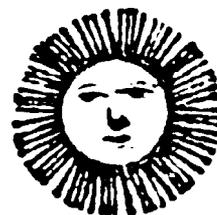


A difícil arte de não sentir e não pensar

(Uma aproximação aos haicais em língua portuguesa)

Haqira Osakabe*



* Universidade Estadual de Campinas

Para mim é difícil falar das relações entre poesia e pensamento ou poesia e sentimentos sem apelar para as reflexões que sobre o assunto foram feitas por Fernando Pessoa¹. Praticamente contemporâneo da grande virada provocada pelas idéias de Nietzsche em sua *Origem da Tragédia*, Pessoa, à sua maneira, propôs, com a criação de Alberto Caeiro, uma arte que também vinha expurgar o demônio socrático, cuja presença na evolução da tragédia, o filósofo alemão considerava como responsável pelo declínio desta. Sintomaticamente, aliás, ele mesmo, Pessoa, se definia como um poeta movido pela filosofia e pela reflexão, ou em termos nietzscheanos, tomado pelo demônio da razão excessiva.. É claro que esse atrelamento da poesia à filosofia não é um viés exclusivo de um poeta nitidamente reflexivo, como é o caso de Pessoa. Shakespeare, Goethe, Novalis, Baudelaire, os metafísicos ingleses, mostram que esta é uma tendência ou marca quase que indissociável da grande poesia ocidental. Mas é aí que as reflexões de Fernando Pessoa sobre o assunto têm um interesse particular já que permitem um questionamento forte sobre a espontaneidade dessa articulação. Por extensão, e não por acaso, Pessoa, em seus escritos caeirinos, coloca também em causa as relações mais fortes ainda entre poesia e subjetividade, esta entendida como não só do juízo ou da especulação como também dos sentimentos.

Segundo o poeta, a chamada decadência a que chegara o homem europeu do século XIX, teria tido origem no afastamento que o mesmo foi processando a partir

¹ Refiro-me às reflexões feitas por Fernando Pessoa entre 1914 e 1918 sobre as razões que o levam a propor um novo paganismo para os problemas decorrentes da "crise" finissecular. V. *Obras: em Prosa*. Sobre a questão v. também os textos publicados em anexo por Teresa Sobral Cunha na edição de *Poemas Completos* de Alberto Caeiro.

dos gregos (sobretudo a partir do período alexandrino) de uma relação mais direta com a natureza. Esta relação seria responsável pela noção precisa que tinham os gregos sobre a finitude e o limite e foi substituída paulatinamente pela intervenção de uma atitude diante do mundo mediada pela subjetividade. As conseqüências desse processo se observariam no enfraquecimento moral do homem, agora mais permeável à condescendência dos sentimentos e aos desvairios metafísicos.

E a cultura produzida nesse processo não seria diferente de tudo isso: eivada de juízos e perturbada pelos sentimentos em que se perde a própria subjetividade, e, além disso, obscura em seus inúteis anseios de infinitude. O Decadentismo não seria outra coisa senão a culminância dessa evolução.

Sem entrar no mérito das questões levantadas pelo pensamento de Fernando Pessoa, o que importa salientar no caso é que, pensado desse modo, o homem ocidental da época estaria à sua época, debilitado por causa de uma traição prolongada à sua condição de “ser da natureza”. A solução de Pessoa seria fazer ressurgir uma sensibilidade pagã, colada à natureza; uma espécie de retorno à polimorfia, à singularidade das coisas do mundo e, sobretudo, à superação das impertinências da análise reflexiva, das intervenções dos juízos e dos sentimentos. Caieiro nasceria daí.

“Procuo despir-me do que aprendi,
Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras, Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caieiro,
Mas um animal humano que a natureza produziu.”

Teria este heterônimo tido sucesso em sua missão de poeta e arauto da natureza? A criação do drama heteronímico mostra que Pessoa tinha noção muito certa da quase impossibilidade de ressurreição de um paganismo, na verdade, anterior aos gregos. Mas essa é uma questão a ser discutida em outro lugar.

