



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS - FLet
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

KEN NISHIKIDO

ENCONTROS: HAICAI E HAICAÍSTAS NO AMAZONAS

MANAUS - AM
2023

KEN NISHIKIDO

ENCONTROS: HAICAI E HAICAÍSTAS NO AMAZONAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Cacio José Ferreira

MANAUS - AM
2023

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

N724e Nishikido, Ken
Encontros: haikai e haicaístas no Amazonas / Ken Nishikido .
2023
119 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Cacio José Ferreira
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Haikai no Amazonas. 2. poesia tradicional japonesa. 3. poeta
amazonense. 4. Japão. 5. literatura japonesa. I. Ferreira, Cacio
José. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

EPÍGRAFE

*Casas submersas,
criação sobre a maromba
tempo de esperar*
Zemaria Pinto, 2004

*Maromba no
kusa matsu ushi ni
uki fukashi¹*
Yamaguchi Toshiko, 1987

¹ O longo inverno
gados na maromba esperam
por verde pastagem (Tradução Ken Nishikido).

RESUMO

O objeto de estudo e temática geral que é abordada nesta dissertação *Encontros: haikai e haicaístas no Amazonas* é o haikai. Nela é efetuada a compilação dos poetas e suas respectivas produções poéticas em torno da poesia japonesa. Para complementação da pesquisa, foi realizada a análise e a comparação do procedimento criativo de alguns haicais produzidas e escritas no Amazonas com haicais tradicionais do Japão. Assim como a comparação entre haicais compostos pelos haicaístas amazonenses e imigrantes. Diante disso, guiamo-nos pelas perguntas a seguir: qual a principal motivação dos poetas no Amazonas em relação à aproximação e à produção da poesia japonesa denominada haikai? O que o haikai, por meio do processo criativo na região; o que acrescentou na concepção dos poetas em solo amazonense? Nesse sentido, o objetivo é investigar as escrituras e os escritores de haikai no Amazonas, brasileiros ou não, sob a perspectiva da especificidade da poesia japonesa, identificando os traços significativos e relevantes que se estabelecem no terreno da criação e da intertextualidade no produto final do haikai amazonense. O resultado foi a compilação de poetas e textos poéticos produzidos no Amazonas, ainda pouco conhecido nacionalmente. Portanto, pretende-se também, através dessa dissertação, contribuir para maior divulgação e entrelaçamento da poesia japonesa no Amazonas.

Palavras-chave: Haikai no Amazonas; Poesia tradicional japonesa; Poeta amazonense; Japão; Literatura Japonesa.

ABSTRACT

The object of study and general theme that is addressed in this Dissertation *Recontre: haikai and haiku poet from the Amazon* is the haiku. It contains a compilation of poets and their respective poetic productions around Japanese poetry. To complement the research, an analysis and comparison of the creative procedure of some haikai produced and written in the Amazon with traditional Japanese haiku was carried out. As well as the comparison between haikai composed by Amazonian and immigrant haiku. In view of this, we are guided by the following questions: what is the main motivation of poets in the Amazon in relation to the approximation and production of Japanese poetry called haiku? What did haiku, through the creative process in the region, add to the conception of poets in Amazonian soil? In this sense, the objective is to investigate the scriptures and haiku writers in the Amazon, Brazilian or not, from the perspective of the specificity of Japanese poetry, identifying the significant and relevant traits that are established in the creation and intertextuality in the final product of the amazonian haikai. The result was a compilation of poets and poetic texts produced in the Amazon, still few known nationally. Therefore, it is also intended, through this dissertation, to contribute to a greater dissemination and interweaving of Japanese poetry in the Amazon.

Keywords: Haiku in the Amazon; traditional Japanese Poetry; Amazonian Poet; Japan; Japanese Literature.

