



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DE BACABAL – PPGLB
MESTRADO ACADÊMICO

MARCO AURÉLIO GOULART DOS SANTOS

O MARANHÃO EM HAICAI: *Canto de Sabiá*, de Benedita Azevedo

BACABAL – MA
2024

MARCO AURÉLIO GOULART DOS SANTOS

O MARANHÃO EM HAICAI: *Canto de Sabiá*, de Benedita Azevedo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, *campus* Bacabal, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Cacio José Ferreira

Área de Concentração: Linguagem, Cultura e Discurso

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

Versão corrigida

Santos, Marco Aurélio Goulart dos

O Maranhão em Haikai: canto de sabiá, de Benedita Azevedo/Marco Aurélio Goulart dos Santos. ____ Bacabal, 2024.

122f.

Orientador: Prof. Dr. Caio José Ferreira

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal, 2024.

1.Poesia maranhense 2. Poesia japonesa I. Título

CDU 869.0(812.1)-1

O MARANHÃO EM HAICAI: *Canto de Sabiá*, de Benedita Azevedo

Banca examinadora:

Prof. Dr. Cacio José Ferreira (PPGLB/UFMA)

Orientador e presidente

Profa. Dra. Lucélia de Sousa Almeida (PGLB/UFMA)

Membro

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior (PPGL/UFAM)

Membro

A lua cheia
A brisa na janela:
Felicidade
José Lira

AGRADECIMENTOS

A Deus, por todo amor exalado em todos os momentos de minha vida;

Ao meu orientador, Cacio José Ferreira, por me levar pelos caminhos teóricos da pesquisa e por acreditar em meu potencial como pesquisador;

À minha mãe, Vera Lúcia Goulart dos Santos, por sempre ter confiança em mim e por todo amor e carinho que me destina de todas as formas;

Ao meu pai, Raimundo Nonato dos Santos, pelas conversas motivacionais, pelos momentos de descontração, por sua presença em minha vida;

À Vitória Fonseca, testemunha fiel de minhas lutas e conquistas;

Ao meu amigo-irmão Neto Rodrigues, pessoa por quem tenho muito apreço e carinho, e com quem posso conversar abertamente, colhendo os melhores conselhos;

Ao Professor Dr. Norival Bottos Júnior, por, também, com indicação de livros, me fazer percorrer pelos caminhos teóricos da literatura, mormente da poesia;

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Letras de Bacabal – PPGLB, que contribuíram para minha formação intelectual no decorrer do mestrado;

A todos aqueles que acreditaram em mim e me apoiaram, sobretudo nos momentos em que estive desanimado.

RESUMO

Esta pesquisa se propôs a investigar, como objetivo geral, tomando a ressonância do haikai como método e partindo de uma abordagem histórico-cultural, se a autora, Benedita Azevedo, elabora a forma poética de sua escritura sob a influência do haikai tradicional – ao tratar de elementos próprios à cultura maranhense e consequentemente brasileira, identificando os traços significativos e relevantes que se estabelecem no terreno da criação e da intertextualidade no produto final de sua poesia. E, como objetivos específicos: 1) compreender a estética de criação literária do Ocidente e do Oriente, com o intuito de fazer uma espécie de aproximação e distanciamento interculturais e literários dos dois mundos, especificamente da poesia; 2) expressar como o haikai chegou ao Brasil e como essa forma poética foi recepcionada em solo brasileiro, e, também, traçar a importância dos Grêmios de Haikai na atualidade (especificamente o Sabiá e Águas de Março) para a divulgação desta forma poética que ganha a cada dia mais espaço na Literatura Brasileira; 3) analisar os poemas da obra *Canto de Sabiá* (2006) por meio das peculiaridades próprias do haikai clássico, sem rimas, sem títulos e com *kigo* brasileiros, referentes a cada estação e discutir a concepção de sujeito leitor, partindo de uma pretensa ideia de que a leitura do haikai é uma negociação de sentido, e nessa esteira recorremos à *Teoria do Efeito Estético*, de Iser (1996; 1999). A perspectiva crítico-reflexiva de construção do saber é aquela em que existe espaço para o questionamento e a reflexão sobre o ordenamento das coisas, o que viabiliza a construção de sentidos e significados. Diante disso, guiamo-nos pela pergunta norteadora: Benedita Azevedo ressignifica tal forma poética dentro de sua própria cultura? Para tanto, identificou-se as características das estações do ano no cenário brasileiro por meio da *kigologia* de Goga e Oda (1996), como possível resposta para nosso problema, numa análise dos poemas na escritura *Canto de Sabiá*. O procedimento metodológico empregado neste trabalho, para chegar aos objetivos propostos, consistiu em revisão bibliográfica: artigos, livros, revistas e sites com relação à temática proposta; dessa forma, está ligado ao paradigma qualitativo de pesquisa, e consistiu em analisar 20 haicais da já mencionada obra, divididos nas quatro estações do ano: a primavera, o verão, o outono e o inverno, e em temáticas regulares, como vivência, fauna, flora, época e região. Assim, situamos nossa discussão em diversos autores que tratam desse tema: acerca do mundo ocidental e oriental voltado à poesia, ancoramo-nos em Miner (1996), Paz (2012; 2015). Acerca da teorização do haikai, embasamo-nos em Cunha (2019); Franchetti (2012); Iura (2021); Lira (2018; 2020), entre outros. Quanto à negociação de sentido entre autor e leitor no haikai, firmamo-nos em Iser (1996; 1999); Goga (2008); Lira (2006) e outros. Os resultados apontaram a historiografia de alguns haicaístas maranhenses em confluência com a análise da obra *Canto de Sabiá*. O que se verificou, no contexto da obra de Benedita Azevedo, é que ela tenha se encantado pela literatura japonesa, o haikai, por ser, justamente, poesia que preza pela simplicidade e desvela um universo imagético. No desenvolvimento da escritura da dissertação, buscou-se dirimir o entendimento do que é haikai e a falta de teoria sobre ele no Maranhão, estabelecendo-se um trabalho contextualizado do texto literário, desenvolvido a partir da mediação da história e do texto *Canto de Sabiá*. Portanto, concluímos que os elementos da natureza que são utilizados pela *haijin*, segundo os poemas que analisamos, apontam para a existência de hibridismos culturais tanto na natureza do poema, que deixa de pertencer a apenas uma cultura, bem como na identidade cultural da autora em questão, que se desloca de um conjunto de gêneros literários já cristalizados em sua cultura para produzir, segundo as suas vivências, uma forma poética distinta daquelas que tinha à sua disposição, muitas vezes retomando ao seu lugar de origem por meio desses elementos da natureza, os *kigo*. Cabe ressaltar também a ênfase dada ao sujeito leitor como participante ativo do processo de criação de sentidos para o texto literário, para o haikai.

Palavras-chave: Canto de Sabiá; Haikai; Poesia maranhense; Benedita Azevedo.

ABSTRACT

This research aimed to investigate, as a general objective, taking the resonance of haiku as a method and starting from a historical-cultural approach, if the author, Benedita Azevedo, elaborates the poetic form of her writing under the influence of traditional haiku - when dealing with elements specific to Maranhão culture and consequently Brazilian culture, identifying the significant and relevant traits established in the realm of creation and intertextuality in the final product of her poetry. And, as specific objectives: 1) to understand the aesthetics of literary creation from the West and the East, with the intention of making a kind of intercultural and literary approximation and distancing of the two worlds, specifically of poetry; 2) to express how haiku reached Brazil and how this poetic form was received in Brazilian soil, and also to trace the importance of Haiku Guilds today (specifically Sabiá and Águas de Março) for the dissemination of this poetic form that gains more space in Brazilian Literature every day; 3) to analyze the poems of the work *Canto de Sabiá* (2006) through the peculiarities of classical haiku, without rhymes, without titles, and with Brazilian kigo, referring to each season and discussing the conception of the reading subject, based on the pretense idea that reading haiku is a negotiation of meaning, and in this vein we resort to the Theory of Aesthetic Effect, by Iser (1996; 1999). The critical-reflective perspective of knowledge construction is one in which there is space for questioning and reflection on the ordering of things, which enables the construction of meanings and significances. Therefore, we are guided by the guiding question: Does Benedita Azevedo re-signify such poetic form within her own culture? To this end, the characteristics of the seasons in the Brazilian scenario were identified through Goga and Oda's kigology (1996), as a possible answer to our problem, in an analysis of the poems in the writing *Canto de Sabiá*. The methodological procedure employed in this work, to achieve the proposed objectives, consisted of bibliographic review: articles, books, magazines, and websites related to the proposed theme; thus, it is linked to the qualitative research paradigm, and it consisted of analyzing 20 haikus from the aforementioned work, divided into the four seasons of the year: spring, summer, autumn, and winter, and in regular themes, such as experience, fauna, flora, time, and region. Thus, we situate our discussion in several authors who deal with this theme: about the Western and Eastern world focused on poetry, we anchor ourselves in Miner (1996), Paz (2012; 2015). Regarding the theorization of haiku, we rely on Cunha (2019); Franchetti (2012); Iura (2021); Lira (2018; 2020), among others. Regarding the negotiation of meaning between author and reader in haiku, we rely on Iser (1996; 1999); Goga (2008); Lira (2006) and others. The results pointed to the historiography of some haikuists from Maranhão in confluence with the analysis of the work *Canto de Sabiá*. What was verified, in the context of Benedita Azevedo's work, is that she was enchanted by Japanese literature, haiku, precisely because it is poetry that values simplicity and unveils an imagistic universe. In the development of the dissertation writing, we sought to clarify the understanding of what haiku is and the lack of theory about it in Maranhão, establishing a contextualized work of literary text, developed from the mediation of history and the work *Canto de Sabiá*. Therefore, we conclude that the elements of nature used by the haikin, according to the poems we analyzed, point to the existence of cultural hybridizations both in the nature of the poem, which no longer belongs to just one culture, as well as in the cultural identity of the author in question, which shifts from a set of literary genres already crystallized in her culture to produce, according to her experiences, a poetic form distinct from those she had at her disposal, often returning to her place of origin through these elements of nature, the kigo. It is also worth mentioning the emphasis given to the reading subject as an active participant in the process of creating meanings for the literary text, for the haiku.

Keywords: Canto de Sabiá; Haiku; Maranhão poetry; Benedita Azevedo

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
CAPÍTULO I	19
A POESIA JAPONESA EM TRANSMUTAÇÃO.....	19
1.1 Como definir haikai?	19
1.2 O haikai como movimento na poesia brasileira.....	30
1.3 O haikai e a imagem maranhense	41
1.4 Considerações finais sobre a poesia japonesa em transmutação.....	53
CAPÍTULO II	56
ESPELHOS HAICAÍSTAS NO BRASIL	56
2.1 Os grêmios são importantes para a difusão do haikai em solo brasileiro?	56
2.2 Grêmios de haicais e suas variações	60
2.3 Grêmio Haikai Sabiá e Grêmio Haikai Águas de Março	68
2.4 Considerações finais sobre Espelhos Haicaístas no Brasil.....	75
CAPÍTULO III.....	78
A POESIA HAICAÍSTA DE BENEDITA AZEVEDO EM CANTO DE SABIÁ.....	78
3.1 A escritura de Benedita Azevedo em <i>Canto de Sabiá</i>	78
3.2 Os haicais contextualizados em <i>Canto de Sabiá</i>	86
3.3 Paisagens e ressonâncias em <i>Canto de Sabiá</i>	105
3.4 Considerações finais em relação à poesia haicaísta de Benedita Azevedo	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	117
ANEXO A – CAPA, CONTRACAPA E HAICAIS DA OBRA <i>CANTO DE SABIÁ</i> (2006), DE BENEDITA AZEVEDO, E ALGUNS HAICAIS UTILIZADOS NAS ANÁLISES DESTE TRABALHO	121

PREÂMBULO

É perceptível que o haikai (forma poética de origem japonesa que vem dum segmento estético literário diferente do ocidental), tem espaço considerável na literatura brasileira. Tal modalidade poética, no início do século XX, aporta no Brasil por meio dos imigrantes japoneses e por meio de releituras que autores brasileiros fizeram de orientalistas franceses e americanos, como *Couchoud* e *Chamberlain*. O haikai, decerto, dentro da historiografia literária brasileira, causou certo estranhamento por parte de alguns escritores, como Osório Dutra-Estrada, o qual estranhou a estética artística japonesa por não conter rimas nem títulos e ser concisa. Sendo assim, o percurso de resistência e de consolidação da estética poética nipônica foi longo e entrelaçado de ressignificações com o passar dos anos.

A produção haicaísta brasileira, provavelmente, inicia com Afrânio Peixoto¹ e, desde então, se estende aos grupos de haicais, que, atualmente, têm papel singular na divulgação e prática dessa modalidade poética. Nessa perspectiva, em aulas do curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, deparei-me com a poesia haicaísta por intermédio da conterrânea haicaísta Benedita Azevedo, que ministrou uma oficina de haikai a convite da Professora Samira Diorama da Fonseca, na disciplina de Teoria Literária. Foi meu primeiro contato com essa modalidade poética, momento em que percebi que perpasssei toda a minha vida de aluno de escola básica na ignorância acerca dessa forma de se fazer poesia.

A haicaísta Benedita Azevedo, naquela noite, apresentara as vertentes do haikai, sobretudo o estilo difundido pelo *Grêmio Haikai Ipê*, que tem o *kigo* (termo de estação do ano) como centro do poema, a alma. Com excelente didática e com a desenvoltura de quem entendia do que estava falando seguia ministrando a oficina, e nós, discentes, ouvíamos os ensinamentos daquela mestra *haijin*² com muita atenção e curiosidade.

Terminada a oficina, a escritora palestrante sorteou alguns livros de haicais de sua autoria, a fim de difundir a semente haicaísta em solo maranhense, na esperança de que algum dos discentes tomasse, talvez, a iniciativa de produzir o poema de Matsuo Bashô. A partir desse momento, posso dizer que o interesse pelo poema foi plantado em mim e arrisquei-me a

1 Afrânio Peixoto inseriu em seu livro intitulado *Trovas Populares Brasileiras*, de 1919, alguns haicais de própria autoria sua.

2 O termo *haijin* significa basicamente aquele (a) que escreve haicais, é o (a) poeta de haicais.

produzir um só haikai seguindo a estrutura de três versos de 5-7-5 sílabas poéticas aproximadamente, como havia nos ensinado a mestra Benedita Azevedo. Na minha primeira tentativa de *haijin*, eis que surge os seguintes versos: *Ao ouvir o cantar/ do sabiá na palmeira/ lembrei-me de ti*. Tais versos não configuram o que se pode chamar de haikai clássico, mas foi um passo generoso para o aperfeiçoamento da escrita com a estética criativa que emana do Oriente, mais precisamente do Japão. Desde então, segui produzindo haicais, com as orientações de Benedita Azevedo, que logo me apresentou, virtualmente, aos membros do *Grêmio Haikai Sabiá* e do *Grêmio Haikai Águas de Março*, ambos do estado do Rio de Janeiro, coordenados por ela. Assim, desde 2016 até hoje, integro os referidos grêmios, produzindo haicais e participando das antologias anuais, em conjunto com outros haicaístas

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Dentro do balaio
Enroscados uns nos outros
filhotes de gato
(Azevedo, 2007, p. 09).

A literatura ocidental, desde o início, sempre esteve ligada a modelos estéticos greco-romanos de criação literária. Dessa forma, o pensamento literário firmava-se em critérios de subjetivação, de inclusão do “eu” nas entrelinhas das obras, em enfeites poéticos, em figuras de linguagem que tornavam a prosa ou a poesia estilisticamente mais sofisticadas, com racionalização de ideias muitas vezes imaginadas, enfim, pensamento rico em conotação; isso, de forma geral, dentro das chamadas escolas literárias que iam surgindo, cada uma com suas características próprias, mas sempre nesse mesmo segmento. Sendo assim, o Brasil e seus escritores seguiam essas formas de criações literárias, que vinham, geralmente, da Europa; é o caso, por exemplo, do Parnasianismo, que surgiu na França e fez nascer grandes nomes dentro desse movimento aqui no Brasil, como Olavo Bilac, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira e outros.

A partir do final do século XIX e início do XX, no Brasil, com o Pré-Modernismo e o Modernismo e a Globalização das diversidades culturais, novos rumos da literatura foram tomados, com as tendências vanguardistas, os poetas de versos livres e outras inovações literárias. Nesse mesmo tempo, chega por aqui o haikai (poema de origem japonesa), mediante os imigrantes japoneses, que desembarcaram do navio *Kasato Maru*, no porto de Santos, em 1908. Ressalte-se, porém, que quem tornou o haikai conhecido, de forma positiva, foi Afrânio Peixoto³, com o livro *Trovas Populares Brasileiras*, de 1919, por meio do qual, de certa forma, comparou o haikai com nossa trova literária, uma vez aquele é um poema simples, assim como este, sem muito rebuscamento na linguagem, e de estrutura minimalista.

Entretanto, o haikai, poema que segue o pensamento oriental da leveza, da intuição e do encontro com a natureza, nada tem de ligação com a nossa maneira de criar e de fazer literatura já citadas acima. Não contém rimas, nem título, representa a eternização de momentos da natureza em três versos, como o captar de uma fotografia, um *flash*. Tem como alma poética o *kigo* (termo elementar da natureza que representa uma das estações do ano), que insere o poema na transitoriedade de uma dessas estações do ano. De certa maneira, a única semelhança do haikai com a nossa literatura é que ele tem forma fixa, ou seja, é formado por versos de 5/7/5

³ Segundo Franchetti (2012, p. 199), “Peixoto conheceu o haikai por intermédio de um livro de (Lira, 2018) (1879-1959), escritor hoje esquecido, mas nome-chave no orientalismo do começo do século XX.”

sílabas poéticas, que os japoneses chamam de moras.

Continuamente, o haikai foi ganhando novas formas ao longo do século XX, sendo Guilherme de Almeida o principal inovador dessa modalidade poética, refazendo-a à maneira ocidental de poetização, com títulos e rimas nos versos. No entanto, para este trabalho, interessa-nos o haikai com *kigo*, que é o que se aproxima mais do original japonês.

O *kigo* (lê-se quigô) é, segundo Goga (1996, p. 261), “uma palavra que expressa fenômenos (paisagem, fauna, clima, enfim, todos os acontecimentos da natureza e da vida) que ocorrem no globo terrestre e no céu”, ou seja, é um representante da natureza, como já dito, peculiar a uma das estações do ano; o ipê-amarelo, por exemplo, é um *kigo* de primavera, pois nessa época ele ganha beleza e encanta os olhos dos haicaístas, os quais passam a produzir haicais sobre sua floração, em instantes caracterizados no “aqui e agora”, ou, no mais das vezes, de forma imaginada. O *kigo*, em comparação com a nossa literatura ocidental genuína, está para o haikai assim como a chave de ouro está para o soneto, no verso final.

Este trabalho tem, pois, o interesse de pôr em discussão as possibilidades de criação literária (ocidental e oriental) e o processo de resignificação do haikai no Brasil, por meio da obra *Canto de sabiá* (2006), de Benedita Azevedo.

Nosso principal objetivo é identificar como a autora, Benedita Azevedo, elabora a forma poética de sua escritura sob a influência do haikai tradicional (com *kigo*) – ao tratar de elementos próprios à cultura maranhense, identificando os traços significativos e relevantes que se estabelecem no terreno da criação e da intertextualidade no produto final de sua escritura.

Dessa maneira, pretendemos elaborar nosso trabalho apresentando perspectivas históricas (mesmo que breves) da estética literária ocidental e oriental, a fim de descobrir distanciamentos e aproximações na maneira de criação literária entre esses dois mundos (prezando sempre pelo haikai), visto que cada um tem suas peculiaridades e questões próprias de composição no fazer poético, desse forma, chegando à definição do haikai, sobretudo dentro da historiografia literária brasileira e suas modificações no decorrer do tempo. Desse modo, a discussão do haikai no mundo globalizado faz-se necessária, a questão da expansão desta modalidade poética no Brasil e no mundo, o cenário haicaístico brasileiro atual, enfatizando o *Grêmio Haikai Sabiá* e o *Grêmio Haikai Águas de Março*, como meio de aprendizado, produção e divulgação do haikai com *kigo* próprios do Brasil, em relação às vivências, flora, fauna, entre outras temáticas, baseadas no livro *Natureza, Berço do Haikai – antologia e kigologia* (1996), de Masuda Goga e Teruko Oda, sendo esses critérios fatores da problematização de nosso trabalho. Acerca disso, vale lembrar que o estudo do haikai dentro

das universidades ganha espaço a cada dia, sendo objeto de estudo sob a luz de várias perspectivas: a tradução e o haikai, intersemiótica e o haikai, história e transformações do haikai no decorrer dos anos etc., desde artigos, dissertações e teses: (Hirashima, 2007; Sousa, 2007; Lira, 2010; Nunes, 2011; Tavares, 2019), para citar alguns trabalhos.

No entanto, dentro das universidades maranhenses, esse tipo de estudo ainda não é tão explorado, fazendo-se necessário, a nosso ver, uma vez que a literatura japonesa, com a globalização e sua conseqüente expansão e o deslocamento de culturas (Hall, 2020), ganha espaço em todo o mundo, tratando-se especificamente do haikai, com sua ressignificação aonde chega.

A relevância deste estudo, social e academicamente, consiste em entender tal ressignificação por meio da obra *Canto de Sabiá* (2006), de autoria da brasileira e maranhense Benedita Azevedo, e propor a ideia de sujeito leitor como processo de entendimento e de complementação do poema, haja vista que o haikai é composto por certa carga de sugestividade. Sendo assim, lembremo-nos de Lira (2020, p. 230), que nos diz “que o haicaísta é um pintor que deixa todas as suas telas inacabadas, na esperança que o leitor as complete”.

Assim, percebemos que, para a literatura moderna, é viável o esforço de conseguir trazer a lume este trabalho, com vistas ao entendimento e incentivo à prática do haikai, da aproximação do homem com a natureza em redor, tanto dentro da comunidade acadêmica maranhense quanto da sociedade em geral.

Para tratarmos da problematização deste trabalho, é válido começarmos com a noção de que o haikai é, de acordo com Santos *apud* Goga (1988) o menor cálice em que se bebe poesia, num certo envolvimento com a natureza. Sendo assim, falar de literatura japonesa é, de certo modo, envolvê-la com a natureza, haja vista que a criação literária japonesa sempre esteve ligada à natureza e à concisão, tendo como métrica poética versos de 5/7/5 sílabas. Assim é com o *tanka*, que é complementado com um dístico de 7/7 sílabas. E o haikai, com uma única estrofe com aproximadamente 17 sílabas no total.

Acerca do haikai, de acordo com Masuda Goga (1988), existem três vertentes de opinião sobre essa modalidade poética: os que defendem o conteúdo do poema, como a brevidade, concisão e leveza, geradas pela inspiração zen; os que levam em consideração a forma, que é defendida por Guilherme de Almeida, que tornou o poema haikai mais ocidental ao incorporar rima e título ao texto (já dito em linhas acima); e os que consideram o *kigo* como alma do poema, dando-lhe a importância maior, por tratar-se do termo da transitoriedade das estações. Em decorrência disso, entendemos que nosso trabalho está vinculado à última vertente

(haikai com *kigo*), que é a forma de criação adotada pela autora da obra em análise; portanto, à guisa de exemplificação, vejamos o seguinte haikai: “início da noite –/um canto de sabiá/e a brisa marítima” (Azevedo, 2006, p. 31), em que percebemos ser um poema sem rimas, sem título e que remete à primavera.

Partindo dessa ideia e da introdução do poema oriental à maneira ocidental no Brasil, surgiu-nos a seguinte questão: como a autora Benedita Azevedo ressignifica tal forma poética dentro de sua própria cultura? Para respondermos à questão, será necessário compreender como o haikai com *kigo* é praticado no Brasil, identificando, assim, as características das estações do ano no cenário brasileiro por meio da *kigologia* de Goga e Oda (1996), como possível resposta para nosso problema, na análise dos poemas da obra *Canto de Sabiá* (2006).

Quanto aos nossos objetivos, pretendemos, como objetivo geral, identificar como a autora Benedita Azevedo ressignifica uma forma poética de origem japonesa – o haikai – ao tratar de elementos próprios à sua cultura. Desse modo, partimos para os objetivos específicos, a saber: 1) compreender a estética de criação literária do Ocidente e do Oriente, com o intuito de fazer uma espécie de aproximação e distanciamento interculturais e literários dos dois mundos, especificamente à poesia; 2) expressar como o haikai chegou ao Brasil e como essa forma poética foi recepcionada em solo brasileira, e, também, traçar a importância dos Grêmios de Haikai na atualidade (especificamente o *Sabiá, Águas de Março*) para a divulgação desta forma poética que ganha a cada dia mais espaço na Literatura Brasileira; e 3) analisar os poemas da obra *Canto de Sabiá* (2006) por meio das peculiaridades próprias ao haikai clássico, sem rimas, sem títulos e com *kigo* brasileiros, referentes a cada estação e discutir a concepção de sujeito leitor, partindo de uma pretensa ideia de que a leitura do haikai é uma negociação de sentido, e nessa perspectiva recorreremos à *Teoria do Efeito Estético*, de Wolfgang Iser (1996;1999).

Quanto à fundamentação teórica de nosso trabalho, pretendemos explorar trabalhos já consagrados acerca da literatura oriental, mantendo o diálogo com outros trabalhos acadêmicos relacionados, também, ao haikai. Dessa forma, tal modalidade poética que aproxima o homem à natureza é o aporte teórico principal deste trabalho.

Em se tratando de contemporaneidade, o haikai é uma das modalidades poéticas mais produzidas e disseminadas no mundo; mas nem sempre foi assim. No começo do século XX, por exemplo, teve o estranhamento de alguns poetas brasileiros à primeira vista, por não dispor o haikai de elementos comuns à literatura brasileira, como rimas (referimo-nos ao haikai clássico), efeitos/enfeites poéticos inerentes à poesia ocidental, porque “o objetivo do haicaísta

não é escrever ‘belos versos’, mas voltar-se para o registro, em linguagem curta e direta, das coisas simples e triviais” (Lira, 2018, p. 16), ou seja, é a poesia da simplicidade, do aqui e agora (embora seja escrita também de cenas imaginadas, mas só em último caso), do verbo no presente, da transitoriedade das estações e, sobretudo, da objetividade. Um dos mais ferrenhos críticos do haikai foi Osório Dutra, que, segundo Paulo Franchetti (2012, p. 200), citou “numa crônica datada de 20 de novembro de 1920, não só que a arte da poesia era muito pobre no Japão – pois o país desconhecia não só o soneto, a balada, o vilancete, como a própria rima –, mas ainda que o haikai era um fruto dessa pobreza”. Nesse sentido, vemos que o haikai teve de enfrentar barreiras em nossa cultura até chegar a ser abonado por nossos literatos. Contudo, muitos outros autores o ressignificaram, como é o caso de Guilherme de Almeida, que incorporou título e rima ao poema haikai, tornando-o em uma poética mais envolta dos moldes ocidentais.

Sendo o haikai a poesia da natureza, ligada às estações do ano, Goga (1996) aponta que cada uma delas tem características que evocam a sensibilidade do momento. Desse modo, a primavera é vista como a estação da renovação, da alegria, das cores; o verão caracteriza-se pela vivacidade que vem do calor; o outono exprime a sensação de senectude, de melancolia; e o inverno emana a tranquilidade, repouso e frieza. Tudo isso demonstrado através de vivências, tempo, fenômenos atmosféricos, geografia, fauna e flora que compõem as quatro estações do ano. E, vale ressaltar que, para os japoneses, a época de Ano Novo é tida como uma pequena estação, equivalendo, nesse sentido, à quinta estação em que se pode escrever haicais.

Todas essas ideias de composição de haikai estão em nosso único *saijiki*, *Natureza – berço do haikai – kigologia e antologia*, de Goga e Oda (1996), que serão primordiais para discutirmos a ressignificação do poema em clima brasileiro, na análise do livro *Canto de Sabiá* (2006), aqui adotado como objeto de estudo.

A vinda de imigrantes japoneses ao Brasil, no *Kasato Maru*, fez com que se deparassem com um país de clima diferente do de sua origem, sendo o Japão um país de estações bem determinadas, e este, de estações que, muitas vezes, tornam-se confusas, de região para região, visto que aqui se tem uma ampla dimensão não só de condições climáticas, mas também de culturas diversas, que foram um desafio para Goga e Oda ao delimitarem as peculiaridades de cada estação em sua *kigologia*. Nesse sentido, “os *haikais* aqui [Brasil] escritos passaram a adotar termos lexicais que faziam parte da natureza brasileira e novos sentimentos que decorriam do distanciamento da terra natal e do contato com novas experiências” (Nakaema;

4 *Saijiki* é o termo japonês que se dá à “coletânea de termos de estação (*kigo*)” (Lira, 2020, p. 9).

Lopes, 2007, p. 2). Nessa linha, vale lembrar que tal ressignificação do haikai à brasileira se deu por conta da globalização, que era iminente nos idos do século XX.

Passados alguns anos da chegada do haikai ao Brasil, surgiram os grêmios de haikai, na década de 80, iniciados com o *Grêmio Haikai Ipê*, a fim de impulsionar a criação e produção de haicais à maneira clássica com *kigo*, embora abrasileirada. Seguindo-se nessa mesma esteira, os anos 2000 foram mais produtivos ainda quanto ao aspecto de surgimento de adeptos do poema de Bashô (o haikai).

No Rio de Janeiro, a educadora e poeta Benedita Azevedo fez nascer o *Grêmio Haikai Sabiá*, cuja antologia *Tempo de Semear* (2019) é uma das produções mais recentes do grupo.

Em 2004, Benedita Azevedo criou no Rio de Janeiro o Projeto Haikai na Escola. O objetivo do projeto era “(...) levar o haikai às crianças e aos adolescentes, nas escolas, incentivando, ensinando e orientando”, segundo as palavras de Benedita apresentadas no convite para o evento (arquivo pessoal). Esse projeto deu origem ao Grêmio Haikai Sabiá (primeiro grêmio de haikai do Rio de Janeiro), fundado por ela em 18 de junho de 2006 na idade (*sic*) de Magé, com o mesmo objetivo descrito acima (Tavares, 2019, p. 100).

Desde o período de criação do referido Grêmio, pessoas de todo o Brasil e também de outros lugares se tornaram membros do grupo, uma vez que o Grêmio hoje faz parte do ambiente virtual, chegando a contar com mais de 200 pessoas que trabalham com o haikai e o produzem (embora nem todos contribuam para as antologias anuais).

Por fim, o procedimento metodológico empregado neste trabalho, para chegar aos objetivos propostos, consistirá em revisão bibliográfica: artigos, livros, revistas e sites com relação à temática proposta; dessa forma, está ligado ao paradigma qualitativo de pesquisa.

Quanto à natureza da pesquisa, será trabalhada de forma explicativa. Para tanto, num primeiro momento, no capítulo intitulado *A POESIA JAPONESA EM TRANSMUTAÇÃO*, discutiremos acerca da origem do haikai no Japão e a diferenciação da criação literária ocidental e oriental, partindo desse ponto para a contextualização do haikai no Brasil e uma possível inserção do haikai no Maranhão, visto que a autora da obra em análise é maranhense. No segundo capítulo, intitulado *ESPELHOS HAICAÍSTAS NO BRASIL*, explanaremos acerca das vertentes haicaístas adotadas neste país, sobretudo o clássico com *kigo* (o que adotamos para esta pesquisa), enfatizando a importância dos grêmios de haikai para a literatura brasileira, mais precisamente os grêmios de haikai *Sabiá* e *Águas de Março*, que são coordenados pela escritora Benedita Azevedo, pretendendo, portanto, identificar a ressignificação da forma poética haikai, tudo isso em consonância com os estudos literários dentro da concepção da poesia nipônica no

ocidente. Autores como Paulo Franchetti (2012), Lira (2018, 2020), Stuart Hall (2020), Zygmunt Bauman (2013), Masuda Goga e Teruko Oda (1996), Paz (2012; 2015), Friedrich (1978), entre outros, serão basilares para a pesquisa. Num terceiro momento, no último capítulo, intitulado *A POESIA HAICAÍSTA DE BENEDITA AZEVEDO EM CANTO DO SABIÁ*, focaremos na análise da obra em questão, enfatizando o seu contexto e seus haicais, de acordo com cada *kigo*.

Portanto, ao apresentarmos a história do haikai no Brasil, as vertentes adotadas, as maneiras de composição, inclusive, a dos grêmios, exemplificando a análise dos poemas do livro em estudo, concluiremos o trabalho com a exposição do objetivo geral e dos objetivos específicos da pesquisa, fazendo um balanço do que foi trabalhado, sendo as *CONSIDERAÇÕES FINAIS* a parte destinada a esse fim.

CAPÍTULO I

A POESIA JAPONESA EM TRANSMUTAÇÃO

[...] nunca existiu na cultura nipônica um corpo coerente de doutrina estética, relativamente independente da religião, que sofresse sucessivas interpretações ao longo dos tempos – nada que se assemelhasse à tradição aristotélica entre nós (Franchetti, 2012, p. 21).

1.1 Como definir haikai?

As literaturas ocidental e oriental fazem parte de dois segmentos de criação artísticas diferentes entre si, mas que caminham rumo a um objetivo maior, que é demonstrar a beleza que há na arte literária, de mostrar a funcionalidade que dela vem de entendermos o mundo em redor. Desse modo, o Ocidente e o Oriente desenvolveram, de acordo com suas culturas, formas de demonstrar ao mundo o poder da literatura. Sendo assim, objetivamos, para fins comparativos entre esses dois mundos, fazer a análise de como se dá a diferença entre esses dois segmentos culturais, para conceituarmos e definirmos o que é o haikai, modalidade poética que nos interessa na construção do presente trabalho.

A literatura ocidental, bem como a cultura ocidental, sempre esteve atrelada ao modelo greco-romano de criação artística, que foi a base de formação de toda a Europa e consequentemente dos países colonizados por europeus. Assim, a forma de fazer literatura no Ocidente tonaliza em Aristóteles, que via a arte voltada, inicialmente, para a mimeses ou imitação, sendo a mimeses aristotélica formada pela invenção da realidade. Desse maneira, a literatura aciona o ponto de partida para que se firme como sistema, sendo o drama, seguido da poesia, a base de toda essa sistemática literária.

A poesia, conceito que abrange toda a literatura, foi o pilar da *Poética* de Aristóteles (considerado o primeiro tratado de literatura do Ocidente), que via o drama como o centro da criação artística na antiguidade. Nessa época, o poema épico, firmado na Mitologia Grega, era a tipologia literária por excelência, assim como o teatro, mais especificamente, a tragédia grega; daí surge também a comédia, um gênero literário considerado de menor valor para Aristóteles. Nesse sentido, acerca da *Poética* de Aristóteles, cabe-nos destacar o que expõe o comparatista Earl Miner:

A obra de Aristóteles é o mais puro exemplo que temos de um estudo explicitamente originador sobre a natureza da literatura como um ramo distinto e separado do conhecimento humano. Apesar de breve, a *Poética* é o que há de mais característico em relação àquilo que foi recentemente denominado como a poética originadora que surgiu em diversas culturas. (Miner, 1996, p. 28)

Com tal exposição de pensamento, podemos perceber que, da *Poética* de Aristóteles, embora seja um tratado de poesia considerado pequeno, surge a inspiração para a construção de toda a literatura ocidental, tendo a figura do poeta, do texto literário e do leitor os elementos constitutivos para caracterizar tal arte como autônoma. Desse forma, ainda levando em consideração as impressões de Earl Miner (1996), todos perceberão que a figura do poeta é conseqüentemente a do autor, e a figura do leitor é tida como a receptora daquilo que é construído no texto, sendo a literatura (a obra escrita) a melhor maneira de conhecer o mundo, que é por meio da linguagem, tendo em vista também a linguagem oral como elementar na prática do conhecer.

Nessa perspectiva, no decorrer dos séculos, a literatura, inovando suas características peculiares a cada época, foi se delineando, dividindo-se em estilos de época, sobretudo na Europa. Daí o sistema literário se constituiu em escolas literárias, sendo esse o modelo adotado na literatura brasileira, como, por exemplo, se vê no Arcadismo, no Romantismo, no Realismo, no Naturalismo, dentre outras escolas. Assim se construiu, basicamente, a formação da literatura ocidental, desenvolvendo-se, inicialmente, com as epopeias (estilo clássico), chegando aos gêneros tidos como modernos, como o romance, a crônica e o conto.