Para a discussão presente em que a proposta é a de explorar os caminhos trilhados pela implantação do haicai da cultura brasileira, importa reter, junto com a poesia de Alberto Caieiro, o sonho pessoano com uma poesia em que a natureza viesse a libertar o homem de sua milenar servidão a uma pesada e angustiante subjetividade.

Numa reveladora análise em que trabalha insistentemente sobre o papel salvífico de Caieiro em relação aos outros heterônimos, Leyla Perrone-Moisés aproxima sua poesia do pensamento Zen e do haicai². Nós aqui corrigiríamos um pouco essa formulação, observando que é mais o sonho de Caieiro que tem a ver com a

² V. *Aquém do Eu - Além do Outro*.

atitude Zen e com a estética do haikai do que sua poesia. Esta ainda conserva traços de um cerebralismo que não se coaduna com um “naturalismo” mais radical, típico do haikai.. Essa observação, porém, pressupõe que tenhamos claros os princípios sobre que se monta a feitura de uma haikai. É o que faremos a seguir.

Observemos que, desde sua origem, esse tipo de composição envolve um processo de aprendizagem ou reaprendizagem do homem com o aperfeiçoamento de faculdades mentais como a sensação, a atenção, e de capacidades verbais tais como a síntese e a concisão. Na formulação de Bashô, seu grande mestre, é da observação compenetrada das lições da natureza que emana o exercício implicado pelo haikai.³ Ninguém conseguirá compor um haikai de verdade se não se desvestir de idéias e sentimentos prévios, condição de poder flagrar com exatidão o momento de que emanaria sua formulação verbal. Em outros termos, o processo suposto aí envolveria uma espécie de contínuo descondicionamento, onde o homem desaprende sentimentos e juízos para poder auscultar a natureza na sua forma mais pura, segundo a atenção que seus sentidos favoreceriam. Dessa forma, é possível pensar-se que o haikai poderia ser a resposta que o Oriente daria para Pessoa no seu sonho de redenção e cura de uma civilização doente de sentimentalismo e delírios metafísicos. É o que tentaremos discutir.

Centrando-nos na lírica luso-brasileira, podemos afirmar que um certo tipo de poesia da natureza fez aí alguma tradição. Trata-se de uma vertente que às vezes se confunde com a ingenuidade e simplicidade das composições populares, mas que chega em alguns casos a atingir notáveis graus de complexidade. Tal vertente tem o seu momento áureo no século XIX com Garrett e Nobre em Portugal, e Gonçalves Dias e Fagundes Varela, no Brasil. Trata-se de poetas em que uma certa visão panteísta de raiz romântica que justificaria essa tendência. Mas essa tradição, pode-se dizer, chega até nossos dias. No Brasil, o caso mais recente da poesia de Adélia Prado atesta seu vigor. No entanto, nesses poetas, a natureza funciona como um lugar de projeção de conteúdos sentimentais, como é o caso dos poetas do século XIX, e místicos como é o caso de Adélia Prado. Logo estamos ainda longe daquele tipo de poesia-objetiva sonhado por Pessoa.

Essa função parece caber, no caso brasileiro, por definição prévia, a uma tradição poética bastante distante da nossa. Estamos falando do haikai, tanto aquele introduzido pela via francesa quanto aquele introduzido por via dos imigrantes e seus descendentes e também aqueles que, mais recentemente, foram produzidos por não descendentes mas que mantiveram com eles algum contato cultural. Isto sobretudo através de grêmios e publicações.

³ V. As referências a Bashô feitas na “Introdução” do livro organizado e traduzido por Paulo Franchetti, Elza Doi e Luís Carlos Dantas, *Haikai*.