概要

「アマゾナス州に於けるハイカイ（俳句）とハイクイスト（俳人）の合流」をテーマに掲げる当研究論文が主とする課題はハイカイ（俳句）である。そして、日本が世界に誇る俳句とそれを同地域に於いて詠むハイクイスト（俳人）たちに関連する事象で内容が構成されている。更に研究の補完として幾つかのアマゾナス州で詠まれたハイカイ（俳句）と伝統的な日本の俳句との比較に基づいた分析、更に当地域で活躍した（している）ブラジル人と日系人が詠んだ内容が類似する俳句も紹介した。こうした観点から、以下の質問事項が生じてくる。①ハイカイ（俳句）と称する日本の詩がアマゾナス州を舞台に活躍した（する）詩人たちを魅了した（する）動機はいったい何であろうか。②環境面に於いて日本と全く異なる地域にてハイカイ（俳句）を詠むことが、これらのハイクイスト（俳人）に如何なる影響を及ぼしたであろうか、と言ったクエッションである。こう言った質問事項の回答を追求すべくアマゾナス州で活躍した（している）、ブラジル人・日系人を問わないハイクイスト（俳人）の作品を日本の俳句の特異性から眺め、確立された重要かつ関連性のある当地域特有のハイカイ（俳句）の分析とその意味に関する調査を実施した。その結果として、アマゾナス州で活躍し、ハイカイ（俳句）活動に携わった（ている）詩人に関する著作の編集によって当論文の実現が可能となった。しかし、当地域に於けるハイカイ（俳句）活動は全国的には殆ど知られていないのが現状である。従って、この研究論文の発表によって多少なりともアマゾナス州に於けるハイカイ（俳句）活動の普及に貢献することができれば幸いである。

キーワード: アマゾナス州で詠まれたハイカイ（俳句）、日本の伝統的な詩、アマゾナス州で活動する詩人、日本、日本文学。

Sumário

[PREÂMBULO]	6
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I: HAICAI E SUAS LÍNGUAS	15
1.1. Estruturas poéticas.....	17
1.2. Tradução e haikai	21
CAPÍTULO II: HAICAI BRANCO E VERMELHO.....	29
2.1. Forma e origem do haikai	30
2.2. Nominalização dos três versos no ritmo de 5, 7 e 5 sílabas.....	32
2.3. A ritmização de <i>kireji</i>	34
2.4. Principais haicaístas e haicais no período Edo	36
2.6. A peregrinação de Matsuo Bashô	38
2.7. Yosa Buson e o uso da crítica social.....	40
2.8. Kobayashi Issa e o elemento humano	41
2.9. Kagano Chiyo-jo e os contornos femininos no haikai.....	42
2.10. Principais haicaístas e haicais no período Meiji até atualidade	43
2.11. Masaoka Shiki – influenciador literário moderno	44
2.12. Takahama Kyoshi, discípulo de Shiki	45
2.13. Takano Sujû, haicaísta moderno que segue o tradicional	46
2.14. Nakamura Kusadao	46
CAPÍTULO III: HAICAI VERDE E AMARELO	48
3.1. A chegada do haikai no Brasil e suas vertentes.....	48
3.2. Uetsuka Hyôkotsu	48
3.3. Sato Nenpuku	49
3.4. Masuda Goga.....	50
3.5. Haicaístas brasileiros e a escritura poética	51
3.6. Afrânio Peixoto.....	51
3.7. Guilherme de Almeida	51
3.8. Oldegar Vieira	52
3.9. Jorge Fonseca Junior	53
CAPÍTULO IV: CANOA ANCORADA	55
4.1. O haikai aporta-se no Amazonas.....	56
4.2. Luiz Bacellar	58
4.3. Aníbal Beça	59
4.4. Roberto Evangelista	60
4.5. Jorge Tufic	60

4.6.	Anísio Mello	61
4.7.	João Felix	62
4.8.	Zemaria Pinto	63
4.9.	Rosa Clement	63
4.10.	Cacio Ferreira.....	64
4.11.	Ernesto Penafort.....	65
4.12.	Simão Pessoa	65
4.13.	Aldisio Filgueiras.....	66
4.14.	Astrid Cabral.....	66
4.15.	Haicaístas imigrantes japoneses no Amazonas.....	67
4.16.	Yamaguchi Toshiko.....	67
4.17.	Toguchi Hisako.....	68
4.18.	Hattori Tane	69
4.19.	Higashi Hiroyuki	69
4.20.	Shirayanagi Toshio.....	70
4.21.	Análise comparativa de haicais (poetas Nikkeis & poetas amazonenses)	70
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
	REFERÊNCIAS	79
	APÊNDICE.....	84
	ANEXO	87

[PREÂMBULO]