Já a história da literatura oriental, sobretudo a japonesa, começa a ser delineada em 712, com a obra *Kojiki* (relatos de fatos antigos entrelaçados à cosmogonia da criação do Japão). De acordo com Andrei Cunha (2019), a poesia japonesa originou-se há cerca de 1200 anos, não se colocando nessa conta a literatura oral. Nesse sentido, Miner (1996, p. 30) destaca dois tratados importantes para a literatura oriental, assim como o de Aristóteles foi/é para a literatura ocidental. Trata-se de “(...) ‘O Grande prefácio’ para o *Clássico da poesia* (*Shijing*, provavelmente datado do primeiro período da dinastia Han, a qual estendeu-se de 206 a.C. até 220 d.C.)”. O outro tratado de literatura oriental de grande relevância diz respeito ao prefácio de *Ki no Tsurayuki* para o *Kokinshû*, que, de acordo com Andrei Cunha (2019) é tido como a primeira antologia imperial. *Tsurayuki* assim se expressa no prefácio à já referida antologia:

A poesia japonesa brota do coração humano, que é a sua semente, e suas folhas crescem como dez mil palavras. Neste mundo, as pessoas têm muitos

interesses diferentes, e aquilo que pensam em seu coração, expressam em poesia, quando falam sobre as coisas que viram e escutam. Basta ouvir o rouxinol do Japão, que canta em meio às flores, ou a voz do sapo que vive na água, para entender que todos os seres vivos produzem algum tipo de poesia. A poesia é aquilo que, sem esforço, move o céu e a terra e emociona até os ogros e deuses que nossos olhos não podem ver. Ela harmoniza as relações entre homem e mulher e consola mesmo o coração de ferozes guerreiros. (Cunha, 2019, p. 17)

Do prefácio em questão, podemos notar que a poesia nipônica já tinha afinidade em relacionar o homem com a natureza que o circunda, sendo essa relação fundamental para a construção do que posteriormente se convencionou chamar *haiku*, em todo o mundo, e *haikai*, no Brasil. Cabe ressaltar que a literatura japonesa, enquanto estética de criação, não se deu como na literatura do Ocidente, por meio de peculiaridades de épocas e caracterizações filosóficas que moldaram o homem no decorrer dos séculos.

Quanto a algumas situações comparativas entre a literatura ocidental e oriental, temos que aquela é dotada de subjetivações, enquanto esta é mais objetiva; a literatura ocidental, por ser subjetiva, é mais emocional; a oriental, mais intuitiva; a ocidental adota mais figuras de linguagem e enfeites poéticos; a oriental faz uso, também, de figuras de linguagem, mas bem menos que a ocidental, e é mais sugestiva. Portanto, ainda sobre a estética oriental de criação literária japonesa, ela é basicamente e inicialmente voltada à mescla entre poesia e religião, sobretudo em relação ao xintoísmo e ao budismo (zen-budismo)⁵. Cabe destacar, pois, alguns conceitos estéticos importantes para o fazer literário de tal esfera em linhas seguintes, assim como vale destacar alguns dos principais poetas da literatura japonesa. Nesse sentido, enquanto algum poeta ocidental vai se firmar em subjetivações para criar seu texto poético, um oriental, mais precisamente um haicaísta, vai encontrar na natureza algum elemento que possibilite identificar sua emoção, de forma objetiva.

Um dos poetas que mais se destacaram na literatura japonesa foi Matsuo Bashô, mas, antes dele, alguns outros poetas fizeram nome na historiografia literária do Japão, destacando-se por criarem alguns preceitos de elaboração poética. Algumas antologias foram importantes

5 A literatura ocidental também já se pautou demasiadamente na religião, mas nunca no mesmo viés que a literatura oriental. Na ocidental, isso se deu com maior envergadura antes do Iluminismo, em que a igreja Católica era uma das instituições com maior poder de influência. Sobre a religião e critérios estéticos na literatura japonesa, vejamos o que expõe Franchetti (2012, p. 21): Os critérios estéticos japoneses, como é de esperar, possuem estreita ligação com o pensamento confucionista e budista, uma vez que o xintoísmo é mais uma forma de sentir e agir do que um corpo de doutrina de larga expressão intelectual. Assim, revelando forte impregnação confucionista, a noção fundamental para a produção e o julgamento da poesia na Antiguidade (até o século VIII) é o *makoto*, cuja etimologia é “verdadeira palavra”, “verdadeira coisa”. *Makoto*, traduzido frequentemente por “sinceridade”, “verdade”, atualiza-se em três qualidades conscientemente valorizadas nos textos literários *sei* (pureza), *mei* (brilho), e *choku* (elevação de caráter, correção espiritual, e, também, franqueza).

para essa construção, quais sejam: *Man'yôshû* (759 d.C.), considerada a primeira antologia poética do Japão; *Kokin'wakashû* (905 d.C), considerada a primeira antologia imperial (já citada em linhas anteriores); *Shinkokin'wakashû* (?); e, por fim, *Ogura Hyakunin Isshu* (?), que é formada por cem poemas de cem poetas do Japão, sendo uma compilação de alguns poemas das outras antologias.

Diante disso, vale enfatizar alguns conceitos estéticos da criação literária japonesa que foram fundamentais no decorrer dos séculos, a saber: *yûgen*, proposto, segundo Andrei Cunha (2019) pelo imperador *Shuzei*, conceito estético que consiste na construção de um poema com base em associações não bem-definidas, tratando-se da questão da sugestividade que se vale a poesia japonesa, sugestividade que acaba fazendo com que o leitor participe do poema, complementando-o; é, portanto, a parte enigmática da poesia. Esse conceito estético de criação literária acabou sendo utilizada por *Zeami* no teatro Nô. Acerca disso, Octavio Paz (2015) menciona que o teatro Nô, com *Zeami*, além do *yûgen*, é impregnado de Zen, assim como toda a poesia do Japão.

Outro conceito estético de grande relevância para a poesia na historiografia literária japonesa trata-se do *yôen*, que diz respeito à questão da beleza e sensualidade no poema. Esse estilo foi desenvolvido por *Teika*, filho de *Shunzei*. Acerca desse conceito estético, à guisa de exemplificação, valemo-nos do seguinte poema:

um leito de palha
na noite que espera
tarda o vento de outono
ela estende no chão o luar
a Dama da Ponte de Uji

O comparatista Earl Miner destaca diversas escolhas criativas neste poema. Quem espera é a noite, não a dama. Quem tarda é o vento, não o amado. Ela desenrola o luar, e não a esteira de palha (Cunha, 2019, p. 20).

Tal exemplificação em forma de poema e comentário, em Andrei Cunha (2019), nos leva a refletir sobre a evolução estética que a poesia vinha desenvolvendo nos séculos anteriores a Matsuo Bashô. Uma poesia voltada às questões sentimentais, numa associação com a natureza, e que já caminhava para os estilos que viriam a enunciar o haikai, poema surgido da estrofe inicial do renga-haikai, que veremos mais à frente.

Por fim, mais um conceito estético desenvolvido por *Teika* refere-se ao *ushin*, que revela uma espécie de verdade do que se sente ou do que se diz. Algo que se pode perceber até mesmo na poesia de Bashô, tomando como base Octavio Paz (2015, p. 166), que nos diz que “a poesia

de Bashô não é simbólica: a noite é a noite e mais nada. Ao mesmo tempo, é algo mais, porém é um algo que, rebelde à definição, recusa-se a ser nomeado”, isto é, é a natureza sendo representada como ela é com uma pitada de sugestividade.

Diante do que já vimos até aqui, a literatura japonesa, antes de Matsuo Bashô, passou por diversas apropriações estéticas por meio de seus poetas, que foram trabalhando a forma e o conteúdo do poema, enaltecendo não só a parte afetiva e expressiva na forma de canto do ser humano, mas também a natureza, a qual integra, basicamente, toda a cultura japonesa. Assim, o haikai vai surgir de toda essa estrutura poética voltada à natureza, cabendo-nos percorrer historicamente como Matsuo Bashô desenvolveu tal forma poética que revolucionou a poesia oriental, porque, para definir o haikai, é preciso, certamente, saber o percurso histórico da poesia no país do sol nascente, para, assim, chegar-se ao que se convencionou chamar *haikai*, *haiku* ou, brasileiroamente, haikai. Logo, necessitamos expor o caminho deste que é considerado o precursor do haikai: Matsuo Bashô.

Inicialmente, a poesia japonesa era uma espécie de canto e do canto surgiu toda a estrutura lírica, afetiva e expressiva da arte literária no Japão. A estrutura poética desse país é construída em versos de 5 e 7 sílabas poéticas, que os japoneses chamam de moras⁶. Assim, tal poesia é tida como estruturalmente fixa ou metrificada, que surgiu na chamada idade dos homens, diferentemente da idade dos deuses, período em que não existia medidas fixas nos poemas, de acordo com Paulo Franchetti (2012). Com os seguintes versos: “Todas essas nuvens/Que se acumulam/No céu de Izumo/Parecem muros/Construídos para nos abrigar” (Franchetti, 2012, p. 9), a poesia japonesa ganha forma (esses versos estão inseridos no *Livro Branco*, de Tohô Sanzôshi, o qual fora discípulo de Bashô).

A poesia do Japão era constituída por poemas longos, chamados *nagauta* ou *chôcka*, que quer dizer basicamente poemas longos; e por poemas curtos, chamados de *tanka*. Os poemas curtos foram os mais bem trabalhados de início, desenvolvendo-se de tal forma que passaram a ser chamados de *waka*, que quer dizer poemas do Japão. Dessa maneira, a poesia nipônica foi ganhando forma, distanciando-se, em partes, dos elementos da poesia chinesa (que era o ponto de referência da literatura japonesa) para ter certa maturidade ou autenticidade. Nesse sentido, dentro da historiografia literária do Japão, alguns outros critérios estéticos

6 O sistema japonês de metrificação difere-se do nosso por diversas razões: a emissão de sons na língua japonesa se difere da emissão de sons na língua portuguesa, dessa forma o sistema de escansão das duas línguas também se difere. No sistema de contagem de sílaba português, conta-se somente até a última sílaba tônica da última sílaba de cada verso, já na língua japonesa há uma quebra da sequência de sílabas por meio da entonação que permitem uma pausa sintática nos versos, como é o caso do *kireji*, ou palavra de corte. Acerca desse assunto, v. Franchetti, em: Quantos versos, quantas sílabas? – A poesia do instante – Paulo Franchetti (wordpress.com)

surgiram e ganharam forma por meio dos poemas, até chegar ao *haikai* (*hokku*) como poesia independente, e isso começa justamente pelo *tanka* e pelo *renga* (modalidades poéticas produzidas pela nobreza).

A literatura japonesa clássica, a que era produzida nos palácios, desenvolveu-se por meio do *tanka* (poema formado por duas estrofes: a primeira de três versos de 5-7-5 sílabas, o *hokku*; e a segunda de dois versos de 7-7 sílabas, o *wakiku*), de modo que a produção literária não era produzida de forma individual, mas de forma compartilhada, dialogada. Isso fez com que surgisse um novo gênero chamado *renga*. E dentro desse novo gênero alguns conceitos estéticos foram também se desenvolvendo, a saber, o *shin*, em que a estrofe inicial decorre de uma relação tida como “fiel” com a segunda; o *sô*, em que a estrofe inicial já não tem uma ligação tão próxima com a segunda, mas ainda assim mantém uma relação de sentimentos entre si; e o *gyô*, que já não se percebe nenhuma relação entre as partes do poema. Daí, a poesia japonesa foi se construindo dentro das antologias imperiais, fazendo-se do *renga* uma espécie de atividade principal da aristocracia na *Era Kamakura* (1185-1333). Assim, nesse quadro evolutivo, os poetas criaram algumas regras para que se pudesse elaborar o *renga*, de modo que essa forma poética fosse produzida apenas por aqueles que fossem dignos do conhecimento de tal composição. Desse modo, na poesia palaciana, não se tinha um limite de estrofes a serem produzidas, o que veio a ter somente no final da *Era Kamakura*. Dentre esses preceitos, tem-se também o de que a poesia nessa época não podia ser escrita com elementos que não fossem dignos de poesia, ou seja, elementos da natureza convencionados como dignos de poesia, a formalidade das palavras, a forma nobre como se deveria produzir poesia. Portanto, elementos vulgares, informais, menos poéticos não eram inseridos nos poemas. Assim era o período inicial do *renga*, a poesia acoplada, composta por várias mãos, uma poesia difícil de ser praticada devido ao excesso de regras e convencionalismo, que eram contra a espontaneidade poética que, mais tarde, Matsuo Bashô iria enaltecer, por meio de seus fundamentos estéticos.

Na *Era Muromachi* (1333-1568), de acordo com Franchetti (2012), o *renga* chegou ao seu apogeu, época em que se destacou o maior poeta dessa modalidade poética, Sôgi, o qual fez alguns discípulos destacados na prática do *renga*. No entanto, percebia-se que a poesia em questão ainda era produzida apenas por pessoas da alta classe social vigente, retirando-se as classes mais baixas da prática e produção de poesia, como a dos comerciantes, por exemplo. E, nesse sentido, a classe social dos comerciantes e de outros sentiram a necessidade de também produzir poesia, mas com o dizer informal da época, a linguagem menos cortesã, com elementos mais vistos no cotidiano e de menos prestígio (digamos assim) em comparação à poesia palaciana. Nesse momento, desenvolveu-se o *haikai no renga*, modalidade poética mais

informal, praticada pelo povo e com linguagem mais acessível. E daí, dessa modalidade poética, surgiria a semente do haikai de Matsuo Bashô, que tornou o *hokku* (estrofe inicial de um *renga* ou *haikai no renga* em poema independente), de modo que o *hokku* era tido como a principal estrofe do *renga*, composto com aproximadamente 17 sílabas poéticas distribuídas em 3 versos, os quais exprimiam a natureza e sua beleza, num estado de contemplação do aqui-agora que se tornava transitório, efêmero, complementado pelo *wakiku*, ou estrofe lateral. Vale ainda expor que Bashô, em seu período de ascensão poética, caminhava com a poesia e os preceitos do confucionismo e do zen-budismo, de forma que sua poesia se tornaria um caminho, um *dô*.

Para chegarmos a Bashô e sua representação fundamental no mundo poético japonês, valemo-nos do conceito de *hokku*, que é a estrofe essencial para a chegada do haikai tido como poema autêntico. Para tanto, para não cometermos anacronismo, vale ressaltar que Bashô não foi poeta de haikai, assim como o poema produzido atualmente, mas sim um mestre de *haikai-renga*, que, como já dito, foi a espécie de modalidade poética desenvolvida pela classe social de menor prestígio na *Era Muromachi*. No entanto, o poema haikai atual tem grande contribuição de Bashô, visto que tal mestre revolucionou a maneira de se fazer poesia em sua época. Assim, vejamos com mais detalhes a definição de *hokku*, de acordo com Paulo Franchetti

O *hokku* deveria basicamente: ser uma estrofe longa, isto é, de 17 sílabas; conter sempre uma referência à estação do ano e ao lugar onde se realizou a sessão; e ser sintaticamente completo, independentemente da estrofe seguinte. As outras estrofes também conhecem prescrições rígidas, mas as regras principais das estrofes subsequentes ao *hokku* são as que se referem ao aparecimento e à sucessão dos motivos tradicionais [...]. (Franchetti, 2012, p. 14).

O *hokku*, vale dizer mais uma vez, era a estrofe inicial de um *haikai-renga*, tida como a principal do poema. Tal estrofe só poderia ser escrita por pessoas de grande conhecimento poético. É daí, basicamente, que vão surgir mestres que se dedicaram à produção de *hokku*, criando estilos próprios, que caracterizavam suas escolas. Nesse período de ascensão ou de produção do *hokku*, destacaram-se três escolas, a *Teimon*, a *Danrin* e, principalmente, a *Shomon*. A primeira, refere-se à escola de Teitoku (1571-1613); a segunda, à de Sôin (1604-1682); e a última à de Bashô (1644-1694).

A escola *Teimon*, como forma de predominância estética, seguia um estilo mais voltado à não vulgarização de termos poéticos. Ela seguia a maneira de fazer poesia do *waka* tradicional, com termos mais formais, de nível culto, mas também incorporando ao poema elementos do cotidiano (Iura, 2021).

A escola *Danrin*, criada por *Sôin*, fez vigorar elementos predominantemente do cotidiano, enaltecendo o humor nos poemas. Paulo Franchetti (2012) afirma que *Sôin*, só graças a *Sôkan* (1458-1546), conseguiu o feito de romper com as barreiras do formalismo clássico da literatura japonesa. Mas com tantos ganhos, o *hokku* ainda não era tido como modalidade poética autônoma. E para quebrar essa barreira, Bashô despertou seu espírito para uma nova forma de se fazer poesia, juntando elementos dualísticos, formando uma espécie de contradição entre elementos da poesia clássica e da poesia do povo. Citando Paulo Franchetti (2012, p. 17), Bashô juntará o “pessoal e o impessoal, o alto e o baixo, o elegante e o grotesco [...] cheio de sentido e de vida [...]”. E quanto a essa dualidade, diz-nos Octavio Paz:

Bashô não rompe com a tradição, mas segue-a de uma maneira inesperada; ou, como ele mesmo diz: “Não sigo o caminho dos antigos: busco o que eles buscaram”. Bashô aspira a expressar, com meios novos, o mesmo sentimento concentrado de grande poesia clássica. Assim, transforma as formas populares de sua época (o *haiku no renga*) em veículos da mais alta poesia. Isto requer uma breve explicação. A poesia japonesa não conhece a rima nem a versificação com acentos e seu recurso principal, como na francesa, é a medida silábica. Esta limitação não é pobreza, pois é rica em onomatopeias, aliteraões e jogos de palavras que são também combinações insólitas de som e significado. (Paz, 2015, p. 156-157)

Bashô, apesar de ter usado critérios da poesia tanto clássica quanto informal da época, conseguiu elevar o status do *hokku* a uma modalidade poética de prestígio e de qualidade, não que o *hokku* não fosse importante para aquele tempo, mas, de certa forma, essa estrofe inicial do *haikai no renga* só ganhou autenticidade e independência com Bashô. Diante disso, com a conquista da mesclagem entre o clássico e o informal, o poeta Bashô adquiriu o respeito e a admiração de muitos adeptos da poesia, que o denominaram mestre, conquistando, assim, muitos discípulos.

A poesia desse mestre, como já dito, tinha um quê de ascetismo, de mistura entre religião e poesia. Poesia que era totalmente ligada à natureza e as peculiaridades das estações. Nessa perspectiva de criação literária, Bashô inaugurou sua escola de poesia (a *Shomon*) com um poema que, atualmente, é tido como um dos mais traduzidos, senão o mais traduzido, da literatura haicaísta mundial:

O velho lago –
Ao salto da rã,
o barulho d’água.⁷

⁷ Haicai traduzido por Edson Iura, inserido no livro *Cesto de Caquis*, 2021, p. 41.

Acerca desse poema, vejamos a análise que Edson Iura fez:

Segundo a tradição, Bashô estava reunido com seus discípulos quando compôs os seguintes versos: “Ao salto da rã/ o barulho d’água. Bashô pediu que alguém completasse o primeiro verso. Um de seus discípulos propôs *yamabuki* (*Kerria japonica*, rosa japonesa ou quérria). A razão do discípulo vinha de um entendimento tradicional. Desde a antiguidade, a rã era admirada por seu coaxar na primavera. Por outro lado, a partir da era Heian (794-1185), a rã passou a ser associada à quérria [...] Ao invés de seguir a tradição, Bashô saiu-se com “O velho lago”, causando espanto a todos. A sugestão do discípulo faria o poema de Bashô se alinhar com o passado clássico. Mas Bashô preferiu romper com esse passado. Em lugar do canto da rã perdido entre as flores a margearem um límpido riacho, ouvia-se apenas o ruído do batráquio saltando em um lago de água estagnada. A rã é um tema de primavera, que implica num dia de temperatura agradável, povoado pelos sons dos seres despertando para a vida. Por outro lado, o lago tem uma conotação de quietude e hibernação e o som da água apenas reforça a sugestão de silêncio do poema. Entretanto, esse súbito movimento da rã virá para sinalizar a vida despertando na primavera, ao romper a quietude invernal implícita no velho lago. A rã, simplesmente saltando na água ao invés de cantar, eliminou as velhas associações que tinha com a poesia clássica. (Iura, 2021, p. 41-42)

Com essa análise, notamos que Bashô e seus discípulos trataram de fazer do *hokku* uma estrofe de poesia mais bem-elaborada, mais independente, o que viria a ser, de certa maneira, nosso haikai atual, ou boa parte de sua evolução. Nesse sentido de evolução, foram surgindo alguns novos mestres de haikai, ou melhor, de *hokku*, como Buson (1716 – 1783) e Issa (1763 – 1827), cada um com seu estilo próprio, com uma maneira peculiar de fazer ou produzir poemas. Aquele, que também era pintor, produzia uma poesia mais intelectualista, segundo Paz (2015); este, tinha uma maneira mais sentimental de produção literária, utilizando elementos da natureza de menor prestígio, como lesmas, moscas, dentre outros, em seus poemas. E Bashô, o grande mestre, firmou sua poesia em três conceitos filosóficos e estéticos, de acordo com Palma (2016), a saber: *sabi*, que designa e evoca sentimentos de solidão na poesia; *wabi*, que remete ao sentido de se levar uma vida modesta, desapegada de bens materiais (assim Bashô viveu, feito um eremita, viajando a muitos lugares); e, por fim, já no fim de sua vida, o poeta em questão adota o conceito de *karumi*, que pode ser entendido como leveza dentro da poesia. Assim se foi desenvolvendo a história do haikai, tendo como mestres destacados (vale ressaltar mais uma vez) primeiramente, Matsuo Bashô, depois, Yosa Buson e Kobayashi Issa. No entanto, posterior a esses mestres, um outro mestre surgiu e mereceu destaque, por seu senso de criticidade, por sua ousadia, por sua autenticidade e por muitas outras qualidades, era o poeta Masaoka Shiki (1867 – 1902).

A partir do século XIX, ocorre a *Restauração Meiji* (1868 – 1900). Dessa restauração, decorre a abertura dos portos do Japão para o mundo, sobretudo para a Europa. Nessa época, em relação à literatura, há um momento de renovação literária japonesa, por meio da entrada também dos modelos de literatura europeus no Japão, os quais, de certa forma, colocaram a literatura do Japão em crise, visto que até esse momento (Buss; Cunha; Oliveira, 2021) havia a segurança de apenas ir se aperfeiçoando as formas poéticas japonesas tradicionais através dos séculos. Até a *Restauração Meiji*, tinha-se a preocupação em se manter a tradição da poesia (com algumas mudanças por meio dos próprios mestres japoneses de poesia), mas, a partir daí, com a entrada da cultura europeia, muitos poetas começaram a produzir poemas em versos livres, em moldes contemporâneos que o mundo criava. Daí então, Shiki, preocupado com essas reformulações, percebeu que a poesia japonesa tradicional não resistiria a todas essas mudanças, pelo menos nos moldes em que se encontrava. Sendo assim, o poeta sentiu a necessidade de adequar, ou melhor, aprimorar a arte literária japonesa, sobretudo em relação ao *hokku*. Nessa perspectiva, o poeta renovou e elevou essa estrofe inicial do *haikai no renga* a um nível mais autêntico do que Bashô e outros mestres haicaístas haviam alcançado. Shiki criou uma nova nomenclatura para o poema, chamando-o de *haiku*, que é a aglutinação de *hokku* + *haikai*. Desse modo, a forma poética criada por Shiki ganhou espaço em toda a literatura mundial, sendo atualmente o *haiku* um dos poemas mais produzidos na literatura moderna.

Vale ressaltar que Shiki foi um grande crítico de mestres da poesia tradicional japonesa, como Bashô. Dessa forma, Shiki já não apoiava a poesia coletiva que era produzida nos séculos anteriores, como o *haikai no renga*, mas sim a produção do *haiku* como forma de modernidade literária que valorizava a verdade, a transitoriedade, a percepção da natureza que chamasse a atenção, que tocasse o leitor (não que os outros mestres não fizeram isso), dentre outras atribuições peculiares ao *haiku*.

O que Shiki queria, na verdade, era tornar o *haiku* independente de contextualizações, de tal modo que não precisasse de comentários para a complementação de seu sentido, o que era recorrente no *hokku*. Outra das reformulações do poeta era em desassociar a poesia japonesa de preceitos religiosos, fazendo com que o *haiku* fosse uma poesia construída apenas como elementos que retratassem a vida em redor, sem muitos artefatos filosóficos do zen-budismo, o que era comum nos poemas dos antigos mestres, principalmente em Bashô. Dessa maneira, Shiki construiu sua poesia com base no *shasei* (Buss; Cunha; Oliveira, 2021), que é a ideia de “retratar a vida”, como se o poeta fosse um pintor com um cavalete ao ar livre, pintando aquilo que vê. Portanto, Shiki foi um grande revolucionário no sentido de renovação literária, um mediador entre o tradicional e o moderno, com a finalidade de fazer com que a poesia

japonesa não se perdesse totalmente nos critérios estéticos que chegavam ao Japão. Assim, fazendo um paralelo entre o mundo ocidental e o oriental, valemo-nos do seguinte pensamento, o qual, de certo modo, em relação ao costume japonês de manter a tradição, rompeu-se com Shiki:

O senso comum europeu concebe a arte como uma constante batalha entre o velho e o novo – aquilo que o crítico americano Harold Bloom chama de “angústia da influência”: o novo poeta precisa desdizer o poeta anterior, ou do contrário será esmagado sob o peso da tradição. A concepção japonesa clássica do fazer artístico tem discurso bem diferente: o poeta novo atinge o sublime quando honra a tradição e a eleva a novos voos. (Buss; Cunha; Oliveira, 2021, p. 22)

Shiki, certamente, quebrou essa linha de pensamento japonês, mas não de forma total, pois manteve em seu *haiku* as características do *hokku*: três versos fazendo referência à natureza por meio do *kigo*; o *kireji*, que quer dizer palavra de corte, fazendo uma espécie de justaposição no poema, como se fosse um jogo de sentidos entre tópico e comentário, ou seja, a utilização de dois segmentos frasais, com sentido completo, porém com margens sugestivas ao leitor; enfim, os elementos básicos que o poeta percebeu que eram essenciais para o *haiku* e que faziam sentido sua manutenção.

Em síntese, definir o haikai é percorrer todo o contexto histórico desse poema, o qual é tido como a mais expressiva forma poética do Japão. Sendo assim, pudemos perceber que o haikai surge por meio do *hokku*, que era a estrofe inicial do *haikai no renga*, poesia produzida, primeiramente, nos palácios imperiais, por pessoas de prestígio social e literário, que depois passou a ser escrito por pessoas socialmente menos privilegiadas, que sentiram a necessidade de fazer poesia, com elementos mais informais. Portanto, podemos assim definir o haikai: poema de origem japonesa, que se distancia de subjetivações e de enfeites poéticos, composto por três versos de 5/7/5 sílabas poéticas, que faz referência a uma das estações do ano por meio do *kigo*, numa espécie de tópico *versus* comentário mediante o *kireji*, eternizando um momento, uma percepção do *haijin* na transitoriedade da vida, da natureza, de forma incompleta, visto que “esse ‘claro enigma’, essa incompletude intrínseca de um discurso poético constituído de elementos referenciais, supostamente concretos e visualizáveis, é uma das características essenciais do haikai” (Lira, 2006, p. 142). Nessa mesma esteira de pensamento, temos que “[a poesia japonesa] não é nem pode ser uma descrição, é uma sugestão; não aspira ao completo acabamento de uma ideia, antes prefere limitar-se a enunciar-lhe o início, deixando o resto para ser adivinhado” (Moraes, 1999, *apud* Palma, 2016, p. 36). Nesse sentido, temos que o haikai,

por mais que seja pequeno em termos de estrutura, é gigante em termos de conteúdo, tanto é que há anos de estudos por parte de críticos, e muito ainda há o que se revelar acerca desse poema, o qual é objeto de análise deste trabalho dentro do cenário literário brasileiro.

1.2 O haikai como movimento na poesia brasileira

Toda cultura estabelece seus valores específicos.
A eles acrescenta valores novos, em suas fases criativas de desenvolvimento. Errado é, no entanto, julgar os valores de uma determinada cultura com critérios de valor de outra. Fenômenos culturais, qualquer que seja nossa posição diante deles, só podem ser explicados e compreendidos a partir da situação psicológica e social que os engendrou. Eis o que devemos aprender, se pretendemos construir um futuro em comum. (KOELLREUTTER, 2018, p. 29)

Vale ressaltar, mais uma vez, que toda a literatura brasileira seguiu, desde os primórdios, os modelos de criação literária ocidental, de modo que foram se construindo as ditas escolas literárias atravessando os séculos, mudando, de forma peculiar, as maneiras de se fazer literatura por meio de alguns preceitos filosóficos, sociológicos, antropológicos, dentre outros, típicos de cada época. Foi assim com o Arcadismo brasileiro, com o Romantismo, com o Realismo, com o Naturalismo, enfim, com várias escolas literárias. Dessa maneira, o Brasil consolidou sua literatura com tendências artístico-literárias vindas da Europa. No entanto, no início do século XX, muitos escritores brasileiros sentiram a necessidade de mudar a maneira como a literatura era produzida no Brasil. Desse modo, com as manifestações Pré-Modernistas, a literatura brasileira passou a ser mais brasileira, mais voltada a elementos próprios do Brasil. Em poesia, sentiu-se a necessidade de liberdade de forma e de conteúdo. No romance, as questões sociais ganharam espaço em suas entrelinhas, passando o romance a ser, muitas vezes, objeto de denúncia da realidade social de forma natural. Sendo assim, na virada do século XIX para o XX, a literatura brasileira tornou-se mais eclética, mais rica no sentido de liberdade artística. Daí, dessa liberdade literária, eis que surge o haikai no Brasil, que, segundo os críticos e estudiosos dessa modalidade poética, inseriu-se em terras brasileiras por duas vias: pelos imigrantes japoneses, que chegaram ao porto de Santos em 1908; e por releituras que autores brasileiros fizeram de japonólogos e orientalistas franceses e americanos, como *Couchoud* e *Chamberlain*, respectivamente; este último sendo estudado por poetas brasileiros já na metade do século XX. Portanto, percebemos que a literatura brasileira, a partir desse momento, já não seguia mais os modelos que há séculos vinha seguindo, isto é, os moldes europeus. Mas dá espaço a outras culturas, com a globalização, com o choque entre culturas. Entretanto, vemos

que, apesar de a literatura ter acolhido o haikai, poema de origem japonesa, esse acolhimento se deu de forma principal por via europeia, sendo esse lado cultural do Ocidente ainda muito influente no Brasil.

Como principal autor que introduziu o haikai no Brasil, podemos citar Afrânio Peixoto (1876-1947), que, em seu livro intitulado *Trovas Populares Brasileiras* (1919), apresentou alguns haicais de sua autoria e fez algumas considerações acerca do poema japonês, dizendo que “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 com ênfase, é o *epigrama lírico* (Peixoto, 1919, p.19 *apud* Iura, 2021, p. 51). Por meio de tal pensamento, podemos perceber que o autor, de certa forma, comparou o poema haikai com a trova brasileira, a qual é uma espécie de poema construído por meio de palavras simples, que contém apenas uma estrofe e que não apresenta título (sendo todas essas características encontradas no haikai), mas que apresenta rimas, diferente do haikai clássico. Dessa forma, entendemos que Afrânio Peixoto, apreciador da trova brasileira, passou também a apreciar o poema japonês por conta de sua simplicidade e concisão. Daí, entendemos que se deu o ponto de partida para toda uma introdução do haikai em solo brasileiro e que de certo modo até hoje é um dos poemas mais praticados na literatura brasileira contemporânea (embora seja tal prática ainda muito pouco desenvolvida nos estados da região Nordeste do país). Assim, defendemos, para fins deste trabalho, que Afrânio Peixoto teve grande relevância para que muitos outros autores sentissem a necessidade de reflexão acerca do poema japonês, que vem de um modelo diferente dos modelos ocidentais de criação literária. Nesse sentido, acerca do engajamento dos brasileiros no entendimento e na produção do haikai, é notório que houve modificação (ou modificações) na maneira de criar os haicais em solo brasileiro, visto que o choque de culturas foi inevitável, e em decorrência desse choque já não podemos dizer que o haikai brasileiro é o mesmo que se produzia no Japão. Assim, valemo-nos do pensamento de Edson Iura:

AINDA QUE inspirado por uma tradição estrangeira, não há dúvida de que o haikai é uma forma poética legitimamente brasileira, nascida de uma recriação em língua portuguesa, e não de uma mera imitação do gênero nipônico. Esta recriação conhece dois momentos de assimilação, que dão origem a duas modalidades de haikai brasileiro. (Iura, 2021, p. 51)

Os dois momentos de assimilação que o autor cita são os já ditos em linhas anteriores, isto é, as duas vias de entrada do haikai no Brasil. Acerca dessa recriação, adaptação ou evolução do haikai em solo brasileiro, no decorrer do século XX, autores que tiveram grande envergadura poética e que tiveram contato com a cultura japonesa foram fundamentais para a produção haicaísta, como Guilherme de Almeida, o qual modificou o haikai clássico, inserindo títulos e rimas no poema (algo que se distancia do fazer literário oriental); citemos também os nomes de Oldegar Vieira, Waldemiro Siqueira Jr., Paulo Leminski, Masuda Goga, Teruko Oda, Paulo Franchetti, dentre outros. Assim, pensamos ser necessário expor, de forma sucinta feito um haikai, a contribuição de alguns desses poetas para o enaltecimento do poema japonês por meio de suas produções diante dos anos atravessados pelo século XX.

Sabendo-se que Afrânio Peixoto foi provavelmente o introdutor do haikai no Brasil, é importante destacar que ele não só se dedicou a apreciar o haikai, mas também o produziu, mesmo que de forma reduzida e espontânea, sem nunca mais ter se dedicado à prática de tal forma poética. Mas, dito isso, bastou esse momento de inspiração com a poesia japonesa para Afrânio Peixoto ser considerado o inventor do haikai brasileiro (Iura, 2021).

Afrânio Peixoto por volta da década de 20 do século passado, elaborou um ensaio no qual relata as formas de se criar um haikai e mostra sua produção haicaísta, constituída de 52 haicais. Nesse ensaio, podemos ver a definição de haikai, em termos de forma e conteúdo, assim: “pequeno poema de três versos, de cinco, sete e cinco pés métricos, respectivamente, que resumem uma impressão, um conceito, um drama, um poema, às vezes deliciosamente, não raro profundamente” (Peixoto, 1928, pp. 18-20, *apud* Iura, 2021, p. 52). À guisa de exemplificação, vejamos um dos haicais de Afrânio Peixoto, exposto também na obra de Iura (2021, p. 52):

Arte de resumir
O ipê florido,
Perdendo todas as folhas,
Fez-se uma flor só.

Diante disso, vemos que o haikai de Afrânio Peixoto não era, de certo modo, um poema

imitativo do haikai tradicional japonês, mas uma tentativa de recriação do poema à brasileira. Assim, seguindo nessa esteira, alguns outros poetas penderam para essa mesma forma de se fazer poesia haicaísta, podendo citar Waldemiro Siqueira Jr., Oldegar Vieira e alguns outros. Esses poetas queriam inovar a maneira de poetizar tendo como modelo o haikai japonês, mas não com a mesma filosofia com que os japoneses escreviam seus haicais. Nessa perspectiva, o haikai brasileiro foi se modificando e evoluindo de tal forma que alguns outros poetas se dedicaram a produzi-lo às suas maneiras, mas sempre tendo como fundo a ideia do poema japonês, com três versos de mais ou menos 17 sílabas poéticas. Nesse sentido, Iura (2021) vai chamar essa forma de criação literária de Haikai Tradicional Brasileiro (HTB), sendo três autores os principais praticantes dessa modalidade de haikai: Guilherme de Almeida (1890-1969), Millôr Fernandes (1924-2012) e Paulo Leminski (1944-1989). Esses três poetas foram importantes para a evolução e influência do haikai no Brasil, merecendo destaque da crítica voltada a esse tema. Em resumo, é o Haikai Tradicional Brasileiro uma forma haicaísta sem *kigo*, mas que faz menção à natureza; é uma forma haicaísta que contém, por parte de alguns autores, certa carga de humor; é uma forma haicaísta que muitas vezes contém rimas e títulos e que mescla a filosofia oriental com a ocidental. Assim sendo, vejamos como Guilherme de Almeida autenticou sua maneira de produção haicaísta voltada a essa vertente haicaísta.

Guilherme de Almeida, escritor nascido em Campinas, em 1890, foi um dos maiores poetas de sua época. Poeta completo, perpassou por diversas modalidades poéticas com elevada desenvoltura. Foi parnasianista e modernista ao mesmo tempo, tendo ganhado a admiração de muitos por sua aceitação ao sentido de renovação literária, com a inovação da poesia após a chegada do verso livre, com o enaltecimento nacionalista que vigorou na década de 20 do século passado, dentre tantas outras novidades literárias. Por outro lado, recebeu críticas dos poetas mais conservadores, os quais viam em todas essas inovações um certo devaneio que emanava sobretudo de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade. Desse modo, Guilherme de Almeida foi, de certa forma, um poeta eclético no sentido das modalidades poéticas que praticava, e, nesse sentido, em termos de haikai, foi, assim como os modernistas, um inovador do poema de Bashô, fazendo com que sua maneira de criação literária ficasse marcada na historiografia literária brasileira, com o que se convencionou chamar de haikai guilhermino.