Como objeto deste ensaio estamos considerando três antologias de haicais, todas elas de datação relativamente recente e resultando de grupos distintos. São elas: *As Quatro Estações*, antologia do Grêmio Haicai Ipê, de São Paulo, Massao Ohno Editor e Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991; *2a Antologia* do Grêmio Haicai “Caminhos das Águas”, Santos. Apoio de Edição Sesc-Santos, 1997; *Antologia de Haicaístas Brasileiros* (org. de Dolores Pires), São Paulo, Massao Ohno Editor, 1992. Como princípios de análise, estamos levando em conta não só as orientações clássicas⁴ como, sobretudo, os princípios adaptados à cultura brasileira tal como estão formulados no estudo introdutório de Teruko Oda (“HAICAI - a poesia do Kigo”) publicado em *Hai-kais ao Sol*, coordenação de Débora Novaes de Castro, São Paulo, Livro Arte, 1995. Diz a autora, ao final da enumeração dos princípios:

“um bom haicai é aquele cujo autor, situando o transitório (kigo) como eixo do poema (disparador ou desencadeador de um universo poético), é capaz de transmitir as diversas nuances da sensação ou emoção produzidas por esse elementos transitórios em 17 sílabas (métricas) ou próximo disso, de forma harmônica, leve e sutil; de tal modo que o conjunto assim apresentado, possibilita, a quem o lê, o recontecer do transitório.” (p. 15)

Uma observação deve ser feita no ponto em que a autora afirma “capaz de transmitir as diversas nuances de sensação ou emoção produzidas por esses elementos” e “o conjunto... possibilita... o recontecer do transitório”. Em termos nossos, o haicai seria a expressão-constituição de um momento particular da experiência que une o sujeito ao **kigo**. Daí, que apesar da emoção, o haicai prescindia de inflexões sentimentais ou reflexivas. Acrescente-se que nessa definição do bom haicai prescinde-se também de adornos e preciosismos, ou de excessos. Trata-se de um tipo de poesia caracterizado por uma inteira e rigorosa simplicidade⁵. Passemos à análise:

A rigor, os princípios externos (métrica e alusão ao **kigo**) são observados em quase todos os autores. As questões maiores que favorecem uma boa análise do material considerado, têm inicialmente a ver com os princípios da simplicidade e o exato controle da intervenção do sentimento e do pensamento no poema. Se, do ponto de vista de um gosto ocidental, essas questões possam não ser relevantes, do ponto de vista estrito da estética haicaista, sua observância é imprescindível.

Começemos por considerar os seguintes textos.

⁴ V. Referência na nota 3.

⁵ A autora afirma no mesmo texto: (o haicai exige) “leveza e simplicidade, evitando-se enfeites poéticos, adjetivos e/ou verbos “explicativos” (p. 15).

(I)

1) *Na água transparente*
 Meu **retrato dançarino**
De cabelos brancos (p. 5)

3) *N'água transparente*
Reflexo do meu rosto;
Rugas dançantes (p. 6)

I

2) *Folhagem bem verde*
Salpicada de rubis
Cafezal cheiroso! (p. 5)

4) *Preso por um fio*
A pipa é uma cabrita
Pulando no céu (p. 7)

Uma leitura, mesmo que ligeira, permite reconhecer nesses poemas uma tensão em relação ao princípio da simplicidade requerido pelo haikai. Em todos os casos (v. expressões grifadas), as metáforas soam como intervenção preciosista, denunciando sobretudo um certo desejo de produzir impacto no leitor. Trata-se de um tipo de ocorrência comum àqueles que ainda confundem o haikai com poemas de efeitos. Esses quatro exemplos acham-se na antologia do grupo de Santos e desse tipo de ocorrência encontramos vários outros exemplos tanto nessa antologia quanto na de Brasília, onde se lêem os seguintes textos:

(I)

5) *Da lua e da estrela*
fulgor das cores pálidas
igual a tua face (p. 37)

7) **Lâmina serena**
sobre a límpida lagoa
vem surgindo a lua. (p. 36)

6) *A nuvem e o vento*
Nas colinas do teu corpo
Suave momento (p. 37)

8) *Meu ser acalenta*
sinfonia de pinheiros
no ballar dos ventos (p. 34)

