

## DA POESIA EM GERAL AO HAICAI

**Eloésio Paulo**

Universidade Federal de Alfenas

([eloesio.paulo@unifal-mg.edu.br](mailto:eloesio.paulo@unifal-mg.edu.br))

### Resumo

Este ensaio visa apresentar conceitos essenciais da poesia tal como estabelecida pela moderna tradição da literatura brasileira, considerados, em associação com a forma extremamente concisa do haikai japonês, um ponto de partida para o desenvolvimento, por jovens poetas, de uma linguagem válida em vista daquela tradição.

**Palavras-chave:** Poesia moderna; Linguagem poética; Haikai.

### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

## Eloésio Paulo

Eloésio Paulo é professor titular da UNIFAL-MG e autor dos livros *Teatro às escuras – uma introdução ao romance de Uilson Pereira* (1988), *Os 10 pecados de Paulo Coelho* (2008), *Loucura e ideologia em dois romances dos anos 1970* (2014) e *Questões abertas sobre O Alienista, de Machado de Assis* (2020). Também publicou três livros para crianças e dez coletâneas de poemas, sendo a mais recente intitulada *Por que não vou a Sodoma* (2022). Desde 2021, colabora com a coluna “UNIFAL-MG Indica” do Jornal UNIFAL-MG e atualmente assina, no mesmo periódico, a coluna “Montra”, de crítica literária.



[lattes.cnpq.br/5404102528736434](https://lattes.cnpq.br/5404102528736434)



[orcid.org/0000-0002-2210-7381](https://orcid.org/0000-0002-2210-7381)

### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas  
 Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras  
 Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil  
[publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about](https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about)

## DA POESIA EM GERAL AO HAICAI

**Eloésio Paulo**

Universidade Federal de Alfenas

([eloesio.paulo@unifal-mg.edu.br](mailto:eloesio.paulo@unifal-mg.edu.br))

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há dois modos elementares de considerar a poesia: como *expressão* e como *construção*. Historicamente, ambos participaram da criação de bons poemas; as importâncias relativas de cada um, porém, estão longe de se equivaler, e na ignorância desse fato reside o fracasso da maioria dos pretendentes a poetas. A partir do Romantismo e, especialmente, depois da voga modernista do verso livre, um número crescente de indivíduos, em praticamente todos os lugares do planeta, pôs-se a escrever textos supostamente poéticos sem qualquer preocupação com os fundamentos da arte que os deveria informar. Os resultados dessa prática podem ser excelentes como catarse e terapia, mas o mesmo certamente não se pode afirmar, na maioria absoluta dos casos, quanto à qualidade dos produtos.

Este texto se destina a iniciantes na arte da poesia, mas apenas aos que pretendam fazer poemas válidos como arte, e não como desabafo ou exposição de intimidades<sup>1</sup>. Parte-se aqui do pressuposto de que a grande poesia é, como definiu Augusto de Campos em entrevista (citando John Cage), uma “disciplina do ego”, e nessa assunção já fica justificada a opção pelo haicai como prática adequada a iniciantes, opção fundada no liame inextricável dessa forma poética com o zen-budismo. Mas se faz necessária uma ressalva: o haicai não é fácil, tampouco sua adoção como prática apta a guiar novos poetas pode substituir a leitura de outras formas poéticas e de textos teóricos. Antes de compreender esse poema de origem japonesa, será muito útil ilustrar-se na tradição ocidental, especialmente quanto à poesia moderna, que ainda subjaz às poéticas contemporâneas, mesmo as que precisam ser consideradas no quadro do que se convencionou denominar *pós-moderno*. Também declaremos o óbvio: não se trata aqui de recomendar, pois não faria qualquer sentido, a adesão às práticas especificamente filosóficas ou religiosas do budismo.

<sup>1</sup> Na formulação precisa de José Lemos Monteiro, “o poético é sempre emotivo, mas a recíproca não é verdadeira”. (MONTEIRO, 1991, p. 25).

#### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

Aprende-se mais sobre a natureza do fazer poético lendo o conciso *Comunicação poética*, de Décio Pignatari, do que em certos alentados manuais de poesia. Os que tiverem a ambição de embrenhar-se nos detalhes técnicos da composição de versos terão, por sua vez, uma excelente referência no magistral *Teoria do poema*, de Rogério Chociay. Outra utilíssima versão dos fundamentos da arte poética está no capítulo “Poesia, linguagem e vida”, assinado por Paulo Franchetti na parte final do livro *Prosa e poesia – Elementos para a seleção de originais*. (Pensando nos vários aspectos do fazer poético contemplados neste ensaio, reduzimos nossa bibliografia a textos cuja relevância se faz acompanhar de estilo didático, acessível a iniciantes.)

## NOÇÕES GERAIS

Tratemos primeiro do principal erro a ser evitado. Os aspirantes a poetas costumam, devido a um imaginário formado pelo senso comum, pensar que a poesia consiste em expressar sentimentos ou opiniões. Nada mais errado: ainda que alguns grandes poetas a tenham praticado assim – ou aparentemente assim –, a poesia não é desabafo nem expressão do ego. Antes que ela possa, eventualmente, coincidir com isso, o praticante precisa conquistar o domínio dos meios materiais da arte poética. E não se trata apenas de rima e métrica, pois sabemos que, desde a revolução modernista, elas não são obrigatórias; porém, não se concebe um bom poeta que não seja capaz de fazer, caso assim resolva, poemas rimados e metrificados. Quanto aos clichês sentimentais que abundam na canção comercial, há muito estão terminantemente proibidos para qualquer poeta que se pretenda minimamente original: desde o Romantismo (quando os versejadores eram, na média, bem mais competentes que os de hoje), palavras como *amor* e *coração* foram completamente, à força de sua repetição exaustiva em milhares de poemas, esvaziadas de sentido. Mesmo Silvio Santos, um animador de auditório, sabia-o, e por isso essas e outras palavras de ocorrência quase garantida em canções estereotipadas eram excluídas de um jogo de adivinhação do programa *Qual é a música?* lá pelo fim da década de 1970.