O haikai guilhermino tem um quê de parnasianismo, um quê de modernismo, um quê de orientalismo, dentre outros quês. Trata-se de um tipo de haikai que contém título, rimas, 17 sílabas poéticas e que faz menção à natureza, muitas vezes não associada à natureza do aqui e agora, do momento presente, como se vê nos haicais tradicionais japoneses. O haikai

guilhermino muitas vezes se volta ao passado, mesmo sendo escrito no presente. Para exemplificarmos, vejamos um haikai do próprio Guilherme de Almeida:

O PENSAMENTO

O ar. A folha. A fuga.
No lago, um círculo vago.
No rosto, uma ruga.
(Almeida, *apud* Vogt, 2013, s/p.)

Com esse haikai, esclarecemos o que já foi dito acerca da estrutura e conteúdo do poema guilhermino: título: o pensamento; rimas: o primeiro verso com o último, e, no verso do meio, a rima da segunda sílaba poética com a sétima sílaba poética; conteúdo: elementos da natureza com um certo racionalismo típico da poesia ocidental.

Nesse caminhar de modificações haicaístas, Goga (1988) atribui três correntes de opinião sobre o haikai, a saber: os defensores do conteúdo do haiku; os que atribuem importância à forma; e os que dão mais importância ao *kigo* (palavra elementar da natureza que faz menção a uma das estações do ano, que é a alma do haikai). Nesse sentido, Goga (1998) atribui a Guilherme de Almeida o principal poeta que dá importância à forma do haikai, e cita o artigo “Meus haikais”, de autoria do poeta campinense, que fora publicado no Estado de S. Paulo, em 28 de fevereiro de 1937, artigo este por meio do qual Guilherme de Almeida tece algumas considerações acerca de seu haikai. Nele, o poeta em questão assim destaca, fazendo uma comparação do haikai com a nossa trova literária, como o fez Afrânio Peixoto:

- 1) Ambos atribuem importância ao número de sílabas e não à acentuação;
- 2) A base da pronúncia entre ambos é comum: a, e, i, o, u;
- 3) O ritmo ímpar do idioma japonês é semelhante ao nosso. O heptassílabo, bem como a nossa poesia, nasceu na Gália, constituindo a forma clássica do romance, canção popular e outros. Na própria conversação cotidiana, existem muitas frases de sete sílabas. O verso pentassílabo igualmente integra a nossa tradição. (Goga, 1988, p. 39)

Por fim, Goga (1988, p. 39) cita, por meio de esquema do próprio Guilherme de Almeida, a estrutura do haikai guilhermino. Vejamos:

	X
O	O
	X

Na exemplificação gráfica, percebemos, no primeiro e no último verso, por meio do X, as rimas externas, e, no verso intermediário, a rima interna, por meio do O.

Essa é a modalidade haicaísta chamada de guilhermina, por conta da autenticidade de um dos maiores poetas do século passado, que hoje se encontra em certo esquecimento. Mas sua contribuição para o Haikai Tradicional Brasileiro foi e ainda é muito forte, e que ganha a cada dia novos adeptos.

Outro grande escritor, que foi também humorista, que inovou o Haikai Tradicional Brasileiro, ganhando o gosto de elevado público leitor, foi Millôr Fernandes (1923-2012). Ele, assim como Guilherme de Almeida, tratou de incorporar rima a seus haicais, que ele nomeou de hai-kais. Além disso, injetava em seus versos determinada carga de humor, alguma sacada, que fazia com que o leitor tomasse, após a leitura do poema, certas reações. Millôr foi importante para a difusão e produção do haikai no Brasil por conta de sua alta criatividade poética, por sua desenvoltura em colocar em poucos versos aquilo que se considerava o suficiente para ser considerado um poema de valor. Mas vale dizer que, embora ele tenha inovado o haikai à sua maneira, como o fez Guilherme de Almeida, deixou fugir o verdadeiro espírito de haikai, o sabor de haikai, sendo sua forma de criação literária mais uma das recriações do poema de Bashô em solo brasileiro. E a esse respeito, assim diz Paulo Franchetti:

O “hai-kai” de Millôr é usualmente um epigrama (composto o mais das vezes de uma só frase) em três versos livres, dos quais se rimam o primeiro e o terceiro.

Para Millôr, como ele mesmo registra, o haikai é uma forma “fundamentalmente popular e, inúmeras vezes, humorística, no mais metafísico sentido da palavra”. No mesmo passo informa que seu interesse pelo haikai, enquanto “forma de expressão direta e econômica”, data de 1957, quando respondia pela seção de humor da revista *O Cruzeiro*. (Franchetti, 2012, p. 207)

Com a citação de Paulo Franchetti, confirmamos que os poemas de Millôr partem mais para uma recriação do que seja o haikai de fato. E, para exemplificar essa forma de recriação literária, vejamos um “hai-kai” de Millôr Fernandes:

É meu conforto
Da vida só me tiram
Morto.⁸

8 Millôr Fernandes - Haikai - Poesia dos Brasis - Rio de Janeiro - www.antoniomiranda.com.br

Seguindo na esteira literária do Haikai Tradicional Brasileiro, temos outro poeta que mereceu/merece destaque nesse cenário, por sua atuação, difusão e conhecimento acerca do assunto (o haikai). Trata-se de Paulo Leminski (1944-1989), poeta curitibano que detinha um alto grau de conhecimento acerca da cultura nipônica, sobretudo do zen-budismo e que estava, à sua época, inserido na literatura marginal, trabalhando na poesia Concreta, dos irmãos Campos.

Leminski seguia, para a construção de seus haicais, uma filosofia mais voltada ao conteúdo do poema do que à forma. Vez ou outra, utilizada rimas em seus textos. Ele era adepto do orientalismo californiano, de acordo com Paulo Franchetti (2012), que tinha a figura de Allan Wats como a mais expressiva quanto ao zen budismo no Ocidente, ao lado de outros notáveis estudiosos da cultura nipônica, tais como, D. T. Suzuki e Reginald Blyth. Contrário ao mundo acadêmico, Leminski seguiu em sua vida uma espécie de liberdade tanto em termos de poesia quanto em termos de vida pessoal. Além disso, via no haikai não só um meio de produção de poemas, mas, assim como Bashô, um caminho de vida, um *dô*.

Portanto, para a historiografia haicaísta brasileira, Leminski figura entre os mais importantes difusores do pensamento oriental, por meio da poesia, encontrando em suas ideias vários entusiastas e seguidores até hoje. Desse modo, não podemos falar em haikai no Brasil sem que citemos a contribuição desse poeta. E, como forma de exemplificação de sua maneira de criação haicaísta, vejamos um haikai de sua autoria, citado por Paulo Franchetti (2012, p. 230):

Verde a árvore caída
Vira amarelo
A última vez na vida.

O haikai acima emana leveza por meio da simples cena de uma árvore caída com um contraste de cores entre o verde e o amarelo, com o contraste entre a vida e a morte, tudo isso exposto em apenas três versos que sugerem ao autor imaginar, recriar a cena composta, no sentido de que tudo é efêmero, tudo é passageiro.

Em síntese, Paulo Leminski foi, tanto para o haikai quanto para a Poesia Concreta e para a Poesia Marginal, um ponto de referência, de modo que sua poesia e suas críticas sobre poesia e literatura servem (para aqueles que querem entender o haikai, em termos de mesclagem com o zen-budismo e o conteúdo do poema, bem como sua recriação à maneira ocidental de criação

literária) como uma das bases, um dos pilares.

Dessa maneira, seguindo o percurso histórico do haikai no Brasil, como já dito, os japoneses que chegaram a este país tiveram também elevada influência cultural em termos de disseminação e produção do haikai, tanto em língua japonesa quanto em língua portuguesa. E, desse modo, os imigrantes japoneses, apesar de inicialmente permanecerem fechados em seu grupo, fizeram do haikai uma semente que germinou no Brasil e que ganhou vários adeptos, vários admiradores.⁹

Dando continuidade e levando-se em consideração a chegada do navio *Kasato Maru* ao porto de Santos, em 18 de junho de 1908, tem-se a primeira manifestação, ou melhor dizendo, a primeira produção haicaísta em solo brasileiro, com o poeta Shuhei Uetsuka (1876- 1935), que, já prestes a aportar em Santos, assim escreveu:

A nau imigrante
chegando: vê-se lá no alto
a cascata seca.
(Shuhei Uetsuka, *apud* Goga, 1988, p. 33).

Esse é considerado o primeiro haikai escrito no Brasil por um imigrante japonês, mas vale destacar que os imigrantes japoneses, quando chegaram ao Brasil, levavam uma vida muito atarefada, quase não tendo tempo para produzir haicais. A produção de haicais pelos imigrantes só começou a acontecer anos depois da chegada do navio japonês em solo brasileiro. Nesse sentido, de acordo com Goga:

[...] quando a vida do imigrante começa a apresentar alguma folga, mais precisamente em 1926, ingressa no núcleo colonial Aliança, Estado de São Paulo, Kan-inchiro Kimura, cujo nome haicaístico era Keiseki (1867-1938) e no ano seguinte Kenjiro Sato, de nome haicaístico Nenpuko (1898-1979). Eles lideraram o movimento de cultivo e de difusão do *haiku* tradicional, construindo os alicerces do atual “mundo haikuísta” da colônia que conta cerca de mil aficionados. (Goga, 1988, p. 34).

E são nas primeiras décadas do século XX que temos a contribuição da colônia japonesa no Brasil com a finalidade de produzir o haikai dito tradicional, escrito em Japonês, mas também sendo um espelho para a produção em língua portuguesa. Nessa perspectiva, Nenpuko

⁹ A vertente haicaísta dos imigrantes, mais voltada ao clássico haikai japonês e mais tarde recriada ao molde cultural brasileiro, com a fundação do Grêmio Haikai Ipê, que adotaremos e destacaremos, haja vista que a obra a ser analisada é produzida de acordo com esse viés, essa linha haicaísta, que se constitui em poema de três versos, sem título, sem rimas, com *kigo* e com *haimei*(sabor de haikai).

Sato teve papel relevante para que, já na década de 80 do mesmo século, Masuda Goga, um de seus discípulos, pudesse propagar o haikai clássico que se aproximasse do haikai japonês, por meio da fundação do *Grêmio Haikai Ipê*.

Quanto ao haikai brasileiro que teve como modelo o haikai clássico japonês, numa forma recriada, Iura (2021) dá o nome de *Haikai Sazonal Brasileiro*, que, ainda de acordo com tal crítico, “não é uma arte japonesa, mas uma recriação brasileira. As matérias-primas do HSB são a língua portuguesa e a natureza brasileira, enquanto o haikai japonês se origina da língua japonesa e da natureza japonesa” (Iura, 2021, p. 57). Desse modo, podemos concluir que o haikai brasileiro com *kigo*, apesar de ter sido recriado com base no haikai clássico japonês, nada tem que ver com a cultura japonesa em si, pois já é, de certo modo, uma recriação brasileira, que tem como ponto de partida o já mencionado *Grêmio Haikai Ipê*, fundado mais precisamente no ano de 1987. Assim, destacando os autores dessa reinvenção haicaísta, citemos os principais: Masuda Goga e Teruko Oda, que, já no decorrer da década de 90, tiveram a árdua tarefa de catalogar alguns *kigo* brasileiros, observando a natureza em redor, percebendo as peculiaridades de cada estação no Brasil, apesar de elas não serem bem- definidas, investigando a fauna e a flora que revestem esse país, para, assim, formarem o nosso primeiro *saijiki*, o *Natureza – Berço do Haikai*, edição de 1996. Dessa maneira, o *Haikai Sazonal Brasileiro* ganha mais ainda status de poesia determinadamente brasileira, com elementos próprios da cultura que aqui prevalece, com os elementos da natureza que perpassam as estações do ano. Portanto, ainda com base em Iura (2021, p. 56), o haikai adotado pelo *Grêmio Haikai Ipê* segue, até os dias de hoje, as seguintes características:

- Três versos (linhas);
- Contagem em torno de 5-7-5 sílabas poéticas;
- Sem uso de título ou rima;
- Uso de palavras de estação (*kigô*) brasileiras;
- Culto à modéstia;
- Linguagem simples e objetiva;
- Repúdio ao sentimentalismo;
- Repúdio à metáfora;
- Prática coletiva.

Sendo o *Haikai Sazonal Brasileiro* a modalidade de haikai adotada pelo *Grêmio Haikai Ipê*, temos que os haicais de Benedita Azevedo se constroem de acordo com essa mesma vertente, incorporando todas as características elencadas acima por Iura (2021). Como forma de exemplificação, vejamos um haikai de Benedita Azevedo:

céu de primavera
os visitantes descansam
sob o cedro rosa
(Azevedo, 2006, p. 24)

Por meio desse haikai, inserido no livro *Canto de Sabiá* (2006), de Benedita Azevedo, concluímos que a autora segue os preceitos já ditos do *Haikai Sazonal Brasileiro*, fazendo menção a um elemento da natureza (a alma do haikai), que é o *kigo*, numa espécie de justaposição de dois segmentos frasais, sendo assim, partindo de um quadro geral (céu de primavera), desencadeando em uma forma de comentário, um quadro mais específico (os visitantes descansam sob o cedro rosa). Desse modo, analisamos que essa linhagem conceitual de haikai, de acordo com a literatura japonesa e sua forma de criação estética, de pensamento e de modo de vida, faz com que o poeta não explique tudo o que se vê, mas sim sugira ao leitor possibilidades de complementação do poema, como vemos no haikai supracitado, o qual não tem a finalidade de esclarecer todos os pontos observados pela autora, desse modo não esgotando a cena. E esse é um dos princípios do bom haikai, do haikai com determinado mistério, do haikai que aguça a mente do leitor para a imaginação, para a extensão, de certo modo, dialógica da linguagem. Nesse sentido, Edson Iura (2021) elenca apontamentos importantes, a saber:

Qual a ponta de um iceberg, a pequena extensão do poema não condiz com o conteúdo explícito. O texto não desvenda, apenas sugere. Tampouco demonstra profundidade ou brilho. Podemos dizer que a profundidade está toda na cabeça do leitor. Da importância crucial que o leitor tem na cadeia de significação do haikai, depreendemos a importância de compartilhar. A base da poesia é a emoção. O poeta registra uma situação que lhe provoca emoção. A partir da leitura, o leitor recria a mesma situação que emocionou o poeta. (Iura, 2021, p. 54-55)

Ainda sobre o haikai em questão, notamos que se trata de um haikai cujo *kigo* é de primavera, visto que *céu de primavera* foi uma das catalogações que Goga e Oda (1996) fizeram para essa estação. Quanto à métrica, tal haikai segue à risca o que se enquadra no haikai clássico: 5/7/5 sílabas poéticas. Quanto ao jogo de sentidos que a autora faz com o leitor, podemos destacar que se trata de pessoas não inseridas naquele ambiente, provavelmente turistas visitando algum ponto importante de algum lugar, e que, talvez exaustos do passeio, resolvem descansar sob um cedro-rosa, formando assim uma cena poética digna de haikai, como um registro fotográfico, eternizando um momento que já estava prestes a transcorrer no tempo.

Assim, vale elencarmos que o haicaísta deve observar tudo em redor, tomando nota dos acontecimentos que lhe chamam a atenção, para, dessa forma, dispor aos leitores o registro em versos, transmitindo poesia por meio de três versos que acabam por ter grande carga de sugestão.

Em conclusão, perpassamos, não por completo, a história do haikai no Brasil, tanto por via dos imigrantes quanto por via das releituras de autores orientalistas europeus. Cabe destacar, nesse percurso, que alguns autores, os quais foram notáveis em seu tempo, atualmente se encontram quase que esquecidos, mas que não deixam de ter importância dentro da historiografia do haikai: Waldomiro Siqueira Júnior, o primeiro brasileiro a escrever um livro puramente de haicais; Oldegar Vieira, Jorge Fonseca Júnior, Pedro Xisto, dentre outros. Dessa maneira, outras questões também merecem destaque, sobretudo quando se trata do *Haikai Sazonal Brasileiro*, o haikai com *kigo*, que, para alguns críticos, é uma forma de se fazer haikai engessada, sem muitas margens de liberdade para o autor elaborar, digamos, um poema mais bem-construído. Contudo, todas as modalidades de forma fixa já é um desafio em si para a criatividade do poeta, fazendo com que o seu manejo, sua habilidade com os versos seja o diferencial que se espera em bons autores. Sendo assim, entendemos que o *kigo* é de fundamental importância para a feitura do haikai, pois é por meio dele que o poema vai se encontrar na natureza, vai direcionar o leitor para a estação, vai transpor a energia do momento para os versos. E, ainda sobre essa questão, vejamos o que expõe alguns críticos haicaístas:

O *kigo* (termo de estação) é uma palavra que expressa fenômenos (paisagem, fauna, clima, enfim, todos os acontecimentos da natureza e da vida) que ocorrem no globo e no céu.

Os haicaístas usam o *kigo* para concluir o haikai, à maneira dos poetas ocidentais, quando fecham o soneto com a *chave de ouro*. Quer dizer, o *kigo* tem a força milagrosa de completar um haikai, porque ele não é um vocábulo comum.

O *kigo* não é o termo meramente de significação dos objetos, das mudanças climáticas ou de costumes... o *kigo* carrega o sentido poético e abrange todo o ambiente em que surgiu. Por exemplo, o ipê floresce na primavera e os haicaístas que compõem o poema consideram o ipê como um dos *kigos* de primavera (refere-se a esta estação). (Goga, 1996, p. 261)

Desse modo, todo haicaísta da vertente sazonal não vê o *kigo* como apenas uma palavra a mais no poema, mas sim como a alma do haikai, como o termo que direciona o leitor à estação em que se construiu o texto, o registro haicaístico. Desse modo, a importância desse elemento na composição do *Haikai Sazonal Brasileiro* é imprescindível para o bom haikai dessa vertente.

Ainda sobre o *kigo*, vejamos o que outro crítico elenca:

Para situar a sensação num quadro mais amplo, o haikai clássico se vale do *kigo*. Em muitos casos, o *kigo* representa o aqui e o agora, a própria sensação que originou uma dada emoção; em outros tantos, permite criar, muito economicamente, o *mood* característico que envolve e atribui significado a uma dada impressão sensória. Daí a importância do *kigo* no haikai japonês. Por conta da extração tradicional, a prática do grupo [Grêmio Haikai Ipê] enfatiza o respeito ao *kigo* e promove a sua catalogação sistemática. Algumas vezes, a vontade de catalogar e estabelecer os termos de estação brasileiros parece erguer-se como primeiro objetivo, o que prejudica o haikai. É o caso especialmente dos haikais que utilizam palavras pouco usuais como hibernar, vernal, arrebol etc. Outras vezes, a busca do enquadramento sazonal a qualquer preço pode produzir algum efeito de artificialidade que também não contribui para a realização do poema. (Franchetti, 2012, p. 211)

Portanto, na visão de Paulo Franchetti (2012), o *kigo* estabelece seu ponto positivo e negativo no poema, sendo o uso de tal elemento caro ao haikai muitas vezes por motivo de artificialidade no poema, como já foi dito, limitando o campo de criatividade do poeta, o que muitas vezes acaba sendo um desafio. Mas não podemos negar que é por meio da tradição do *kigo* que o haikai ganha conteúdo, ganha o tema a ser exposto pelo poeta. E assim segue os grêmios de haikai no Brasil.

Diante do que foi dito, a cultura haicaísta no Brasil chegou mudando, inovando nossa literatura, a partir do Modernismo, que foi um movimento literário de renovação em termos de construção, de pensamento, de cultura, de tantos outros termos. Dessa forma, entendemos que seja uma situação paradoxal dentro de nossa literatura a questão do haikai e seu momento histórico na literatura brasileira, visto que o haikai já é um poema tradicional japonês, mas, no Brasil, chegou como uma inovação literária, tanto é que causou certa estranheza por parte de alguns poetas brasileiros, os quais não viam nos três versos haicaísticos a expressividade poética que os poemas emoldurados com a feitura ocidental transmitiam, talvez por terem a alma impregnada de ocidentalismo. Assim, vimos que a renovação literária, com a abertura do Japão para o mundo, causou impacto não só no Brasil, mas em todo o mundo, com a difusão do haikai, que, no resto do Globo, é chamado de haiku. Por fim, em capítulo posterior, veremos mais características do *Haikai Sazonal Brasileiro*, do haikai com *kigo*.

1.3 O haikai e a imagem maranhense

O haikai, poema de origem japonesa, como vimos, a partir do século XX, ganhou espaço

na literatura brasileira e, atualmente, é muito difundido e praticado, sobretudo na região Sudeste do Brasil. Porém, em alguns estados brasileiros, no século passado, o haicai não chegou com tanta expressividade, com tanta força como em outros. É o caso do estado do Maranhão, que, atravessando o século XX, chegando ao XXI, poucos poetas se dedicaram à prática do poema de Bashô, mas que merecem destaque na historiografia haicaísta brasileira.

O estado do Maranhão, de certo, sempre foi marcado pela presença europeia de criação literária, por meio de autores que se destacaram na literatura brasileira, que foram marcantes para a construção de tal literatura. Assim, entendemos a importância desses autores, de modo que, por meio de um maranhense, Gonçalves Dias, eis que o Romantismo começa a ganhar força e expressividade, com uma literatura brasileira voltada ao prestígio nacionalista, da figura do índio dentro de romances e poemas, da idealização desse mesmo índio como um sujeito heroico e, em muitos casos, europeizado, haja vista que, embora os autores do Romantismo fizessem surgir a literatura genuína, com elementos do Brasil, muitas vezes ainda estavam impregnados com o fazer literário europeu, não se desvinculando totalmente dele.

Dentro da literatura maranhense, que de certo modo surgiu com o Romantismo, vários autores contemporâneos a Gonçalves Dias também manifestaram elevado nível de expressividade dentro de várias modalidades, quais sejam: poesia, prosa e tradução. Dentre esses autores, podemos citar Odorico Mendes, tradutor e poeta, considerado por Sílvio Romero, de acordo com Moraes (1977, p. 93), como “o patriarca da literatura maranhense”; Sotero dos Reis, Francisco Lisboa, Gomes de Sousa e Sousândrade completam o que se convencionou chamar de Grupo Maranhense, mas valendo ressaltar que muitos outros poetas e intelectuais, embora configurando como secundários, fizeram parte desse, digamos, movimento literário. Desse modo, surge a literatura maranhense, com forte significância voltada aos preceitos greco-romanos. E, nesse sentido, valemo-nos das palavras do crítico literário Jomar Moraes:

No Maranhão, os contemporâneos de Gonçalves Dias, conhecidos na história da literatura brasileira pela antonomásia de Grupo Maranhense, dariam ao Brasil, como expressão de vida literária, tão eloquente (*sic*) testemunho de cultura e talento, que logo justificariam, para nosso raciocínio afeito a comparações com valores do mundo greco-romano, o cognome de Atenas Brasileira. (Moraes, 1977, p. 85)

O já mencionado grupo, o qual não só era formado por escritores Românticos, mas também por Neoclássicos, perdurou por muitos anos, enaltecendo a cultura literária do Maranhão a nível nacional, e de tal maneira que, como já visto, esses escritores faziam da

literatura nacional um modelo de literatura tão voltado à criação literária europeia, que pôde ser o estado do Maranhão intitulado de *Atenas Brasileira*. Tal grupo de escritores, sendo mais preciso, prevaleceu entre 1832 e 1868.

Já a partir do ano de 1870, com os avanços da Ciência, da Filosofia, da Sociologia, dentre outras contribuições e inovações para o mundo, também a literatura ganhou nova roupagem, com conteúdo desenvolvido por meio das mudanças que ocorriam no mundo, com certo “distanciamento” do Cristianismo e com a aproximação das ideias científicas; com certo “distanciamento” dos preceitos Românticos, com aproximação para o fazer literário voltado às questões sociais e realistas. Assim, alguns pensadores influenciaram os poetas e romancistas renovadores dessa época, a saber: Darwin, Comte, Espencer, Lamarck, Taine, dentre outros. Dessa forma,

As elites culturais, reformulando fundamentalmente a escala de seus valores, passam a esposar um novo ideário em que teriam lugar de relevo, como expressões do materialismo científico, o evolucionismo, o liberalismo, o determinismo, o positivismo, o contra-espiritualismo (*sic*), a laicização, o anticlericalismo, o livre-pensamento, o naturalismo. (Moraes, 1977, p. 152)

É nesse período que escritores maranhenses igualmente de prestígio, como os autores que se destacaram no grupo anterior, lançam obras que, atualmente, configuram como clássicos da literatura brasileira, sendo o caso de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, escritor de pensamento inovador que se firmou no Naturalismo, escola literária que desenvolvia os principais problemas sociais da época, de modo, digamos, minucioso. Aluísio Azevedo fez parte de um grupo de renovação literária em sua época, que foi o grupo comandado por Celso Magalhães, que, além de escritor consagrado, era Promotor de Justiça, tendo estudado na Faculdade de Direito de Recife. Esse grupo de jovens escritores tinham a missão de fazer com que a literatura caminhasse junto com as mudanças da época, principalmente em relação às questões da Igreja Católica. Para tanto, eles fizeram um jornal anticlerical, e assinavam as redações geralmente por meio de pseudônimos, ou, às vezes, não. Sendo assim, com esse embate entre a manutenção ou a inovação, tal período foi composto de muita badalação intelectual, de muitos ataques permeados de critérios filosóficos e literários, mostrando-se como referência nesses quesitos o próprio Aluísio Azevedo.

Ainda acerca desse segundo ciclo da Literatura Maranhense, movido por grandes embates entre o clericalismo e o anticlericalismo, é lançado, em 1881, um romance que desenvolveria ainda mais o espírito de mudança de pensamento, de inovação: trata-se do

romance *O Mulato*, do já mencionado importante autor maranhense Aluísio Azevedo. Nessa época, ainda muito conservadora, tal romance causou certo abalo na sociedade maranhense, por seu caráter minuciosamente realista/naturalista no passar de suas páginas. Para esse período literário do Maranhão, vale dizer, embora já óbvio, quem ganhou destaque como escritor reacionário foi o autor de *O Mulato*, valendo dizer, também, que ele pouco ficou no estado maranhense, passando a viver posteriormente no Rio de Janeiro, onde já se encontrava Artur Azevedo, seu irmão. A respeito dos demais autores maranhenses que se destacaram nessa época, elencamos os seguintes: Teófilo Dias, que muito cedo deixou o Maranhão; Adelino Fontoura, que também passou a viver fora do território maranhense; Artur Azevedo, Raimundo Correia, Coelho Neto e Graça Aranha, os quais dispensam comentários acerca deles. Todos esses autores foram importantes para o movimento literário maranhense, para esse segundo ciclo da literatura do estado, mas muitos deles não permaneceram no Maranhão, como já foi dito, e sobre isso, cabe-nos destacar as palavras de Jomar Moraes:

Se fizermos um levantamento acerca das mais significativas figuras desse ciclo, veremos que afora Celso Magalhães, morto na flor da idade, as demais, cedo deixaram São Luís, indo fazer vida literária nos grandes centros [...] Este é um período em que brilha, não propriamente a literatura maranhense, mas uma literatura de maranhenses não necessariamente vinculados a sua terra natal. (Moraes, 1977, p. 157-158)

Após esse período, a Literatura Maranhense deu certa esfriada, não tendo destaque, por algum tempo, nenhum autor de relevância estadual nem nacional. Mas não por período demorado, visto que o Maranhão sempre esteve inclinado à alta cultura, dedicando-se a ele o título de Atenas Brasileira. E nesse sentido, após a fase de calmaria literária, surgiu o grupo que se convencionou chamar de *Os Novos Atenienses*, como forma de, assim como o grupo passado, inovar ou renovar a Literatura e a Cultura local. Para isso, tinha-se Antônio Lobo como líder dessa “regeneração intelectual” (Moraes, 1977, p. 201).

A produção literária dessa época era veiculada, na maioria das vezes, em jornais de circulação local ou até mesmo nacional, pois o jornal exercia forte influência social e intelectual. Dessa forma, tendo em vista o grupo composto pelos *Novos Atenienses*, destaca-se, para o impulso literário que era necessário no Maranhão após certa fase de economia artística, a figura de Manoel Bèthencourt, que, assim como Antônio Lobo, muito influenciou jovens escritores maranhenses. Manoel Bèthencourt era um orador de invejável erudição, e muitos jovens intelectuais apreciavam as palestras desse influenciador da época, com a finalidade de

seguirem o mesmo rumo. Manoel era, além de protagonista, também coadjuvante, no sentido de apreciar as escritas de seus, digamos, discípulos, haja vista que ele, Manoel, tinha em sua bagagem intelectual vasto conhecimento lítero-filosófico, sendo professor de Filosofia do Liceu.

Aliado a Manoel Bèthencourt, a Literatura Maranhense ganhava relevância mais uma vez com a circulação de alguns importantes periódicos da época, quais sejam: *O século* (1889-90); *Filomatia* (1895-6); *A alvorada* (1895) e *Frutos selvagens* (1894), de acordo com levantamento de Moraes (1977). Revelando, portanto, os jovens maranhenses que fizeram história na Literatura da época, citemos, mais uma vez, Antônio Lobo, o principal fundador da Academia Maranhense de Letras, também intitulada de *Casa de Antônio Lobo*; Fran Paxeco, português membro da Academia Maranhense de Letras e importante crítico literário para sua época; Maranhão Sobrinho, poeta de elevada envergadura; Vespasiano Ramos, poeta que se dedicava a fazer versos simples e de fácil entendimento; Viriato Corrêa, autor de *Cazuza*, que configura como uma das mais notórias obras da literatura infantil nacional; dentre outros autores de relevância imprescindível.

Desse modo, percebemos que a Literatura Maranhense, ao mesmo tempo que inova em sua maneira criativa no processo de feitura artística, mantém o status de boa produção e de estado constituído de bons escritores, de boa ascendência literária. Assim, tal literatura continua a inovar e a manter sua alta posição de qualidade na prosa, na poesia e em outras modalidades. Nesse contínuo, já com a criação da Academia Maranhense de Letras e partindo de um período de efervescentes mudanças no mundo todo, com a chamada globalização, a partir do início do século XX a literatura nacional toma novos rumos, sobretudo a partir da *Semana de Arte Moderna*, de 1922, ocorrida em São Paulo. Desse modo, na Literatura Maranhense não seria diferente, período este que fez surgir poetas de criação literária inovadora, os chamados poetas modernos e também prosadores de linguagem mais voltada aos falares populares. Surgia, assim, o Pré-Modernismo e, em seguida, o Modernismo na Literatura Brasileira.

Continuamente, a Literatura Maranhense seguia rumo ao mais elevado critério de qualidade não só estética, mas também conteudística. Quase não se vê, no entanto, em termos de cenário nacional, com a mesma força de outrora, autores maranhenses, embora alguns tenham sido destaque a nível nacional, como é o caso de Josué Montello, o qual foi membro da Academia Brasileira de Letras e muito se dedicou à escrita de romances significativos, os quais, por meio de palavras quase mágicas, mostravam-se como verdadeiros quadros da ilha de São Luís, verdadeiras pinturas. Dessa forma, os maranhenses, desde o início da Literatura Brasileira,

mostraram ser destaques, atravessando séculos, e sendo o Maranhão um estado importante para este país em termos de continuidade literária e de inovação no fazer literário.

Entretanto, perpassando os anos do século XX, atravessando o Modernismo literário brasileiro, atingindo as gerações contemporâneas de escritores brasileiros, e levando-se em consideração os que se renderam à concisão do haikai, dificilmente se vê autores maranhenses que se dedicaram à feitura do poema de Bashô. Dentro dos livros de historiografia literária brasileira mesma, dificilmente se encontram comentários a respeito do haikai e sua introdução no cenário literário brasileiro. A partir disso, para demonstrar a produção haicaísta de maranhenses, valemo-nos de rasas informações disponíveis em livros. Assim, para este trabalho, exporemos alguns autores maranhenses que se debruçaram no fazer poético voltado ao haikai, mesmo que tal haikai seja feito de forma não tão parecida com a maneira clássica japonesa, com *kigo*. Para tanto, será necessário enfatizar o introdutor do haikai no Maranhão e, assim, partir para a produção haicaísta de outras figuras notáveis, fechando-se com a *haijin* Benedita Azevedo, principal autora e cuja obra de análise deste trabalho é fruto de sua verve.

Sabemos que a Literatura Haicaísta chegou ao Brasil enquanto o mundo passava por um processo de globalização. Dessa maneira, a literatura tanto brasileira quanto mundial também passavam por transformações inovadoras. O haikai, que não era poesia recente no mundo, era, à época, modalidade poética recente no Brasil, a qual aqui chegou no período do Pré-Modernismo. Assim, vale dizer que os poetas que se afeiçoaram com essa modalidade poética já eram poetas de alma moderna, desvinculados dos grilhões poéticos antigos, tradicionais. O haikai, portanto, na Historiografia Literária Brasileira, é essencialmente Moderno, pois aqui chegou como um poema inovador, apesar de já ser clássico no Japão há vários séculos.

O haikai no Maranhão é uma modalidade poética de pouca produção, sendo difícil encontrar, em termos de fortuna crítica, bibliografia que demonstre precisamente os poetas maranhenses que se dedicaram a essa forma de se fazer poesia. Logo, para esta parte de nossa pesquisa, valemo-nos de poucas informações a esse respeito.

O haikai introduzido no Maranhão, de acordo com Seixas (2008), cabe ao poeta, membro da Academia Maranhense de Letras (cadeira nº 22), Raimundo Feliciano Corrêa da Silva, o qual nasceu em Miritiba, atual cidade de Humberto de Campos, em 1917. Corrêa da Silva foi, além de poeta, jornalista, trabalhando em jornais da capital São Luís, como redator, por exemplo, nos Diários Associados. Dedicou-se, ainda, a ser bibliotecário na Biblioteca Pública do Maranhão.

Corrêa da Silva escreveu poucos haicais, não se sabendo se o poeta fazia apenas algumas

experimentações acerca dessa modalidade que lhe chamou a atenção, mas, apesar disso, mereceu de Clóvis Ramos, citado por Seixas (2008, p. 13), o comentário de “enamorado da cidade de S. Luís e mestre do hai-kai”. Nesse sentido de poeta haicaísta, assim se deu a produção de haicais desse poeta modernista maranhense:

Em 1949, Corrêa da Silva publica na Revista da Casa de Antônio Lobo nada menos que 14 haicais. A coletânea, intitulada “hai-kais”, procura aproximar-se da estrutura das 17 sílabas poéticas características do poema. Sua preocupação maior com o conteúdo dos poemas o aproxima de Afrânio Peixoto e de Oldegar Vieira. (Seixas, 2008, p. 13)

Em continuidade ao percurso introdutório do haicaísta maranhense Corrêa da Silva, à guisa de exemplificação, vejamos dois poemas de tal poeta, inseridos por Antônio Seixas, em seu artigo intitulado *Corrêa da Silva e o Haicai Maranhense*:

Recordação

Noite. Um velho fita
O céu e acende o seu cachimbo:
Vai fumar saudade.

Círculo vicioso

A velha conta
À neta histórias que ouvi
Nos tempos da infância.
(Corrêa da Silva *apud* Seixas, 2008, p. 14).

Quanto aos haicais acima, podemos notar que se tratam de poemas que, além de seguirem uma linha textual que dá mais importância ao conteúdo, ainda pende para o molde guilhermino de fazer haicai, isto é, com a titulação nos poemas. Assim, percebemos que se trata de uma forma poética dotada de ocidentalização, digamos, pois neles há também a impregnação de figuras de linguagem típicas da poesia ocidental (como em “fumar saudade”) que são avessas a versões clássicas do haicai com *kigo*. O título do primeiro poema (Recordação) remete ao passado, como o próprio nome já sugere, mas o poema em si, levando-se em consideração os preceitos do haicai, é escrito em tempo verbal presente, fazendo-se assim uma mescla entre tempos, e narrando uma cena que se enquadra numa das regras de um bom haicai, como uma fotografia em forma de versos. A carga de sugestividade está presente no poema, fazendo com que o leitor parta para a imaginação a respeito de que saudade o velho sente (da infância? De

algum amor da juventude? Ou será da mulher que já não se encontra com ele?). O haikai traz, portanto, um leque de possibilidades a se pensar. Por fim, vemos que o haikai em questão é dividido em dois segmentos frasais, fazendo com que a cena tenha uma espécie de justaposição tópico/comentário, típico do haikai clássico.

No segundo haikai, o autor, trabalhando a cena, o poeta intitulou o poema de *Círculo Vicioso*, o que não deixa de contribuir com o sentido do texto, haja vista que o haikai em análise demonstra, por meio de um momento de contação de história, os costumes se repetindo, de geração a geração. Assim, quanto a esse haikai, cabe-nos a pergunta: será se tais histórias não seriam em relação aos acontecimentos históricos do Maranhão? Não seriam contos que se consagraram na literatura mundial? Ou seria apenas causos de uma determinada localidade e que se é comum ouvi-las e repassá-las aos mais novos que vão surgindo? Eis aí possibilidades, perspectivas para a negociação de sentido do haikai de Corrêa da Silva.