Em 13 de agosto de 2010, o Colegiado do Departamento de Línguas Estrangeiras, do curso de Letras da UFAM, aprovou a criação do curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa. O Conselho Departamental – CONDEP do ICHL, em 16 de agosto de 2010, também aprovou, por unanimidade, o projeto. Em seguida, no dia 31 de agosto de 2010, por meio da Resolução 051/2010/CEG (Câmara de Ensino de Graduação), referendou o curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa, vinculado ao Departamento de Línguas e Literatura Estrangeiras do Instituto de Ciências Humanas e Letras - Universidade Federal do Amazonas. Assim, no ano seguinte, em 22 de fevereiro de 2011, tendo iniciado efetivamente o curso, com a primeira aula da disciplina *Introdução à Língua Japonesa*, composta por discentes aprovados no PSC, ENEM e de outros cursos da UFAM. Assim sendo, o curso consolidou-se e comemorou, em 2021, 10 Anos de existência. Nesse período, ofereceu contribuições no âmbito educacional, formando os docentes de Língua e Literatura Japonesa, que já atuam no Ensino Fundamental e Médio da Secretaria de Educação do Estado do Amazonas, Escola Estadual Bilíngue de Tempo Integral Professor Djalma da Cunha Batista (Ensino Fundamental) e a Escola Estadual de Tempo Integral Bilíngue Professora Jacimar da Silva Gama (Ensino Médio).

A graduação em Letras - Língua Japonesa da UFAM é a única no norte do Brasil. Para tanto, vários fatores contribuíram para demandar o surgimento do curso, a saber: a união dos esforços da Universidade Federal do Amazonas, Governo do Japão por meio de Consulado Geral do Japão em Manaus, Secretaria de Estado de Educação e Desporto, Fundação Japão em São Paulo, Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental (NIPPAKU), Câmara de Comércio e Indústria Nipo-Brasileira do Amazonas, Associação *Koutaku* do Amazonas. Os três últimos esforços representam a comunidade *Nikkei* no Estado do Amazonas.

No norte do Brasil, principalmente em Manaus, capital do Amazonas, se observa um crescente interesse pela língua e cultura japonesa por parte dos brasileiros, tais fenômenos que também são observados nas outras regiões do Brasil. Nessa perspectiva, é importante ressaltar que, no Amazonas, além da atração pelo universo cultural japonês, a contribuição da comunidade *Nikkei* perpassa pelo desenvolvimento econômico na região, com a contribuição de diversas empresas japonesas e inovação tecnológica na agricultura, gerando parte da divisa econômica que contribui e sustenta o Estado do Amazonas.

Nesse raciocínio, principalmente em um momento histórico em que o Curso de Letras - Língua Japonesa completou onze anos (em 2022), é importante brindar as experiências exitosas, realizando pesquisas que versam sobre os estudos japoneses e elaborando materiais concretos,

no caso a dissertação de mestrado *Encontros: haikai e haicaístas da poesia japonesa no Amazonas*, como continuação da aprendizagem por parte dos alunos egressos, incentivando o trabalho de pesquisadores docentes que atuam na área de estudos japoneses por meio de publicações e orientação de trabalhos acadêmicos. Baseado neste fundamento, sendo um dos discentes egressos do Curso de Língua e Literatura Japonesa da UFAM, graduado em 11 de maio de 2017, participa do processo por meio da pesquisa. Ainda, graduado pela UFAM em Engenharia Civil, em 21 de dezembro de 1976; em Engenharia Elétrica, em 12 de janeiro de 1985; Licenciatura em Física, em 6 de dezembro de 2012. A minha vida acadêmica iniciou em 1973 quando fui aprovado e permanece até hoje. Tal processo de formação possibilitou significativas realizações profissionais na área de engenharia, atuando como servidor público da Secretaria de Estado de Infraestrutura, desde 1977, no Estado do Amazonas. Na área educacional, dentro da comunidade japonesa, pelo fato de ter obtido a habilitação de professor de língua japonesa pela Fundação Japão em 1987, por conseguinte prestando os serviços na Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental – NIPPAKU, como Professor de Língua Japonesa, desde 1986 até hoje, e atuando como Diretor Presidente de 2008 a 2022. Por esta razão sinto-me no dever de retribuir à sociedade local por meio da pesquisa e do debate dos resultados. Assim sendo, com a compreensão e oportunidade propiciada pelo PPGL-UFAM, segue a investigação finalizada para que possa, em futuro breve, fazer parte do acervo de pesquisa no repositório da UFAM, contribuindo para pesquisas vindouras.