Já esse tipo de transgressão é menos comum na antologia do Grêmio Haikai Ipê:

(I)

9) *A tosse do meu amigo*
Agride o silêncio da noite
Sacode o meu barco (p. 126)

11) *Nuvens de chuva*
a brisa enruga espelhos
na primavera (p. 20)

10) *Avançada em anos*
A cabeça do velhinho
Contando geadas (p. 114)

12) *Manhã de sol*
Gaivotas mariscam n'areia
Coqueiros farfalham (p. 42)

Um outro tipo de problema seria o recurso ao “lugar comum”. O uso deste , da frase feita, ou estereótipo, seria indício de uma relação automatizada do sujeito com o mundo. Sua presença no haicai fere o princípio do despojamento e da precisão com que o haicai precisa ser constituído. Vejam esses casos:

(II) **Lâminas de prata**

Cardume de peixe-espada
trazido do mar (p. 9)

Na manhã vernal

Mar a embalar as retinas

Quase adormeço. (p. 12)

2) *Ondulando ao vento*

Na **passarela azul**

Pipa - uma rainha (p. 8)

Esses exemplos, tomados da antologia de Santos são menos recorrentes aí do que na antologia de Brasília onde o número de incidência é bem maior. Vejam-se os seguintes exemplos:

(II)

4) *No seio da rua*

Ralo agudo, perfurante.

Vem surgindo a lua. (p. 12)

7) **Estrela no olhar...**

Natureza de mulher...

Vem surgindo a lua... (p. 18)

5) **Nuvens deslizam**

Pelo céu azul azul

Passarinho sou. (p. 13)

8) **Lágrimas floridas,**

chuvas de sonhos que caem.

Vem surgindo a lua (p. 19)

6) *O tempo se cala*

Diante do azul infinito

Que surge do céu (p. 16).

9) *Da árvore delgada*

pende em dor, surge suspensa

lua amarelada. (p. 36).

Proporcionalmente é na antologia do Grêmio Ipê que esse tipo de problema se manifesta menos. Mas, apesar de tudo, ainda se tem manifestações bastante claras:

(II)

10) **De asas multicores**

Pousam nas flores do campo

Frágels borboletas. (p. 16)

11) *Sobe a piracema*
Desafiando a correnteza
do rio caudaloso (p. 54).

12) **No céu cristalino**
A lua cheia de outono
parece sorrir (p. 88)

Pelo que vimos até aqui, em relação ao princípio da simplicidade, a antologia de Brasília é a que apresenta uma incidência mais forte de ocorrências problemáticas. É possível que uma discussão mais sistemática sobre as exigências do haicai e, sobretudo, sobre a necessidade de se libertar de um modo muito marcado de pensar a poesia como adorno e lugar de figuras da linguagem, venha a deslocar esse conjunto de poetas para aquela visão mais despojada do exercício de linguagem exigido pela prática do haicai. O mesmo tipo de explicação pode ser dado ao 2o tipo de problema, o do apelo ao lugar comum. Se observarmos as expressões assinaladas pelos grupos, vamos perceber que se trata de fórmulas que não só são muito conhecidas mas que cumprem aí também a função de adorno. Em ambos os casos, estamos falando de situações de produção ou de apelos que se interpõem à relação mais direta entre o sujeito e o dado expresso pelo **kigo**. Seriam expressões ligadas a um modo instituído e estereotipado de ver o ato poético. O que se observa de modo claro é que, enquanto nas duas antologias citadas em primeiro lugar (Santos e Brasília), há uma incidência grande desses dois tipos de problemas, a do grêmio Ipê parece indicar ser este um grupo não só mais homogêneo, mas também mais amadurecido quanto ao referido princípio de despojamento. Está claro que isso tem a ver com o fato de que a poesia realizada por esse grupo resulta de exercícios e de reflexões muito mais sistemáticas e prolongadas.