Dando continuidade, entendemos que o haikai maranhense surge no momento em que a literatura brasileira já demonstrava certo amadurecimento das primeiras gerações modernistas e que Corrêa da Silva, embora tenha pouco praticado o haikai (assim deduzimos), procurou seguir as mudanças, as inovações que chegavam a nossa cultura, sendo esses haicais, como vimos, uma mescla entre os elementos do fazer literário ocidental e do fazer literário oriental. Portanto, não se sabe se o já mencionado poeta deixou discípulos à sua época, que tivessem praticado o haikai, que tivessem seguido a desenvoltura da literatura oriental, sendo a geração a que pertenceu Corrêa da Silva a de 1930/1940, o poeta faleceu em São Luís, em 1951.

Ainda mais, um outro maranhense que é destaque quanto ao fazer poético haicaístico é Antônio Martins de Araújo, nascido a 1 de agosto de 1932, na capital São Luís. É poeta e filólogo, bacharel em Direito, pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA, e licenciado em Letras Neolatinas, também pela UFMA. Além disso, é doutor em Letras, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, e membro da Academia Maranhense de Letras e da Academia Brasileira de Filologia. Antônio Martins é um grande apreciador e escritor de haicais, com preocupação métrica e adepto do título nos poemas, distanciando-se da rima. Nesse sentido, quanto ao haikai desse poeta maranhense, importa-nos destacar as palavras de Gilberto Mendonça Teles, citando Shelley, em sua *Defense of poetry*, no prefácio do livro *Chão do Tempo* (2005, p. 13), de Antônio Martins: “a poesia é o registro dos melhores e mais felizes momentos dos melhores e mais felizes espíritos”. Assim, entendemos que a arte de registrar momentos em forma de poesia é tida como uma máxima de um grande poeta ocidental, trazendo-nos a aproximação desse registro para o haikai, o qual é, justamente, a eternização

dum momento em forma de versos. Nisso, Teles indaga quanto ao conceito de poesia como registro:

[...] por que não ver a poesia como uma forma especial de registrar certos fatos e acontecimentos que mais nos tocaram e que continuam em nós, nos limbos da memória, perdendo-se como na maioria dos homens ou então, através da linguagem, transformando-se em nova fonte de prazer? Um prazer até certo ponto pessoal, intransferível; mas também coletivo, desde que, o poema/a poesia artisticamente organizado/(a), passa a produzir significados e a despertar prazer pela vida em fora. (Teles, 2005, p. 14)

A ideia acima apresentada nos parece elementar quanto à conceituação do que seja um haicai, um registro distribuído em versos. Desse modo, na obra já mencionada do maranhense Antônio Martins (*Chão do Tempo*), há vários registros haicaísticos que configuram verdadeiras eternizações do cenário não só maranhense, mas também de outros locais, como Rio de Janeiro, e outros países, como o Japão, momentos nos quais o autor fornece ao leitor possibilidades de construção do poema. Nessa obra, os haicais, ou melhor, os haikais (grafia com “k”) de Antônio Martins estão divididos em cinco partes, a saber: HAIKAIS DO CHÃO, HAIKAIS DO TEMPO, HAIKAIS DO ESPELHO, HAIKAIS DO OUTRO E HAIKAIS DO OUTRO. Nessas partes, os haikais do exímio poeta e filólogo carregam consigo uma carga não só sugestiva, típica de um bom haicai, mas também enigmática, entremeada, a nosso ver, de certa filosofia ocidental. À guisa de exemplificação, vejamos alguns:

HAIKAIS DO CHÃO

De São Luís do Maranhão

Dentro da memória
e dos sobradões, as coisas
repousando estão.
(Araújo, 2005, p. 31)

Das pontes

Dois braços se esticam
para abraçar, sobre o Anil,
o por-vir da Ilha.
(São Luís, 1982)
(Araújo, 2005, p. 41)

Vazio

Pegadas na areia,
lembranças do que passou
sem novas da amada.
(Araújo, 2005, p. 42)

HAIKAIS DO TEMPO

Do parado tempo

Passaram-se já
dezoito anos, e pareço
não sair daqui.
(São Luís, 1982)
(Araújo, 2005, p. 50)

Nesses haikais , o autor procurou registrar traços não só do momento que lhe chamou a atenção, mas também o sentimentalismo que do próprio poeta exalava, como podemos perceber em *Vazio*. O poeta, propondo uma filosofia ocidental em confluência com a oriental, expõe ao leitor a transitoriedade do seu tempo e do seu chão, em versos muito bem metrificadas e um tanto quanto enigmáticos, a causar em quem os ler a sensação de incompletude (não falta de sentido), como um artista que chama a quem o observa a participar de sua arte. É assim a construção dos haikais de Antônio Martins. E é assim que a poesia japonesa caminha: por meio de registros da natureza em redor (exterior), que nos convida a um diálogo com nosso interior.

Portanto, dentro da Historiografia Haicaísta Maranhense, vamos garimpando registros que se configuram importantes para a Historiografia Haicaísta Brasileira, os quais muitas vezes não são elencados de forma geral nem específica pelos estudiosos do haikai em solo brasileiro, mas que se faz necessário trazer a lume. Assim, até aqui, diante desses dois nomes do haikai maranhense (Corrêa da Silva e Antônio Martins), notamos que eles fazem parte da vertente haicaísta na qual o conteúdo do poema se funde com os elementos tanto da criação literária oriental quanto ocidental, sendo a forma ou a estrutura assemelhada ao haikai clássico japonês, isto é, constituído de três versos, com a colaboração dos títulos, ao menos na produção de Antônio Martins; e o fundo com o teor de sentimentalismo, ao molde da literatura ocidental. À vista disso, não queremos dizer que a poesia japonesa não contém sentimentalismos, mas, de certo modo, difere-se ao modo de exposição do sentimentalismo ocidental.

Tendo em vista a ideia de exposição dos haicaístas, poucos, como já dito, chegamos à autora Benedita Azevedo, principal poeta cujo trabalho literário, especificamente a obra *Canto de Sabiá*, norteia este trabalho. Desse modo, pretendemos traçar, mesmo que de forma concisa, nesta parte, a trajetória percorrida pela poeta quanto ao haikai, e ao HSB (*Haikai Sazonal*

Brasileiro).

Benedita Silva de Azevedo¹⁰ é professora aposentada, poeta, artista plástica, ativista cultural e uma das mais elogiadas *haijins* atuantes no Brasil. Filha de Euzébio Alberto da Silva e de Rosenda Matos da Silva, nasceu no dia 10 de maio de 1944, em Itapecuru Mirim, MA. Benedita Azevedo viu na arte de ensinar e de educar a sua vocação, desde que morava em São Luís, capital maranhense, tendo lecionado no Marista, uma das escolas mais prestigiadas da época. Ao deixar o estado do Maranhão, passou a morar em algumas outras cidades de estados brasileiros, quais sejam: São Paulo, capital; Blumenau e Itajaí, em Santa Catarina; e Rio de Janeiro, onde mora desde 1987. Reside em Magé, mais especificamente, na Praia do Anil – Guia de Pacobaíba. Lá recebeu o título de cidadã mageense. A professora, quanto à sua formação, é licenciada em Letras, com habilitação em Português e Literatura. Além disso, é especialista em Educação e pós-graduada em Linguística. Benedita Azevedo, quanto à sua atuação no mundo das Letras, no mundo da Literatura, possui vasto currículo, refletindo, assim, uma vida composta de sucesso na escrita e na dedicação não só à poesia, mas também à prosa. Desde cedo, ela se mostrou interessada em escrever, em fazer literatura de forma geral. Assim, com o passar dos anos, tornou-se escritora, passando a adotar um estilo de prosa fácil, sem rebuscamento, e uma linguagem poética de igual modo, isto é, simples, capaz de ser compreendida por todos. E, por carregar consigo o manejo de utilizar palavras tidas como simples em seus escritos, entendemos que Benedita Azevedo tenha se encantado pela literatura japonesa, pelo haicai, por ser, justamente, poesia que preza pela simplicidade, sobretudo.

A escritora e *haijin* maranhense, autora de *Canto de Sabiá* (2006) – que é, também antologista, diga-se de passagem –, começou a se dedicar ao haicai a partir de 2000, quando teve seu primeiro contato com essa modalidade poética¹¹. A *haijin*, desde então, tomou o haicai como um caminho de vida, um dô (haicai-dô), dedicando-se à arte poética japonesa, primeiramente, por intermédio do *haijin* Luiz Antônio Pimentel (que não adotava o haicai com *kigo*, mas era rígido quanto à métrica), que lhe mostrou (à Benedita) alguns textos de sua autoria (dele), para que a haicaísta aprendiz tivesse contato com a filosofia, ou melhor, com a teoria haicaísta, para, posteriormente, praticar haicais, produzir haicais. Desse modo, Benedita

10 Informações biográficas dispostas no seguinte site da autora: Haicai, Verso e Prosa (beneditaazevedo.com) (Acesso em 04/08/2023)

11 Informações retiradas de uma entrevista que a escritora Benedita Azevedo concedeu ao administrador do Grêmio Haicai Veredas, Severino José. O referido grêmio é mais um dos que estão inseridos no mundo virtual, sendo um grupo do Facebook. Segue o link de acesso à entrevista: [GRÊMIO HAICAI VEREDAS | Caros confrades e amigos do GHV - estamos republicando a entrevista concedida pela haicaísta BENEDITA - EMI AZEVEDO no formato PDF, que não foi ante... | Facebook](#)

Azevedo foi formando sua opinião, por meio de contatos com outros haicaístas, do que se tratava o haikai e qual vertente resolveria seguir. Assim, quanto a esses contatos com outros *haijins*, passou a frequentar as reuniões do primeiro grêmio de haikai do Brasil, o Ipê (*Grêmio Haikai Ipê*), no primeiro sábado de todo mês, atividade que manteve de 2005 a 2007, locomovendo-se com entusiasmo do Rio de Janeiro a São Paulo. Nessas reuniões, teve contato com Edson Kenji Iura, Teruko Oda, Masuda Goga, Hazel de São Francisco e outros poetas de haicais. Benedita Azevedo, portanto, reuniu cerca de 280 haicais para publicá-los em livro. O livro, intitulado *Nas Trilhas do Haikai*, saiu, em 2004, pela H. P. Comunicação Editora. E o título foi sugestão de Luiz Antônio Pimentel, mestre *haijin* que foi fundamental na construção haicaísta de sua discípula Benedita Azevedo. À guisa de exemplificação, citemos alguns haicais do primeiro livro de Benedita Azevedo dessa modalidade poética:

Levitando no ar,
um colibri no jardim
rodeando uma flor.
(Azevedo, 2004, p. 10)

Praia de Olaria.
Barco desliza na água
levando turistas.
(Azevedo, 2004, p. 10)

Nas Trilhas do Haikai é, como podemos notar nos poemas acima, o início da trajetória duma autora que prega os preceitos de leveza que emana da filosofia de vida japonesa. Nos poemas supracitados, percebemos os conceitos de *karumi* (leveza), de sabor de haikai, de simplicidade, de demonstração da natureza como ela é, no aqui-agora, sem a interferência opinativa do autor. E um bom haikai reflete a cena que se vê, não como gostaríamos que fosse, e é isso que, realmente, marca a transitoriedade dos acontecimentos marcados em cada estação, cada uma com suas peculiaridades. Dessa maneira, com a iniciação de Benedita Azevedo no mundo haicaístico, destacamos o comentário do já mencionado mestre *haijin* (ou seria *haijin* mestre?) Luiz Antônio Pimentel (inserido em *Nas Trilhas do Haikai*) quanto à dedicação de Benedita Azevedo na produção de haicais:

Bendita seja a
nova haicaísta Benedita
Azevedo com seus belos
haicais
Luiz Antônio Pimentel

Niterói, 2/10/04

Benedita Azevedo, prosseguindo na sua caminhada com o haikai, sendo uma incansável escritora e agitadora cultural, fundou, no Rio de Janeiro, como forma de incentivo à produção do poema de Bashô, os dois primeiros grêmios de haikai do estado, questões que serão apresentadas, de forma mais detalhada, no próximo capítulo deste trabalho.

1.4 Considerações finais sobre a poesia japonesa em transmutação

Diante de tudo que foi exposto neste capítulo, em relação à poesia japonesa em transmutação, mais precisamente o haikai, notamos que ele (o haikai), embora já fosse um poema tradicional no Japão, chega ao Brasil, no início do século XX, como poesia inovadora, de diferente criação literária, características que causaram certo estranhamento por parte de alguns autores da literatura brasileira. Diante disso, para podermos definir o que é o haikai e chegarmos ao haikai ressignificado à brasileira, valemo-nos de breve comparação do sistema de criação literária ocidental e oriental, como forma de conhecermos a filosofia literária desses dois mundos, situando o leitor nessa esfera mais de diferenciações do que de aproximações. Desse modo, teorizamos, inicialmente, a literatura ocidental com a Poética de Aristóteles, por termos como certo que foi daí que a literatura ocidental se formou, com esse primeiro tratado de poesia. Por outro lado, seguimos com o principal trabalho inicial do segmento oriental, quanto à literatura, que foi o ‘O Grande prefácio’ para o *Clássico da poesia (Shijing)*, provavelmente datado do primeiro período da dinastia Han, a qual estendeu-se de 206 a.C. até 220 d.C.). O outro tratado de literatura oriental de grande relevância diz respeito ao prefácio de *Ki no Tsurayuki* para o *Kokinshû*, que, de acordo com Andrei Cunha (2019) é tido como a primeira antologia imperial. Assim, no atravessamento da literatura japonesa, o haikai nasce do *hokku*, que era a estrofe inicial do renga-haikai, tipo de poema que era praticado por pessoas de prestígio social, alta classe, e que posteriormente passou a ser produzido por pessoas de classe bem menos favorecidas, transformando-se em poesia do povo, feita pelo povo. Continuamente, os mestres do haikai foram surgindo, dentre eles, o primeiro, Matsuo Bashô, que viveu a percorrer vários territórios japoneses com a finalidade de levar poesia. Outros grandes mestres foram Kobayashi Issa, Iosa Buson e Masaoka Shiki, este último considerado o grande reformulador do haikai. Desse modo, perpassando (mesmo que em poucas linhas) a

literatura haicaísta em solo japonês, chegamos à definição de o que é o haikai: em relação à estrutura, poema de três versos, com 5/7/5 sílabas poéticas, sem título nem rimas; em relação ao conteúdo, poema que eterniza em versos um momento da natureza, no aqui-agora, por meio do *kigo* (termo elementar da natureza que representa uma das estações do ano), de forma objetiva, sem sentimentalismos e sem enfeites poéticos, mas com uma forte carga sugestiva, que de certa forma acaba sendo uma negociação de sentidos do poeta *haijin* ao leitor, algo típico da literatura japonesa.

No item 1.2, destacamos o haikai dentro da literatura brasileira, que, como já citamos, chegou ao Brasil como poesia inovadora, num período no qual a literatura passava por mudanças não só por aqui, mas também em todo o mundo. Aqui, o Modernismo estava a poucos anos de surgir quando os japoneses, a bordos do *Kassato Maru*, aportaram em Santos. Anos depois (1919) Afrânio Peixoto apresenta para os autores brasileiros o haikai à maneira brasileira que conseguiu produzir após leituras que fez de orientalistas europeus, tais como *Couchoud*. O haikai no Brasil, portanto, dissemina-se por meio destas duas vias: pelos imigrantes japoneses, e por Afrânio Peixoto.

Logo após a entrada do haikai no Brasil, por um lado, muitos autores sentiram o estranhamento por conta desse fazer literário diferente; já outros, gostando da forma concisa do haikai, passaram a ressignificá-lo, de forma que o poema ganhasse os elementos próprios da cultura brasileira, e como um todo, ocidental. Destacaram-se nessa ressignificação o poeta Guilherme de Almeida, que introduziu títulos e rimas no poema de Bashô, deixando-o mais próximo do fazer literário ocidental. Outros autores passaram a construir o haikai dando mais ênfase ao conteúdo do que à métrica do poema. Já outros, assim como Guilherme de Almeida, incorporaram o título e as rimas, mas com um conteúdo voltado ao humor, como foi o caso de Millôr Fernandes. Mais outros, como Paulo Leminski, adotaram o haikai como um dô (um caminho de vida), aproximando-o do zen-budista. E mais alguns, que tentaram aproximar o haikai feito no Brasil do haikai clássico japonês, que é o haikai com *kigo*. Esse haikai foi o adotado pelos grêmios fundados no Brasil, que teve a figura de Masuda Goga como principal expoente. Em conclusão, de acordo com o próprio Goga (1988), há essas vertentes haicaístas vigentes no Brasil. Desse modo, notamos que o haikai, de poema estranho, passou a ser uma das modalidades poéticas mais produzidas aqui, sobretudo nas regiões Sudeste e Sul. Mas que, já com muitos anos após a introdução dessa modalidade poética no Brasil, não é tão praticado no Maranhão, por exemplo. Talvez por causa de pouco contato com a cultura nipônica, somado ao rigoroso sistema de criação literária tipicamente voltada aos moldes que

vieram da Europa por parte de muitos escritores maranhenses.

Dessa maneira, já no item 1.3, destacamos a questão haicaísta do Maranhão, como alguns resquícios de produção haicaísta por alguns poucos escritores maranhenses. Elencamos os principais autores de haikai do mencionado estado, dentre eles, o introdutor dessa arte poética no Maranhão, que foi Raimundo Feliciano Corrêa da Silva (1917-1951), membro da Academia Maranhense de Letras, poeta modernista que, apesar de ter escrito poucos haicais, fez com que seu nome entrasse para a história como o primeiro apreciador do poema de Bashô em território maranhense. Assim, dando continuidade na estreita vereda haicaísta maranhense, deparamo-nos com a obra de Antônio Martins (1932-), filólogo e poeta, também membro da Academia Maranhense de Letras, produziu alguns haicais os quais já apreciamos no subitem 1.3. Por fim, destacamos como a mais conhecida poeta haicaísta do Maranhão a escritora Benedita Azevedo (1944-), que, assim como muitos maranhenses, consolidou sua vida literária em outro estado, no caso, no Rio de Janeiro, sendo atualmente grande mestra de haikai por reconhecimento de outros grandes mestres do haikai nacional.

Em conclusão, o haikai no Maranhão, apesar de ainda ser bem pouco produzido, é bem representado por poucos mas bons haicaístas que nasceram nesse estado nordestino. Em termos de grêmio, não conseguimos alcançar nenhum esboço dessa prática coletiva do haikai em solo maranhense, mas percebemos que, em termos de prática em sala de aula e em concursos literários, ele é praticado, como pudemos notar, por exemplo, por meio da publicação de um *Concurso Literário de Minicontos e Haicais*, promovido por *A Guemanisse Editora e Eventos LTDA*, no ano de 2007, que se encontra no *site* da Universidade Federal do Maranhão – UFMA¹². Outra notícia de estímulo do poema japonês em discussão foi encontrada no porta do Instituto Federal do Maranhão – IFMA, *Campus Alcântara*. Nela, o professor de Língua Portuguesa, João Batista Carvalho, incentivou a produção por parte dos alunos, tendo como poetas inspiradores Millôr Fernandes e Paulo Leminski. Os poemas produzidos foram estampados nos muros do *Campus*. Assim, vemos que a produção de haicais em solo maranhense existe, mas que, ainda assim, precisa ser mais bem divulgada nas escolas da rede estadual e municipal de ensino (vale destacar que essas visões não são o foco de pesquisa desta dissertação, mas que valem como reflexão quanto ao tema abordado).

12 [Concurso Literário de Minicontos e Haicais \(ufma.br\)](http://ufma.br)

CAPÍTULO II

ESPELHOS HAICAÍSTAS NO BRASIL

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono.
 Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é
 revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método
 de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro
 [...] Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração,
 respiração, exercício muscular (Paz, 2012, p. 21).

2.1 Os grêmios são importantes para a difusão do haikai em solo brasileiro?

Para falar de poesia haicaísta em solo brasileiro, seria inaceitável não falar dos grêmios que aqui surgiram, com vistas à prática dessa modalidade poética. Nessa perspectiva, iniciamos este tópico com uma pergunta um tanto quanto reflexiva acerca da importância dos grêmios para a difusão do haikai no Brasil, para que possamos compreender o percurso da ressignificação dessa poesia japonesa dentro da poesia brasileira, visto que, a partir do Pré-modernismo, nossos poetas já se mostravam dispostos a inovar seu fazer literário, com base em parâmetros de outros critérios, diferentes dos que se vinham tendo como sistemático¹³ até então. Portanto, será fundamental pensarmos o sentido e os rumos da poesia lírica moderna, firmando-nos em autores consagrados na questão, tais como em Paz (2012; 2015), bem como em outros não menos importantes.

A poesia e a história, desde o início, tanto no Ocidente quanto no Oriente, caminharam juntas, formando sociedades e moldando as formas de pensamento dos sujeitos inseridos nelas. Não há sociedade sem poesia e nem poesia sem sociedade (Paz, 2012), pois a poesia é um estar-no-mundo, é a maneira por meio da qual o ser humano sentiu e sente necessidade de moldar-se a si mesmo e a moldar a sociedade em redor. Assim, a poesia fez e faz brotar no ser humano a vontade de expressão, de evolução, de (des) contentamento. E dela surge o conceito de poético e consequentemente de poema:

quando a poesia se dá como condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, deparamos com o poético. Quando – passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo – o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de

¹³ Sistemático no sentido de períodos literários com características de época. As chamadas escolas literárias.

uma coisa radicalmente diferente: a obra. Um poema é uma obra (Paz, 2012, p. 22).

Dessa forma, o poeta, por meio da palavra (sua força de expressão e de ofício) construiu e constrói bases para que a poesia se consolide mediante os poemas (o poema nada mais é que a materialização da poesia). E foi justamente com essas bases que a tradição poética se firmou no mundo e se inova com o passar dos séculos. E por que estamos trazendo essa reflexão para este tópico? Porque assim chegou o haicai ao Brasil, e assim se ressignificou essa poesia japonesa em solo brasileiro; essa poesia que nos desperta a olhar a natureza de modo mais apurado e com vistas à eternização de momentos da transitoriedade da vida. O haicai é imagem. E é, além de imagem escrita, imagem também inscrita, como diria Leminski (2013).

O poema, sendo designado como a obra composta de poesia, é impregnada de estilos que perpassaram e perpassam certas épocas e que conseqüentemente (os estilos) vão se modificando, mas permanecendo alguns preceitos de origem do poema. Assim, poemas são “produtos humanos, como os quadros dos pintores e as cadeiras dos carpinteiros” (Paz, 2012, p. 25), que se vão delineando, alcançando novas possibilidades de criação, de ressignificação, chegando a atravessar fronteiras e a se firmar em territórios que se valem dessas, digamos, formas de se fazer poesia, o que é o caso do haicai.

Vale a pena refletir ainda sobre a diferenciação do que é poema e poesia: esta pode ser tida como algo indizível, mas que é capaz de ser sentida. É algo que está, de certo modo, nas mais sutis situações que há no mundo e que, para Paz (2012), se confunde com a própria linguagem, visto que é mediante a linguagem que o poeta vai pretender revelar seu estado de percepção do mundo. A poesia é linguagem. É o gênero dos gêneros. Criadora de nações. Nessa esteira de pensamento, o poema vem a ser o pulsar do poeta pela linguagem; e em meados do século XX, por intermédio desse pulsar da linguagem, um sujeito de suma importância para a construção de sentidos do poema, considerado parte deste, surge como participativo para a perspectiva de análise e de sentidos do texto, que é o leitor. Assim,

o poema é apenas isto: possibilidade, algo que só se anima em contato com um leitor ou um ouvinte. Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a participação. Toda vez que o leitor revive de verdade o poema, atinge um estado que podemos chamar de poético. Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro (Paz, 2012, p. 33).

Por essa forma de pensar o poema, vimos que, sem a figura do leitor, ele se reduziria a

quase uma linguagem vazia de sentido, pois “sem o leitor, a obra só existe pela metade” (Paz, 2012, p. 47). E ao trazermos esse entendimento, percebemos que o haikai, tendo no leitor essa negociação de sentidos, vai se inserir justamente nessa linha de pensamento.

Nessa linha de pensamento oriental, de fazer com que o leitor participe da negociação de sentido do texto, mais precisamente do haikai, vimos uma certa semelhança com a lírica moderna francesa, encabeçada por Mallarmé e praticada por outros poetas Simbolistas que, de certa maneira, mudaram o fazer poético ocidental a partir do século XIX para o XX. Sendo assim, poetas como Baudelaire e Rimbaud se inserem nesse protagonismo literário que teve força de mudar o pensamento poético moderno. Voltando a Mallarmé, ele utiliza uma forma de fazer poesia sugestiva, não compreensível (Friedrich, 1978) para assim exteriorizar sua forma de pensamento, o que quer dizer que se aproxima, quanto à questão da sugestividade, do haikai brasileiro, mas destoa no que se refere à falta de compreensão. Desse modo, notamos ser duas linhas de pensamento (a oriental e a ocidental) que se aproximam e ao mesmo tempo se opõem. Mas o que queremos esclarecer com isso é a potencialidade que a poesia tem de fazer com que determinadas sociedades se transformem, refletindo no poema as nuances de certos recortes do tempo e da história. Assim se encaixa a coletividade poética do Japão antigo, que, de maneira peculiar, fará com que a literatura brasileira ganhe um capítulo em sua história por meio do haikai: a história dos grêmios e seu poder de difusão para a produção de haikai neste país de dimensões continentais.

Analisando a poesia haicaísta inserida na historiografia literária brasileira e todo o percurso haicaístico que se teve até então, desde Afrânio Peixoto, vale retornarmos à pergunta se os grêmios de haikai realmente importam para a difusão dessa modalidade poética. Sendo assim, exporemos algumas situações que nos fazem pensar que sim, são importantes.

Quando a primeira leva de imigrantes japoneses aqui chegou, ela já trouxe consigo toda uma cultura e modos de vida. A poesia também veio nessa bagagem cultural, como se comprova por meio do haikai de Shuhei Uetsuka (1876-1835), já visto no capítulo anterior:

A nau imigrante
chegando: vê-se lá no alto
a cascata seca
(Azevedo, 2004, p. 53).

À guisa de reflexão, o haikai que esses imigrantes japoneses traziam não era, quase que de modo algum, o produzido por alguns autores brasileiros que desenvolveram a prática dessa modalidade poética por via francesa. Dessa forma, chegava ao Brasil, por via japonesa, o haikai que se aproximava mesmo do que realmente se produzia no Japão até aquele momento. Esses imigrantes, sentindo a necessidade de firmar sua cultura literária aqui, resolveram criar comunidades de haikai produzido ainda em língua japonesa, fazendo com que a produção haicaísta, enfatizando o *kigo*, desse seus primeiros passos.

O primeiro japonês a difundir, na comunidade japonesa, o haikai no Brasil foi Nenpuko Sato (1898-1979), que recebeu de seu mestre, Kyoshi Takahama (1874-1959), essa missão de difusão da prática haicaísta em solo brasileiro; mas ainda em língua japonesa, o que restringia boa parte da população brasileira à aprendizagem do haikai mais próximo do praticado no Japão, isto é, com o *kigo*. Dessa forma, a comunidade japonesa ainda era apenas uma pequena luz no que diz respeito ao haikai sazonal. No entanto, um dos discípulos de Nenpuko Sato, com a finalidade maior de aproximação do haikai sazonal no Brasil, resolveu desenvolver essa vertente do poema em língua portuguesa: trata-se de Masuda Goga (1911- 2008), *haimei* (nome haicaístico) de Hidekazu Masuda. Goga também escrevia haicais em língua japonesa.

Com a necessidade da difusão do haikai sazonal no Brasil, alguns entusiastas e praticantes do haikai resolveram se juntar para poderem disseminar essa modalidade poética no estado de São Paulo. Assim,

Em 1986 o monge budista e haikaísta Francisco Handa, juntamente com Koji Sakaguchi e Roberto Saito, coordenou o 1º. *Encontro Brasileiro de Haikai* em São Paulo, que contou com o apoio da Fundação Japão e da Aliança Cultural Brasil-Japão.

Segundo Handa, o Encontro tinha como objetivo criar um novo movimento de popularização do haikai, na época ainda bastante restrito a um público específico de simpatizantes da poesia japonesa (Tavares, 2019. p. 74, grifo da autora).

Após esse primeiro encontro de haicaístas, foi fundado, em 15 de fevereiro de 1987, o *Grêmio Haikai Ipê*, o primeiro do país, que atua até hoje, promovendo encontros haicaísticos, concursos e reuniões a respeito dessa forma poética. Masuda Goga, logo após a fundação, foi convidado por Roberto Saito para se juntar aos haicaístas do grêmio, já a partir do 2º encontro, como explicita o próprio filho de Goga, Kiitiro Masuda (2017).

O convite de Roberto Saito a Goga foi fundamental para que ele pudesse difundir o *Haikai Sazonal Brasileiro*, mas, para tanto, ele precisava catalogar muitos *kigo* brasileiros, a

fim de que compilasse um dicionário de termos de estações, sua famosa *kigologia: Natureza – berço de haikai*. Para fazer esse árduo trabalho se concretizar, ele contou com a ajuda de uma das maiores haicaístas do Brasil, sua sobrinha Teruko Oda. Juntos, em 1996, publicaram o primeiro *saijiki* brasileiro.

O *Haikai Sazonal Brasileiro* assim se firmou na região Sudeste do país, aumentando o número de participantes no decorrer dos anos, fazendo com que outros estados pudessem perceber a força dos grêmios na missão de semear o haikai no Brasil. Desse modo, muitos outros grêmios foram surgindo, com a mesma finalidade do já mencionado *Grêmio Haikai Ipê*, que teve nas figuras de Goga e de Oda (mas não só eles) o importante papel de aumentar a produção haicaísta brasileira. Nesse cenário de produção haicaísta com *kigo* se insere Benedita Azevedo, autora de *Canto de Sabiá* (2006), dentre outras obras de haikai.

Em conclusão, notamos que a poesia haicaísta, no decorrer dos anos, tornou-se necessária dentro da literatura brasileira, visto que essa forma de se fazer poemas já se configura no rol dos gêneros literários produzidos por aqui, e que a comunidade japonesa também já está inserida na sociedade brasileira. Sendo assim, o papel dos grêmios de haikai foram e são fundamentais para a prática e produção dessa modalidade poética, visto que, por meio deles, várias pessoas podem se tornar membros e, assim, aprender a escrever a poesia da natureza: o haikai. Assim, os grêmios são, sim, importantes para a disseminação e prática dessa modalidade poética. E com o surgimento deles, veremos os mais importantes no cenário haicaístico brasileiro.

2.2 Grêmios de haicais e suas variações

No tópico anterior, de forma introdutória, pudemos perceber a importância da poesia para a formação das sociedades no mundo, de modo que não existe sociedade sem essa forma de se fazer arte, tanto no Ocidente quanto no Oriente: “Sobretudo levando em conta que a poesia foi até os tempos modernos a atividade criadora por excelência, pois todos os gêneros nobres eram cultivados em verso” (Candido, 2006, p. 19). Assim, quando o haikai chegou ao Brasil, tivemos a força da cultura poética japonesa se mesclando com a brasileira, e que o papel dos grêmios foi fundamental para a difusão do haikai sazonal, ressignificado em nosso país. Desse modo, poderemos, a partir daqui, fazer apontamentos a respeito desses grêmios, mostrando as suas variações e territórios de produção.

O *Grêmio Haikai Ipê*, já muito citado até aqui e que marcou o início da história da

difusão do *Haikai Sazonal Brasileiro*, desenvolve alguns conceitos a respeito da prática dessa vertente haicaísta. De um modo geral, o haikai é tido como uma das formas de poesia que preza pela simplicidade, e, com isso, não há, diferente de muitas outras modalidades poéticas, muito espaço para rebuscamentos. Dessa forma, vejamos alguns preceitos do *Haikai Sazonal Brasileiro* compostos pelo mestre Goga para o *Grêmio Haikai Ipê*: o primeiro deles é que o “haikai é um poema conciso, formado de 17 sílabas, ou melhor, sons, distribuídos em três versos (5-7-5), sem obrigação de rima nem título e com o termo de estação (kigo)” (Goga, 2008, p. 4). Assim já expomos à exaustão esse conceito de haikai, mas vale a pena sempre enfatizar esse preceito. O segundo é que “**Kigo** é a palavra que representa uma das estações do ano: primavera, verão, outono e inverno” (Idem, 2008, p. 4). Assim, já se foi dito que o *kigo* é a alma do haikai. O terceiro preceito que Goga (2008, p. 5) ensina para quem queira produzir bons haikai sazonais é que “cada estação do ano tem sua própria característica do ponto de vista da sensibilidade do poeta. Cada uma das quatro estações do ano transmite uma determinada **emoção**, que é captada pelo poeta e transmitida em versos”. Com isso, as estações do ano, aos olhos dos *haijins*, demonstram certas emoções por intermédio de elementos que estão na natureza. Goga (*op. cit.*, p. 8) nos diz que o “haikai é o poema que expressa fielmente a sensibilidade do autor”. E nesse ponto o *haijin* tem de respeitar a simplicidade, evitar enfeites poéticos, captar um instante que entre para a eternidade, evitando o raciocínio, isto é, demonstrar o que a natureza expõe de belo conforme ela é. A natureza é do jeito que ela se apresenta. Seguindo essa forma de pensamento, o haikai é tido como poema popular, portanto fazendo-se necessário ser construído com palavras do dia a dia, que, por meio das quais, os leitores vão melhor compreender o poema. Dessa forma, por falar em leitor, um dos preceitos mais significativos, a nosso ver, que o mestre Goga (2008, p. 15) formula é aquele em que diz que

O haikai é considerado uma espécie de diálogo entre o autor e o apreciador, por isso não se deve explicar tudo por tudo. A emoção ou a sensação sentida pelo autor deve ser apenas sugerida, a fim de permitir ao leitor o recontar dessa emoção. Dessa forma, quem lê o haikai, poderá concluir, à sua maneira, o poema assim apresentado. Resumindo, o haikai não deve ser um poema discursivo e acabado. (sublinhado do autor).

Desse modo, alinhada a essa ideia, vemos a proposta da *Teoria do Efeito Estético*, de Wolfgang Iser, autor alemão que se ancora na Estética da Recepção, corrente literária iniciada no século XX que traz a figura do leitor como importante para a construção e jogo de sentidos do texto, mais precisamente do texto literário, firmando o tripé autor-texto-leitor de tal modo

que todos tenham essa efetiva negociação de sentidos. Assim, Iser (2011), ao falar sobre as questões do jogo do texto, reflete sobre a representação de mundo inserida no texto (a mímese). Ele põe o problema de que a mera representação de algo que está no mundo é pouca ou limitada para as questões de interpretação da realidade, pois o objeto representado se limitaria a si mesmo, como mera imitação, sem margens para a abrangência de possibilidades. Desse modo, o autor alemão diz que temos de ir além, mediante um ato performativo, “pelo qual o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como o material a partir do qual algo novo é modelado” (Iser, 2011, p. 105). Nessa perspectiva, Iser (2011) vai elencar alguns preceitos por meio dos quais o leitor poderá negociar o sentido de um texto, de modo que tenha um melhor resultado final na interpretação. Esses preceitos giram em torno de alguns níveis de relação com o autor-texto-leitor, quais sejam: no plano extratextual, entre o autor e o mundo, e entre o mundo e outros textos; no plano intratextual, entre os itens do nível extratextual e as relações semânticas do texto; no plano texto-leitor, ele destaca as atitudes naturais do leitor e a denotação do texto e a transgressão dessa denotação. Dessa maneira, Iser (2011) vai construindo possibilidades de jogos de sentido entre o leitor e o texto, formulando conceitos específicos de sua teoria, a saber, por exemplo, o significante fraturado e o suplemento. O significante fraturado é a ideia das partes do texto constituindo um todo dotado de sentido, por meio do qual se encontram traços denotativos e figurativos; e o suplemento são as margens de construção de sentido que os textos possibilitam ao leitor. E esses conceitos podem ser encontrados em textos literários, no caso desse trabalho, nos haicais. Assim, vejamos:

Os caju da estrada
ao voltar da escolinha.
Lembrança de infância
(Azevedo, 2018, p. 13).

Nesse haikai, da obra *O Rio da Minha Vida* (2018), de Benedita Azevedo, podemos notar dois segmentos frasais, sem o *kireji* (a espécie de travessão que separa os dois segmentos frasais tópico-comentário). No primeiro e no segundo verso, há o que podemos chamar de comentário, de algo que já destaca o que se tem como tópico do poema. Esses dois primeiros versos já demonstram a ação do poema, um conjunto de significantes que fazem com que o leitor perceba, de forma imaginativa e interpretativa, o que a autora *haijin* se propôs a eternizar em forma de poema, em forma de haikai. Já no terceiro e último verso, notamos o tópico da ação apresentada nos dois primeiros versos: a “lembrança de infância”, levando o leitor a

contemplar o momento a fluidez do poema, que é repleto de simplicidade, mas que abre margens para que o leitor como suplemento, considerando seu conhecimento de mundo.