A expressão participa do poema, mas não garante por si só que um texto possa ser considerado poético. O senso comum, ao fixar pela repetição denominadores comuns de linguagem, aponta sempre para a ideologia e, em consequência, para o clichê. Ao contrário, os grandes poemas, sobretudo na modernidade, traduzem num código pessoal a emoção estética. A diferença entre a linguagem pragmática e a poesia é semelhante àquela que existe entre moral e ética: de um sistema baseado nos costumes fixados por tradição o mais coletiva possível, que aspira à unanimidade e reprime discordâncias, para um conjunto de regras formado a partir da vivência pessoal e refletida.

### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

Não é o caso de negar a expressão, como fizeram tendências poéticas exacerbadamente formalistas. Mas a construção é a essência do poema, bastando, para apoiar essa proposição, lembrar que a palavra *poesia* deriva de um verbo grego que significa *fazer*. O formalismo russo sistematizou essa noção ao demonstrar, por meio de análises minuciosas do fenômeno poético, que os elementos gráfico e sonoro em que a palavra se materializa são, num poema, dispostos intencionalmente pelo autor com vistas a produzir determinados efeitos. A função poética da linguagem foi, já no último terço do século XX, definida por Roman Jakobson como marcada pela *projeção do eixo sintagmático sobre o paradigmático*, o que se pode simplificar como *máxima correspondência possível entre forma e conteúdo*.

Podemos citar, na poesia brasileira, dois poemas em que essa correspondência é levada às últimas consequências. Um deles é “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo, talvez a composição que melhor ilustra os postulados da Poesia Concreta. Outro é “Pavloviana”, de José Paulo Paes, cuja estrutura replica o fenômeno da produção de ideologia, explicado pelo título que remete ao condicionamento de cães pelo fisiologista russo Ivan Pavlov (1849-1933). São casos-limite, pois na maioria dos poemas a prevalência da função poética não fica assim tão evidente, muitas vezes é obscurecida por um pouco de retórica e pelo emprego da função expressiva ou emotiva, que o senso comum confunde com poesia.

No alto Modernismo brasileiro, a consciência dessa especificidade da linguagem poética acentuou-se na prática dos principais autores. Manuel Bandeira, por exemplo, fez em seus primeiros livros modernistas experimentos radicais como o “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “Pneumotórax”, até hoje pouco entendidos por quem não atente para o jogo de ritmos que se esconde sob sua aparente simplicidade. O mesmo se pode dizer de Carlos Drummond de Andrade, cujos poemas mais famosos são às vezes tomados como meras blagues: muitos leitores perdem de vista que a estrutura repetida no poema “Quadrilha” corresponde à passagem dos episódios sentimentais a uma chave existencial mais ampla, até trágica; ou que “No meio do caminho” é uma estrutura na qual são encenadas gráfico-sonoramente as tentativas de contornar um obstáculo, metaforizado pela palavra “pedra”, que remete ao mito de Sísifo e, por meio da referência ao famoso soneto de Bilac, aos primeiros versos da *Divina Comédia*; ou, ainda, que a última estrofe do “Poema de sete faces” explica retroativamente a desconexão aparente das estrofes anteriores.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Analisando alguns poemas camonianos pouco conhecidos, Maria dos Prazeres Gomes faz, em seu “Ensaio para ler Camões”, uma exposição das mais esclarecedoras sobre a construção poética voltada para a obtenção de equivalência entre forma e conteúdo.

#### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

Importante notar que esses dois poetas modernos acharam necessário teorizar sobre sua arte; Bandeira fez do livro *Itinerário de Pasárgada* um depoimento de sua formação como poeta; Drummond, sem falar nos muitos poemas metalinguísticos que produziu, empreende sólida reflexão sobre sua poética em crônicas, especialmente algumas das reunidas no livro *Passeios na Ilha* (ver, especialmente, a “Divagação sobre as ilhas”). Tampouco se pode esquecer o “Prefácio interessantíssimo”, estudo sobre as possibilidades da linguagem poética moderna com que Mário de Andrade abriu sua coletânea *Pauliceia desvairada* (1922).

Em João Cabral e no Concretismo, essas formulações metalinguísticas se acentuaram e ganharam direções bem diversas. Formou-se a sólida tradição poética moderna, de que são tributários os principais poetas brasileiros a partir dos anos 1960 e, depois deles, uma inteira linhagem da canção popular cujas letras são atravessadas por apurada consciência poética radicada no Modernismo: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Aldir Blanc, Chico Buarque, Djavan, Chico César, Fernando Brant, Márcio Borges, Celso Adolfo, Luiz Tatit, Zeca Baleiro – de todos esses se pode dizer que, tendo ou não notícia do seminal ensaio de Eliot, “Tradição e talento individual”, agiram segundo o que ali se propugna, ou seja, na consciência de que o impulso criativo de um autor não pode prescindir do conhecimento dos recursos mobilizados por seus precursores, sob pena de praticar uma arte empobrecida e ignorante.

A transposição desse arsenal criativo da tradição moderna pode ser meramente intuitiva em certos casos, mas se torna metodicamente intencional nos grandes autores – uma técnica, constantemente refinada, de captar o momento e traduzi-lo em sonoridades e imagens.