Passemos agora à análise do problema seguinte observando os poemas:

(III)

1) *Um clima estável.*
De repente o mau humor
Como um relâmpago. (p.13)

2) *Praia de inverno*
Uma inspiração nata
Consome o poeta

3) *Sentado na praia*
No frio da noite outonal
Curando ressaca (p. 10)

4) *Cavalo suado,*
atrelado ao arado,
suor sem salário (p. 6)

3) *Frente fria não vem.*
À gaveta retornam
*Luvras e **frustração*** (p. 12)

Mais sutil, esse tipo de problema envolve a intervenção de uma atividade pensante explícita no poema. Sua presença, marcada pelo impacto de um enunciado ou termo de significação mais abstrata, dá ao poema um caráter de reflexão, quanto não de juízo moral. Na maior parte das vezes, como ocorre, sobretudo nos poemas 2, 4 e 6, a intervenção é diretamente interpretativa e se dá quase que por uma frase de implicações psicológicas ou de julgamento moral. Trata-se da expressão de juízos, sobrepondo-se ao simples registro da experiência: vício do “homem” pensante e que, mais do que um recurso estético, revela a dificuldade de o sujeito livrar-se do hábito do julgamento em detrimento do usufruto da experiência momentânea. A incidência desse tipo de atitude é grande nas três antologias, mas como nos outros tipos de problemas, ele se revela mais acentuado na antologia de Brasília, mais do que na do grêmio de Santos. Há casos em que essa preocupação de juízo ou de interpretação fica tão evidente que mal se reconhece nos poemas uma tentativa de haikai:

(III)

6) *Levaste meu sonho*
da vida que foi perdida
na folha que cai. (p. 29)

7) *No final do caule*
ouço o estranho respirar
da raiz oculta. (p. 27)

(III)

7) *Foi só pelos cílios*
que senti que houve um vento
olhando os meus olhos. (p. 26)

10) *o vento tem gosto*
descobri quanto o senti
beijando teu rosto. (p. 32)

8) ***Não sei o que quero***
do ramo que me plantou,
quero a filha viva! (p. 22)

Uma leitura minuciosa da antologia do grupo Ipê permite-nos observar que há lá poucas ocorrências desse tipo de problema. Dentre os poemas que nos chamaram a atenção nesse caso, examinamos os seguintes:

6) *O vento acalenta*
Inconsolável chorão
 no seu desalento... (p. 28)

Finados... Mortos
Presença dos ausentes.
Quanta saudade. (p. 33)

7) *Galhos curvados*
como a pedir perdão.
Nobre chorão. (p. 29)

10) **Saudades da Infância**
nos longos dias de verão
À noite, insônia. (p. 67).

8) *Inúmeras flores*
Nos túmulos de Finados
 - na **alma só saudade...** (p. 32).

Se observarmos os quatro primeiros poemas, vamos ver que se trata daqueles em que os **kigos** colocam-se como desafios para uma visão mais objetiva por parte do sujeito: chorão e Finados. Associam-se eles aos sentimentos de perda e a expressão mais imediata desta parece ser o lamento de que o haicaista tem dificuldade de sair. Mas na mesma antologia encontramos alguns haicais relacionados, por exemplo, com a morte e que apesar disso, mantêm-se num plano rigorosamente objetivo quase descritivo.

Por sobre o gramado,
 as borboletas em bando.
 Um caixão chegando. (p. 26)

Profusão de flores
 desfile de primavera.
 Também passa um féretro. (p. 30).

Eis-nos chegando agora à consideração do princípio central do haikai: aquele que o consagra como a flagração de um momento preciso e singular da experiência sensível. Para tanto, a superação das “etapas” precedentes é imprescindível. Limpo de artificios, de lugares comuns, de juízos e sentimentalismo, o haicaista está em condições de dispor-se à experiência desnudada do fato **kigo**. Esta disposição implica na fusão do sujeito com o objeto num momento particularíssimo. O sujeito está à espreita daquilo que no objeto lhe acenderá aquela espécie de centelha reveladora, um tipo de iluminação fugaz e, por isso mesmo, de difícil expressão. Nesse caso, a maior incidência de haicais “iluminantes” está na antologia do grupo Ipê:

(IV)
 1) , *na Gritaria e fogos:*
enfim escuridão ...Ah!
balão subindo. (p. 121)

3) *Mugido sedente*
gado magro em pasto seco
Coqueiros ao vento. (p. 115).