Iser (2011) também elenca três níveis diversos de um texto, que são o estrutural, o funcional e o interpretativo, no qual no primeiro procura explicar a estrutura mesmo da obra; no segundo as suas funções e no interpretativo as possibilidades de negociação de sentido. Nesse caso, estruturalmente, o haikai em questão é tido como clássico (sazonal), de acordo com os preceitos de Goga (2008): sem título, sem rimas, com *kigo* (caju, *kigo* de verão), escrito em linguagem aproximada da objetividade, de forma a demonstrar a natureza como ela é, como uma pitada de subjetividade, por parte da infância da autora, e, por fim, carregado de sugestão. De forma funcional, temos um texto que desperta no leitor a imaginação, a sua construção de sentido, enfim, é uma forma de convite ao leitor participar do poema. E de forma interpretativa, cabe ao leitor tecer possibilidades de imaginação da cena e completude de sentido, mas com vistas ao que a autora propôs, sem fugir do que se tem escrito. Dessa forma, vemos que o leitor é imprescindível para que o texto (o haikai) seja exposto à negociação de sentido, por meio das possibilidades que o texto haicaístico proporciona em grande escala. De acordo com esses critérios até aqui trabalhados é que se vai firmar a autora Benedita Azevedo, levando-se em consideração os mandamentos do *Haikai Sazonal Brasileiro*, formulados pelo *Grêmio Haikai Ipê*, construindo imagens poéticas eternizadas em versos. E com esses ensinamentos do mestre Goga e participantes do GHI, alguns outros grêmios foram sendo fundados, a começar pela região Sudeste do país, que teve mais contato inicialmente com a literatura japonesa. Desse modo, vamos situar os que mais se destacaram nessa construção histórica do haikai brasileiro, não só da já citada região Sudeste, mas da região Sul, bem como da região Norte do país.

Ancorado na pesquisa de Tavares (2019) e outras, vamos tecer, de forma concisa, como um haikai, a história de alguns grêmios, a começar pelo Grêmio de Haikai *Caminho das Águas*, provavelmente o primeiro a surgir logo após o GHI. Vale ressaltar que, após a fundação do GHI, houve a fundação (em 22 de agosto de 1993) de um grupo que se propunha a produzir *Kasen*¹⁴, o *Grupo de Renku Caleidoscópio*, encabeçado por Goga e Oda.

O Grêmio de Haikai *Caminho das Águas* foi fundado em Santos, cidade situada no estado de São Paulo. Em 1995, deu-se início ao referido Grêmio, que teve o apoio do Sesc Santos à época. Era julho daquele ano, e Teruko Oda ministrava uma oficina de haikai com o intuito de semeadura da modalidade poética haikai (Oda, 2008). Tal oficina fazia parte do

¹⁴ Segundo Kiitiro Masuda (2017, p. 26), *Kasen* é “haikai encadeado de 36 estrofes, atividade de composição coletiva, modalidade na qual Bashô foi um grande praticante e que Goga muito apreciava”.

Projeto *Caminho das Águas – um mergulho na cultura japonesa*. Em 5 de agosto foi, finalmente, dado início ao Grêmio, que teve como membros-fundadores Teruko Oda, a profª Solange de Oliveira Soares, a profª Rosália Helena Garcia Bonsegno, Arquiteto Carlos Roque Barbosa de Jesus e a Sra. Elisa Maria Americano Saintive, na época, Gerente-adjunta do Sesc Santos¹⁵. A ideia de fundar um Grêmio em Santos foi de fundamental importância para essa finalidade de semear um país de haikai. E o Grêmio segue a linhagem haicaísta proposta pelo *Grêmio Haikai Ipê*. Nas palavras de Tavares (2019, p. 111), o Grêmio *Caminho das Águas*, “inicialmente orientado por Teruko Oda, hoje (2019) o Grêmio está sob a coordenação de Roberto da Graça Lopes”.

Dessa forma, o mencionado Grêmio, desde os idos de 1995, tem atuado conforme os preceitos sazonais formulados pelo mestre Goga, e tem ganhado novos membros, para, assim, produzirem haicais e irem desenhando a história do *Haikai Sazonal Brasileiro*. Nesse sentido, apreciamos alguns haikai produzidos por alguns membros do *Caminho das Águas*, da décima antologia do Grêmio, intitulada *Haikai Caiçara*:

Lembranças da infância
– No vestido da menina
Pousa joaninha.
(Marly Barduco Palma)

Pitanga azeda
Me lembra primeiro beijo
– Ambos no pomar.
(Roberto da Graça Lopes)

Velho cão se encolhe
E o dono divide a
colcha – Inverno na rua.
(Sonia Adarias Soares Bruno)¹⁶

Nesses haicais percebemos a simplicidade emanada dos versos e a presença objetiva das imagens proporcionadas pela natureza, capazes de tocar qualquer leitor sensibilizado com as sensações transitórias e, ao mesmo tempo, eternizadas por meio da poesia japonesa.

Seguindo a ideia de propagar o haikai no Brasil e fazer com que a literatura japonesa vigore no país, na região Sul é fundado um dos principais Grêmios de haikai do Paraná, na

15 Informações retiradas do seguinte endereço eletrônico: [Caminho das Águas \(kakinete.com\)](http://Caminho das Águas (kakinete.com)). Acesso em: 27/11/2023.

16 Todos esses haicais em tela foram retirados do seguinte endereço eletrônico: [Caminho das Águas publica décima antologia \(kakinete.com\)](http://Caminho das Águas publica décima antologia (kakinete.com)). Acesso em: 27/11/2023.

cidade de Irati. Trata-se do *Grêmio Haikai Chão dos Pinheirais*. Sobre o surgimento de tal Grêmio, valemo-nos das palavras de Tavares (2019, p. 114):

O movimento foi iniciado pelo educador José Maria Orreda (1937-2014), então chefe do Núcleo Regional de Educação (NRE) de Irati, que solicitou a Dorotéia Iantas Miskalo (1946 -), então coordenadora de Língua Portuguesa do NRE, que participasse do Simpósio Nipo-Brasileiro em São Paulo, no ano de 1996. No evento, Dorotéia fez contato com Hazel de São Francisco, escritora e haikaísta e Teruko Oda, que convidou a comunidade de Irati a participar dos concursos de haikai.

O Grêmio foi fundado no ano de 2006, e segue tendo Dorotéia Iantas Miskalo como coordenadora. Ele segue a linha tradicional de escrita do *Grêmio Haikai Ipê*, com reuniões regularmente aos sábados, no *Centro Cultural Clube do Comércio* – na sala da Biblioteca da Academia de Letras de Irati, segundo Tavares (2019). Uma das atividades haikaístas mais fortes do Grêmio é a coordenação de alunos em concursos de haicais nacional e até mesmo internacional, atividade de relevância no que diz respeito ao incentivo e à produção haikaísta da região. E, nessa mesma linha de divulgação do haikai em Irati e região, em 2019, o *Grêmio Haikai Chão dos Pinheirais* promove o 1º Concurso de Haikai José Maria Orreda, que foi aberto ao público. O tema do concurso foi *abelha*, e os haicais selecionados fizeram parte da antologia *Rio de Mel – Antologia de Haikai*. Neste ano, no 17º aniversário do Grêmio, os haikaístas em geral tiveram a oportunidade de participar da 2ª edição do concurso, cujo tema foi *outono*.¹⁷

Em suma, vemos que os grêmios de haikai têm relevante papel no que se refere à produção, à divulgação e à promoção cultural da poesia japonesa em solo brasileiro. Com os grêmios, com as atividades coletivas, os haikaístas têm mais firmeza e orientação nas produções de haikai. Assim, entendemos ser uma iniciativa que faz sentido e que é um espelho haikaístico dos tempos do Japão antigo, mas não nos moldes em que é feito no Brasil atual. À guisa de exemplificação, vejamos alguns haicais da I Antologia *Rio de Mel*¹⁸:

Ventinho na flor –
Embala a abelhinha
E também o néctar.
Gustavo D. Schlumberger Ribeiro

17 Informações disponíveis em: [2º Concurso Literário de Haikai “Professor José Maria Orreda” 2023 \(Irati, PR\) \(kakinet.com\)](https://www.kakinet.com.br/2o-Concurso-Literario-de-Haikai-Professor-Jose-Maria-Orreda-2023-Irati-PR) Acesso em: 27/11/2023.

18 Disponível em: [Antologia do 1º Concurso José Maria Orreda \(kakinet.com\)](https://www.kakinet.com.br/Antologia-do-1o-Concurso-Jose-Maria-Orreda) Acesso em 27/11/2023

Casa da amiga –
 No ensaio do teatro
 Sou a abelhinha.
 Júlia G. Ortiz da Fonseca

Jardim lá de casa –
 Hoje sou o detetive
 De olho nas abelhas.
 Douglas G. Souza Chaves

Abelhinha entra
 À procura de pólen
 Flores de plástico.
 Vitor Hugo M. Tomas

Daí, podemos ver a essência da poesia haicaísta promovida pelo *Grêmio Haicai Chão dos Pinheirais*, com a simplicidade que emana dos versos cujo tema era abelha, com as imagens que procuram demonstrar um instante de vida capaz de fazer com que o leitor imagine a cena e contribua com seu repertório sociocultural para a negociação de sentido do texto haicaístico. Portanto, vale enfatizar mais uma vez a importância dos grêmios para o haicai brasileiro em seu cenário atual.

O haicai, ganhando espaço na literatura brasileira, no espaço geográfico deste país de dimensões continentais, chegou, também, à região Norte, mais precisamente no Amazonas. Poetas amazonenses como Luiz Bacellar (1928-2012) e Aníbal Beça (1946-2009) foram fundamentais para a consolidação da arte poética japonesa de três versos no estado. Outros poetas, não menos importantes, também tiveram certo protagonismo nesse cenário, quais sejam: Samuel Benchimol (1923 – 2003), Roberto Evangelista (?), Rosa Clement (1954-), dentre outros.

O haicai no Amazonas é rico em diversidades poéticas por meio da fauna e flora da região. Assim, alguns haicaístas da localidade não seguem à risca o haicai com *kigo*, pois a *kigologia* de Goga e Oda (1996) teve a finalidade de catalogar mais os *kigo* da região Sudeste do país. Mas a respeito do assunto, é válida a ideia de Sá (2017, 138) que

nos leva a pensar sobre a possibilidade de chamar *kigo* uma palavra que não necessariamente indique uma estação, e sim um estado de espírito, uma sensação. Em japonês, escreve-se *kigo* com os ideogramas 季 (*ki* – “estação do ano”) e 語 (*go* – “palavra”). E se substituíssemos o primeiro ideograma por 気, que também se lê *ki*, e significa “espírito”, “coração”, “essência”, “atmosfera”? Trata-se de um ideograma com um significado bastante profundo e abrangente. Deste neologismo resultaria um novo tipo de termo, não um que remeta à estação do ano e daí a um estado de espírito, mas um que

remeta diretamente a esse estado em si. Pois é assim que me parece o *kigo* do haikai amazonense e talvez este entendimento possa se aproximar também do haikai produzido em outras partes do Brasil.

Desse modo, em confluência com o pensamento da pesquisadora, entendemos ser o *kigo* utilizado no Amazonas mais um estado de espírito do que um termo de estação, pois a sensação de transitoriedade e de sabor de haikai emana de toda a natureza, seja com *kigo* catalogado ou não. Assim o haikai amazonense se constrói e se alinha à historiografia literária brasileira.

Com vistas à divulgação e à produção de haicais no estado em questão, não muito diferentes dos objetivos dos outros grêmios já referidos, surge o *Grêmio Haikai Sumaúma*, que “teve sua primeira reunião no dia 21 de outubro de 2000 e contou com a presença de Aníbal Beça, Luiz Bacellar (estes dois primeiros, já falecidos), Dori Carvalho, entre outros” (Sá, 2017, p. 139). O nome do grêmio é referente a uma das árvores mais emblemáticas do Amazonas, que em si já “apresenta uma esplendorosa pintura poética da região, ou seja, uma paisagem que integra o frescor amazônico como cenário para a composição do haikai” (Ferreira, 2017, p. 126).

O *Grêmio Haikai Sumaúma*, embora tenha encerrado suas atividades e reuniões, ainda marca o início de uma trajetória poética de prestígio no Norte do país, e como forma de apreciação da verve poética de alguns membros do referido Grêmio, seguem alguns haicais:¹⁹

Ás da aviação
o valente bem-te-vi
ataca o gavião.

Luiz Bacellar

Na baixa das águas
pacus pulam nas canoas –
Salve a piracema!

Aníbal Beça

canoa alagada
no vai e vem da cuia
desaparece a lua

Rosa Clement

¹⁹ Haicais disponíveis em: [Caqui - Grêmio Sumaúma de Haikai \(kakinet.com\)](http://Caqui-GrêmioSumaúma.deHaikai.kakinet.com) Acesso em: 30/11/2023

Daí, dos haicais acima, percebemos os preceitos formulados por Goga (2008), mas que detêm certa liberdade de criação quanto ao uso do *kigo*. Mas a estrutura do haikai amazonense é tida como a seguida por muitos dos *haijin* da região Sudeste do país. Assim, vimos até aqui alguns grêmios de haikai voltados à produção do poema japonês de três versos. No entanto, para destacarmos a importância desta pesquisa, tendo em vista a obra *Canto de Sabiá* (2006) e a trajetória da autora, Benedita Azevedo, nesse caminho, nesse *dô*, no tópico a seguir veremos a fundação dos dois grêmios fundados no Rio de Janeiro pela maranhense em questão.

2.3 Grêmio Haikai Sabiá e Grêmio Haikai Águas de Março

Benedita Azevedo, *haijin* dedicada ao fazer literário oriental, ressignificado em solo brasileiro, faz da prática e produção haicaísta não só o ofício de poeta, mas, além disso, faz dessa prática e produção um *dô*, um caminho. Seguindo nessa estrada, assim como o fez Matsuo Bashô, no Japão, Benedita Azevedo se empenha em fazer com que outras pessoas, outros poetas sigam no mesmo itinerário, pois o haikai, muito mais do que poesia, é, como já dito, um estar-no-mundo.

A *haijin* maranhense, tendo toda disposição não só para aprender sobre haikai, mas também para ensinar outros apreciadores dessa arte poética nipônica, se propôs a elaborar um projeto voltado ao ensino do haikai, e o pôs em prática no ano de 2004 (Tavares, 2019). Assim nascia o *Projeto Haikai na Escola*, que visava ao público infantojuvenil das escolas do estado no qual a *haijin* reside até hoje: o Rio de Janeiro.

Querendo chegar a um público mais adulto, como forma de levar o haikai a pessoas com mais experiência de vida, Benedita Azevedo, junto a outros protagonistas das Letras, como Demétrio Sena, Iraí Verdan, Maria Madalena Ferreira e Regina Célia de Andrade, fundou, no estado do Rio de Janeiro (na cidade de Magé), em 17 de junho de 2006, o *Grêmio Haikai Sabiá*. Logo após a fundação, houve uma espécie de passeio poético: uma caminhada que teve início na Praia do Anil com destino à Praia de Olaria. Dessa maneira, a respeito do início dessa trajetória poética de mestra haicaísta, cabe-nos elencar, com as palavras de Benedita, como se deu:

O Projeto Haikai na Escola é anterior à fundação do grêmio. Teve início em 2004, quando me preparava para a aposentadoria. Sabia que seria difícil manter-me longe dos alunos, principalmente das oficinas de redação, um trabalho realizado em todas as escolas por onde passei, desde 1977. Acabara de publicar, em outubro de 2004, o livro “Nas trilhas do haikai” com

uma pequena monografia ao final, já com a intenção de trabalhar com os alunos, nas oficinas de redação, essa modalidade poética, para lhes despertar e aprimorar o interesse pela leitura e a escrita de textos breves.

Em razão disso, entrei em contato com a direção do Colégio Estadual Oswaldo Cruz, onde trabalhara em 2003.

De imediato tive a autorização para aplicar o projeto. Então fiz a primeira oficina. O fato repercutiu e mais três escolas solicitaram palestras e oficinas em 2005. Daí surgiu a ideia de um Grêmio de Haikai e hoje temos o “Sabiá” (Azevedo, 2008, p. 5).

Assim, vemos todo o amor e dedicação da *haijin* não só pelo ensino em si (ofício de professora), mas pela prática do ensino de poesia, ou melhor, do ensino do haikai. E, considerando o nome do Grêmio, pudemos notar certa lembrança com sua terra de origem, *onde canta o sabiá*, no Maranhão, como as reminiscências de seu tempo de criança em solo itapecuruense, do contato primeiro com a natureza que a levou a conhecer e a constituir-se como parte de si mesma, assim, saindo de Itapecuru Mirim, MA, e percorrendo vários lugares do Brasil, até se firmar no Rio de Janeiro. Caminho semelhante de viajante fez Bashô, fazendo discípulos por onde passou. Acerca da ave que dá nome ao primeiro Grêmio de haikai do Rio de Janeiro, a sabiá, é oportuno destacarmos sobre essa temática as palavras do *haijin* José Marins (2011, p. 3):

Primeiro o sabiá é um pássaro. Em seguida, o sabiá é palavra poética, termo que lembra primavera, canto mavioso nas madrugadas, flauta-doce nas tardes do Brasil. Torna-se haikai em três versos onde pousa seus pés de ave- poema. Depois, o sabiá volta a ser sabiá? Que nada! Vira grêmio de haicaístas, reuniões de aprendizado, vai para as escolas servir de acalanto no sorriso das crianças, o Grêmio Haikai Sabiá.

Inicialmente, as reuniões do *Grêmio Haikai Sabiá* eram realizadas de forma presencial, até o ano de 2013, e, posteriormente, a coordenadora do Grêmio (Benedita Azevedo) sentiu a necessidade de levar as reuniões para o mundo virtual, com a finalidade de obter mais praticantes do haikai e como forma de facilitação das reuniões. Nesse cenário, surge o *Grêmio Haikai Sabiá – haikai na rede*, um grupo no *Facebook*, que hoje conta com mais de 200 membros. Tal iniciativa fez com que a produção do Grêmio crescesse, e, a cada ano, é publicada uma antologia, dentre elas, a *Tempo de Semear*, de 2019. A ideia da prática do haikai pelo já referido Grêmio consiste em cada membro produzir três haicais a cada mês (o *kendai*)²⁰, com

²⁰ *Kendai* é como se fosse um dever de casa, por meio do qual os haicaístas elaboram haicais e demonstram nas reuniões dos grupos haicaísticos.

os *kigo* propostos pela coordenadora, referindo-se a cada estação do ano em que se encontram. Dessa forma, cada *haijin* expressa suas impressões acerca dos termos de estação propostos, a fim de que os demais apreciem e dê suas sugestões. Assim, o Grêmio vai se fazendo prático e interativo, desenvolvendo em cada um a função de sociabilidade que com a literatura é capaz de nascer nos seres. Essa prática é uma maneira de renascer o espírito coletivo de criação literária oriundo do Japão, com vistas à recriação ou ao adentramento do fazer poético nipônico em nosso meio. Nesse sentido, podemos perceber a posição do sujeito fragmentado²¹, não de forma negativa, mas positiva (Hall, 2020), que, digamos, absorve costumes e culturas dos mais diversos lugares, com a presente globalização no mundo. Portanto, percebemos que a prática coletiva do haicai leva os *haijin* para um mesmo fim, com a ideia de prática e divulgação dessa modalidade poética, por meio de preceitos adotados pelo *Grêmio Haicai Ipê* de se fazer poemas, que são, basicamente, como já vimos: não usar linguagem rebuscada, fazer uso do *kigo*, evitar enfeites poéticos, não utilizar rimas e nem títulos, entre outros preceitos. Sendo assim, entendemos que a prática dessa vertente haicaísta é uma tentativa válida de recriação do poema nipônico em solo brasileiro, com os elementos constitutivos de nossa natureza.

Em conclusão, sobre o transpassar das reuniões presenciais do Grêmio para o ambiente virtual, a própria *haijin* (Benedita, *apud* Tavares, 2019. p. 102) esclarece o seguinte:

“(...) é claro que o contato pessoal é gratificante mas chegou uma hora em que precisei recorrer ao virtual para não perder a oportunidade do estudo coletivo. O objetivo do Sabiá sempre foi voltado para as oficinas de haicai. Então, ao transformá-lo em “Encontro virtual – Haicai na Rede”, ganhei fôlego para fazer o excelente trabalho que temos hoje. Hoje temos 22 componentes de várias partes do Brasil, da Argentina e de Portugal.” (Arquivo pessoal),

Com essa entrevista, concedida a Tavares (2019) em 2018, notamos que o Grêmio já havia alcançado novos patamares, novas posições geográficas que as mídias digitais proporcionaram e proporcionam. Inaugurado em 2014 como grupo do *Facebook*, Benedita une o tradicional com o inovador, aproximando povos para um só fim: estudar, praticar e produzir haicais. Formou-se, então, o *Encontro virtual – Haicai na Rede*.

Benedita Azevedo, incansável em sua missão de semear o haicai no Brasil e no mundo, não se limitou a apenas um Grêmio, tendo fundado também o *Grêmio Haicai Águas de Março*, no dia 16 de fevereiro de 2008, na Cidade Maravilhosa (enquanto o Sabiá tem sede em Magé).

21 De acordo com Hall (2020), é o sujeito que já acolheu para si elementos culturais de várias regiões ou países, como forma de fragmentar sua própria cultura.

Na ocasião, estiveram presentes nomes da literatura haicaísta como Edson Kenji Iura, Teruko Oda, Márcia A F. Soares, Carol Ribeiro, Gin Ga Éden e outros. Na oportunidade, os haicaístas presentes puderam produzir alguns haicais, cujo tema foi arco-íris ou flamboyant. À guisa de apreciação, vejamos²²:

Lentidão pós-chuva –
Um pedaço de arco-íris
No espelho do carro.

Teruko Oda

Volta para casa –
Lá Longe, no fim da estrada
O pé do arco-íris.

Edson Kenji Iura

Flores espalhadas
Sob o pé de flamboyant –
Enfeite do dia.

Benedita Azevedo

A chuva se foi...
No local do ouro escondido
O pé do arco-íris.

Guin Ga

A *haijin* Benedita Azevedo, assim como o fez no *Grêmio Haicai Sabiá*, sentiu a necessidade de expansão do *Grêmio Haicai Águas de Março*, do presencial ao virtual, com a finalidade de alcançar novos praticantes do *Haicai Sazonal Brasileiro*. Assim, em 2014, o *Grêmio Haicai Águas de Março* começa suas atividades como grupo no *Facebook*. Atualmente, o Grêmio, no ambiente virtual conta com 95 membros de várias localidades do Brasil e do mundo. É certo que é um total bem menos do que o do *Sabiá*, mas, ainda assim, é um ganho no que diz respeito ao trabalho de disseminação do haicai no Brasil.

Até aqui, conforme elencamos no início do capítulo, vimos que os grêmios de haicai são importantes para a disseminação do *Haicai Sazonal Brasileiro*, como forma de estudo, prática, produção e divulgação dessa modalidade poética de outro segmento cultural que já faz parte

22 Todos os haicai citados foram retirados da *Primeira Antologia do Águas de Março* (2012, pp. 63-64).

do cenário literário de nosso país, que teve início quando os portos do Japão se abriram para o mundo, e conseqüentemente, com a globalização e a descentralização de culturas, inclusive literários. Desse modo, entendemos que as questões culturais japonesas se ressignificaram em solo brasileiro, numa intenção de fazer com que o tradicionalismo do haikai que veio do Japão prevalecesse como inovação e recriação literária no Brasil. Nesse sentido, também vimos que o haikai saiu de uma classe aristocrática e passou a ser escrito pelo povo, como poesia do povo. Assim, atualmente, o haikai se encontra vivo e tendo todas as classes o produzindo. Nessa linha de pensamento, Bauman (2013) aponta para essa junção do clássico com o popular, e como ponto de exemplo, a poesia haicaísta hoje em dia é uma forma de aproximação de culturas, de classes sociais e de mundos. Esse é o poder social da poesia que se encaixa especificamente com o haikai, visto que de “todas as formas poéticas do Oriente, o haikai parece ser o que melhor se aclimatou na floresta de signos da literatura ocidental” (Leminski, 2013, p. 109).

Levando-se em consideração o haikai como modalidade poética que faz jus à natureza para ser criada, vimos que há alguns preceitos a seres seguidos, em se tratando do *Haikai Sazonal Brasileiro*, formulado pelo *Grêmio Haikai Ipê*, e que esses preceitos relacionam o autor do texto, o texto e o leitor, como um tripé de construção poética. Assim, ao levar o leitor a ser protagonista na cena haicaísta, compreendemos que a corrente crítica da *Estética da Recepção*, inaugurada na Alemanha, com Jauss e Iser, tem certa ligação com o que os preceitos haicaístas propõem. E a *Teoria do Efeito Estético*, da qual falaremos no próximo capítulo, é mais enfática nesse sentido de negociação e construção do fazer poético das entrelinhas dos versos de um haikai.

Acerca da *Teoria do Efeito Estético*, de Iser (1996; 1999), há um preceito teórico que é um dos principais para o autor, que é o conceito de *leitor implícito*. E esse leitor é “entendido como uma estrutura textual que oferece ‘pistas’ sobre a condução da leitura” (Costa, 2012, p. 9). E ele existe na própria estrutura do texto, sendo capaz de conduzir o leitor real a construir sentidos daquilo que se lê. Desse modo, “a criação literária, através de sua organização textual, antecipa os efeitos previstos sobre o leitor; porém, os princípios de seleção que possibilitam a atualização do texto são particulares a cada leitor” (Costa, 2012, p. 9).

Nessa perspectiva, vemos como válida a inserção da teoria supracitada na compreensão e interpretação de haicais, pois o leitor é parte do texto poético haicaístico. Nesse sentido analítico do poema, Candido nos diz que, numa análise poética, comentário e interpretação caminham juntas, formando um todo repleto de significação. Dessa forma, ainda de acordo com tal crítico, “comenta-se qualquer poema; só se interpretam os poemas que nos dizem algo”

(Candido, 2006, p. 29). Então, vejamos o seguinte haikai, de Benedita Azevedo (2008, p. 3), da 3ª *Antologia de Haikai* do Grêmio Haikai Sabiá:

Na manhã chuvosa
O canto do sabiá –
Saudade de quem?

Por meio dos versos desse poema, notamos ser ele dotado da estruturação do *Haikai Sazonal Brasileiro*, constituído de 17 sílabas poéticas no total, sendo 5 no primeiro verso, 7 no segundo, e 5 no terceiro.²³ O *kigo* é de verão (sabiá), que remete à estação primavera, cuja aura é de alegria, de canto, de cores, de renovação da vida, enfim, de sentido positivo da vida. O poema não contém título, nem rimas, o que configura ser algo típico da poesia japonesa adotada pela sua ressignificação no Brasil. Essas são apenas alguns preceitos estruturais do poema. O haikai ainda adota dois segmentos frasais na espécie tópico/comentário, com o uso do *kireji*, o travessão que separa faz esses dois segmentos dar vivacidade ao poema e conduzir o leitor a vivenciar e/ou reconstruir, imaginar a cena poética. Acerca da junção desses dois segmentos, valemos do comentário de Campos (1969, p. 57):

O *haikai* relaciona dois elementos básicos, segundo a lição de Bashô reproduzida por Donald Keene, um de ‘permanência’ (a ‘condição geral’, como, por exemplo, a primavera, o fim do outono etc.), outro de ‘transformação’, a ‘percepção momentânea’. Diz Keene: ‘A natureza dos elementos varia, mas deve haver dois pólos elétricos, entre os quais salte a centelha, para que o *haikai* se torne efetivo’.

Agora, quanto à configuração interpretativa do haikai acima, de Benedita Azevedo, com o jogo de sentido construído com vistas à interação autor-leitor, notamos ser um haikai que não diz tudo, mas sugere algo, e esse algo vai ser processado pelo leitor do poema. O que faz com que o poema tenha a participação do leitor é, a nosso ver, a pergunta do verso final, capaz de elevar a imaginação desse leitor de poesia para o encontro de respostas. No caso da autora, podemos elencar a saudade de seu estado de origem, de sua origem em si, de todo o percurso que ela construiu na caminhada da vida, tendo o *canto do sabiá* como pano de fundo para esse sentimento nostálgico que emana do texto, ao mesmo tempo triste e alegre, como complemento

23 Vale lembrar que sílabas poéticas se diferem de sílabas gramaticais, assim: as sílabas poéticas se contam apenas até a última sílaba tônica de cada verso, por exemplo, no primeiro verso do haikai em questão, temos *Na/ma/nhã/chu/VO/sa*, 5 sílabas poéticas, contadas somente até a sílaba VO.

do som da chuva pela manhã. É um texto construído com base no aguçar dos sentidos do leitor: da audição, passando para principal, a visão. Desse modo, não é um poema embebido de sentimentalismo que é característica da poesia ocidental, mas sim elaborado numa linguagem objetiva, mostrando a natureza como ela é, mas, ainda assim, destacando, com os elementos da própria natureza, os sentimentos da poeta. É esse o ritmo do *Haikai Sazonal Brasileiro*, que tendemos a seguir como meio de análise poética e interpretativa. E sobre o ritmo do poema, “quando apreendemos pela sensibilidade o ritmo geral de uma poesia, apreendemos no todo a sua beleza própria. Esclarecer esta intuição pelo conhecimento é a tarefa da interpretação” (Candido, 2006, p. 30).

Num haikai há muita beleza, é uma imagem em movimento que se torna estática e eternizada por meio dos três versos capazes de elevar a imaginação do leitor. O haikai é, portanto, imagem, pois “designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema” (Paz, 2015, p. 37). Nesse sentido, o poeta *haijin* capta imagens dotadas de pluralidades, de sentidos, de percepção momentânea. Nesse sentido:

Quando percebemos um objeto qualquer, este se nos apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Esta pluralidade se unifica, instantaneamente, no momento da percepção. O elemento unificador de todo este conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso da mais simples, casual e distraída percepção dá-se uma certa intencionalidade, segundo demonstraram as análises fenomenológicas (Paz, 2015, p. 46).

Assim, o haikai, embora conciso, abre espaço para muitas formas de complementação, de proceder à análise. No capítulo seguinte, veremos toda essa possibilidade com poemas haicaísticos de Benedita Azevedo que muitas vezes remetem ao Maranhão, por meio de lembranças poéticas, e ressonâncias de elementos da natureza brasileira, de forma geral, isto é, elementos que já se traduzem como símbolo da natureza brasileira e que se configuram como símbolos poéticos, como imagens poéticas, sempre em consonância com a participação do leitor, pois a “imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética” (Paz, 2015, p. 50). E, ainda nesse sentido, e levando-se em consideração o autor supracitado: “O poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um leitor novo” (Paz, 2015, p. 57).

O haikai, como já vimos, é um misto de significações e até mesmo de teorizações, pois, no decorrer dos séculos, ele foi sendo formulado, ganhando técnicas e envolvendo-se com

conceitos religiosos, filosóficos e poéticos. Desse modo, o haikai ainda é muito discutido e praticado em todo o mundo. E nesse sentido de discussão e prática, todos são, a nosso ver, unânimes em dizer que o “haikai não pode ser composto por uma mente analítica ou conceptual, porque busca comunicar a primeira sensação provocada pelo objeto, antes que a consciência dele se apodere e a razão comece a abstratizá-lo” (Perrone-Moisés, 1982, p. 135). Nessa perspectiva, devemos ter em mente que um bom haikai demonstra um momento único da natureza sem abstrações ou possíveis reformulações da cena baseadas no intelecto do autor do poema. E, para complementar o entendimento do que seja o haikai, enfatizamos que três traços o caracterizam, quanto à temática em questão (Perrone-Moisés, 1982): um *o quê*, um *onde* e um *quando*. O *o quê* “é desencadeado por um objeto; é a percepção privilegiada do real em alguma coisa, que constitui assim o núcleo do poema: uma flor, um animal, uma árvore, a lua, etc.” (Perrone-Moisés, 1982, p. 135); o *onde* se refere ao objeto situado, “no lugar em que foi visto, o que contribui para dar maior concretude à imagem” (*Idem*, p. 136); e o *quando* é a “indicação temporal, indispensável no haikai clássico” (*Idem*, p. 136).

Portanto, no próximo capítulo faremos análises dos haicais sazonais de Benedita Azevedo no que se refere a todos os preceitos de compreensão do haikai exposto até aqui, sempre fazendo a associação autor-texto-leitor, pois todo esse conjunto importa para as teorias literárias atuais, como a *Estética da Recepção*, e a *Teoria do Efeito Estético* de Iser, interessada pelo leitor individual, ligada à fenomenologia (Compagnon, 2006), serve-nos de aporte teórico nessa tentativa de análise literária haicaísta. Por fim, por meio da obra *Canto de Sabiá* (2006), que poderemos ver que o haikai é carregado de imagem e símbolos, que mediante a palavra a *haijin* construiu um mundo de significações poéticas.

2.4 Considerações finais sobre Espelhos Haicaístas no Brasil

Diante de tudo o que vimos a respeito dos grêmios de haikai, pudemos notar que a iniciativa tomada por parte dos fundadores do pioneiro *Grêmio Haikai Ipê* foi/é de fundamental importância para o estudo, prática e divulgação do *Haikai Sazonal Brasileiro*. Dessa forma, fazer com que os brasileiros pratiquem essa forma poética ressignificada com os elementos da nossa natureza é, de certo modo, louvável no que se refere à missão que Nenpuko Sato recebeu de seu mestre Kyoshi Takahama, de semear um país de haikai.

A fundação do *Grêmio Haikai Ipê*, com vistas à produção desse haikai ressignificado, fez com que o Brasil ganhasse novos praticantes do poema de Bashô, tendo como consequência

a inserção dessa forma de poetizar na historiografia literária brasileira. Com isso, outras localidades foram sendo influenciadas a ponto de também tomarem a mesma iniciativa: construir um país de haikai por meio da fundação de grêmios de haicais, o que acabou acontecendo em Santos, com a fundação do *Grêmio Haikai Caminho das Águas*. Posteriormente, deu-se prosseguimento da mesma tomada de decisões, espalhando-se o haikai mediante reuniões e estudos do haikai. Na região Sul, tivemos o *Grêmio Chão dos Pinheirais*, tão influente que já há publicações de antologias por intermédio de concurso literário. Do Sul partimos para a região Norte do país, berço da cultura japonesa, mas precisamente, o Amazonas, que, assim como na região Sudeste, recebeu muitos imigrantes japoneses. Assim, vimos que o Norte do país aprecia o haikai de forma tal que já foi e é um berço de *haijins*, desde antes da fundação do *Grêmio Haikai Sumaúma*.

A *haijin* Benedita Azevedo, cuja obra de análise deste trabalho é de sua autoria, como apreciadora do *Haikai Sazonal Brasileiro*, de forma incansável buscou aprimorar seus escritos, mas não só isso. Ela, pensando de forma coletiva, como o povo japonês, sentiu a necessidade de fazer com que outras pessoas tivessem acesso e, conseqüentemente, produzisse haicais. Assim, iniciou-se nessa missão com o *Projeto Haikai na Escola*, que, posteriormente, tornar-se-ia o *Grêmio Haikai Sabiá*, com um público mais adulto, mais adulto. Benedita teve êxito em seus objetivos, e, dos encontros presenciais, passou-se a reunir haicaístas de todo o mundo por meio do ambiente virtual. Enfim, dois grêmios de haikai ela fundou: *Grêmio Haikai Sabiá*, em Magé-RJ; e *Grêmio Haikai Águas de Março*, no Rio de Janeiro, capital.

Em conclusão, argumentamos acerca dos grêmios no Brasil, para que pudéssemos perceber a importância das reuniões, da coletividade, dos *haijins* como forma de fortalecimento e expansão dessa modalidade poética chegada ao Brasil no início do século XX. E, sendo a autora de *Canto de Sabiá* (2006) uma autora maranhense, que, assim como Bashô, percorreu diversos lugares deste país, ganhando alunos e discípulos, e fundadora de grêmios de haikai, não se poderia deixar de elencar esse ponto de interesse em sua trajetória.