Para os clássicos, havia uma poética com regras fixas, baseada em modelos cuja excelência era – com muita razão – considerada inexcelsável. Os barrocos, vendo o mundo todo em crise, questionaram a adequação daquelas formas tão harmônicas, proporcionais e simétricas à imagem do caos que enxergavam no mundo e pretendiam representar em seus poemas, motivo pelo qual deformaram os modelos ou tentaram criar outros, porém ainda usando os mesmos elementos de base. As formas fixas, tendo atravessado as crises posteriores do Romantismo e do Decadentismo-Simbolismo, chegaram exauridas à poesia moderna, cuja experimentação radical implodiu, ao menos temporariamente, todo o edifício da tradição poética ocidental. Não se pode ignorar tudo isso e começar a escrever poemas como se ainda fizesse sentido ser romântico ou parnasiano.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Para uma visão panorâmica da moderna poesia ocidental, ver HAMBURGER (2007).

**TEMÁTICA LIVRE**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

Escrever um bom poema passa, antes de mais nada, pela noção de estrutura. É preciso que o conjunto de versos (ou outros elementos, caso estejamos falando de um poema concreto ou similar) componha uma sequência cujo sentido seja determinado de maneira intencional, não casual ou inconsciente; praticar escrita automática era para os surrealistas, e mesmo assim os bons entre eles sabiam o que era a estrutura de um poema.

Ainda que tenha um só verso, o poema tem estrutura. É mais comum, porém, essa estrutura compor-se de uma sequência de versos que se encadeiam segundo uma lei interna ao poema, estabelecida conscientemente pelo autor. E com uma noção clara de qual será o efeito obtido na leitura, pois o impacto do poema depende de como são manipulados pelo poeta seus elementos constituintes, palavra e imagem. O acaso só pode ser usado quando o autor já domina as determinações objetivas, assim como o verso livre não pode funcionar se praticado por um ignorante total da relação entre métrica e ritmo. Há, claro, gênios intuitivos, mas não é atitude inteligente supor-se um deles, principalmente na idade da autocomplacência que é a juventude. Rimbaud, o assombroso inventor da “alquimia verbal”, fazia sonetos em latim aos 12 anos – caso único e virtualmente irrepetível.

Para chegar à estrutura, precisa-se começar com a consideração do aspecto material da palavra. Já se vê que é difícil imaginar um poeta competente sem alguma teoria: a linguagem usada no cotidiano, nas situações comuns da vida, tem dimensão puramente pragmática, comunicativa apenas num sentido muito pedestre. Mas a poética se prende a outro uso da linguagem, que não é pragmático, e sim estético (relativo ao efeito que seus elementos causam sobre nossas percepções sensoriais e afetivas). A poesia começa pelas dimensões sonora e imagética de cada palavra, que se entrelaçam ao significado para produzir o efeito estético-afetivo-intelectual. Houve um tempo em que se admitiam regras rígidas para isso: o ritmo musical era obtido pela métrica e pela rima, as imagens ficavam por conta de um catálogo de figuras de linguagem colecionado desde os gregos; um poema barroco-cultista, por exemplo, definia-se pelo uso intensivo de metáforas, antíteses e paradoxos<sup>4</sup>. Mas a necessidade de responder à complexidade do mundo moderno também complicou a poética, e trouxe ao poeta aspirante a difícil tarefa de inventar, para cada poema, a estrutura e a linguagem que funcionem naquele caso específico. Ou seja, em princípio cada poema moderno tem sua própria poética, e isso é muito mais difícil do que seguir regras ou buscar soluções prontas numa caixa de ferramentas linguística.

---

<sup>4</sup> Em sua introdução ao estudo da Estilística, José Lemos Monteiro lembra que a retórica terminou desacreditada pelo “acúmulo de figuras inventariadas”, que resultou, por exemplo, na existência de mais de uma dezena de nomes para designar a repetição de palavras. (MONTEIRO, 1991, p. 27)

**TEMÁTICA LIVRE**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

Usarei verso livre? Rimas regularmente dispostas? Tudo isso será decidido tendo em conta o pretendido funcionamento do poema. Ao contrário do que se costuma pensar, o Modernismo trouxe mais problemas ao poeta do que a solução facilitária e aparente do “tudo pode”.

As condições elementares para alguém atingir esse domínio da linguagem poética são três: 1. leitura constante de bons poemas e de textos teóricos sobre poesia; 2. exercício persistente da escrita (e reescrita) de poemas; 3. disponibilidade do espírito, que é a mais difícil: como estar aberto à “visita” da poesia neste mundo em que é normal, a cada instante, uma pessoa estar às voltas com mil solicitações do exterior, o mais das vezes referentes a tarefas absolutamente fúteis, desnecessárias, inócuas? Quem não for capaz de olhar para dentro de si, esse jamais se dará conta de ter sido visitado pela poesia.

Com o exercício constante e aplicado dessas faculdades poéticas elementares, em poucos anos um iniciante pode tornar-se apto a escrever poemas ao menos aceitáveis como tais. O tempo o tornará mais fluente e, se ele não relaxar muito nas mencionadas obrigações, um dia se verá praticando espontaneamente o que o autor deste ensaio gosta de chamar “pescaria no Inconsciente”. Como propôs Leminski no título de um livro, “distraídos venceremos” – ótimo lema para poetas, pois a visita da poesia não é gratuita como pensam muitos. No início, a atitude precisa ser de vigília tensa, para que não se caia em lorotas como a da “inspiração”.

