anotação poética e sincera de um momento de elite”, como queria Guilherme de Almeida, mas sem fugir à essência do haicai de que falou Bashô: espontaneidade, brilho, delicadeza.

Mais do que tudo, o haicai constitui, longe de qualquer definição que se queira fazer dele, um gênero vinculado, principalmente, à *sensibilidade*. Nada mais justo, pois, do que adaptá-lo à sensibilidade brasileira, diferente da japonesa não em critérios absolutos de valores, tais como *melhor* e *pior*, *bom* ou *mau*, *próprio* ou *impróprio*¹¹. Antes de mais nada, tais critérios não se aplicam a culturas em comparação; antes, a diferença básica entre ambas as culturas – japonesa e brasileira – dizem respeito à *diversidade*, a desenvolvimentos histórico-culturais e, portanto, sociais também diferentes. Resumindo: sensibilidades diferentes de povos também diferentes.

prazer duplo: *visual*, pelo desenho de beleza e qualidade plástica indiscutíveis que acompanha o poema (outra tradição japonesa resgatada por Millôr) e *intelectual*, pela qualidade poética dos haicais (que ele prefere Hai-Kais).

11. Isto me lembra Chiquinha Gonzaga, a compositora fenomenal (e quase esquecida) autora do *Corta-Juca* que enfureceu os brios de Rui Barbosa no Congresso Nacional, e *Ô, Abre-Alas*, obra precursora das marchas-rancho, de quem Mário de Andrade, ao elogiar, dizia que na obra da compositora, mais do que na de qualquer pessoa, sentia-se a luta entre o *nacional* e o *importado*. Ora, o Modernismo brasileiro não foi outra coisa que a mesma luta. O Tropicalismo, anos mais tarde, tomando a bandeira para si, tentou, com algumas vitórias e muitas derrotas (a mais triste, o suicídio de Torquato Neto, poeta esquecido) abraçar a *contra-cultura* e o *movimento hippie*, criando uma espécie de *pop-tupi*. A música pop inteligente brasileira dos dias de hoje não faz outra coisa senão deglutir o importado com tempero nacional: chiclete com banana. Afinal, estamos no Ano 441 da Deglutição do Bispo Sardinha. “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente (...) Porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais (...) Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de Senador do Império (...) A transfiguração do Tabu em Totem. Antropofagia (...) Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”. Palavras de Oswald de Andrade. Mais: “É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte”

Creio ser esse o problema da maior parte dos haicais brasileiros que podemos encontrar nas várias antologias já publicadas. Parecem tentativas de adaptar a sensibilidade e a mentalidade brasileiras a pressupostos culturais japoneses e, portanto, estranhos aos nossos, e não o contrário. Certamente, a linguagem de um poema brasileiro deve expressar uma concepção de mundo e uma sensibilidade segundo a linguagem poética brasileira, mesmo que para isso sejam utilizadas formas quaisquer alheias às brasileiras (se as há!): soneto, haicai, cacida, gazel, quadra...¹² Porque não tentar, à maneira de Millôr, Kolody e outros, um *haicai caraíba*? *A alegria é a prova dos nove*.

Bibliografia

- ALMEIDA, Guilherme de. *Poesia Vária*. Cultrix, São Paulo, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. "Manifesto Antropofágico" in: *Oswald de Andrade – Trechos Escolhidos*. Agir Editora, Rio de Janeiro, 1977, 2ª ed. Col. Nossos Clássicos.
- As 4 Estações* (vários). Aliança Cultural Brasil-Japão, Massao Ohno, São Paulo, 1991.
- BLYTH, R. H. *Haiku*. Hokusseido, 1952, 4 vols.
- 100 Haicaístas Brasileiros* (vários). Aliança Cultural Brasil-Japão/Massao Ohno, São Paulo, 1990.
- DOI, Elza Taeko, FRANCHETTI, Paulo & DANTAS, Luiz. *Haicais*. EDUNICAMP, Campinas, 1990.
- FERNANDES, Millôr. *Hai-Kais*. Nórdica, São Paulo, s.d.
- FONSECA JÚNIOR, Jorge. *Do Haikai e em seu Louvor*. Grêmio Cultural Brasileiro-Nipônico, São Paulo, 1940.
- GOGA, H. Masuda. *O Haicai no Brasil*. Ed. Oriento, São Paulo, 1988.
- Haicais-Poesia no Japão* (trad. Geir Campos), Ediouro, Rio de Janeiro, 1988.
- KEENE, Donald. *Dawn to the West*. Henry Holt & Co., New York, s.d.
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Perspectiva, São Paulo, s.d.
- SAVARY, Olga. *Hai-Kais*. Roswitha Kempf Ed., São Paulo, 1989.

12. *Contra todas as catequeses (...) Contra todos os importadores de consciência enlatada (...) Contra a verdade dos povos missionários (...) Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas. A alegria é a prova dos nove*. Novamente Oswald. Chiclete com banana.