2) *Neste imenso azul
nenhuma nuvem no céu.
Somente urubus. (p. 118)*

5) *Cálidos casacos
todos rodeando um morto-
pálido, gelado (p. 110)*

7) *Depois da geada
nas faces do espantalho
lágrimas geladas. (p. 105)*

4) *Na praça da Sé
Tomando o sol os idosos
sem falar nem ler. (p. 112)*

6) *Verão tropical
Na árvore de Natal
Neve de algodão. (p. 59)*

8) *Imóvel a rã
Em sua cabeça poussa
uma borboleta. (p. 22)*

9) *Um bem-te-vi na árvore
Canta e canta sem descanso;
um outro gato ao longe. (p. 16).*

Traçamos até aqui uma espécie de caminho para chegar-se ao momento puro do haikai. No conjunto de textos que examinamos vamos perceber que, do ponto de vista lingüístico, o haikai supõe o abandono das formas hipotáticas em benefício das paratáticas. A coordenação e a justaposição são os modos de estruturação por excelência do haikai. Isto porque esses processos não supõem um jogo empenhado do raciocínio dedutivo. São apenas dados apostos. Assim, vamos perceber que os casos mais radicalmente anti-haicais são aqueles que supõem com a estrutura subordinativa um jogo analítico, quando a tendência do haikai é exatamente oposta. É sintética. Vejamos dois casos de anti-haicais em que a visão analítica impede a concisão:

1) *O vento tem gosto
Descobri quando o senti
Beijando teu rosto. (p. 32)
(Antologia de Brasília)*

2) ***me sinto quelmando
por dentro, fogo, por fora
me sinto tão sol (p. 33).***

Comparem-se, agora, todos aqueles poemas que consideramos problemáticos com a inteira simplicidade daqueles que consideramos momentos perfeitos de haicais que indicam em IV. Estas formas tão simples que beiram a ingenuidade infantil, constituem o ponto de chegada do exercício do haikai. Há algo que justifica essa aproximação entre esse tipo de composição e a linguagem da criança. O haikai é a expressão de um espanto primeiro diante do mundo, é a restauração de uma inocência que o homem perde com seu próprio envelhecimento.

Não fica difícil pensar-se agora que, pelos caminhos menos esperados, no transcurso deste século, o sonho de uma poesia liberta do peso das inflexões morais, dos delírios metafísicos e da condescendência dos sentimentalismos, sonho tal como o formulou Pessoa, tenha chegado à língua portuguesa pelo viés inesperado da migração cultural. Como esse fato alterará ou não os rumos da poesia da natureza em nosso país, isto não está nada claro. Também está muito menos claro o sentido libertador desse tipo de poesia em nossa cultura. Mas é sintomático que, alheio às dificuldades de clima e solo, o haikai tenha-se expandido tanto por aqui, como se localizasse neste país distante e numa cultura tão exuberante e excessiva um lugar particular para reafirmação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Antologias:

As Quatro Estações. Antologia do Grêmio Haikai Ipê. São Paulo: Aliança Cultural Brasil Japão. Massao Ohno Editor, 1991.

Antologia de Haicaiistas Brasileiros. Org. Dolores Pires. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1992.

2a. Antologia do Grêmio de Haikai "Caminho das Águas". Santos: Ed. Sesc-Santos, 1997.

Outros Textos:

FRANCHETTI, P. Et alii. Haikai. "Introdução". In *Haikai*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

ODA, Teruko. Haikai, a poesia do Kigo: In *Haikais ao Sol*. Coord. Débora Novaes de Castro). São Paulo. Livro Arte, 1995.

PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *Poemas Completos de Alberto Caetano*. Org. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Editora Presença, 1994.