INTRODUÇÃO

A esta perspectiva eu chamo Transposição.
— *Estrutura, outra.*
Mallarmé, 1966

Navegar nos versos do haikai é acessar uma imagem condensada com características aperspectivistas, ou seja, há um tempo uno na representação da força poética do poemeto. Tal afirmação é ilustrada na argumentação de Octávio Paz, em *O arco e a lira*: “O poema, ser de palavras, vai além das palavras, e a história não esgota o sentido do poema [...]. As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e são de outros” (PAZ, 2012, p. 191). Nesse sentido, o haikai assume contornos que não foram pensados pelo poeta, ramificando-se em diversos grupos de determinada comunidade. Antônio Candido, em *O estudo analítico do poema*, postula que “as palavras se comportam de modo variável, não apenas se adaptando às necessidades do ritmo, mas adquirindo significados diversos conforme o tratamento que lhes dá o poeta” (CANDIDO, 2006, p. 111). Pode-se acrescentar, portanto, a participação também do outro, do leitor, que pode lançar encantamento às palavras cristalizadas pelo poeta.

Nessa perspectiva, os haicais produzidos no Amazonas causam inquietações e debates devido a uma formatação nova. Primeiro, por ser uma das obrigações do haikai a inclusão dos termos relativos às estações do ano, o *kigo*². Nesse cenário, a região Amazônica se caracteriza pela diversidade natural e apresenta termos regionais peculiares que identificam as sazonalidades, apesar de não contemplarem as quatro estações do ano, como acontece no Japão; segundo, a imigração japonesa, ancorada no Amazonas em 1930, propiciou que diversos imigrantes, ao longo da vida, inserissem a natureza amazônica no repertório criativo do poema destacando a força do lugar em seu aspecto linguístico, cultural, climático e alimentar. O terceiro e último ponto a ser destacado, é o número significativo de haicaístas no Amazonas, inclusive com prêmios laureados no Japão³. Ainda assim, o Amazonas não recebe o merecido destaque no cenário literário nacional, talvez devido à localização ou, quem sabe, a um olhar mítico distorcido pelo fato de existir muitas pessoas que acreditam que o Amazonas é um estado brasileiro tão longe e inóspito que ainda não houvesse uma “civilização” que praticasse a tradicional poesia japonesa, que é o haikai.

² É uma palavra que evidencia a estação do ano em que o texto foi produzido. Disponível em <<https://www.portugues.com.br/literatura/o-haikai.html>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2022.

³ Por exemplo, Yamaguchi Toshiko, Hattori Tane.

Nesse caminho, a investigação trouxe à baila a existência de obras, produzidas no Amazonas, que abordam exclusivamente o poemeto haikai ou indiretamente, citado aqui por ordem temporal de publicação: *O crisântemo de cem pétalas*, de Luiz Bacellar em parceria com Roberto Evangelista, 1985; *Caminho do haikai*, de João Felix, 1986; *Corpoenigma: haicais*, de Zemaria Pinto, 1994; *Sino de papel*, de Jorge Tufic, 1998; *Satori⁴: haiku*, de Luiz Bacellar, 1999 (2ª edição em 2002); *Canoa cheia*, de Rosa Clement, 2001; *Kaleidoscópio: haikai*, de Anísio Mello, de 2002; *Dabacuri*, de Zemaria Pinto, 2004; *Folhas da Selva: haicais*, de Aníbal Beça, 2006; *Mínimas orações*, de Roberto Evangelista, 2012; *Reflexões do caminho: Haicais*, de Rosa Clement, 2019; *Sementes germinadas*, de Roberto Evangelista em parceria com Márcio Catunda, 2019; *Inocente céu de cinzas: reflexões de haicais*, de Cacio José Ferreira, 2020. Todas as obras mencionadas estão em língua portuguesa.

Em língua japonesa, há a obra *Amazônia*, de Yamaguchi Toshiko, 1992; *Amazon ni iku⁵*, de Toguchi Hisako, 2005; *Amazon ni iku – 2*, de Toguchi Hisako, 2010; e as coletâneas *Kushû Manaus⁶* de *Manaus Kukai⁷* da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental - NIPPAKU, editada anualmente, de 1985 a 2019 e em 2022 foram publicadas a edição conjunta de 2020/2021 (devido à pandemia não foram publicadas dentro do período previsto).