A ideia de inspiração supõe que a poesia brota gratuitamente de alguma região misteriosa do espírito. Não se passa assim. Aqui vale o postulado do economista Milton Friedman, de que “não existe almoço de graça”. As imagens e os ritmos, envolvendo palavras com significados especiais para um determinado objetivo poético, só virão à nossa mente se um dia tiverem entrado por ela. Isso é que é a pescaria no Inconsciente: a gente não sabe onde se localiza nele a poesia, mas passou anos suprindo o próprio cérebro para que ele contenha os materiais necessários à criação de poemas. Uma bela alegoria desse processo é tecida por Machado de Assis no conto “O cônego ou Metafísica do Estilo”.

É possível produzir poemas “na marra”; existem adeptos disso, como o “engenheiro” João Cabral de Melo Neto. Mas a poesia, na maioria das vezes, não obedece a ordens – vem quando quer, e nem sempre na situação mais favorável a que o poema se materialize. Por isso, anote o aspirante a poeta: para a fagulha de um poema, vale o mesmo que para um sonho que poderia transformar-se em conto. Levante-se e escreva imediatamente, ou é garantido que perderá a imagem, a ideia, o verso, a palavra.

#### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

Existem dois tipos de poemas: os compostos e os que surgem já inteiros. Inteiros não quer dizer prontos, raramente o poema surge pronto; quase sempre é necessário reescrevê-lo muitas vezes. Quanto aos poemas longos, mesmo os mais brilhantes, como “A Máquina do mundo”, de Drummond, e “Tabacaria”, de Fernando Pessoa, devem ter sido ampliados e reescritos várias vezes, a partir de alguns versos iniciais, para resultarem nas obras-primas que são. Um bom poema longo resulta de sucessivas operações, no fundo, além de poéticas, também retóricas. Ou seja, são montagens, e na maioria das vezes acabam ficando um pouco artificiais como resultado dessas operações acoplatórias. Nem *A Divina Comédia* nem *Os Lusíadas* escapam de conter trechos enxertados sem os quais a pura poesia – não a monumental obra de arte, porém – passaria muito bem. A competência em apagar os sinais da montagem é privilégio dos poetas superiores.

A medula da poesia, portanto, é a lírica. As menores unidades tendem a concentrar o máximo de significação no mínimo de espaço. *Less is more*.<sup>5</sup> Daí as considerações a seguir, propondo a adoção do haikai como um ponto da partida para a prática de poetas iniciantes. É preciso novamente ressaltar, entretanto, que não se está associando esse gênero poético a nenhuma facilidade: é mais difícil produzir um bom haikai do que vários poemas relativamente longos, mas frouxos como linguagem e como estrutura.

A mágica do haikai situa-se, muitas vezes, na mente do poeta ou do leitor. Ou no mistério do mundo, que os versos apenas evocam indiretamente. O haikai poucas vezes se articula como concretização explícita da função poética, o que não quer dizer que seu autor possa dispensar-se de desenvolver os recursos característicos supramencionados. Corinne Atlan e Zéno Bianu lembram, na introdução de sua ótima antologia, que “o haikai não esquece jamais a dança trepidante da parte e do todo”<sup>6</sup>. (ATLAN e BIANU, 2002, p. 16)

## VIVÊNCIA INTERIOR E POESIA NO HAICAI

O autor deste ensaio considera prudente esclarecer **o que não propõe**. O que não se propõe aqui é uma poética prescritiva do haikai à brasileira. Isso não faria nenhum sentido, por razões que hão de ficar bem evidentes a seguir. Mas alguns pressupostos precisam ser explicitados. O primeiro deles é que ninguém, ao se aventurar na escrita dessa forma poética de origem nipônica, tem o direito de ignorar seu desenvolvimento formal e temático ao longo

<sup>5</sup> Talvez seja meio apressada e dogmática a afirmação de que “Haikai não é síntese, no sentido de dizer o máximo como mínimo de palavras”, e sim “a arte de, com o mínimo, obter o suficiente” (FRANCHETTI e DOI, 2012, p. 53). As definições de “mínimo” e “suficiente” podem ser questionadas de várias maneiras, pois, pretendendo ser restritivas, na verdade são bem elásticas.

<sup>6</sup> Os trechos traduzidos do francês e do inglês são de responsabilidade do autor deste ensaio.

### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

de mais de um século de sua assimilação pelas principais línguas ocidentais. É imprescindível, também, ter alguma noção de sua história no interior da cultura em que se originou – tarefa para a qual remetemos à bibliografia, de propósito sucinta, na qual se estribam estas notas.

Excluída aquela ignorância, que nunca será propriamente uma opção, existem dois caminhos para o haicaísta – termo que preferimos ao japonês *haijin*, para já sinalizar que não se propugna aqui nenhum purismo – aspirante. O primeiro é manter um radical apego à tradição do haikai no interior e nas franjas da cultura onde ele se originou; o segundo é, colocando em prática o postulado antropofágico enunciado por Oswald de Andrade, “devorar” a forma e o espírito do haikai, sintetizando-os numa prática poética resolutamente brasileira.

Mas tal hibridismo cultural, por definição, não exclui certos aspectos considerados essencialmente funcionais da prática poética original, ao menos na medida em seja viável compreendê-los sem conhecer o idioma japonês. Como asseverou Leyla Perrone-Moisés, a rigor nem é possível falar em haikai na ausência da escrita ideográfica japonesa (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 138), mas também um “orientalismo programático” traduzido em três versos não produz necessariamente um poema digno de ser chamado haikai.