Falamos de algumas regiões e de sua imersão no que diz respeito à produção haicaísta, mas, de certo modo, não citamos o estado do Maranhão, por, em nossas pesquisas, não termos encontrado nenhum resquício de Grêmio de Haikai no estado, nem mesmo a ideia de divulgação dessa modalidade poética japonesa ressignificada no Brasil. Talvez por não se ter muita influência do povo japonês no estado, e por conta da literatura maranhense ser mergulhada nos critérios de criação literária ocidental. Portanto, no mundo contemporâneo, faz-se necessário que o estado do Maranhão busque conhecer o haikai por meio das escolas tanto municipais

quanto estaduais, para que, assim (quem sabe?) surja o primeiro Grêmio de Haicai no estado. Nesse sentido de conhecimento do haicai é que este trabalho vem à lume, para que mais maranhenses possam ter contato com esse universo poético que liga o ser humano com a natureza, fazendo com que o olhar se volte para a natureza com mais sutileza e percepção dos instantes transitórios que existem em nosso redor. Dessa forma, no próximo capítulo, veremos o universo haicaístico de Benedita Azevedo mediante a obra *Canto de Sabiá* (2006).

CAPÍTULO III

A POESIA HAICAÍSTA DE BENEDITA AZEVEDO EM CANTO DE SABIÁ

A natureza está no centro das atenções da poesia oriental, que é essencialmente objetiva mas não perde a sua aura de contemplação mística. Os animais de toda espécie (e entre eles os insetos), as plantas, as flores e até as pedras compõem o universo poético do haikai (Lira, 2006, p. 136).

3.1 A escritura de Benedita Azevedo em *Canto de Sabiá*

Benedita Azevedo, escritora haicaísta maranhense, trabalha em seus escritos a poesia voltada à simplicidade, à enxuta expressividade dos momentos delineados na e pela natureza. Sua escritura, enquanto *haijin*, volta-se ao modelo de *Haikai Sazonal Brasileiro* (com *kigo*), como já dito em linhas acima. Dessa forma, a referida *haijin* segue a sazonalidade brasileira, muito embora essa sazonalidade não seja tão bem definida em nosso país de clima tropical. Ainda assim, é possível, aos olhos dos haicaístas, a percepção das peculiaridades de cada estação do ano, como a chegada das cores na primavera, o caimento das folhas no outono, a vivacidade no verão e o sentimento de solidão no inverno, isso se levado em consideração as linhas gerais das estações. Desse modo, nossa intenção, daqui por diante, é tentar analisar como a autora ressignifica sua escritura haicaísta à cultura brasileira. Para tanto, discutiremos acerca da obra em análise, *Canto de Sabiá* (2006), a fim de que cheguemos aos objetivos pretendidos.

Canto de Sabiá (2006) traz ao público leitor a estrutura clássica dos livros de haikai do Japão, isto é, dividida em estações (quatro): a primavera, o verão, o outono e o inverno. Essa estrutura, na verdade, chega a ser apenas semelhante à estrutura das obras do País do Sol Nascente, visto que lá os haicaístas dividem as estações não em quatro, mas em cinco, pois os japoneses consideram o período do Ano-Novo uma espécie de momento à parte, estação à parte. E, nesse sentido, o Brasil, de certo modo – pelo menos no meio haicaístico –, já adota essa espécie de empréstimo cultural.

Constituída de 100 haicais (vale lembrar, é o segundo trabalho haicaístico de Benedita Azevedo), a obra faz um convite ao leitor, chamando-o para a completude dos poemas, para o movimento de sentido que emana do haikai e que tem, além da própria *haijin*, esse sujeito leitor como peça-chave no que diz respeito à essência do texto, a qual, por vezes, fica contida nas entrelinhas, na concisão do todo. Portanto, levando-se em consideração essas pinceladas

poéticas a quatro mãos, vamos entender como se dá o fazer poético oriental, tendo em vista as imagens ou ressonâncias que constroem nosso país, os movimentos de mudanças no decorrer dos meses que são registrados como uma fotografia pelos *haijin*, mais precisamente, pela *haijin* da obra em análise.

O haicai, como já pudemos perceber até aqui, é a poesia envolvente entre o homem e a natureza em redor. É por meio dessa interação homem-natureza que os poemas são produzidos e expostos como quadros sugestivos alinhados à efemeridade da vida, à transitoriedade das perspectivas naturais no transcorrer do tempo, ou seja, é a eternização da natureza por meio de apenas três versos, sem rimas e sem título. Para entender essa modalidade poética, é preciso, inicialmente, entender a relação que as estações do ano têm diante do tempo e, assim, a carga emotiva que exala desses períodos criados pelo próprio homem, como bem diz Iura (2021).

O homem, inicialmente, percebia as mudanças ocorridas na natureza, mas não sabia ao certo como separar essas mudanças de forma lógica, digamos, para poder plantar, colher, descansar, abrigar-se, de acordo com essas alterações da natureza. Assim, o próprio homem notou que havia variações significativas dentro do ano em relação ao tempo, ao espaço natural em redor, até nas vivências e costumes, entre outras situações. Enfim, sentiu-se a necessidade de classificar essas modificações, e foi assim que, no mundo ocidental, as estações do ano surgiram mediante sistema greco-romano, visto que nossa linha de pensamento e cultura são fortemente marcadas por esse sistema cultural.

Nesse envolvimento do homem com a natureza, foi necessária a divisão lógica das estações não só para as ações de produtividade do homem em relação à agricultura (tempo de plantar e de colher) e outras formas de trabalho, mas também (mesmo que de forma não intencional) para a produção da poesia, para a observação do que a natureza poderia e pode proporcionar aos poetas, tanto ocidentais quanto orientais, nas mais variadas formas ou modalidades poéticas. Nesse sentido, a natureza demonstra, por meio da metáfora dos sentimentos, as emoções das pessoas, ou seja, a natureza demonstra uma espécie de paisagem emocional. O que queremos dizer é que, por exemplo, na primavera, notamos que prevalece um sentimento de renovação, de esperança, de alegria, de infância, de expressões positivas na maioria das vezes; no verão, prevalece a vivacidade, o calor, a energia vital do sol, o lazer, praia, recreação, enfim, também um sentimento de positividade na maioria das vezes; no outono, prevalece a senectude, a velhice, a sensação de tristeza, de nostalgia, de reflexão, entre outros sentimentos semelhantes a esses; no inverno, prevalece o sentimento de envelhecimento, de frieza, de repouso, de morte etc. E o haicai se constrói com base nessa

metaforização da vida em cada estação, nesse eterno ciclo de começo, meio e fim. Diante disso, cabe-nos elencar um pensamento de Fernando Pessoa, prevalecendo a ideia de que tudo o que envolve a natureza há uma certa cumplicidade sentimental que em nós habita.

Em todo o momento de atividade mental acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção (Pessoa, 1972, p.101).

Logo, o poeta complementa seu pensamento constatando que

Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E – mesmo que não se queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem – pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem (Pessoa, 1972, p. 101).

Acerca dessa linha de pensamento pessoano, podemos, talvez, afirmar que o poeta não tivesse tido contato com a modalidade poética *haiku* (como o haicai é mais conhecido na Europa), mas seu pensamento pode servir de base para alguns preceitos dos quais se valeram muitos mestres haicaístas (dentre eles, Bashô), que é a questão de sobrepor nas linhas do poema de três versos os sentimentos que emanam da alma do *haijin*, mas não de forma explícita, senão com base em elementos da natureza, isto é, o *haijin*, para fazer uso de seu estado de espírito, pode, para tanto, fazer uso de elementos da natureza que representem esse estado de espírito, o que podemos notar nesse haicai de Benedita Azevedo:

Festival da Juçara
parecem bolinhas-de-gude
o cacho maduro
(Azevedo, 2006, p. 29).

Esse haicai (sem *kigo*), inserido no livro em análise, *Canto de Sabiá* (2006), na parte de primavera, apresenta-nos, por meio de uma comparação, as lembranças que a *haijin* teve provavelmente da infância, das reminiscências de sua vida de menina brincante. E essas

lembranças se deram por meio da comparação dos cachos de juçara já maduros, ao prestigiar o Festival dessa fruta a qual é, cultura e economicamente, uma das mais prestigiadas na região Norte-Nordeste. Por intermédio dessas três linhas poéticas, uma infinidade de impressões pode se relacionar com a base interpretativa do leitor, mais ainda em se tratando de indagações que levam esse leitor do texto consequentemente a fazer certas considerações, partindo da ideia de um quadro inacabado que precisa de sugestões para sua finalização. Qual seria o sentimento da *haijin* ao comparar cachos de juçara a bolinhas de gude? Ela estaria realmente alegre ao fazer essa comparação (visto que se trata dum festival, que, por sinal, já demonstra algo alegre)? Ou será se poderia ser um sentimento de nostalgia ao elencar essa possível reminiscência da infância? Outra possibilidade a se pensar: estaria a *haijin* fazendo o demonstrativo de comparação a alguém, quem sabe uma filha (o), neta (o)? Ou será se foi mesmo intenção da *haijin* pôr na mente do leitor do haikai esses questionamentos, ou simplesmente fez a comparação por espontaneidade? Tudo isso são possibilidades de complementação do haikai que, cada um, com seu conhecimento de mundo, poderá pincelá-lo.

Ainda nessa esteira de pensamento, tempos atrás, levando-se em consideração os haicais clássicos dos mestres japoneses, já poderíamos notar essas espécies de estados de espírito por meio da comparação ou metaforização com elementos da natureza, porém de forma implícita. Bashô²⁴, Kobaysahi Issa e outros mestres se valeram desse adereço que o haikai possibilita aos *haijin*. À guisa de exemplificação, vejamos esse poema de Bashô, na tradução – ou melhor, na adaptação que Lira (2017, p. 51) fez dele:

O corvo errante:
De ameixas se cobriu
Seu velho ninho

Nesse haikai, de acordo com a análise e interpretação de José Lira (2017), o corvo é o próprio Bashô, e as ameixas, na verdade, não são os frutos, mas sim as flores da ameixeira. Tratava-se de um encontro poético entre amigos. E, para deixar mais claro a contextualização desse haikai, ressaltamos que a ameixeira que se dispõe no texto não é da mesma espécie da que encontramos no Brasil. Ainda segundo José Lira (2017, p. 38), “quando não há especificação em contrário, as árvores e plantas são referidas pela flor e não pelo fruto”. Sendo

24 Assim explica Paulo Franchetti, na seção “o que é haikai”, de seu blog “Haikai: a poesia do instante”: “A propósito, Bashô dizia: quando o espírito está embebido de haikai, ele apreende da realidade exterior o que melhor se ajusta ao momento, sem que a vontade ou intenção de sentido determine a escolha. Esse é, por assim dizer, o coração do haikai.” Disponível em: [O que é haikai – A poesia do instante – Paulo Franchetti \(wordpress.com\)](http://www.paulofranchetti.com.br/haikai-o-que-e-haikai/)

assim, podemos notar que o haikai tem muito dessa questão do envolvimento homem- natureza por meio de metaforizações que, muitas vezes, não são fáceis de analisar, dependendo, para tanto, de contextos específicos, o que torna a tarefa de análise um tanto ou quanto complicada. Mas essa difícil interpretação do haikai já não prevalece em nossos dias, pois essas situações ocorrem mais nos mestres clássicos do Japão antigo, os quais estavam ainda muito envolvidos com o *hokku* em conjunto com outras estrofes. Atualmente, a intenção é que um bom haikai não precise de contextualização (ou quase nenhuma contextualização) para ser entendido, para ser realmente apreciado.

Como nos disse Franchetti (2012, p. 53), “haikai não é síntese, no sentido de dizer o máximo com o mínimo de palavras. É antes a arte de, com o mínimo, obter o suficiente”. Seguindo essa espécie de máxima, Benedita expõe em seus haicais cargas poéticas capazes de elevar um mundo de possibilidades com a concretização da leitura. E as possibilidades se dão pelo perpasso dos cinco sentidos, predominando a visão, que nos faz mergulhar diante de quadros paisagísticos de um mundo de significação, no que diz respeito a lugares, vivências, e percepções da natureza e suas mudanças.

Em *Canto de Sabiá* (2006), a *haijin* faz eternizar momentos expressivos em se tratando da arte poética em questão, o haikai, em consonância com as mudanças que as estações nos propõe apresentar. Na primavera, a autora, em 34 haicais produzidos, leva-nos a passear pela flora e pela fauna brasileira, ao compartilhar experiências que caracterizam por intermédio dos versos as mais variadas técnicas de criações haicaístas já desenvolvidas pelos mestres de haikai do Japão, como, por exemplo, o *karumi*, que o próprio Bashô desenvolveu já no fim de sua trajetória poética, que designa, em sentido estrito, leveza, algo que foge das inutilidades, do desnecessário. Retomando Franchetti (2012), é o suficiente, pois nesse tipo de expressividade deve prevalecer apenas o suficiente, a leveza mesmo. Ressalte-se que o suficiente não é algo acabado, fechado em si, pois deve haver a beleza da sugestão, para que o leitor “entre em cena”. Assim, vejamos, à guisa de apreciação, este haikai de primavera:

chega a primavera –
beiradas do muro ganham
as primeiras flores
(Azevedo, 2006, p. 08).

Esse é o poema número 02 (de 34 haicais de primavera) da obra, que tem por *kigo* simplesmente a palavra *primavera*, reforçando a marca da estação (que são as flores) por meio do último verso (as primeiras flores). Um haikai visual, de estimulação da visibilidade da cena

por meio de versos embebidos de leveza, de *karumi*, com uma certa ponta de sugestividade por meio das margens analítico-interpretativas que a autora deixa no ar por conta da não designação das flores. Sendo assim, podemos perceber a transparência da mensagem e ao mesmo tempo os versos servindo de convite para o fazimento do poema. E explorando as possibilidades de expressões haicaístas por meio dos sentidos, eis que a *haijin*, em sua primorosa observação do mundo e da natureza, tanto em questões mais voltadas ao campo quanto ao urbano, nos envolve em sua vivência. Prestigiemos mais este haicai de primavera:

chega o Dia da Árvore
moradores se reúnem
para um plantio
(Azevedo, 2006, p. 15).

Aí, notamos uma ação social para um mundo melhor, uma vivência reflexiva no tocante à preservação da natureza, a qual tanto os haicaístas enaltecem. E as árvores, que fazem parte da natureza, refletem de forma majoritária o que há de mais belo e proveitoso para uma vida melhor. São várias as vantagens que elas podem nos proporcionar, desde as suas belezas até suas utilidades por intermédio da sombra.

Chegando o Dia da Árvore, nada mais justo e humano do que plantar uma, duas, três... árvores, para que, no futuro, as gerações vindouras tenham qualidade de vida. E, nesse sentido, os japoneses são exemplos, pois sempre trabalharam em coletividade, em conjunto, como forma até de percebermos (usando um clichê) que a união faz a força. E, voltando ao haicai, como possibilidades que dele nos chega, abrimos a mente para a imaginação, para a construção de sentido, visto que “um fenômeno, qualquer que seja, é afetado pela percepção que dele tem aquele que o apreende por meio da consciência e, claro, da própria subjetividade. Nesse sentido, ler é, também, criar o texto” (Zappone, 2009, p. 190). Desse modo, podemos notar que o haicai em análise, levando-se em consideração o conhecimento daquele que o lê, é uma espécie de desenho do aqui e agora, de tal maneira que se observa imagetivamente a construção da ação (plantio de árvores). E nessa vivência de datas comemorativas é notável no Brasil ver que, em relação ao *Dia da Árvore*, as escolas participam com os alunos de ações voltadas justamente à reflexão por dias melhores, estimulando-os a plantar árvores, com um quê de culturalidade. E assim se manifesta a *kigologia* de Goga e Oda (1996, p. 63), a respeito desse *kigo*: “Tem por objetivo ensinar à criança a importância da árvore”. Portanto, o haicai, assim pensamos, não só registra uma cena por meio de versos. Além disso, ele traz consigo um didatismo que, com

simplicidade, perpassa a consciência do leitor, muitas vezes dando margem à construção, por meio de cenas reais, da mostra de mazelas sociais, como já se vê em muitos haicais, mas sempre com um toque de expressividade capaz de assegurar o sabor de haikai (*haimi*).

Na continuidade de expressar nos seus poemas as peculiaridades do paisagístico brasileiro, bem como a singeleza da cultura deste país, Benedita Azevedo certamente nos comove, como vemos neste haikai:

velho casarão –
a balançar na varanda
galho com três rosas
(Azevedo, 2006, p. 54)

Nesse poema vemos uma forma de captação da natureza que dificilmente alguém sem a percepção de um *haijin* poderia eternizar. Com o *kigo* de verão *rosa*, Benedita Azevedo faz de seus versos uma quebra de perspectiva no leitor, haja vista que *velho casarão* nos traz a ideia de algo muitas vezes lúgubre, triste, com ar de solidão. Talvez tudo isso haja no *velho casarão* temático do haikai de Benedita, mas, ainda assim, o que torna o haikai límpido, vívido, com a energia positiva que resplandece no verão é o balanço das *três rosas* penduradas num galho, que pode até simbolizar (o galho) os altos e baixos da vida, mas que, apesar das agruras da vida que todos levam, há um fundo de esperança e beleza, o que podemos deduzir ser a representatividade das rosas, as quais configuram como as mais belas flores ornamentais.

Assim, seguindo a vertente do *Haikai Sazonal Brasileiro*, a *haijin* vai delineando momentos expressivos que, como já dito, perpassam todos os nossos sentidos ao final de cada leitura, cabendo-nos reviver a mesma emoção (ou emoções diferentes) sentida no momento de produção do haikai. Dessa maneira, o prefaciador de *Canto de Sabiá* (2006) faz um apontamento significativo no que diz respeito ao haikai e sua interação com o mundo:

O haikai é feito de três momentos: a vivência do poeta, a escrita do poeta e a leitura do leitor. Sem uma vivência, registrada pelo treino da observação do poeta, tornada percepção e memória, não é possível se passar ao tempo seguinte, o da escrita do poema haikai. É a este momento que se tem dado atenção teórica e apontado para a técnica e a arte do haikai. Mas o que seria do poema sem a vivência do poeta e a revivência do leitor? Pontos pouco examinados em nossos estudos, de um modo geral (Marins, 2006, p. 06).

O haikai, assim como qualquer texto, (mas vale mais ainda para o haikai, por ser de estrutura curta), necessita da participação do leitor para sua efetivação quanto ao sentido.

Dessa forma, a vivência do (a) *haijin* é de fundamental importância para os preceitos técnicos de produção haicaísta e até mesmo para questões de estilo, o que já entra o segundo quesito necessário para o haicai, como bem explanou José Marins: a escrita do (a) *haijin*; por fim, um dos pontos-chave, mas pouco explorado em estudos haicaísticos: o papel do leitor na negociação de sentidos, para que se tenha as possibilidades de complementação do poema. Sendo assim, não podemos negar que o leitor tem de conhecer, pelo menos de forma superficial, essa vivência que se delineia no (a) *haijin*, o que, dentro de estudos acerca do sentido do texto pode-se chamar de “conhecimento enciclopédico ou conhecimento de mundo – que pode ser adquirido tanto formal quanto informalmente e se encontra armazenado na memória de longo termo (ou memória permanente) de um indivíduo” (Cavalcante, 2028, p. 22). Portanto, para este trabalho, entendemos que a figura do leitor deve ser, também, protagonizada com vistas ao entendimento, à análise dos poemas inseridos na obra objeto de estudo. Nesse sentido, levando-se em consideração essa relação autor-texto-leitor, julgamos necessário ter como aporte teórico a *Teoria do Efeito Estético*, de Wolfgang Iser (1926 – 2007), por ser uma teoria ligada ao estímulo dos efeitos que a leitura pode provocar no leitor (Silva Costa, 2012).

A *haijin* Benedita Azevedo, como meio de jogo de sentidos com o leitor mediante seus haicais, traz as mais variadas vivências culturais não só do Brasil, mas também de empréstimos culturais de outras localidades, como do próprio Japão, haja vista que o século XXI, no que diz respeito aos países de todo o mundo, estão em descentração, como nos ensina Hall (2020). Dessa forma, a *haijin* trabalha sempre em consonância com as peculiaridades de cada estação do ano, possibilitando ao leitor observar as imagens haicaístas com temáticas de datas comemorativas e situações que já fazem parte da história do país, como as eleições, o Dia da Árvore, Dia dos Animais, Dia das Crianças, Dia de Finados, Folia de Reis e outras. Quanto à flora brasileira, enaltece os ipês, cássias-imperiais, jatobás, sibipirunas, entre outras, com um misto de beleza visual e olfática. Não deixa também de captar imagens acerca da fauna brasileira, como o canto do sabiá, numa relação de sonoridade e visualidade, sendo o que mais se vê em *Canto de Sabiá* (2006), que podemos deduzir ser uma espécie até de retomada ao Maranhão (como uma espécie de intertextualidade com Gonçalves Dias) por meio de seus haicais, ou mesmo de outros lugares por onde passou.

Em suma, como forma de analisarmos os haicais de *Canto de Sabiá* (2006), partimos da separação por estações, de acordo com a forma com que são distribuídos pela própria *haijin*: a primavera, o verão, o outono e o inverno. Quanto aos critérios de escolha dos haicais a serem analisados, partimos do raciocínio de que sejam os que mais se aproximam do fazer

haicaístico da autora a questões ligadas à cultura brasileira, com um certo direcionamento não só para as vivências gerais da nossa cultura, mas também com um olhar direcionado para o Maranhão.

3.2 Os haicais contextualizados em *Canto de Sabiá*

A modalidade poética haikai, da qual tratamos até aqui e da qual trataremos daqui por diante, já faz parte de nossa literatura brasileira, vale lembrar, por conta de sua prática já disseminada há anos e por conta de ser uma das mais praticadas atualmente, sobretudo na região Sudeste do país, talvez por causa da brevidade da estrutura, assim como a trova brasileira. Perpassando gerações e gerações de escritores, o haikai está consolidado e ressignificado em nosso território nacional, com as vivências de nosso tempo, com as culturas que se estruturam em nossa sociedade, com as interações que o ser humano tem com a natureza brasileira, seja por meio da fauna, por meio da flora, por meio da atmosfera, por meio do tempo, por meio do clima, enfim, por meio das mais variadas possibilidades de criação literária do momento a ser eternizado em três versos de aproximadamente 5/7/5 sílabas poéticas, seja com rimas ou sem, seja com título ou não.

O poema de Bashô (o haikai), sendo desenvolvido há séculos por outros mestres no decorrer dos séculos, ainda guarda um quê de clássico, por mais que esteja num estado de ressignificação a nível mundial, em várias culturas. Assim, no Brasil, os *haijin* que seguem a vertente do *Haikai Sazonal Brasileiro*, o que se aproxima do clássico japonês, sem rimas, sem títulos e com métrica, tentam fazer com que seus textos haicaísticos façam parte de uma conversação histórica por meio dos *kigo*, com a natureza a mostrar suas peculiaridades e os olhares atentos prontos para os registros poéticos. A essa vertente se vinculam a maioria dos *haijin* dos grêmios de haikai, que sempre prezam pelo *kigo* (que é a alma do poema). Desse modo, vale dizer que Benedita Azevedo demonstra em seus haicais certa relação dialógica com os poetas anteriores, por intermédio dessa alma do haikai, o *kigo*. Sobre esse assunto, assim esclarece Iura (2021, p. 72):

O kigô, além de ser útil como ferramenta para conectar a experiência do aqui e agora com as grandes forças da natureza, funciona como elo entre o passado e o presente, para estabelecer o vínculo da nossa experiência com a literatura de todos os tempos, realçando ainda mais a aspiração universalista do haikai.

Podemos entender que o *kigo*, para essa aproximação das culturas referentes à natureza,

é elemento fundamental. E a utilização desse elemento por parte dos *haijin* brasileiros é que faz do haikai esse elo com os demais poetas que já produziram poemas dessa modalidade poética. Assim, com a necessidade de analisar os haicais de Benedita Azevedo, inseridos em *Canto de Sabiá* (2006), aqui selecionados por meio de critérios que já esclarecemos, faz-se necessário utilizar a *kigologia* de Goga e Oda (1996), para, assim, podermos entender qual carga de sentido poético emana dos versos da *haijin*, que é justamente por meio do *kigo*. Desse modo, o *kigo*, vale enfatizar, será um dos critérios de análise deste trabalho.

Ainda sobre o *kigo*, há quem o ache um certo empecilho quanto à produção do haikai, muitas vezes sendo um engessamento do texto. Mas devemos notar que ele, como bem diz Goga (1996), é como se fosse, para o haikai, a chave de ouro que se tem no soneto. Desse modo, o haikai, por ser poema de forma fixa, deve seguir certos preceitos técnicos de composição. Nesse sentido, “É do *kigo* que decorre quase todo o *haiku*. Em muitos outros, o *kigo* representa o aqui e o agora que originou uma dada emoção; em outros tantos, permite criar, muito economicamente, o *mood* característico que envolve uma dada percepção da realidade” (Franchetti, 1995, p. 12).

Outro critério a ser levado em consideração nos escritos da *haijin* Benedita Azevedo, em *Canto de Sabiá* (2006), é as questões relacionadas à justaposição dos dois segmentos frasais (tópico/comentário ou vice-versa) do haikai, que, aliás, é visto em quase todos os bons haicais, segundo Paulo Franchetti (1995). Assim, nas palavras do já mencionado crítico literário Paulo Franchetti (1995, p. 10):

[...] a especificidade do haikai não está apenas na justaposição, pura e simples. Essa é a forma, por assim dizer, externa da articulação do haikai. O que o define [...] é a *atitude* que embasa a escolha e a apresentação dos justapostos. Essa atitude, creio, consiste na busca de uma percepção muito ampla ou intensa por meio de uma **sensação**.

Dessa forma, poderemos ver que a *haijin* Benedita Azevedo trabalha de forma intensa em seus haicais essas questões de complementações ou contrastes paisagísticos, não de maneira desconexa, mas de modo a conciliar, a aproximar as sensações, fazendo com que o leitor perceba o caráter convidativo da cena exposta em versos.

Assim, por falar-se em leitor, a proposta de análise dos haicais da obra também tem esse sujeito caro ao entendimento dos poemas. Dessa maneira, propomos seguir (não como ponto central deste trabalho, mas como teoria na qual nos firmamos) a *Estética da Recepção*, que trouxe para a teoria literária a importância do leitor para as obras literárias, formando a tríade

autor-obra-leitor. Firmar-nos-emos na *Teoria do Efeito Estético*, de Iser (1996;1999), mais precisamente na questão do *leitor implícito*, cara a esse crítico.

Entendemos ser necessário adentrarmos o recorte histórico que a corrente crítica da *Estética da Recepção* teve no Brasil, como forma de percepção do leitor como fator importante para a construção da obra literária a partir da interpretação deste, isto é, a partir do caráter dialógico que a obra em si tem com esse negociador de sentidos (o leitor). Desse modo, a *Estética da Recepção* surge como forma de fazer com que os mecanismos de leitura fossem vistos de modo mais sistemático, a partir do início do século XX, e perpassa todo esse século com contribuições de vários teóricos que sentiram a necessidade dessa construção literária em que o leitor exerce papel importante (não que ele não fosse visto como importante antes). Os estudos da *Estética da Recepção* surgem ancorados na Fenomenologia, com as ideias de Edmund Husserl (1859-1938). De acordo com Zappone (2009, p. 190), tal pensador e filósofo “propunha que se repensasse o problema da separação entre sujeito e objeto, consciência e mundo, enfocando-se a realidade fenomênica dos objetos ou, em outras palavras, a maneira pela qual os objetos e a realidade são percebidos pela consciência.” Assim, a autora supracitada complementa que, “Pensando na experiência da leitura, a obra literária seria aquilo que é dado à consciência do leitor” (Zappone, 2009, p. 190). Assim, se levarmos em consideração a modalidade poética estudada aqui, percebemos que há uma certa ligação com essa linha de pensamento, visto que o haikai, como já se vem reforçando desde o início deste trabalho, é fortemente marcado por uma negociação de sentido com o leitor, com sua experiência de mundo.

Quanto aos teóricos que seguiram a corrente crítica da *Estética da Recepção*, destaca-se Jauss, que, mediante uma palestra que proferiu na *Universidade de Constança*, na Alemanha, criticou os métodos de teorias literárias até então vigentes. Jauss elencou que os métodos aplicados à teoria literária utilizavam muito as questões históricas, mas, a despeito disso, levavam em consideração apenas efeitos cronológicos no que diz respeito à obra e ao autor. Surgia, portanto, a *Estética da Recepção*, que via no leitor um produto de grande importância para a obra literária, bem como o autor em si. Jauss trabalhava a *Estética da Recepção* de acordo com quais efeitos uma determinada obra literária poderia provocar em leitores de forma coletiva. Em contrapartida, Wolfgang Iser trabalhava esses efeitos de forma individual. Logo, a proposta de “Iser (1996) caracteriza o texto literário pela incompletude” (Silva Costa, 2012, p. 8), corroborando mais uma vez que a *Teoria do Efeito* tem muito sentido não só com as obras literárias de forma geral, mas sobretudo com o haikai, reforçando a ideia de negociação de

sentido entre autor e leitor. E, à guisa de reforço argumentativo, vejamos o seguinte pensamento, que se trata ainda da questão do leitor na visão da *Estética da Recepção*:

Regina Zilberman em *Fim do livro, fim dos leitores?* (2001) reporta-se a Ingarden ao afirmar que os textos literários, devido às indeterminações, particularizam-se mais pela falta do que pela presença. Os espaços ou lacunas existentes na obra literária necessitam da intervenção do leitor para completá-los; ao fazê-lo, o leitor torna-se co-produtor do ato de criação. E conclui: “São as indeterminações que permitem ao texto ‘comunicar-se’ com o leitor, induzindo-o a tomar parte na produção e compreensão da intenção da obra”. (ZILBERMAN, 2001, p. 51). A participação do leitor se dá, portanto, através da imaginação e da *cooperação interpretativa*.

Para complementar essa forma de pensamento em que o leitor se torna sujeito participativo na construção de sentido do poema ou de outras formas de texto, cabe-nos elencar um pensamento mais voltado à literatura japonesa:

Estes conceitos de deixar que o leitor participe na criação do poema e de «quanto menos melhor» em poesia, que chegaram até nós juntamente com a filosofia zen, vieram, até certo ponto, revolucionar a forma como escrevíamos e entendíamos a poesia e constituir um novo paradigma poético para poetas e leitores. O contributo de Bashô neste campo é de um valor inestimável, pois sem ele a cultura do mundo teria ficado mais pobre (PALMA, 2016, p. 37).

Em consonância com tudo o que foi dito até aqui, tentaremos empreender, a partir da análise dos haicais selecionados, a ideia de *leitor implícito*, de Iser (1996;1999). Tal concepção não se forma com base em um leitor real, mas sim num leitor que se forma de acordo com as orientações do próprio texto. Iser utiliza essa ideia mais para o texto ficcional, mas que não seria um erro, a nosso ver, configurá-lo na análise de haicais, porque o texto haicaístico nos abre portas para sonhar, para imaginar a cena sugerida pelo (a) *haijin*. Portanto, o *leitor implícito* se configura nas entrelinhas do próprio texto, como um direcionamento a ser tomado por parte do leitor real: “o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto [...]. A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (Iser, 1996, p. 73). Em consequência dessa concepção de leitor, Iser (1996) prossegue afirmando que o texto literário tem dois aspectos centrais diante do papel de quem o lê: a *estrutura do texto* e a *estrutura do ato*, sendo a primeira representada pela perspectiva de mundo elencada pelo autor, e a segunda composta pelas experiências de mundo do receptor do texto, que será capaz de criar possibilidades e perspectivas a partir da determinada proposta do sujeito autor. Nessa esteira de pensamento, valemo-nos do seguinte

excerto para podermos firmar o entendimento dessa negociação de sentido:

As perspectivas do texto visam certamente a um ponto comum de referências e assumem assim o caráter de instruções; o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado. É nesse ponto que o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo. Esse papel ativa atos de imaginação que de certa maneira despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e a reúnem no horizonte de sentido. O sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente, em consequência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará (Iser, 1996, p. 75).

Logo, para o leitor de haikai, deve-se ter em mente que toda a bagagem de cultura e de entendimento de mundo colaboram para a construção de sentido dessa modalidade poética.

Em suma, diante do que foi dito até aqui, pretendemos, no decorrer das análises haicaístas daqui por diante, trabalhar os critérios aqui elencados, reafirmando-os ainda mais, para que assim tenhamos maior entendimento do que se trata o haikai, mais precisamente dos haicais de Benedita Azevedo, em *Canto de Sabiá* (2006).

A primavera: a manifestação da alegria por meio da renovação da natureza

A estação primavera, embora não seja, em nosso país (Brasil) tão bem delimitada assim como o é no Japão, é perceptível algumas mudanças no clima, nas vivências, nas experiências culturais e, sobretudo, no cenário paisagístico no que diz respeito à floração, às cores, às sensações de renovação e ao mesmo tempo de fugacidade. Nesse sentido, Iura (2021, p. 65) nos diz que é o “Início do tempo bom, em que a natureza desperta de sua letargia, e tudo que parecia estar morto ressurgir renovado. É a estação do recomeço e da alegria: a temperatura amena, as folhas voltando às árvores, flores e pássaros em todo lugar”. Dessa maneira, percebemos que toda essa energia em volta da natureza recai sobre o cenário paisagístico de alegria no interior do *haijin*, mas, cabendo o entendimento que, nessa época, também as dificuldades da vida podem surgir, como o famoso enunciado clichê que “nem tudo é flores”. Mas, apesar de tudo, fazemo-nos entender que o que deve prevalecer é a renovação e a alegria mediante o cenário de cores vivas. É nesse sentido que Benedita Azevedo constrói seus haicais de primavera, sobre os quais nos debruçaremos. Assim, vejamos o seguinte haikai:

à beira da estrada
um pé de ipê amarelo

copa iluminada
(Azevedo, 2006, p. 7)

Nesse poema, composto por versos de 5/7/5 sílabas, respectivamente, e com rimas (quem sabe propositais?) no primeiro verso com o último (estrada/iluminada), e cujo *kigo* é *ipê-amarelo*, Benedita Azevedo busca retratar a beleza da flora brasileira por meio de uma das árvores mais emblemáticas do Brasil, o já citado *ipê-amarelo*. A imagem que resplandece nesse poema é de iluminação, aliando-se, provavelmente, ao zen-budismo, como se fosse uma busca da melhor paisagem, da melhor imagem, mas de certo modo não intencional, visto que o haicai, quando se há a intenção de escrevê-lo da melhor forma possível, já se está errando na pretensão. Nesse sentido, a caracterização da *copa iluminada* pode ser entendida como a vida em sua beleza fugaz, sua efemeridade. Trata-se duma peregrinação em busca do belo, que é encontrado de modo muitas vezes inesperado. Assim, o *ipê-amarelo* pode ser a simbolização daquilo que se está buscando, na trajetória de vida muitas vezes árdua, por caminhos muitas vezes incertos, que podem ser vistos como as dificuldades pelas quais passamos todos nós. Mas que, com perseverança, alcançamos a bonança ou o regozijo que desejamos.

Na primavera, as flores do *ipê-amarelo*, de acordo com Goga e Oda (1996, p. 53) “parecem flutuar sobre os galhos”, e causa em quem vislumbra a cena uma espécie de paralisação e de contemplação diante do belo, sendo, digamos, impossível não se sensibilizar com o que a natureza está proporcionando. É a flor-símbolo da flora brasileira. E, nessa toada, podemos comparar essa árvore brasileira com a cerejeira do Japão, esta sendo a flor-símbolo do país de Bashô, flor que remete também à fugacidade da vida. “A flor de cerejeira era, desde as primeiras coletâneas poéticas clássicas, o principal tema da primavera” (Lira, 2017, p. 37). Logo, num comparativo entre as duas culturas (brasileira e japonesa), vejamos este haicai de Bashô, na tradução, ou melhor, na adaptação de Lira (2017, p. 43): “Cerejeira em flor: / Eu querendo ir embora / E meu pé não”. Nessa perspectiva, seria o caso, também, de Benedita Azevedo nos convidar a contemplar o *ipê-amarelo à beira da estrada*? Certamente, sim, visto que é um momento transitório que nos encaminha a uma atitude zen do aqui e agora, que, não muito demorada, fugirá de nossos olhos, pois é um “momento de revelação em que o universo inteiro – e com ele a corrente de temporalidade que o sustenta – se desmorona. Este instante nega o tempo e nos coloca diante da verdade” (Paz, 2015, p. 160). Portanto, partindo de um haicai que caracteriza a flora brasileira por meio do *leitor implícito*, de Iser (1996; 1999), vejamos o seguinte que contempla uma das vivências de todo o mundo, a figura emblemática dos carteiros entregando muitas vezes as boas-novas:

tarde primaveril
o carteiro traz também
um largo sorriso
(Azevedo, 2006, p. 12)

Nesse haikai, temos o *kigo tarde primaveril*, o qual já faz jus, na maioria das vezes, a uma tarde amena, de agradável sensação e que destaca a energia e aura da estação das flores, a primavera. No primeiro verso (composto por 6 sílabas poéticas), em relação à justaposição que caracteriza os haicais de elevada qualidade, notamos ser o tópico que nos deixa curioso para saber o que vem depois do anúncio de tal tarde. Dessa maneira, partimos para a ação captada pela *haijin*, como forma de jogo imaginativo e convidativo: o carteiro trazendo, não só (talvez) uma boa-nova, esperada pela/o destinatária/o, mas também um largo sorriso, capaz de alegrar o momento, que, de forma simbólica, pode ser visto como a esperança de dias melhores. Estaria o carteiro sabendo da espera de alguma notícia boa para a/o destinatária/o? Ou estaria a/o destinatária/o sabendo daquilo que o carteiro estaria a entregar? Na pior das hipóteses, seria essa alegria o prenúncio de algo ruim? Nesse sentido, “Para Bashô, a poesia é um caminho até uma espécie de beatitude instantânea e que não exclui a ironia nem significa fechar os olhos diante do mundo e dos horrores” (Paz, 2015, p. 174). Diante disso, não se sabe o desfecho do *largo sorriso* do carteiro, e é assim que ocorre a sugestividade da poesia japonesa, pois vai depender do leitor ativar seus gatilhos imaginativos para poder complementar esse quadro feito em versos. Assim, com a negociação de sentido do poema, entram os critérios de subjetividade do leitor, elevando seu repertório cultural a respeito da cena em versos, para que possa, assim, ser participativo. Nessa esteira, elencamos o seguinte excerto, em consonância com a *Teoria do Efeito Estético*, de Iser (1996), citado por Silva Costa (2012, p. 09):

[...] o leitor implícito emerge das estruturas textuais, na medida em que estas reivindicam sua participação. Assim, a criação literária, através de sua organização textual, antecipa os efeitos previstos sobre o leitor; porém, os princípios de seleção que possibilitam a atualização do texto são particulares a cada leitor.