Ainda, em língua portuguesa, há obras poéticas mistas. Apresentam poesias diversas, entre elas, o haikai: *Versos dos verdes anos*, de Samuel Benchimol (1942-1945 – ainda não publicada); *Estado de sítio*, de Aldisio Filgueiras, 1968; *Azul geral*, de Ernesto Penafort, 1973; *Filhos da várzea*, de Aníbal Beça, 1984; *Antologia poética da mulher amazonense*, de Danilo du Silvan, 1984. Nessa compilação, segundo Rosa Clement, Mariazinha Trindade escreveu o Haikai N°3; *Matou Bashô e foi ao cinema*, de Simão Pessoa, 1992; *O poeta amuado: Haicais e sonetos*, de Oliveira Neto, 1996; *Orfeu no labirinto*, de Dedé Rodrigues, 2002; *Visgo de terra*, de Astrid Cabral, 2005, (apenas na p. 18); e *Urubunáinas: Cantigas do Rio Urubu*, de João Felix, 2016 e *À sombra do iluminado*, de Pollyanna Furtado, 2017.

Nesse caminho, os haicaístas mencionados e alguns dos seus haicais, serão analisados no capítulo IV dessa dissertação. A intenção é realizar a apresentação da obra e do autor, muitas vezes esquecida ou desconhecida do público. As obras produzidas em japonês, por exemplo, não foram ainda apresentadas ao público de língua portuguesa. Nesse sentido, é salutar trazer o haikai para o protagonismo do discurso literário no Amazonas, sendo aqui, um dos principais

⁴ Em língua japonesa significa o “despertar para verdade cósmica”.

⁵ Tradução em português: Vivendo na Amazônia.

⁶ Tradução em português: Coletânea de Haikai Manaus.

⁷ Tradução em português: Grêmio Haikai de Manaus.

polos criativos do poemeto. Edson Kenji Iura⁸, por exemplo, na apresentação da obra *Dabacuri*, do escritor Zemaria Pinto, destaca as singularidades que os haicais zemarianos suscitam em relação à região amazônica: “Em suas cinco partes, o leitor encontrará a exuberância regional (Amazônica), a coloquialidade da observação descompromissada (Da natureza das coisas), a evocação do passado (Memória), o universalismo da cidade (Urbana) e o universalismo do amor (Da arte de amar)” (PINTO, 2004, p. 10). Assim, o autor destaca a paisagem amazônica como tema sacro de sua criação.

Ainda com o olhar direcionado para a importância da análise da produção haicaísta no Amazonas, é imperiosa a apreensão do tradicionalismo japonês em relação ao poemeto por Roberto Evangelista e Anísio Mello. Há certa similaridade dos haicais produzidos com os poemetos do Yosa Buson⁹. Talvez pelo estudo dos textos em japonês e por serem também artistas plásticos, sintetizaram a beleza da natureza e inspirações na elaboração das obras haicaístas. Ainda, os haicais do Luiz Bacellar, na obra *Satori*, quando comparados aos haicais do Matsuo Bashô, são possíveis encontrar certa similaridade com o conceito de Zen-Budismo¹⁰, muito utilizado pelo mestre haicaísta japonês. Rogel Samuel, no prefácio da obra de Bacellar, destaca que o termo *Satori*:

é, pois, aquilo que não podemos falar. “aquilo que se deve calar”, aquilo, aquele conceito para o qual só nos podemos aproximar cautelosamente. O *satori* é negativo, ou seja, sei o que ele não é. O *satori* é verdade da poesia. A poesia não fala de algo, ela é. Só a poesia faz falar o que é, a saber, a linguagem desperta (...). (BACELLAR, 2002, p. 19-20).

Nesse mesmo raciocínio, Tenório Telles, crítico literário conhecedor da produção amazonense, argumenta que o trabalho do poeta Luiz Bacellar se aproxima do consagrado Matsuo Bashô em relação ao conceito de Zen Budismo no que se refere ao encantamento com o ser das coisas. Na contracapa da obra *Satori*, postula:

Iniciado na sabedoria zen-budista e profundo conhecedor da poesia japonesa, Bacellar é mestre na arte do *haiku*. É um dos principais divulgadores dessa forma poética entre nós. *Satori* é um livro surpreendente pela riqueza temática e beleza plástica dos haicais. Fiel à tradição japonesa, seus poemas evidenciam sua “fé no verbo limpo”, como observou o saudoso crítico Antônio Paula Graça. (BACELLAR, 2002).

As breves considerações inseridas na introdução da pesquisa em evidência são percepções que acompanharão todo o tecer da investigação. No haicai amazonense, apesar dos

⁸ Membro do Grêmio Haicai Ipê de São Paulo.