Entre o extremo de uma continuidade rigorosa da tradição – que não faz sentido no Brasil, a não ser no caso de descendentes ou brasileiros familiarizados com a cultura japonesa e seu correspondente idioma – e o da assimilação esquecida dos fundamentos do gênero haikai, existem muitos graus intermediários. A prática aqui proposta – para jovens poetas brasileiros, fique bem enunciado mais uma vez – funda-se no cálculo, necessariamente a ser feito caso a caso, das proporções de tradição e originalidade adequadas a cada poema<sup>7</sup>. É mais produtivo, por exemplo, evitar a marca subjetiva, a fim de manter-se a prescrição do desapego advinda da ligação quase indissociável entre o haikai e o espírito do budismo zen; a permanente vigília contra as abstrações, contudo, parece-nos contradizer essencialmente o mesmo desapego, a necessária abertura do espírito. De resto, um estudioso profundo e exaustivo como Kenneth Yasuda ressalva que se trata sempre, ao escrever haicais em outra língua que não o japonês, de considerar as possibilidades específicas advindas da transposição; o próprio subtítulo de seu livro o diz – “Sua natureza essencial, história e possibilidades na língua inglesa”.

---

<sup>7</sup> Harold G. Henderson discute com muita propriedade o problema, a propósito de justificar as opções feitas em suas traduções de haicais. (HENDERSON, H. G., 1958)

**TEMÁTICA LIVRE**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

Octavio Paz, não menos criterioso, acentua a organicidade e o autofechamento da cultura japonesa. Também ele sublinha a ligação essencial entre os recursos poéticos<sup>8</sup> e o idioma japonês:

A poesia japonesa não conhece a rima nem a versificação acentual e seu recurso principal, como ocorre com a poesia francesa, é a medida silábica. Essa limitação não é uma pobreza, pois o japonês é rico em onomatopeias, aliteraões e jogos de palavras que são também combinações insólitas de sons. (*Apud* SAVARY, 1980, p. 15)

Um dos principais estudiosos do haikai no Brasil, Rodolfo W. Guttilla, lembra-nos que o nome do gênero significa “poema de 17 sílabas” ou “poema divertido”<sup>9</sup>. Essas poucas sílabas se autonomizam como forma poética ainda nos albores da poesia japonesa, pois inicialmente consistiam nos três primeiros versos de um poema pouco maior, o *tanka*, cuja prática se tornou muito comum entre as classes letradas daquele império oriental, dando origem a nada menos que 21 antologias encomendadas por soberanos entre os séculos IX e XV<sup>10</sup>. Mas foi no século XVII que o terceto-poema atingiu seu apogeu, sendo praticado por Matsuo Bashô, até hoje considerado de maneira unânime o maior de todos os haicaístas.<sup>11</sup>

Foi por meio de Bashô, também, que o haikai se identificou com o zen-budismo, sendo o poeta um praticante dessa filosofia e muitos de seus poemas, aproximações à expressão do *satori*, estado de iluminação espiritual que constitui a meta de um budista. Segundo a tradição, Bashô teve mais de 3 mil discípulos e viveu como monge errante. Na prática do haikai, seus sucessores mais reconhecidos são Buson, Issa e Shiki. Este último, na tentativa de preservar a integridade e a, por assim dizer, “niponicidade” da forma poética como expressão tradicional e local, estabeleceu regras estritas para a composição do haikai. São essas normas de Shiki, falecido já em pleno século XX, as observadas até hoje pelos defensores da fidelidade radical à tradição. Guttilla resume-as:

<sup>8</sup> Apesar de R.H. Blyth, autor do mais importante estudo ocidental a respeito do haikai, insistir em que “um haikai não é poesia, não é literatura”. (BLYTH, R. H. *Haiku - I: Eastern Culture*. Nova York: Angelico Press, 2021, p. 272)

<sup>9</sup> “Todas as variedades de humor podem ser relacionadas às experiências do Zen e ao haikai”, diz Blyth. (2021, p. 219)

<sup>10</sup> “O *tanka*, muito apreciado na Corte imperial, virou rapidamente um de seus passatempos favoritos. Entre os séculos IX e XI, os concursos de poesia conhecem uma grande voga nos círculos aristocráticos antes que se imponha o gênero *renga*”, que consistia no encadeamento de poemas com a mesma base construída sobre versos de cinco e sete sílabas. (ATLAN e BIANU, 2002, p. 207) O amplo interesse pela prática desses gêneros chegou aos tempos modernos: Henderson, no final dos anos 1950, registrava a existência de 50 publicações japonesas dedicadas ao haikai, além de outras tantas que publicavam autores de *tanka*. (1958, p. 1-2)

<sup>11</sup> Para estudo um pouco mais aprofundado e técnico, remeta-se o leitor ao livro de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi (ver referências).

#### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

(...) o poema deveria ser breve, resumindo-se a dezessete fonemas, ou sílabas; conter a referência à estação do ano (ou *kigô*) e ao local de sua criação; ser rico em onomatopeias; e, por fim, explicitar o *kireji*, partícula expletiva que pode introduzir uma pausa, denotar a dúvida ou a emoção do poeta diante do acontecimento que inaugura o poema – tal como a interjeição “ah!” na sintaxe ocidental. (...) Shiki afirmava que seu maior mestre continuava sendo a natureza, e todas as suas sutis manifestações. (GUTILLA, 2009, p. 10)

Isso porque, na busca da concretude em sua apreensão de um momento, o haikai se define pela presença de um *quê*, de um *quando* e de um *onde*. Tudo para corresponder àquela “exclamação de surpresa e encantamento diante de qualquer aspecto da natureza” que Leyla Perrone-Moisés relaciona ao “pasma essencial” do heterônimo pessoano Alberto Caiero (1982, p. 130-135).