Desse modo, entendemos que todas as formulações que o leitor possa fazer do texto lido, mais precisamente do texto haicaístico, devam ser levadas em consideração, desde que não extrapolem os limites interpretativos impostos por quem criou o poema. Portanto, seguindo em nossa análise, temos a seguir outro haikai de grande expressividade e leveza:

início da noite –
 um canto de sabiá
 e a brisa marítima
 (Azevedo, 2006, p. 31)

Estruturalmente, temos um haikai com 5/7/5 sílabas poéticas, respectivamente, em que o primeiro verso, o tópico da justaposição dos dois segmentos frasais, anuncia o início de uma noite de primavera (e como se sabe se é uma noite de primavera? Por meio do *kigo* sabiá, que se refere a essa estação).

Um haikai que remete ao encontro do momento de sua construção com um encontro das reminiscências da infância, possivelmente. O canto de sabiá remete a uma alegria, ao belo e, também, ao efêmero, mas também não somente a isso (exatamente), podendo-se alinhar também à tristeza, por conta de um canto melodioso. Nesse haikai, podemos perceber um conjunto de possibilidades por meio de três características nele apresentadas: a noite, o sabiá e a brisa criando um clima ameno, agradável, digno de uma sensação primaveril de tranquilidade, alegria, talvez de nostalgia. No *início da noite*, em todo o mundo (embora haja pessoas que, nesse momento, começam sua labuta), é quando as atividades começam a se acalmar, o que se traduz no *canto de sabiá*, misturado ao som da brisa que chega do mar, num instante, como já dito, de alegria captado pela poesia.

Ainda em relação a esse haikai, notamos que, em se tratando de uma ave bastante cantada em versos, sobretudo em um dos poemas mais famosos da literatura brasileira (a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias), há uma forte relação com, mais uma vez, as reminiscências da infância da *haijin*, maranhense que é (podemos, mesmo correndo o risco de má interpretação e construção do poema), ter em mente a relação desse texto com o estado do Maranhão, numa mescla de aqui e agora com algo que chega do passado com a ação do pássaro a cantar. Assim, vemos que a autora, além do regozijo que exala do momento, que é mais voltado à alegria e à tranquilidade, pode também estar, de acordo com a paisagem, embebida de nostalgia: a *brisa marítima* a trazer resquícios de momentos que já se escorreram no tempo e, ao mesmo tempo, o *canto do sabiá*, evocando os sentidos da audição, formando uma espécie de misto de sinestésias, de apego com o agora e com o passado, com a certeza de que tudo é breve e de que tudo tem de ser apreciado. Nessa mesma esteira de pensamento, segue o haikai seguinte:

manhã de domingo
 junto ao canto do sabiá

lembranças da infância
(Azevedo, 2006, p. 36)

Se no haikai anterior a cena se passava no início duma noite primaveril, aqui o momento eternizado em versos se passa numa manhã, e não numa manhã qualquer, mas de domingo, que muitas vezes é a alegria que a maioria das pessoas busca após uma semana intensa (claro, se levado em consideração a rotina semanal da maioria, tendo em vista que muitos levam um domingo na lida intensa da vida). Dessa forma, o descanso, o alívio, as lembranças, tudo isso pode estar relacionado ou associado com a imagem haicaísta que a autora nos mostra, de acordo com o *leitor implícito*, de Iser (1996; 1999). Num dia de domingo, o que se tem de lembranças expressivas que fizeram a *haijin* viajar para sua infância? Seria suas lembranças de uma infância de certo modo bucólica na cidade de Itapecuru Mirim? Certamente, sim, mas que infância foi essa? Alegre e ao mesmo tempo nostálgica como o canto da ave inserida no poema? As possibilidades de construção do texto por meio dos gatilhos imagináveis são muitas. Mas, diante do que foi exposto até aqui, em termos de haicais primaveris, o que pudemos notar, nas entrelinhas dos versos, é a esperança que a *haijin* faz ecoar por meio das paisagens que observa e retrata, como forma de agradecimento por toda trajetória percorrida, mesmo que, nessa trajetória, o caminho não tenha sido fácil. E, por fim, até aqui notamos uma técnica haicaísta aprimorada na *haijin* Benedita Azevedo por meio da leveza (*karumi*) incorporada em seus versos, técnica esta já explorada neste trabalho e que foi desenvolvida por Matsuo Bashô.

O verão: a vivacidade e o calor entre a natureza e o ser

A poesia japonesa, ainda enfatizando o que já foi dito, é rica em relação às emoções do ser humano com os elementos que estão na natureza, como se fosse uma metáfora da vida, uma inter-relação que faz com que a poesia seja construída com base em imagens reais, no momento presente, ou, mesmo, de forma, muitas vezes, imaginada. Assim, ao levarmos em consideração essa inter-relação das emoções humanas e o cenário paisagístico que está em nosso redor é que a estação verão entra como época de vivacidade, de alegria, de aproveitamento do dia (*Carpe Diem*), igualmente à primavera, como se fossem quase gêmeas, pois são épocas boas aos olhos de todos.

Essa estação (o verão), em relação ao país de origem do haikai, “era vista nas antigas antologias poéticas do Japão apenas como uma transição entre a primavera e o outono, épocas mais propícias para as temáticas tradicionais ligadas ao amor e à natureza” (Lira, 2017, p. 115).

Dessa forma, era um tempo em que se poderia interpretar como a transitoriedade da vida em suas diversas fases, sobretudo no que diz respeito aos altos e baixos que se vinculam a nossa caminhada no mundo. É como se fosse um limbo da estação boa (início da vida: renovação da natureza), para a estação ruim (o fim da vida: o cair das folhas). Portanto, consideramos ser a época do aproveitamento máximo da vida. E assim os *haijin* procuram captar as mais significativas mensagens ditas pela natureza e transpô-las para o papel em forma de versos.

bairro da Liberdade
japonês traz a carroça
lotada de rosas
(Azevedo, 2006, p. 46)

Nesse primeiro haikai de verão, que tem como *kigo* a palavra ou o elemento *rosa*, podemos perceber que ele é constituído por 6/7/5 sílabas poéticas, respectivamente. Por meio desse poema, notamos que há muito o que se explorar vendo o que exala dos versos acima. Vemos a ideia da conversação entre culturas, da ressignificação de todo um povo que ao Brasil chegou após muitos anos fechado em seu próprio país, o Japão. E, como já se disse, no início do século XX, o povo nipônico aqui se instalou trazendo consigo toda uma cultura. Daí, Nenpuko Sato recebeu a missão de semear um país de haikai, missão esta concretizada, haja vista que o haikai é um dos poemas mais produzidos atualmente neste país. E, unindo a questão da chegada dos imigrantes japoneses aqui, vemos que eles foram tomando a liberdade necessária para fazer com que os brasileiros aprendessem sobre sua cultura, como forma de descentralização daquilo que eles tiveram como aprendizado no país de origem (Hall, 2020). Então a liberdade foi se tornando realidade, tanto que não se pode mais falar de Brasil sem se falar nessa miscigenação, nesse envolvimento de costumes e de culturas as mais diversas. Dessa forma, sobre o haikai supracitado, podemos mesclar o rural com o urbano, por meio da cena que se coloca diante de nossos olhos: *a carroça lotada de rosas* em meio ao bairro mais japonês do Brasil, o da Liberdade, localizado em São Paulo, cidade conhecida como *Selva de Pedras*. E, quanto ao *kigo rosa*, observamos que é uma das flores mais cultivadas no Brasil, que, de acordo com Goga e Oda (1996), floresce em praticamente todo o ano, mas é no verão que ela ganha mais vivacidade, mais luz. Assim, podemos entender tal haikai por meio da junção das culturas japonesa e brasileira, com o cenário paisagístico envolto do rural com o urbano, e, por fim, a liberdade de pensamento que emana do poema, em mistura com a liberdade cultural dos japoneses em solo brasileiro, e com isso nos perguntar (pois aparece no texto apenas o

substantivo *rosas*): de que cor seriam essas rosas? Amarelas? Vermelhas? Brancas? A cor fica a critério de nós, leitores. Por fim, a carga expressiva desse poema engloba, em poucas palavras, o que se construiu em anos em relação ao haikai no Brasil com os poetas tanto brasileiros, apreciadores dessa modalidade poética, quanto japoneses.

Seguindo a expressividade poética da *haijin* Benedita Azevedo, vejamos este haikai:

dia tropical
o açazeiro de manhã
qual leques abertos
(Azevedo, 2006, p. 48)

Nesse texto, cujo *kigo* é *dia tropical*, de acordo com os efeitos que dele podemos ter (Iser, 1996), notamos o envolvimento da temperatura elevada, caracterizada pelo clima tropical de nosso país, sobretudo na região Nordeste, e o estado da *haijin*, o Maranhão. Dessa forma, abrindo as possibilidades de construção do *efeito estético* (Iser, 1996) do poema, enxergamos o enaltecimento duma palmeira que, de certo modo, como diz Djavan²⁵, é uma espécie de guardiã, em se tratando da região Norte-Nordeste, pois mediante esse fruto, economicamente falando, muitas famílias se mantêm vivas, por meio da venda de seu fruto, o açaí. Mas, quanto à poesia, essa palmeira não só pode ser vista como uma questão de manutenção do corpo, mas também da manutenção da alma, haja vista que dela se pode extrair expressivos poemas, como notamos no haikai acima. A vivacidade da cena nos faz remeter a um estado de alegria, podendo até associar essa comparação das folhas do *açazeiro* como *leques abertos* com o ser humano em constante busca pela felicidade, visto que a felicidade é um dos objetivos de todo ser. E o açazeiro, *qual leques abertos*, como se acenasse para o sol, para o clima e para os pássaros é uma das maneiras que o leitor de haikai tem para sonhar, para imaginar, para buscar o efeito necessário da transitoriedade da vida, das efemeridades da vida, tendo em vista que tudo passa, tanto a felicidade quanto a tristeza, tanto a beleza quanto a fealdade, enfim, tudo, cabendo-nos *aproveitar o momento* (*Carpe Diem*).

Em relação ao estado do Maranhão, temos que um dos maiores poemas de nossa literatura brasileira enaltece, dentro do cenário poético, as palmeiras maranhenses: trata-se da *Canção do Exílio*, do poeta Gonçalves Dias (já explorado anteriormente). Dessa forma, a *haijin*, a seu modo, também enriquece nossa literatura por meio desse cenário maranhense, com palmeiras que causam de felicidades a nostalgias. Enfim, várias são as perspectivas que

25 Podemos notar essa relação na canção de Djavan intitulada *Açaí*.

podemos construir com a leitura dos três versos produzidos por Benedita Azevedo; versos estes embebidos de sabor de haikai (*haimi*). E em busca dessa vivacidade da vida, do aproveitamento da vida, vendo que tudo é efêmero e que temos que vivenciar o aqui e o agora é que a *haijin*, no próximo haikai, faz um registro poético capaz de enternecer qualquer leitor de haicais:

início das aulas –
com o sorriso da criança
os pais se despedem
(Azevedo, 2006, p. 49)

Esse haikai, cujo *kigo* não está bem definido, encaixa-se como de verão, visto que ele se situa pelo início das aulas, que geralmente ocorre em fevereiro, no Brasil. Antes de adentrarmos as perspectivas de construção que esse haikai nos possibilita, cabe ressaltar que, de acordo com Iser (1996), há, na obra literária, dois polos de fundamental importância no que diz respeito à construção de sentido do texto, quais sejam: *o artístico e o estético*. Desse modo, considerando o papel do leitor na construção da obra literária, mais precisamente do haikai, “O pólo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor” (Iser, 1996, p. 50). Nesse sentido, ainda nos valendo de Iser (1996, p. 50), “A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual [...]”. Assim, o haikai, fortemente ligado a esse critério de construção de sentido, nos dá margens para participar de sua construção, marcando a mescla entre aquele que produz o poema e aquele que complementa seu sentido, isto é, respectivamente, o autor e o leitor. Nessa perspectiva, voltamos ao haikai em questão, que marca uma justaposição, com o tópico *início das aulas*, como forma de nos preparar para aquilo que vem à frente, ou seja, a ação produzida pela autora, o momento ideal que ela julgou necessário transpor em versos: *com sorriso da criança / os pais se despedem*. Aí, continuamos a ver, segundo os critérios da natureza voltadas ao verão, a questão da vivacidade, da força positiva que emana desse período (valendo ressaltar que, nem sempre, há somente questões positivas no verão, pois não é que dele se pode espalhar só o bem, mas é o que prevalece). O quadro haicaístico proposto por Benedita Azevedo, nesse texto, faz-nos relembrar a técnica do *shasei*, desenvolvida pelo último dos quatro grandes mestres do haikai japonês, Masaoka Shiki. O *shasei* é, sumariamente, a ideia de retratar a vida e seus momentos de modo realista, muitas vezes sem ornamentos poéticos, sem filosofias, comparando-se com uma fotografia. E é isso que podemos notar no haikai em análise: um instante simples, de alegria, dos pais se despedindo de um filho que está prestes a iniciar um novo ciclo de vida, um novo ciclo de aprendizado, caminho de todos nós. Dessa forma,

podemos deduzir que, sendo uma criança, ela, em sua inocência, talvez já instruída pelos pais, quer adquirir conhecimento, para ser o que quiser ser quando crescer, não tendo ainda as perspectivas de dificuldades que a vida adulta nos impõe. Então, é um haikai por meio do qual podemos tirar várias conclusões, desde que estas sejam coerentes com o que a autora propôs, num jogo dialógico, como um quadro sugestivo/intuitivo que predomina na poesia japonesa. E, em conclusão, a respeito da estrutura métrica desse haikai, entendemos ser de 5/8/5 sílabas poéticas.

A seguir, em continuidade da vivência intensa que chega com e do verão, temos:

tarde de verão
ao lado do namorado
sorriso da moça
(Azevedo, 2006, p. 53)

A temática do amor, certamente, é uma das principais, senão a principal, dos poetas de todos os tempos, sobretudo em se tratando dos poetas ocidentais, a nosso ver. A poesia japonesa também foi capaz de cantar o amor, assim como a ocidental, mas, de certo modo diferente. A modalidade poética japonesa com que mais se vê a temática do amor são os *tanka*, composto por uma estrofe com três versos e outra final com dois versos. O haikai pode evocar o amor, mas de forma mais objetiva, mais voltada a cenas concretas, sem muitos ornamentos poéticos. Desse forma, o haikai acima, cujo *kigo* é simplesmente *tarde de verão*, a *haijin* registra uma cena que, de certa forma, nos leva à conexão amorosa que flui do sorriso da moça, com o namorado ao lado, num provável fim de tarde, pôr do sol ao longe, clima de serenidade, companheirismo, típico de quem ama. Assim, ainda no mesmo sentido dos haicais até aqui vistos, é um aproveitamento daquilo que a vida tem de belo, de vivo, de intenso, de admirável, não que não exista beleza nos sentimentos ou nos cenários nostálgicos, como no outono ou no inverno, mas, em se tratando da primavera e do verão, há um sentimento de pertencimento, de entrega, de *Carpe Diem*. A poesia, portanto, sempre cantará o amor, seja ela ocidental ou oriental; seja ela feita sobre o amor entre os seres humanos ou entre os animais, como podemos notar neste: “Um quê de ternura / Nos chilreios do telhado... / O amor dos pássaros.” (Oda, 1996, p. 174). Em conclusão, quanto ao haikai da *haijin* Benedita Azevedo, temos a estrutura de versos compostos em 5/7/5 sílabas poéticas, com uma rima, provavelmente não intencional no segundo verso, das palavras *lado/namorado*.

O outono: a melancolia e a nostalgia em volta da natureza

Seguindo as estações do ano como uma metáfora da vida, chegamos ao outono, que remete à senectude, à melancolia, à queda das folhas, à fraqueza das cores, à falta de expressões vigorosas, mas que podemos notar o belo que flui dos haicais dessa estação. Desse modo, a natureza vai-se mostrando parte do ser humano, em meio aos ciclos pelos quais passamos e que nos sensibiliza. O outono, segundo Lira (2017, p. 189), “era a estação preferida na arte e na vida do Japão antigo”. E, “Por ser a época em que a folha da maioria das árvores mudavam de cor para cair, a estação passou a ser identificada com os sentimentos de melancolia, tristeza e solidão [...]” (Lira, 2017, p. 189). Assim se deu essa construção, com a qual podemos reforçar o pensamento do poeta português Fernando Pessoa de que toda paisagem é a representação de nosso estado de alma. É no outono também que a lua se mostra mais viva e brilhante, de acordo com os japoneses. Inclusive, há encontros de poetas haicaístas para poder vislumbrar essa que é inspiração de muitos vates de todo o mundo. E sobre a estação outono, julgamos pertinente a seguinte citação, de Iura (2021, p. 66):

A força da natureza parece refluir. As manhãs e tardes ficam cada vez mais frias. As folhas começam a perder o viço. Por outro lado, muitas árvores estão carregadas de frutos. É a época de colher o que foi plantado na primavera. A metáfora do tempo de colheita aplica-se à vida humana, apontando a velhice como o outono da vida. Pode ser uma época de fartura e felicidade, mas também pode ensejar a reflexão daquilo que o homem poderia ter sido, mas não foi. É uma época de melancolia e saudade. Como parábola do joio e do trigo, é apenas na colheita que se separarão os bons dos maus.

Dessa forma, vejamos as imagens poéticas registradas por Benedita Azevedo no que diz respeito ao outono.

monturo de lixo
ao lado do viaduto –
cresce o pé de bucha
(Azevedo, 2006, p. 67)

Esse haicai, composto por versos de 5/7/5 sílabas poéticas, tem como *kigo* a *bucha*, uma espécie de trepadeira muito comum no Brasil. Esse haicai, com expressivo contraste formado pelos dois segmentos frasais (tópico-comentário) típicos dos bons haicais traz, nos dois primeiros versos, um cenário urbano, desolador, condizente com a realidade de muitos lugares de nosso país: os lixos jogados pela rua, próximo a vias, refletindo não só o comportamento de

muitos seres humanos para com o mundo que o cerca, mas também do poder público. No verso final, temos uma esperança em meio à desordem, uma força vigorosa da natureza mediante uma planta que cresce, ainda que num cenário de aparente tristeza. Por meio dessa cena, podemos imaginar que é, metaforicamente, uma paisagem por intermédio da qual retiramos o teor da vida, ou seja, em meio às dificuldades, das desordens, das agruras que a vida nos impõe, há sempre a esperança de dias melhores, de perseverança e que é em paralelo com o caótico que a bondade se firma. Nesse sentido, no que concerne ao sentimento de melancolia, de nostalgia, de tristeza, temos a representatividade do *monturo de lixo*. Em contrapartida, como forma simbólica de representar as bonanças da vida, das boas colheitas que quem prega o bem terá, há o *pé-de-bucha*, que, por sinal, tem frutos capazes de servir de limpeza para o corpo. Assim temos um haikai capaz de nos fazer refletir acerca do mundo e da vida, por intermédio de uma paisagem muito simples, mas que contém um teor filosófico que nos fascina. Enfim, é um haikai carregado de *sabi*, que significa dizer ser carregado de simplicidade mas com beleza. Por fim, à guisa de comparação desse haikai com um de Bashô, na adaptação de José Lira (2017, p. 202), apreciemos: “Brotos de junco: / Cresce em má companhia: A bananeira”. Esse tipo de bananeira é originária do Japão, por isso não igual à nossa, e ela é estéril. E por meio dessa espécie de bananeira (bashô), o grande poeta adotou seu apelido: Bashô. E, dessa forma, seguindo nos cenários outonais do livro *Canto de Sabiá* (2006), vejamos o seguinte haikai:

as gotas de orvalho
brilham ao sol da manhã –
sapatos molhados
(Azevedo, 2006, p. 69)

Nesse haikai, constituído de três versos de 5/7/5 sílabas poéticas, respectivamente, notamos, também respectivamente, três elementos que estruturam o poema, quais sejam: as *gotas de orvalhos*, que são o *kigo*, o *sol da manhã* e, por fim, *os sapatos molhados*.

Dessa forma, percebemos mais uma vez um haikai dotado de reflexão, representatividade de caminhada da vida, visto que as gotas de orvalho, marcando uma certa efeméride, representam a beleza dos momentos que passam (ou representam nós mesmos), e que passam de forma a deslizar no tempo. O brilho do sol pode representar a nossa juventude, um momento de certo frenesi, de certa vontade de poder, de vigor em excesso, mas que, com o tempo (como tudo passa), chega-se a o momento de apagamento, de fenecimento, o que representa os sapatos molhados. Desse modo, no que se refere à alta expressividade por trás dos textos haicaísticos, entendemos que

no haikai, alguém diria, o símbolo, a metáfora, a lição custam quase nada: apenas algumas palavras, uma imagem, um sentimento – ali onde nossa literatura exige ordinariamente um poema, um desenvolvimento ou (no gênero breve) um pensamento cinzelado, em suma um grande trabalho retórico (BARTHES, 2007, p. 91).

Mas, como já vimos, é uma modalidade poética que abre margens para que quem a lê possa atribuir sentido, ou melhor, complementar seu sentido por intermédio de gatilhos provocativos, de certos efeitos que se pode criar com e no processo de leitura (Iser, 1996), tendo em vista a bagagem cultural para que tal procedimento seja, digamos, eficaz, e é assim que se necessita entender, mesmo que de forma sumária, o que é o haikai, para, dessa forma, poder-se fazer uma análise mais alinhada com o que se espera do entendimento dos haicais. Com isso, explora-se cada pincelada haicaísta sujeita a complementações. Portanto, vejamos o quadro poético seguinte:

reflexos solares
corredor avermelhado
na tarde outonal
(Azevedo, 2006, p. 73)

Um haikai de outono que destaca um dos cenários mais dignos de poesia em todo o mundo: o pôr do sol. Esse momento de vislumbamento, de nostalgia, de sensação de fim e, ao mesmo tempo, de certeza do recomeço, marca a todos, poetas ou não, na tecitura do caminhar. Nesse sentido, o haikai, que imprime a beleza da natureza por meio dos acontecimentos em redor, é capaz de demonstrar esses registros que nos tocam e que nos fazem construir o cenário proposto pelo (a) *haijin*. E, acerca dessa beleza simples que flui do poema japonês, vale lembrar que “O objetivo do haicaísta não é escrever ‘belos versos’, inserir *purple patches* e floreios em seu discurso, voltado para a observação das coisas simples e dos ventos triviais [...]” (Lira, 2006, pp. 135-136, grifos do autor). Dessa forma, o haikai em questão não faz menção a figuras de linguagem (pelo menos de forma explícita) ou formas rebuscadas de produção poética (o que não se pode ter num haikai, pelo menos no sazonal), mas apenas nos convida a participar de um momento de simplicidade que só a poesia da natureza poderia nos oferecer. Nessa busca pelo belo, diante desse haikai, ainda podemos notar a reflexão proposta pelos *reflexos solares* de um sol que podemos ver em sua totalidade, porque já está se pondo, e dando luz nostálgica ao *corredor avermelhado*. Assim, é um momento de percebermos a vida e de fazermos as considerações sobre nossas ações, sobre as atitudes que nos fizeram caminhar e alcançar certos

objetivos, ou seja, é o momento de o sujeito voltar para si, de realmente fazer um balanço do que já foi vivido. Portanto, trazendo à lume um haikai de Kobayashi Issa sobre reflexão de vida, na adaptação de Lira (2018, p. 15), vejamos: “Lua e flores: / Quarenta e nove anos / De vida inútil”. Aí notamos uma filosofia voltada a Gautama Buda, que, “ao acordar certa manhã vendo ainda no céu as estrelas, chegou à conclusão de que tinha vivido até então em pecado. O fundador do budismo contava com quarenta e nove anos na ocasião e os seus seguidores decidiram então que as pessoas deviam fazer, ao chegar a essa mesma idade, um balanço de suas vidas” (Lira, 2018, p. 15). Desse modo, vemos que o haikai de Benedita Azevedo, cujo *kigo* é *tarde outonal*, nos sugere esse balanço reflexivo por meio dos *reflexos solares* diante da beleza dum *corredor avermelhado*.

outono fenece
até os marrecos andam
mais devagarzinho
(Azevedo, 2006, p. 83)

Diante da metáfora da vida por meio do haikai, mais precisamente dos elementos da natureza que remetem ao outono (Goga e Oda, 1996), esse poema nos possibilita, enquanto leitor, tecer considerações a respeito das nossas forças que se vão enfraquecendo com o passar do tempo. É uma imagem poética que nos permite sonhar. E, em consequência do forte teor proposto por essas imagens haicaístas dotadas de poesia, cabe-nos elencar que “A Imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (Bosi, 1977, p. 13, grifo do autor). E, quanto ao haikai, mediante a natureza, Benedita Azevedo nos propõe pensar essa questão, encontrando nos *marrecos*, ao *andarem devagarzinhos*, em consonância com o *fenecer do outono*, a justaposição que só os mais experientes na poesia haicaísta poderiam expressar. Assim, até aqui, pudemos encontrar nos haicais de outono da *haijin* as possibilidades de meditação sobre como a vida é passageira, e que esses momentos outonais, sempre com elementos da natureza, nos levam à carga emocional de experiência de vida, de uma certa maturidade. Então, esse *fenecer do outono* (esse findar), já prenuncia uma época ainda mais digna de contemplação do repouso, da frieza, das circunstâncias que só a natureza pode nos oferecer. É o momento de prosseguirmos para o inverno, época não só marcada pela frieza em si, mas pelo divertimento por meio das festividades juninas, por exemplo.

O inverno: frieza, tranquilidade e repouso no caminho do haikai

A estação inverno, que marca a culminância do repouso, da frieza, do recolhimento, é representante do final do ciclo de vida. Se por um lado temos nas estações primavera e verão o vigor da natureza, no outono e no inverno temos o esmaecimento dessa mesma natureza, simbólica e metaforicamente transfigurada em nossa própria vida. No inverno, “A natureza se fecha de vez. As árvores sem folhas parecem mortas. [...] Os animais, entocados, desaparecem, e assim as pessoas também se recolhem, à espera da volta do bom tempo” (Iura, 2021, p. 67).

O inverno e o verão são as duas estações que aparentemente mais prevalecem no Nordeste brasileiro, mas as outras estações do ano, por meio de elementos da natureza que a podem situar no tempo, são perceptíveis, pelo menos aos olhos dos *haijin*. Assim, considerando os haicais de inverno produzidos por Benedita Azevedo, tentaremos estabelecer, enquanto leitor, as perspectivas de efeito estético (Iser, 1996;1999) que deles fluem.

início de agosto
entra o sol pela janela
sem brilho ou calor
(Azevedo, 2006, p. 97)

Início de agosto é a alma desse primeiro haikai de inverno, isto é, o *kigo*, o núcleo da sensibilidade que pode exalar do período de frieza que é marcado por essa estação. No Brasil, o mês de agosto se insere no inverno, época na qual podemos notar uma certa tensionalidade da natureza. Assim, esse tópico em forma de *kigo* é a porta para o que poderemos nos situar no que se refere ao registro poético-fotográfico: o sol entrando pela janela sem brilho ou calor. Aí, diante desse quadro, notamos o que já havíamos dito: o recolhimento do ser em relação ao tempo de escassez de calor e do brilho que o sol do verão esbanja. Esse poema é um verdadeiro quadro poético da representatividade do que se poderia chamar de haikai, é a moldura da natureza refletida na janela, como se fosse uma pintura, uma pintura que nos repassa essa energia bela mas triste, haja vista que essa sensação de recolhimento pode ser algo tedioso. E a companhia do sol, embora sem brilho ou calor, ameniza esse tédio. Enfim, é um haikai que abre várias perspectivas de construção, de produção de efeitos estéticos e, consequentemente poéticos, e que emana uma forte aura de *sabi*, isto é, de uma sensação de solidão e de quietude, uma das técnicas de composição de haicais. Essa mesma aura de *sabi* podemos notar neste haikai:

árvore sem folhas
somente um gavião
com a presa no bico
(Azevedo, 2006, p. 98)

Um haikai com estrutura de 5/6/6 sílabas poéticas, com *kigo* *árvores sem folhas*, que, nos dizeres de Goga e Oda (1996, p. 150) “É a árvore que perdeu totalmente as folhas e parece morta. Galhos e tronco enegrecidos. A nudez da árvore. Sensação de solidão e carência”. Nesse cenário desolador, notamos as fragilidades da vida e até mesmo a lei da natureza, na qual prevalece o mais forte, ou seja, por meio dessa imagem poética, há a falta de roupagem da árvore (das folhas que a vestem) e um gavião com uma presa no bico. É uma maneira de percebermos o quanto os mais fracos estão suscetíveis às forças dos mais fortes. E é nesse período de inverno que os ornamentos da natureza vão-se esvaindo, se tornando, também, mais fracos, como se nota na árvore apenas com seus galhos, provavelmente secos. Portanto, o inverno expõe o despir da vida, por meio do qual tudo é mostrado. E é essa essência que esse haikai de inverno vem nos trazer como cenário poético e de produção de efeitos a partir da leitura, isto é, esse vazio ou esse ponto que, de certo modo, nos aflige. Mas vale lembrar que, mesmo nessa época de natureza lúgubre, é possível encontrar aquela beleza viva que vemos na primavera e no verão, o que se percebe no seguinte poema:

crianças se enfeitam
com as flores do ipê-roxo
colar e pulseira
(Azevedo, 2006, p. 100)

Nesse haikai, vemos um *kigo* que remete à flora brasileira, o *ipê-roxo*, que floresce na estação inverno. Daí, quanto ao que podemos proceder na análise, há uma justaposição capaz de nos fazer pensar nas possibilidades de um futuro esperançoso, representado pelas crianças com colares e pulseiras. Mesmo sendo com flores que trazem uma cor que é, digamos, triste (roxo), no ipê, entendemos ser, na inocência dessas crianças que se enfeitam, o prenúncio de uma época boa, a visão de que é uma época triste que está prestes a passar. Assim, entendemos ser essa época boa representada na figura do colar e da pulseira, como sinônimos de festa, de divertimento, de alegria. Portanto, desse haikai, que nos marca e nos faz sonhar nessa possibilidade de que tudo passa, temos, mais uma vez, uma imagem poética abrangente por meio da qual leitores podem construir esses efeitos (Iser, 1996; 1999) e outros com vistas à

interação com a autora, com o texto.

azaléia (*sic*) rosa
no tempo de minha mãe
havia mais flores
(Azevedo, 2006, p. 106)

Nesse haicai, vemos a contemplação do presente remetendo ao passado, por intermédio da saudade de um ente querido. O poema faz evocar sentimentos que, de certo modo, trazem lembranças boas daquela que gerou a *haijin*, sua mãe. É um quadro poético capaz de exaltar a alegria, que era maior no tempo em que a mãe estava na presença da filha. E isso se pode notar pela quantidade de *flores da azaleia*. É uma metáfora da vida por meio da qual podemos ter em mente a noção de o quanto a presença de uma mãe torna o cenário mais belo, mais agradável, pela energia sentimental que se destaca nessa relação. E entendemos que só o haicai tem esse poder de dizer o suficiente, mas com margens para o leque imaginativo do leitor. E só o haicai tem esse poder de, mediante a natureza, nos mostrar um estado de alma, num jogo de sentido a ser construído e entendido por quem o lê. Em relação a esse pensamento, diz-nos Octávio Paz (2015, p. 172): “Poemas, quadros: objetos verbais ou visuais que se oferecem simultaneamente à contemplação e à ação imaginativa do leitor ou do espectador”. Ou seja, em consonância com a ideia do *leitor implícito*, de Iser (1996), em recepção com o leitor real do texto, notamos que há, nesse haicai de Benedita Azevedo, essa aura de alegria, por conta da lembrança da mãe e, ao mesmo tempo, de saudade por conta da não presença física da mãe. Assim o haicai se constrói, tendo sempre esse direcionamento de construção de sentido com o leitor, visando a possibilidades imaginativas da cena em questão e ao efeito que essa cena pode provocar no leitor por meio de seu repertório sociocultural.

Por fim, estruturalmente, esse haicai conta com versos de 5/7/5 sílabas poéticas e tem como elemento de estação (*kigo*) a palavra *azaleia*: “Arbusto ericáceo, originário do Japão, muito cultivado pela excepcional beleza das flores. Folhas elíptico-lanceoladas, verde- escuras, com longos pêlos ruivos. Flores grandes, purpúreas, alvas ou rosáceas” (Goga e Oda, 1996, p. 152).

3.3 Paisagens e ressonâncias em *Canto de Sabiá*

A poesia haicaísta de Benedita Azevedo, inserida nos poemas da obra *Canto de Sabiá*

(2006) ressoa de tal modo peculiaridades que acompanham as lembranças de seu estado de origem, o Maranhão, como pudemos analisar em alguns dos mais significativos haicais aqui elencados. O percurso poético da *hajin* gira em torno de imagens, sons, vivências, lembranças, contrastes entre o urbano e o rural, dentre outras perspectivas de criação literária com a temática da natureza. Desse modo, com as pinceladas poéticas até aqui vistas, é de notarmos que “A imagem nunca é um ‘elemento’: tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência” (Bosi, 1977, pp. 15-16). Assim se constitui essa que é a segunda obra da escritora maranhense no gênero poético de origem japonesa, o haikai. E essas imagens, que notamos ser vivas, com alto teor de sugestividade, nos leva ao ponto de análise que nos propusemos a enveredar, que é a *Teoria do Efeito Estético* (Iser, 1996) por meio da qual o textos negociam sentido (s) com aquele que os lê, dando a esse leitor margens para a imaginação, para o processo de criação a partir dessa leitura. Nesse sentido, ainda em se tratando de questões teóricas voltadas à *Estética da Recepção*, cabe destacar que: “Segundo Iser (1996), no momento da leitura o leitor carrega consigo um repertório de ordem social, histórico e cultural, sendo que a interpretação de determinado texto ocorrerá por meio do diálogo entre esse repertório do leitor e o texto” (Fortes; Sirino, 2012, p. 210). Dessa forma, para que o leitor de haikai possa ter um entendimento maior daquilo que o (a) *haijin* inseriu como imagem poética em versos, é importante ter um certo repertório cultural que faça com que seja perceptível o norteamo de sentido (s). Assim, neste trabalho, tentamos levar o leitor a sentir a cultura japonesa de certo modo ressignificada à cultura brasileira (em alguns pontos, à cultura maranhense), tendo como objeto central do estudo a obra já muitas vezes citada aqui: *Canto de Sabiá* (2006).

Benedita Azevedo segue, em seus haicais, o direcionamento da (s) metáfora (s) da vida (como o começo, por meio da primavera; o meio, por meio do verão; o outono já se aproximando do fim; e o inverno, com a própria sensação de repouso, de fim dum ciclo de vida), com elementos da natureza próprios à sua cultura, da sua natureza em redor, formulando, quase sempre, auras de esperanças num atravessamento das estações do ano, embora essas estações não sejam muito bem definidas em nosso país. Como já dito, no entanto, aos olhos dos *haijins*, atentos à natureza em redor, é possível notar certas peculiaridades no tempo, na duração dos dias, nas mudanças das folhagens e até na produção de frutos das árvores; enfim, nas transformações essenciais proporcionadas pela Mãe Natureza. Logo, num entrelaçamento dessas mudanças ocorridas na natureza brasileira, Benedita Azevedo capta, como os mestres de haikai do Japão e do Brasil, cenários que confluem com as fases emocionais do ser

humano, de forma que as paisagens emocionais caminham com as paisagens naturais; porém, vale dizer, não em sua totalidade, pois não é porque é inverno que o sentimento será sempre de solidão, de repouso ou de morte. Desse modo, de acordo com as estações do ano, a *haijin* vai tecendo versos capazes de transmitir cenas de forte teor interativo com o leitor. Por conseguinte, pudemos notar a primavera, o verão, o outono e o inverno, cada uma com sua carga emocional por intermédio de elementos chamados de *kigo* (a alma do haicai).