⁹ Renomado haicaísta do Japão da era Edo (1603-1868) ao lado de Matsuo Bashô e de Kobayashi Issa.

¹⁰ Conceito Budista orientado para meditação, introduzido por Matsuo Bashô no haicai.

ambientes culturais e naturezas contempladas serem bem diferentes em relação ao Japão, é possível constatar similaridades com os haicais japoneses quando comparados à escritura dos haicaístas amazonenses.

Nesse sentido, é importante destacar mais uma vez que, ao longo do desenvolvimento da dissertação, foi efetuada a compilação e análise dos poetas e suas respectivas produções poéticas em torno do haicai. Para complementação da análise, houve a comparação do procedimento criativo do haicai produzido no Japão com os haicais produzidos no Amazonas.

O objetivo da investigação, como reforço foi evidenciar que tanto os haicais produzidos no Japão, bem como no Amazonas, apesar de todas as diferenças existentes em termos culturais e ambientais, ocorrem em ambas as características similares no que se refere à inspiração e meditação do poeta, fundamentado no conceito do Zen Budismo e também da captação da mensagem imagética fundamentado no conceito de *Shasei*¹¹.

Como fomento direcionador da pesquisa, as perguntas norteadoras da pesquisa foram: qual a principal motivação dos poetas brasileiros no Amazonas em relação à aproximação e à produção da poesia japonesa denominada haicai? O que o haicai, por meio do processo criativo na região, acrescentou na concepção dos poetas em solo amazonense?

Assim, ao longo da dissertação, possíveis respostas foram conjecturadas. Contudo, as hipóteses pensadas são: o haicai possui uma forma poética condensada na elaboração e uma aparência simples de leitura, porém sua significação possui um sentido verticalizado, a qual exige inspiração instigante por parte do poeta e que por sua vez encanta e cativa quem o aprecia. Tal processo pode ter impulsionado a escolha do estilo de poesia e sua apreciação em solo amazonense.

Outra hipótese, que pode ser anotada em relação à aproximação do estilo poético japonês com a paisagem amazônica, é a intensa força imagética da paisagem. Assim, além de certo modismo em relação a essa estética, o poeta imprime na palavra as reverberações da vida na Amazônia, que se trata de uma vida singular, típica e característica da região que, devido a sua dimensão espacial e temporal, conduz os poetas ao encantamento da palavra que sintetiza o lugar.

Outrossim, o título do trabalho faz alusão ao diálogo do Japão com o Amazonas em termo de poesia: *Encontros: haicai e haicaístas no Amazonas*. A pesquisa busca compreender

¹¹ Conceito que estabelece a “a delimitação da natureza” ou “esboço” para descrever o seu uso de imagens realistas e uma linguagem contemporânea (CLEMENT, 2019, p. 65).

o encontro do verdadeiro sentido do haikai produzido no Amazonas, realizando uma leitura de cada poeta que enveredou na construção imagética que o haikai pode proporcionar.

O procedimento metodológico empregado na pesquisa foi o bibliográfico, possibilitando uma investigação verticalizada em relação aos haicais e aos autores no Amazonas. Durante a primeira parte da investigação, buscou-se realizar um levantamento de todas as obras produzidas que apresentavam em seu conteúdo pelo menos um haikai. Contudo, a análise profunda veio de obras dedicadas ao haikai na totalidade. As demais foram citadas para o conhecimento do público e análises parcas. Sendo assim, à natureza da pesquisa, é trabalhada de forma explicativa. Em um primeiro momento, é realizada a diferenciação da criação literária do Japão e Brasil, elaborando a contextualização do haikai brasileiro. Na sequência, chega-se ao Amazonas e realizam as compilações de poetas e suas produções, desde a gênese do haikai em solo amazonense até os dias atuais. Diversos poetas, que eram desconhecidos do público, sejam por falta de divulgação ou por causa da produção poética em língua japonesa, vêm à baila, constituindo o arcabouço da produção haicaísta no Amazonas.

Nesse raciocínio, a dissertação está disposta em 4 capítulos, constituindo um mosaico do surgimento do haikai em solo amazonense. O capítulo I destaca a fortuna crítica referente à poesia e ao processo de análises de poemas. Ainda pontua a tradução literária como intermediadora da junção de línguas em um processo criativo, principalmente no que se refere ao conceito de haikai e referências em língua japonesa, bem como o sentido do haikai (escrito em japonês) traduzido para o português.