Como esclarece Svanascini,

No hai-kai existem dois elementos fundamentais; um chamado das circunstâncias gerais, tal como a chegada da primavera, quietude contemplativa que emana dos jardins dos templos ou a tênue fragilidade dos raios da lua, e outro, a percepção momentânea. Entre eles existe uma separação, uma palavra cortante chamada *kireji*. (...) É uma reação, ou, talvez, um efeito idêntico de alguma maneira aos *koan*. (Apud SAVARY, 1980, p. 29)

A partir desse vocábulo que produz o corte entre o presente e o intemporal, também se elimina a separação entre compreender o real como real (não como sua aparência – que chamamos “realidade”, diria o psicanalista Fábio Herrmann) e conseguir *dizer* essa compreensão. Octavio Paz assim define a estrutura do poema:

De um ponto de vista formal o hai-kai divide-se em duas partes. Uma da condição geral e da situação temporal e espacial do poema (...); a outra, relampejante, deve conter um elemento ativo. Uma descritiva e quase enunciativa; a outra inesperada. A percepção poética surge do choque entre ambas. (Apud SAVARY, p. 16)

Segundo ATLAN e BIANU, o elemento que “sustenta toda a filosofia do gênero” é o “justo equilíbrio entre o princípio da eternidade e a irrupção de um elemento efêmero ou trivial” (2002, p. 209).

O haikai, portanto, não expressa pensamentos ou ideias. Ele é contemplação, não especulação. Nem sequer pode ser reduzido, como se costuma presumir, a uma expressão do budismo, que não pode ser “explicado” a não ser por meio do *koan*, uma espécie de charada proposta pelo mestre a seu discípulo. Mas o poeta, no haikai, é ao mesmo tempo mestre e discípulo, e encontra, meio sem querer, sua resposta. Segundo D. T. Suzuki, um dos maiores

**TEMÁTICA LIVRE**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

estudiosos do budismo, o haikai é uma espécie de *satori*<sup>12</sup>. Em termos ocidentais, talvez se possa dizer que o haikai é um exercício espiritual e, na melhor das hipóteses, traduz em imagens uma intuição do *satori* ou a própria experiência deste, por natureza intraduzível em sua materialidade e instantaneidade, que não cabem em qualquer busca racional da transcendência.

Procurando um fio da meada que ligue o haikai à poesia contemporânea, talvez o mais fácil de achar seja o que ela ainda tem de moderna. O terceto-poema, como frisou Perrone-Moisés, tem afinidades notáveis com o espírito moderno. Nessa linha, a ensaísta aponta coincidências entre o estilo de Alberto Caeiro e o zen-budismo, recortando, do texto de muitos poemas desse heterônimo, haicais praticamente perfeitos e segmentos que quase chegam a constituir exemplos de haikai. A “experiência sempre inaugural” de Caeiro ao perceber o mundo por meio dos sentidos está, segundo Perrone-Moisés, na gênese dessas afinidades. O próprio poeta o diz, em sua resposta a Ricardo Reis: “Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos.” Por meio de Caeiro é que um “Eu particular, experimentado numa mente-corpo concreta, participa da vida universal, desapega-se assim de toda sentimentalidade individual, tranquiliza-se com relação ao nascer e ao morrer, num processo (...) de intensa auto-vivência”, resume a ensaísta, para quem, nessa atitude, Fernando Pessoa realiza a mais genuína das experiências poéticas. Em consequência, a poesia de Caeiro é, como o *satori*, a “descoberta do que sempre esteve ali”. (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 129-131)

A percepção de tal afinidade entre a forma do haikai e as necessidades do espírito moderno terá influído no interesse de Monteiro Lobato e Afrânio Peixoto, dois pioneiros na prática do terceto-poema em língua portuguesa no Brasil. A síntese extrema, mesmo congênita a uma língua ideográfica, assemelha-se a alguns dos principais aspectos da vanguarda futurista, talvez mais ainda à montagem cubista. Lobato traduziu e publicou seis haicais japoneses em sua revista *O Minarete*; Afrânio Peixoto fixou em português, pela primeira vez, o formato das 17 sílabas divididas em três versos – mas ainda eram traduções. Mais tarde, o mesmo Peixoto se revelou um competente haicaiísta. Já dentro da agitação modernista, um poeta japonês discutia na revista *Klaxon* a direção dada à poesia de seu país pelos haicais de Shiki, e um dos próceres da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade, reconhecia, no raiar do movimento brasileiro de renovação estética, a importância de algumas formas poéticas associadas ao haikai, além do próprio terceto-poema, na gestação da poética modernista. De

<sup>12</sup> Com o que concorda Leyla Perrone-Moisés: “A experiência poética, em todos os lugares e todos os tempos, é exatamente um *satori*: o ‘Zut! Zut!’ de Proust diante da sebe de espinheiro, a súbita abertura da ‘Máquina do mundo’ no poema de Carlos Drummond de Andrade, etc.” (1982, p. 130)

#### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

fato, a busca de modos alternativos de ver, pensar e dizer era totalmente coerente com o assalto dos modernistas ao logocentrismo da cultura ocidental.

Daí por diante, como resume Gutilla, formou-se uma corrente de transmissão em que deram sua contribuição Luís Aranha, primeiro autor brasileiro de haicais, e poetas do peso de Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Manuel Bandeira traduziu haicais de Bashô<sup>13</sup>; Guilherme de Almeida enfatizou o haikai em sua própria produção poética, e aos poucos o poema japonês ia entrando amplamente em circulação na literatura brasileira: praticaram-no Guimarães Rosa (em seu livro de estreia, *Magma*) e Mário Quintana. Ao mesmo tempo, consolidou-se a prática do haikai por imigrantes japoneses e seus descendentes, tendo um deles, Nempuku, mantido essa opção por quase meio século.