As paisagens e ressonâncias que Benedita Azevedo evoca em seus poemas, já aqui apreciados, remontam, muitas vezes, a nosso ver, ao seu lugar de origem, ganhando destaque a natureza-símbolo da flora brasileira (Goga; Oda, 1996), que é o ipê-amarelo, no primeiro haicai exposto na contextualização da obra. Por esse ipê-amarelo, exploramos determinadas perspectivas de interação que o leitor poderia retirar do quadro sugestivo. E quanto a esse quadro, entendemos que a poesia haicaísta de certo modo se assemelha com a poesia Simbolista francesa, muito trabalhada nos séculos XIX e XX no Brasil. Com essa poesia Simbolista, Mallarmé, um dos mais notáveis poetas franceses, nos diz que essa corrente poética leva “o leitor também a continuar o ato produtivo” (Friedrich, 1978, p. 121). Enfim, é o conceito de sugestão que esse poeta ocidental usou como elemento na construção de seus versos e que pudemos notar ser fortemente utilizado por Benedita Azevedo, nessa junção de poesia oriental ressignificada com certos elementos da ocidental.

Outras questões culturais do dia a dia que a *haijin* utilizou em seus haicais foram o que Goga e Oda (1996) classificaram como *tempo*, que é o cenário da manhã, da tarde, da noite e suas características de acordo com cada estação. E essa questão do *tempo* se nota num dos poemas de primavera, no qual a autora enaltece a *tarde primaveril* em harmonia com o largo sorriso do carteiro, numa espécie de afirmação do que é a primavera: alegre, em sua grande parte. Mas não só a flora ou o tempo se pode notar nos haicais de Benedita Azevedo, como também a fauna brasileira, que, na primavera, vimos um forte teor de temáticas com o *kigo sabiá*, possibilitando, assim, nosso entendimento de que a autora nos faz lembrar de uma certa intertextualidade com o poeta maior do Maranhão, Gonçalves Dias, que também exaltou essa ave de canto nostálgico, e que, de nostálgico, com um misto de alegria, são constituídos os haicais de Benedita mediante esse *kigo*. Por outro lado, entendemos que Benedita Azevedo não compõe seus versos tendo o sabiá como *kigo* somente por uma espécie de intertextualidade (sendo essa uma hipótese), como também por ser uma das aves mais populares do Brasil, com várias espécies. Assim, como moradora do Rio de Janeiro, entendemos que ela constrói esses poemas no momento presente (o tempo do haicai, o aqui e o agora), com uma pitada de

nostalgia, relembrando seu passado, comprovação que podemos ter nestes versos: “manhã de domingo / junto ao canto do sabiá / lembranças da infância” (Azevedo, 2006, p. 36). Outros haicais que abrem margens para pensarmos ser construções que remetem ao passado da autora são, por exemplo, o que ela evoca uma palmeira típica da região Norte-Nordeste, o açazeiro, que, em um dos haicais, ela expõe o nome típico comumente usado no Maranhão para designar essa árvore: juçara.

O haicai é a construção verbal de uma imagem, e nesse sentido vale dizer o que Octavio Paz (2015, p. 38) destacou com a associação de imagem com poesia: “A imagem é cifra da condição humana”. E ainda com base em Paz (2015, p. 45): “a imagem é uma frase em que a pluralidade não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários”. A *haijin*, construindo suas imagens haicaístas, associa culturas e vivências de povos de segmentação filosófica diferente, isto é, oriental e ocidental. Assim, analisamos o haicai acerca de verão do bairro da Liberdade, com uma mescla de urbano e rural: o japonês com a *carroça de flores*; não flores quaisquer, mas *rosas*, que se destacam por sua beleza e por sua simbologia maior do amor. Nesse sentido, pudemos associar esse amor exalado pelas rosas com as duas culturas poéticas que a *haijin* aprecia e produz, o haicai, de origem japonesa, ressignificado à sua cultura, a brasileira.

Nada passa despercebido aos olhos de Benedita Azevedo, nem mesmo a singeleza da despedida dos pais, ao deixarem uma criança numa escola, com um sorriso de quem já entende o alto valor da educação e da escola na formação de todos nós. Tudo isso é poesia. Tudo isso é imagem poética. Ressonâncias talvez da infância da *haijin*, que também viu desde cedo a mudança de vida por meio da educação, tanto é que se tornou professora e, por meio dessa profissão, levou o haicai para dentro de muitas escolas do Rio de Janeiro.

E assim se constrói a poesia muitas vezes mediante imagens, uma vez que “o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que este algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos” (Paz, 2015, p. 45). Nesse sentido, até mesmo cenas consideradas outrora antipoéticas se transformam, aos olhos de Benedita Azevedo, em significativas poesias, mais precisamente, poesias haicaístas, embebidas de *haimi* (sabor de haicai), que comovem até mesmo os mais insensíveis, como é o caso do haicai de outono que vimos acerca do *monturo de lixo* e o crescimento de um *pé-de-bucha*, imagem que remete à infância interiorana, que pode ser analisada sob vários vieses, como já o fizemos em linhas anteriores. Dessa maneira, ainda exaltando o pensamento de Octavio Paz (2015, p. 46), que faz total sentido com o que estamos destacando, vejamos:

Quando percebemos um objeto qualquer, este se nos apresenta como pluralidade de qualidades, sensações e significados. Esta pluralidade se unifica, instantaneamente, no momento da percepção. O elemento unificador de todo este conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso mais simples, casual e distraída percepção dá-se uma certa intencionalidade, segundo demonstraram as análises fenomenológicas.

Assim, quanto à imagem poética do *monturo de lixo* e do *pé-de-bucha*, entendemos ser a união das agruras do mundo, que, de certa forma, se suaviza por conta do belo que também há no mundo, portanto sendo uma mesclagem do bem e do mal. Dessa forma, a *haijin*, por meio de uma cena simples, que muitas vezes passa despercebida ao olhos das demais pessoas, sai da imagem para as palavras haicaístas, isto é, para os três versos do haikai. E, à guisa de interpretação, é de se notar que o *pé-de-bucha*, assim como no interior serve para fazer a higiene do corpo, na poesia se insere, nesse haikai em questão, como protagonismo do belo, da candura diante do horror, da tristeza que é ver um *monturo de lixo*, ainda mais em meio às ruas de uma cidade. Com isso, o *pé-de-bucha* é a representação da esperança, por assim dizer. Dessa forma, compreendemos ser assim a interação do autor com o leitor, mais precisamente o leitor de haikai, que deve ter uma visão do que é o haikai para poder constituí-lo de sentido. Nessa linha de pensamento, “por um lado, o texto é apenas uma partitura e, por outro, são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra [...]. Todavia, não somos capazes de apreender um texto num só momento [...]” (Iser, 1999, p. 11). E, ainda sem consonância com a interação entre autor e leitor e as possibilidades de construção de sentidos, Iser (1999, p. 13) esclarece que “A relação entre texto e o leitor se caracteriza pelo fato de estarmos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, de sermos transcendidos por aquilo em que nos envolvemos”.

Em continuidade às paisagens enaltecidas por Benedita Azevedo em sua obra em análise, vimos que ela parte também para o Astro-rei como ambientação poética capaz de tocar seu leitor, e como forma de efeito nostálgico desse enaltecimento do sol, ela o insere nos seus haicais de outono, o que torna a aura ainda mais reflexiva, no sentido de que o sol, assim como os ciclos da vida que já abordamos, segue todos os dias na atividade de nascente e poente. E, quanto ao sol poente, que expõe sua totalidade, por meio da qual já podemos vê-lo sem dificuldades, remete justamente a essa reflexão da vida, contemplando os momentos proporcionados pela natureza e que acaba por refletir em nós.

Nos haicais de Benedita Azevedo, especificamente nos haicais de inverno, encontramos

paisagens que se configuram como manifestações dessa época nostálgica e de sensação de morte, igualmente ao outono. Nos haicais da *haijin* em questão, analisamos continuamente a carga sugestiva que é uma das características da poesia oriental, que, muitas vezes, foi estranha no que diz respeito à maneira de poetizar do Ocidente. Desse modo, acerca do haikai, explicamos Barthes:

A arte ocidental transforma a “impressão” em descrição. O haikai nunca descreve: sua arte é contradescritiva, na medida em que todo estado da coisa é imediatamente, obstinadamente, vitoriosamente convertido numa essência frágil de aparição: momento literalmente “insustentável”, em que a coisa, embora já sendo apenas linguagem, vai se tornar fala, vai passar de uma linguagem a outra e constitui-se como a lembrança desse futuro, por isso mesmo anterior (Barthes, 2007, p. 101).

Assim Barthes denomina a arte haicaísta, que nos valem para determinar os haicais de Benedita, que, no inverno, notabilizam-se ora por paisagens desoladoras, ora por paisagens que prenunciam a chegada das épocas ditas alegres, renovando o ciclo, visto que o inverno é o encerramento do ciclo das estações e que, novamente, com o fim dessa estação, a natureza vai aos poucos se mostrando mais colorida, sobretudo pela renovação das flores. Dessa maneira, quanto aos haicais demonstrados nas análises, iniciamos com um haikai inserido no mês de agosto. Nesse haikai, Benedita capta, num belo quadro haicaístico, a entrada do *sol sem brilho, sem calor pela janela*. Nesse cenário, a sensação é de calma, ao mesmo tempo em que se volta para a constituição de leveza com resquícios de *sabi* “(evocação da beleza existente em situações que se caracterizam por *nostalgia, desolação e solidão*, não necessariamente transmissoras de tristeza)” (Palma, 2016, p. 38). Assim, pudemos notar que a autora eterniza momentos dignos de quadros perspectivísticos. Esse mesmo sentimento que emana desse haikai podemos sentir no haikai cujo cenário é aquilo que concluímos ser a lei da vida, dos mais fortes: *um gavião com a presa no bico*. Mas, como já dito, não só de cenários desoladores se constituem os haicais de inverno de Benedita Azevedo, mas também de, como já dissemos também, prenúncios das épocas boas, como pudemos notar com as crianças se enfeitando com *flores de ipê-roxo* (*kigo* de inverno). Há, ao lado desses, o último haikai de inverno em análise no qual a *haijin* demonstra um forte saudosismo de sua mãe por meio de *flores de azaleia*, um *kigo* de inverno significativo em relação à flora brasileira. Por meio dessa flor, a *haijin* constrói sua paisagem de saudade que remete à sua origem, à sua mãe, e que ela (a *haijin*) faz com que o leitor pense em como era bom a sua convivência com sua mãe de forma sugestiva. O *leitor implícito* (Iser, 1996) faz com que o leitor real (o leitor de haikai) construa essa

possibilidade de análise. Desse modo, já é um fim de ciclo com vistas ao início de outro (a primavera).

Em suma, diante dos percursos de criação haicaísta propostos pela *haijin* Benedita Azevedo, notamos que ela, apesar de fazer uso de uma forma poética de segmentação oriental, mas que já está inserida em nosso sistema literário, ressignifica seu fazer poético com as peculiaridades da natureza brasileira e da cultura brasileira, com vistas ao entendimento de que a autora se volta muitas vezes ao seu estado de origem, o Maranhão, por meio das lembranças vivenciais expostas em haicais, sobretudo nos de primavera e de inverno.

Benedita Azevedo, seguindo o *Haicai Sazonal Brasileiro*, com *kigo*, utiliza esses elementos de estação dispostos na *kigologia* de Goga e Oda (1996), nosso único dicionário de termos de estação. E, nesse sentido, a *haijin* se volta a temáticas da flora brasileira, das vivências brasileiras e da fauna brasileira, do tempo e suas características de acordo com cada estação.

Na primavera, vimos que a flora foi representada pelo *ipê-amarelo*, árvore-símbolo da natureza brasileira, conforme Goga e Oda (1996), assemelhando-se à cerejeira do Japão; ainda na primavera, na fauna brasileira, a *haijin* destaca o *sabiá*, muito trabalhado em poemas da literatura brasileira; e, em relação ao tempo de primavera, Benedita enaltece a *tarde primaveril*.

No verão, a flora é destacada por meio das *rosas*, que também simbolizam de certa forma o paisagismo brasileiro, sobretudo no que diz respeito às questões interioranas, partindo para a ambientação urbana; na temática haicaísta voltada ao tempo e às vivências dessa estação do ano, Benedita constrói quadros poéticos com os *kigo dia tropical*, *tarde de verão* e o provável *kigo início das aulas*. Dessa forma, a autora se volta para a vivacidade que há nessa estação.

No outono, já chegando à ambientação mais reflexiva, a autora explora *kigo* da flora, do tempo e de fenômenos atmosféricos, quais sejam, respectivamente: *pé-de-bucha*, *tarde outonal*, *outono fenece* e *orvalho*, com vistas ao destaque de técnicas de composição haicaístas, conforme notamos já neste trabalho.

Por fim, no inverno, ela faz uso de *kigo* também com a energia reflexiva perpassada pelo outono a essa estação do ano, com *kigo* de tempo e da flora, a saber: *agosto*, *ipê-roxo* e *azaleia*, com forte carga de sabor de *haimi*.

Nessa perspectiva, foi possível percorrer as expressivas paisagens e ressonâncias utilizadas por Benedita Azevedo nos haicais aqui analisados, sempre com a possibilidade de interação com o leitor de haicai. Assim, vimos que a *haijin*, seguindo a linha do haicai com *kigo*, alinhada com a *kigologia* de Goga e Oda (1996) produz seus textos conforme os critérios propostos pela maioria dos grêmios de haicai fundados no Brasil, sobretudo o *Grêmio*

Haikai Ipê, que preza pelo haikai sem título, sem rimas, formado, na maioria das vezes, em dois segmentos frasais, numa espécie de justaposição tópico/comentário e com o elemento da natureza que nos remete a uma sensação própria de cada estação (o *kigo*), fazendo assim uma construção histórica com todos os haicaístas que já produziram haicais com tais *kigo*.

Percebemos, por meio dos haikai aqui elencados, que a relação da natureza com o ser humano mediante essa forma poética breve e sem muitos enfeites poéticos pode ser capaz de fazer do leitor um negociador de sentido, claro, tendo em vista o repertório sociocultural desse agente construtor de sentido, pois sem essa consolidação do conhecimento do que seja o haikai, é bem provável que o leitor inexperiente não veja possibilidades de construção de sentido nesse poema de outro segmento literário, o oriental. Assim, chegamos até aqui por meio do percurso histórico de como surgiu o haikai e de como ele se consolidou na literatura brasileira, possibilitando aos leitores deste trabalho o entendimento do haikai e da imersão desses leitores nessa forma poética que merece atenção, sobretudo em solo maranhense.

3.4 Considerações finais em relação à poesia haicaísta de Benedita Azevedo

A poesia haicaísta é repleta de elementos da natureza brasileira, e, por meio dos haicais analisados, entendemos ser tais haicais repletos de técnicas de composição desenvolvidas pelos grandes mestres de haikai do Japão e do Brasil e utilizadas por Benedita Azevedo na produção de seus poemas. Nesses haicais, observamos, mediante algumas possibilidades de construção de sentido com o leitor de haikai, uma certa revivência dos elementos da natureza maranhense, mas também de alguns elementos que simbolizam o Brasil de modo geral. Quanto à estrutura de toda a obra, vale ressaltar que é composta por uma quantidade maior de haicais de primavera (34), nos quais prevalecem *kigo* voltados à flora brasileira, por vezes a fauna e, algumas vezes, as vivências singulares de nossa cultura brasileira. Os haicais de verão, num total de 25, são produzidos com base, na maioria das vezes, por *kigo* que enaltecem a fauna brasileira, bem como questões vivenciais. No outono, 17 haicais foram produzidos, com *kigo* da flora, do tempo, e das vivências brasileiras. Enfim, no inverno, contabilizamos um total de 22 haicais, seguindo com a mesma linha de temática das estações anteriores: a flora, a fauna, o tempo e as vivências de nosso país.

Portanto, neste capítulo de análise, contextualizamos os haicais mais singulares da autora maranhense, a fim de que pudéssemos perceber as peculiaridades próprias da criação haicaísta dessa *haijin* que já se configura como uma das mais importantes dessa modalidade

poética no Brasil. Notamos que os objetivos de mostrar as técnicas de haikai, de expor o quadro de *kigo* e as possibilidades de construção de sentido dos haicais foram alcançados, possibilitando um maior entendimento dessa arte poética japonesa ressignificada em nossa literatura. Assim, quanto à autora, entendemos que ela, assim como muitos autores maranhenses que se destacaram na literatura desse estado, bem como do Brasil, cantou o cenário de sua terra e se notabilizou como *haijin* de renome fora do estado de origem, assim como alguns outros autores maranhenses. Em suma, destacamos que esses haicais se configuram como maranhenses, não só pela autora ser desse estado, mas também por representar esse estado dentro da literatura brasileira, sobretudo da literatura haicaísta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi exposto, discutido e analisado, tendo em vista a problemática que relaciona dois mundos culturais diferentes – o Oriente e o Ocidente – com uma obra literária – *Canto de Sabiá* (2006) –, discutindo as temáticas presentes nos poemas, notamos que os objetivos propostos foram alcançados, levando-se em consideração a escritura de Benedita Azevedo na modalidade poética japonesa chamada de haikai no Brasil. A relação das noções de identidades culturais e comparativo poético discutidos entre Oriente e Ocidente voltado ao fazer literário e ao embate de ideias e pensamentos das duas culturas levaram-nos a considerar que houve ressignificação da forma poética haikai dentro da historiografia literária brasileira.

No primeiro capítulo, intitulado *A POESIA JAPONESA EM TRANSMUTAÇÃO*, enfatizamos a história do haikai desde o seu surgimento no Japão, com a classe aristocrática, estendendo-se às classes menos favorecidas, fazendo com que tivesse um aumento na prática do haikai, poema que ganhou o mundo a partir do século XX. Também, fizemos um comparativo entre o fazer literário oriental e ocidental, com vistas ao entendimento da filosofia que predomina entre os dois mundos. Como embasamento teórico, ancoramo-nos em Earl Miner (1996) e outros.

O haikai, que chegou ao Brasil no início do século XX, recepcionado com estranheza em um primeiro momento, ganhou adeptos a partir de Guilherme de Almeida. Com isso, algumas vertentes do poema foram desenvolvidas no país, destacando-se três, de acordo com Goga (1988): a que defende o conteúdo do poema; a que defende a importância da forma; e a que defende a importância do *kigo*. Nesse sentido, a *haijin* Benedita Azevedo abraça a última vertente, visto que é praticante do *Haikai Sazonal Brasileiro*, o que demonstramos por intermédio de vários haicais da autora no decorrer deste trabalho.

Ganhando espaço em algumas regiões do país, sobretudo na região Sudeste, o haikai tornou-se parte da literatura brasileira. Mas, no Maranhão, o poema de Bashô chegou com menos força, tendo apenas alguns praticantes, que, por sinal, não tinham mais o Maranhão como morada. Mas que representavam e representam o estado como poetas maranhenses que foram e que são. Assim, destacamos com argumentos válidos que o haikai no Maranhão ainda é pouco praticado por conta da pouca influência da cultura japonesa no estado, e da falta mesmo de divulgação de tal modalidade poética nas escolas, o que faz com que poucas pessoas, ainda neste século, conheçam a modalidade poética tida como a menor do mundo em termos de

estrutura (somente três versos). Dessa forma, este trabalho é uma porta de entrada para o conhecimento do haikai e possível prática do poema por parte do leitor não só maranhense, mas de todo o mundo.

No segundo capítulo, intitulado *ESPELHOS HAICAÍSTAS NO BRASIL*, expomos a importância que a comunidade japonesa teve na historiografia haicaísta brasileira, dando ênfase, de forma breve, à história de Masuda Goga e a fundação do primeiro grêmio de haikai do Brasil, o *Grêmio Haikai Ipê*, e a importância que Goga teve na catalogação dos *kigo* brasileiros, como forma de ressignificar o haikai clássico japonês com os elementos próprios da natureza e cultura brasileira. Assim, com a fundação inicial do GHI, muitos outros foram surgindo, com vistas à prática e à difusão do haikai em solo brasileiro. Nessa perspectiva, Benedita Azevedo ganha protagonismo no estado do Rio de Janeiro, ao fundar os Grêmios de Haikai *Sabiá e Águas de Março*; o primeiro, em Magé; o segundo, no Rio de Janeiro, capital. Portanto, argumentamos sobre a importância que a autora maranhense teve e tem no cenário haicaístico brasileiro no que se refere à prática, produção e divulgação do haikai não só para o Brasil, mas para o mundo, visto que seus grêmios, ao adentrarem o mundo virtual, contam com participantes de várias nacionalidades.

No terceiro e mais importante capítulo deste trabalho, analisamos como a escritora maranhense Benedita Azevedo ressignifica o poema haikai com elementos da sua própria cultura e da natureza de seu país. Dessa maneira, realizamos as análises dos poemas de acordo com as estações do ano, as quais nos possibilitaram uma leitura em consonância com as características temáticas que os poemas mantêm entre si, questão que aponta os *kigo* como alma do poema e para a consideração de que esses haicais podem ser vistos como forma sugestiva de criação, num diálogo vivo entre o sujeito autor e o sujeito leitor, o qual também faz parte da criação de sentidos para o poema, por intermédio da sua percepção imagética do que está descrito nos três versos. Com esse último aspecto de nossas discussões, propusemo-nos a pensar um sujeito leitor com papel ativo no ato da leitura, com base na *Teoria do Efeito Estético*, do alemão Iser (1996; 1999), retirando-o do lugar de simples espectador passivo diante dos propósitos discursivos do autor. Ademais, analisamos como o sujeito autor é caracterizado por uma identidade cultural que transcende o unitarismo que era imposto na forma de pensar das sociedades tradicionais, que foi se fragmentando com a globalização, sendo este sujeito redefinido e o poema (haikai) trabalhado numa catalogação da natureza própria daqui (Ocidente).

Dessa forma, concluímos que as regularidades temáticas, isto é, os elementos da

natureza que são utilizados pela *haijin*, segundo os poemas que analisamos, apontam para a existência de hibridismos culturais tanto na natureza do poema, que deixa de pertencer a apenas uma cultura, bem como na identidade cultural da autora em questão, que se desloca de um conjunto de gêneros literários já cristalizados em sua cultura para produzir, segundo as suas vivências, uma forma poética distinta daquelas que tinha à sua disposição, muitas vezes retomando ao seu lugar de origem por meio desses elementos da natureza, os *kigo*. Cabe ressaltar também a ênfase dada ao sujeito leitor como participante ativo do processo de criação de sentidos para o texto literário, para o haikai.

Por fim, ressaltamos que não pretendemos, com esta pesquisa, esgotar a temática em questão, mas, sim, deixá-la em aberto para que outros pesquisadores sintam a necessidade de complementá-la, assim como é um haikai. Além disso, entendemos que este trabalho tem a finalidade de fazer com que o leitor maranhense seja estimulado a conhecer o haikai e suas várias vertentes desenvolvidas no Brasil, e que, assim, venha a produzir haicais, fazendo com que o poema japonês faça parte de nosso segmento literário maranhense.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme. **Melhores poemas**. Seleção de Carlo Vogt. 1ª edição digital. São Paulo: Editora Global: 2013.
- ARAÚJO, Antônio Martins de. **Chão do Tempo. 2. Ed.** Editora Instituto Geia. São Luís, 2005.
- AZEVEDO, Benedita (org.). **Antologia de haicais e oficinas 2008**. H. P. Comunicação Editora. Rio de Janeiro, 2008.
- AZEVEDO, Benedita (org.). **III Antologia de haicai**. H. P. Comunicação Editora. Rio de Janeiro, 2011.
- AZEVEDO, Benedita. **Canto de Sabiá**. Araucária Cultural. Curitiba, 2006.
- AZEVEDO, Benedita. **Nas trilhas do haicai**. H. P. Comunicação Editora. Rio de Janeiro, 2004.
- AZEVEDO, Benedita. **O rio da minha vida**. Araucária Cultural. Curitiba, 2018.
- AZEVEDO, Benedita (org.). **Primeira Antologia do Águas de Março**. H. P. Comunicação Editora. Rio de Janeiro, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura Brasileira**. 50. Ed. - São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BUSS, Michelle; CUNHA, Andrei; OLIVEIRA, Ariel. **A invenção do haicai**, In: **Shiki, inventor do haicai moderno**. Porto Alegre, RS: Class, 2021.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para iniciantes**. 3ª. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CASTRO, Débora Novaes de (org.). **II Antologia Haicais ao Sol**. São Paulo: Vipwork, 2008.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Os sentidos do texto**. 1 ed., 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1999.

CUNHA, Andrei. **Cem poemas: a mais querida antologia poética do Japão / Imperador Tenji, Imperatriz Jitô e outros**. Ilustrado por ilustrado por Kamejirô Arakawa, Katsushika Hokusai, Fujiwara no Teika. - Porto Alegre, RS : Class, 2019.

FERREIRA, Cacio José; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (org.). **Casulos de Imagens: a poesia japonesa no Amazonas**. Jundiaí-SP: Paco Editorial.

FERREIRA, Cacio José (2017). O haikai se muda: o Amazonas no galho penso de orvalho. In: FERREIRA, Cacio José; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (org.). **Casulos de Imagens: a poesia japonesa no Amazonas**. Jundiaí-SP: Paco Editorial.

FRANCHETTI, Paulo. Prefácio, **In Haikai: a poesia do kigo**. Aliança Cultura Brasil-Japão, São Paulo, 1995.

FRANCHETTI, Paulo (org.); DOI, Elza Taeko. **Haikai: antologia e história**. 4ª ed. rev. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Trad. dos textos: Marise M. Curioni. Trad. das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

FRANCHETTI, Paulo. Prefácio, **In Lua de outono: antologia e história do Grêmio Haikai Ipê: edição comemorativa – 30 anos: 1987-2017**. Org. Teruko Oda. São Paulo, Escrituras Editora, 2017.

FORTES, Rita das Graças Félix; SIRINO, Salete Paulino Machado. **Jauss e Iser: efeitos estéticos provocados pela leitura de *Conversa de Bois e Campo Geral*, de Guimarães Rosa**. Disponível em: [Revista7 versão1 22 07 11 \(diaadia.pr.gov.br\)](http://Revista7-versão1_22_07_11(diaadia.pr.gov.br))

GOGA, H. Masuda, In: **Grêmio Haikai Ipê: introdução ao haikai**. 4. ed. São Paulo, 2008.

GOGA, H. Masuda. **O haikai no Brasil**. Trad. José Yamashiro. São Paulo: Editora Oriente, 1988.

GOGA, H. Masuda; ODA, Teruko. **Natureza – berço do haikai – kigologia e antologia**. São Paulo: Diário Nippak Ltda, 1996. Edição Comemorativa do Centenário de Amizade Brasil- Japão.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HIRASHIMA, Cezar Katsumi. **O haikai nas artes visuais: tradução intersemiótica**. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-21072009202225/pt-br.php>

IURA, Edson. **Cesto de Caquis: notas sobre haikai**. Jundiaí: Telecazu Edições, 2021.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. V. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. V. 2. Trad. Johannes Kretschmer.** São Paulo: Editora 34, 1999.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Estética [recurso eletrônico] : à procura de um mundo sem “vis-à-vis”: (reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental).** Tradução e coordenação de Saloméa Gandelman ; [ilustrações Flávio Inserra]. – São João Del Rei: Fundação Koellreutter, 2018.

LEMINSKI, Paulo. **Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 Biografias.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, Luiz Costa (coord. e trad.). **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

LIRA, José. **As cinco estações: os haicais de Bashô.** Recife: Crossing Borders, 2017.

LIRA, José. **Emily Dickinson e a poética da estrangeirização.** PPGL-UFPE. Recife. 2006.

LIRA, José. **Haicais sequenciais.** Recife: Crossing Borders / Edições do autor, 2020.

LIRA, José. **Kobayashi Issa: o haicaísta feliz.** Recife: Crossing Borders, 2018.

LIRA, José. **O jogo da tradução nos limites do haikai.** Santa Catarina, *Scientia Traductionis*, n. 7, 2010. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/33302/1/Scientia%20Traductionis7_artigo14.pdf

NAKAEMA, Yumi Olivia; LOPES, Ivã Carlos. **Haikai no Brasil: uma história de imigração japonesa.** São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/32092374/HAIKAI_NO_BRASIL_UMA_HIST%C3%93RIA_DE_IMIGRA%C3%87%C3%83O_JAPONESA?auto=download.

NUNES, Roberson de Sousa. **Haikai e performance: imagens poéticas.** Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-8HCP4D>.

MINER, Earl. **Poética Comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura.** Trad. de Angela Gasperin. Brasília, 1996.

MORAES, Jomar. **Apontamentos de Literatura Maranhense: uma abordagem contextual que leva em conta os fatores políticos, sociais e econômicos.** Edições SIOGE. São Luís, MA, 1977.

ODA, Teruko. **Lua de outono.** São Paulo: Escrituras, 2017.

PALMA, M. Joaquim. **Matsuo Bashô: o eremita viajante [haikus – obra completa].** Porto Editora, 2016.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watcht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchôa Leite. Organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Org., Intr. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

SÁ, Michele Eduarda Brasil de. Made in Amazonas – Haicais de Canoa Cheia, de Rosa Clement. In: **Casulos de Imagens: A poesia japonesa no Amazonas** / organização Cacio José Ferreira e Rita Barbosa de Oliveira – Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

SEIXAS, Antônio. **Corrêa da Silva e o Haikai Maranhense**. In. **II Antologia Haicais ao Sol**. São Paulo: Vipwork, 2008.

SILVA COSTA, Márcia Hávila Mocci da. **Estética da recepção e teoria do efeito**. Disponível em: [ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E TEORIA DO EFEITO \(diaadia.pr.gov.br\)](http://diaadia.pr.gov.br)

SOUSA, Tatiane Aguiar. **Haicais de Bashô: o oriente traduzido no ocidente**. Fortaleza/Ceará, 2007. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/wpcontent/uploads/sites/53/2009/12/tatianedeaguiarsousa.pdf>

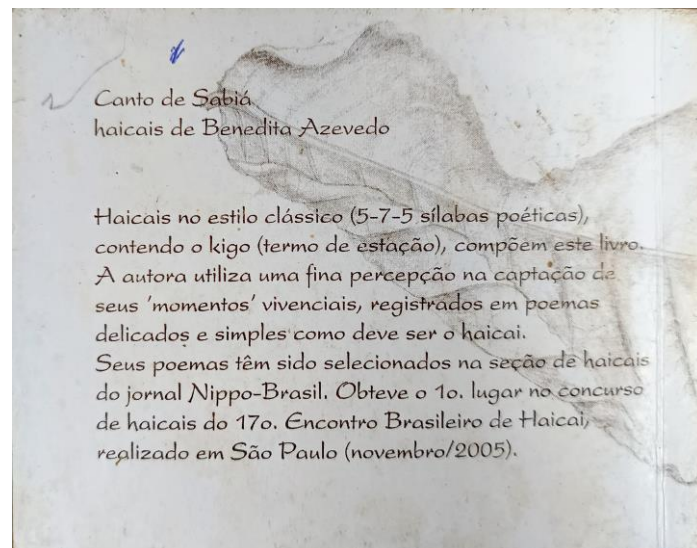
TAVARES, Débora Fernandes. **Grêmio Haikai Ipê: um desdobramento do haikai no Brasil**. São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-02122019-153315/publico/2019_DeboraFernandesTavares_Vcorr.pdf

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. **Estética da recepção, In Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**/org. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. 3 ed. re. e ampl. - Maringá: Eduem, 2009.

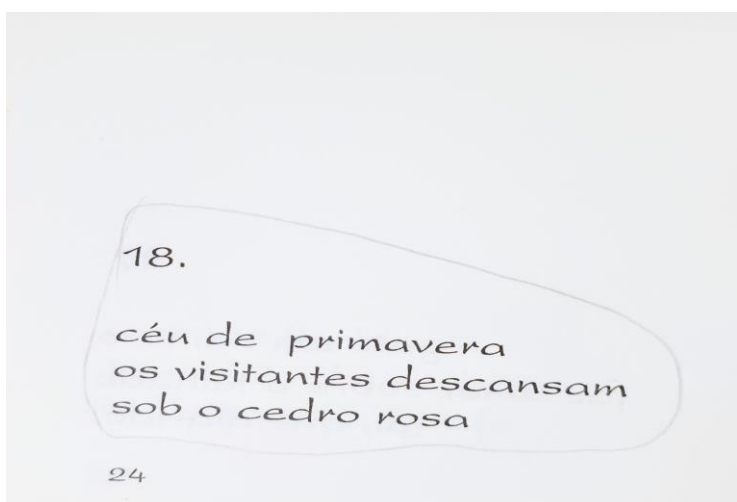
ANEXO A – CAPA, CONTRACAPA E HAICAIS DA OBRA CANTO DE SABIÁ (2006), DE BENEDITA AZEVEDO, E ALGUNS HAICAIS UTILIZADOS NAS ANÁLISES DESTE TRABALHO



Capa da obra *Canto de Sabiá* (2006), de Benedita Azevedo



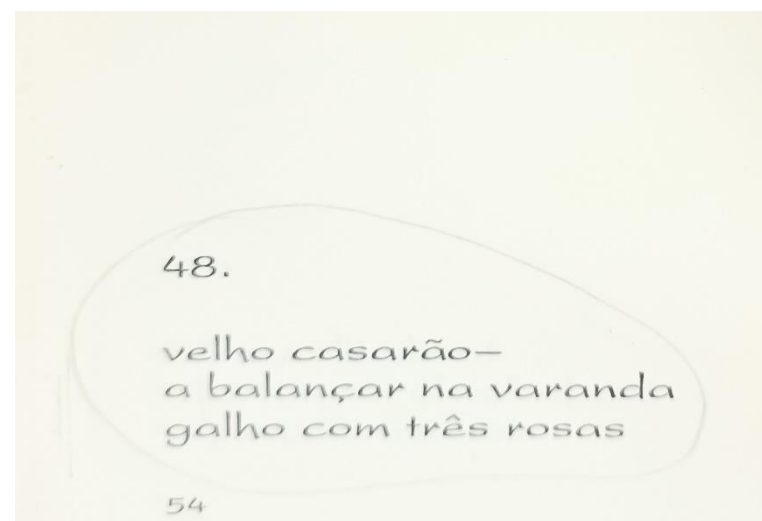
Contracapa da obra *Canto de Sabiá* (2006), de Benedita Azevedo



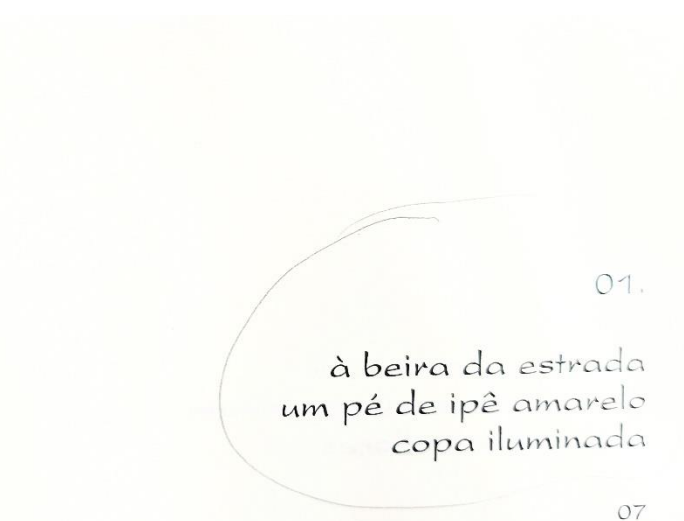
Haikai cujo kigo é de primavera (*céu de primavera*), utilizado na pág. 39 desta dissertação



Haikai sem kigo, utilizado na pág. 81 desta dissertação



Haikai cujo kigo é de verão (rosas), utilizado na pág. 85 deste trabalho.



Haikai cujo kigo é de primavera (*ipê-amarelo*), utilizado na pág. 92 desta dissertação

57.

tarde de verão
o casal de namorados
beija-se à sombra

63

Haikai cujo *kigo* é de verão (tarde de verão), utilizado na página 63 desta dissertação.

61.

monturo de lixo
ao lado do viaduto-
cresce o pé de bucha

67

desta dissertação.

100.

azaléia rosa
no tempo de minha mãe
havia mais flores

106

Haikai cujo *kigo* é de inverno (azaléia rosa), utilizado na página 106 desta dissertação.

94.

crianças se enfeitam
com as flores do ipê-roxo
colar e pulseira.

100

Haikai cujo *kigo* é de inverno (ipê-roxo), utilizado na página 106 desta dissertação.