O haikai pautado pelas regras de Shiki continua sendo praticado por grêmios locais e nacionais de poetas brasileiros, mas seu alcance foi ampliado grandemente pela assimilação, por assim dizer, antropofágica de traços essenciais da forma original feita na obra de poetas identificados com a tradição moderna do verso livre. Nesse grupo, logo se destacou Millôr Fernandes, que a partir dos anos 1950 cometeu algumas dezenas de haicais, jamais reconhecidos como tais pelos mais puristas. Apesar de o humor figurar entre os estados de espírito cultivados por Bashô, há quem o repudie com veemência, mas Millôr pouco se importava com qualquer tipo de classificação ou ressalva, ia escrevendo e publicando, e produziu algumas dezenas de haicais sem métrica e com rima obrigatória.

Entre os poetas ligados ao Concretismo, Pedro Xisto e Paulo Leminski também se dedicaram a um abasileiramento do terceto-poema. O poeta paranaense, principalmente, contribuiu muito para a divulgação do espírito do haikai entre o grande público; no mínimo, desenvolveu a síntese pessoal que, graças a uma popularidade não igualada por nenhum poeta brasileiro contemporâneo, colocou essa forma poética em ampla circulação.

Em seu resumo da trajetória do haikai no Brasil, Rodolfo W. Guttilla considerou essa forma poética “completamente abasileirada”, enquanto Franchetti e Doi fazem restrições à prática haicaísta de vários poetas modernos e contemporâneos e criticam a “moda avassaladora” que fez “enxamearem”, a partir do final do século XX, “os sublemiskis” diluidores do que consideram o experimento mais consistente com o haikai, aquele praticado por Paulo Leminski (FRANCHETTI e DOI, 2012, p. 195-237).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Muito instigante é o uso por Bandeira, no poema “Os sapos”, de onomatopeias muito parecidas às de que Buson havia lançado mão num haikai para cuja leitura Henderson recomenda que o leitor tente declamar o texto original japonês alto e rapidamente, com o que sua voz “certamente soará como um sapo”.

<sup>14</sup> Na literatura norte-americana, a existência de uma alentada antologia do haikai traduzida para o inglês determinou a assimilação mais ampla dessa forma poética. Veja-se a influência que ela teve no estilo de Jack

**TEMÁTICA LIVRE**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

Quanto ao Concretismo, note-se que poucas definições de poesia correspondem tão bem ao espírito de um haicai moderno como a fórmula de Décio Pignatari: “tensão de palavras-coisas no espaçotempo”. Deixando de lado os pressupostos dinâmicos e industriais da vanguarda brasileira tardia, pode-se encontrar em muitos haicais bem logrados um quase espelhamento entre palavra e coisa que, se de um lado realiza a meta da função poética tal como definida por Jakobson, de outro traduz sinteticamente uma percepção instantânea e intensa mais parecida com o *satori* do que com qualquer outro fenômeno que se possa nomear.

Dessas poucas balizas histórico-estéticas é que se pode deduzir um ponto de partida viável para a escrita de haicais brasileiros. O poema curtíssimo, que ainda assim consegue articular dois princípios diferentes – talvez, mais amiúde um tempo presente e um destempo dificilmente localizável na memória individual –, não nos parece crível que deva resultar de longa elaboração, mas, antes, da anotação rápida de uma entrevisão fugidia. Em poucas palavras, o poeta conseguirá – ou, com mais frequência, apenas tentará – registrar um instante vivido intensamente, transbordante da consciência de si e a respeito dos outros seres, do mistério que tudo é ao existir.

Essa captação do instante é uma clareira de entendimento que subverte o ritmo da vida cotidiana, eventualmente provocando como que uma suspensão do tempo e uma anulação do espaço. Os estados de espírito com que ela pode coincidir começaram a ser estabelecidos pela tradição do haicai desde Bashô. Entre eles, talvez o humor seja o mais natural, sobretudo num poeta brasileiro, dada nossa distância tanto do espírito do zen como da tradição cultural japonesa; dada, também, a tradição da poesia moderna brasileira, em que com tanta frequência humor e síntese se fizeram inseparáveis.

---

Kerouac; interessado pelo budismo por meio de Gary Snyder, esse escritor praticou o haicai durante a maior parte de sua vida. Sem ter sido nunca um seguidor estrito da tradição japonesa, desenvolveu uma experiência bem particular na produção de tercetos-poemas, tendo escrito cerca de mil deles e chegando a propor uma designação alternativa, “pops americanos”, para o gênero tal qual o exercitava.

Antes dos poetas da chamada “geração beat”, expoentes da moderna poesia norte-americana como Ezra Pound e Wallace Stevens haviam tido o terceto japonês como referência de suas obras. Mas foi Kerouac quem colocou essa espécie poética amplamente em circulação na literatura de língua inglesa.

Experimentando as possibilidades formais e temáticas do haicai, praticou-o como uma espécie de exercício ao mesmo tempo espiritual e estético, o que teve implicações notáveis também na sua obra em prosa. Seu *Livro de haicais* foi traduzido para o português por Cláudio Willer, em edição bilíngue e com um texto introdutório bastante informativo de Regina Weinreich, que se especializou no estudo da *beat generation* e, em particular, na obra ficcional de Kerouac.

**TEMÁTICA LIVRE**

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

Outro dado que não convém esquecer: na própria literatura japonesa, haicaístas importantes se afastaram da ortodoxia que muitos continuam a defender. Tomando a literatura ocidental por modelo, poetas como Saitô Sanki, Tomizawa Kakio e Watanabe Hakusen inovaram o gênero, retirando-lhe, por exemplo, a menção obrigatória a uma estação do ano e tratando de temas sociais e políticos bem distantes da noção de tempo circular – inseparável das formas originais. Dois deles, Sanki e Watanabe, chegaram a ser presos pela polícia japonesa, no auge da Segunda Guerra, por afetarem a “segurança do Estado” com seus poemas antitradicionalistas, que naquele momento de nacionalismo exacerbado soaram às autoridades como antijaponeses. (ATLAN e BIANU, 2002, p. 211)

O mais instigante, na prática do haicai em português brasileiro, é justamente experimentar as possibilidades do gênero utilizando os recursos próprios à nossa língua, mas sem perder de vista as regras da forma em seu idioma original e tampouco violentando a criação poética por acorrentá-la a essas regras. A busca desse equilíbrio, mesmo constituindo uma transposição entre duas culturas tão diferentes e distantes, parece-nos extremamente afim ao espírito do haicai.

Aquele que se detém no que outros não podem – ou não querem – ver, faz produzir-se em si mesmo, talvez, aquilo que Herrmann chamou “ruptura de campo”. Mas, diferentemente, por exemplo, das introspecções a que Clarice Lispector conduz suas personagens, o intervalo de tempo em que essa detença logra seu *satori* é tão pequeno que nada pode aproximar-se mais da intemporalidade.

Duas interdições talvez devam ser colocadas. A primeira, a quem queira levar demais a sério as regras da tradição japonesa, o que seria, a nosso ver, petrificar pelos padrões de uma cultura fatos estéticos cuja ocorrência se dá dentro de outra. A segunda, a quem queira desconsiderar totalmente a mesma tradição, passando a entender que tudo pode ser haicai, mesmo a banal expressão de sentimentos e opiniões individuais. A partir daqui, é empenhar-se em todo um trabalho para inventariar o que pode colaborar e o que certamente atrapalharia a realização, em língua portuguesa e no Brasil contemporâneo, de poemas que suportem, ao menos relativamente, a designação como haicais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de conclusão: este ensaio pretende oferecer um roteiro inicial para praticantes de poesia. O desenvolvimento detalhado do que se propõe aqui pediria muito mais tempo e espaço. Acreditamos, porém, ter disposto elementos que podem ajudar bastante a quem pretende iniciar-se na arte da poesia e não dispõe de uma guia mais abalizada. Pode ser

### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

que no futuro tenhamos a oportunidade de nos estender mais sobre o problema, quem sabe até propondo diretrizes técnicas de maior especificidade. Por enquanto, preferimos encerrar dizendo que gostaríamos muito de haver contado com instrução parecida quando de nossos primeiros passos na poesia.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. *Reunião*. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- ANDRADE, C. D. *Passeios na Ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, M. de. “Prefácio interessantíssimo”. Em *De Pauliceia desvairada a Café*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- ATLAN, C. e BIANU, Z. *Anthologie du poème court japonais*. Paris, Gallimard, 2002;
- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. 7 ed. São Paulo: Global, 2012.
- BLYTH, R. H. *Haiku; I: Eastern Culture*. Nova York, Angelico Press, 2021.
- CAMPOS, A. de. “Augusto de Campos, de tacape na mão”. Em *Póstudo*: Alfenas: 1985, p. 3.
- CAMPOS, A. de et al. *Teoria da Poesia Concreta*. 5 ed. São Paulo: Ateliê, 2014.
- CHOCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1974
- ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. Em *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48;
- EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria das Literatura - Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- FRANCHETTI, P. e DOI, E. T. *Haikai – Antologia e História*. 4ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- FRANCHETTI, P. “Poesia, linguagem e vida”. Em FRANCHETTI, P. et alii. *Prosa & Poesia – Elementos para a seleção de originais*. São Paulo: Com Arte, 2023.
- FIGUEIREDO, F. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê.
- GOMES, M. P. “Ensaio para ler Camões”. Em *A escrita, o olhar e o gesto*. São Paulo: Littera Mundi, 2000, p. 65-79.
- GUTILLA, R. W. et al. *Boa companhia – Haikai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- HENDERSON, H. G. Garden City (NY): Doubleday & Company, 1958.
- HERRMANN, F. *Psicanálise do cotidiano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.
- KEROUAC, J. *Livro de haicais*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- MONTEIRO, J. L. *A Estilística*. São Paulo: Ática, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, L. “Caeiro zen”. Em *Fernando Pessoa – Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PIGNATARI, D. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- SAVARY, O. et al. *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores, 1980.

### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

## FROM POETRY IN GENERAL TO HAIKU

**Eloésio Paulo**

Universidade Federal de Alfenas

([eloesio.paulo@unifal-mg.edu.br](mailto:eloesio.paulo@unifal-mg.edu.br))

### ABSTRACT

This essay aims to present essential concepts on poetry as established by Brazilian modern literary tradition and intended to be, in association with the very concise form of Japanese haiku, a starting point to young poets towards the development of a valid practice on poetic language in terms of that tradition.

**Keywords:** Modern poetry; Poetic language; Haiku.

### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas  
Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras  
Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil  
[publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about](http://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about)

## DE LA POESÍA EN GENERAL AL HAIKU

**Eloésio Paulo**

Universidade Federal de Alfenas

([eloesio.paulo@unifal-mg.edu.br](mailto:eloesio.paulo@unifal-mg.edu.br))

### RESUMEN

Este ensayo intenta presentar los conceptos esenciales sobre la poesía así como establecidos por la tradición literaria moderna, y se propone ser, em asociación com la mui sucinta forma japonesa del haiku, un punto de partida para jóvenes poetas en dirección a una práctica del lenguaje poético que sea aceptable en términos de aquella tradición.

**Palabras-clave:** Poesía Moderna; Lenguaje poético; Haiku.

Recebido em: 05/05/2024

Aceito em: 03/06/2024

Publicado em: 30/09/2024

### TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-19
----------------------------	-------------	-------	------	------