No capítulo II, é abordada a poesia clássica japonesa desde a sua origem até chegar à forma poética do haikai tradicional japonês, seus versos em ritmo de 5, 7 e 5 sílabas; também destaca os trabalhos dos haicaístas que tiveram forte influência na formação e idealização dos conceitos de haikai, que marcaram a época de ouro da produção japonesa. Por exemplo: Matsuo Bashô, no XVI, que consolidou definitivamente no haikai a introdução do conceito de Zen Budismo, cujo fundamento consiste em refletir sobre a vida humana orientando as pessoas à meditação sem que houvesse a interferência de emoção. Até então os haicais praticados pelas nobrezas consistiam como simples atividades de diversão. Já Masaoka Shiki introduziu no haikai o conceito *shasei*, no final do século XIX, exatamente no período em que acontecia a chegada do haikai no Brasil. Ainda, nessa parte da dissertação, são enfatizados os conceitos de *kigô* e *kireji* (cesura)¹².

¹² É o termo que dá cadência ao haiku, o qual ocupa o último lugar (som ou sílaba) num dos versos da estrofe (5-7-5), conforme o poemeto.

Disponível em <<https://www.kakinet.com/caqui/brasil6.htm>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2022.

No capítulo III, destaca-se o haikai no Brasil e suas vertentes, anotando a trajetória de cada uma delas, bem como elencando os principais haicaístas de origem nipônica, imigrantes a partir de 1908, bem como na retomada de imigração no Brasil que se inicia em 1953. Os haicais foram basicamente compostos em língua japonesa. Ainda, a trajetória de poetas brasileiros não nipônicos, que acessou o haikai, via Europa, no início do século XX, produzindo poemets em língua portuguesa, abraçando uma forma ou estilo próprio, como por exemplo, o modelo criado pelo poeta Guilherme de Almeida que inseriu aplicação de rimas e títulos ao haikai.

A chegada do haikai ao Amazonas, análise e haicaístas estão dispostos no capítulo IV. Aqui, a chegada é pensada pelo prisma dos imigrantes japoneses que aportaram no Amazonas a partir dos anos de 1930 e pelos poetas brasileiros não descendentes em solo amazonense que se enveredaram na composição do haikai atraído pela magia singular do poemeto. Ainda, é pontuado que as duas vertentes, hodiernamente, não se conseguiram convergir, cuja razão principal é a barreira linguística. Outro fator que dificultou a convergência foi o critério adotado pelos haicaístas brasileiros que estabeleceram regras peculiares, diferindo em alguns pontos do estilo adotado pelos haicaístas japoneses no Amazonas. Talvez por estes motivos, ainda não há uma integração entre o haikai escrito em língua japonesa e o poemeto escrito em língua portuguesa. Caso haja um entrosamento efetivo, a divulgação e a produção do haikai no Amazonas seriam ainda mais intensas. Essa é uma das finalidades da dissertação: a confluência dos grupos, apresentando os haicais compostos pelos membros de *Manaus Kukai* da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental (NIPPAKU) aos poetas brasileiros, a sua tradução. Há ainda no capítulo IV a análise comparativa entre o haikai composto pelos poetas no Amazonas. Apesar de seguirem critérios diferentes, contemplam a singular e incomparável beleza da natureza Amazônica, inevitavelmente, ocorre à convergência na percepção poética de valorização do sentimento e da paisagem.

Assim sendo, um dos principais desafios lançados na dissertação foi a proposta de estabelecer a aproximação das vertentes existentes, principalmente no que se refere à barreira linguística. A tradução para o português é o primeiro caminho, sendo uma tarefa árdua. Traduzir termos poéticos ou epítetos, eivados de imagens metafóricas do contexto em que se insere, é se posicionar no lugar do autor como autor. Ainda, a manutenção da métrica, característica principal do haikai japonês, constituída de três versos com 5, 7 e 5 sílabas e a obrigatoriedade da presença de *kigô* nos haicais produzidos no em japonês no Amazonas é outra dificuldade no transladar da palavra. Contudo é um caminho que possibilita a aproximação entre os grupos de haicaístas no Amazonas.

Portanto, o haikai floresceu no Brasil e no Amazonas, sendo aqui, um dos principais polos de criação do poemeto. Assim, todos estão convidados para enveredar no debate dessa investigação e apreciar as confluências entre o Japão e o Amazonas. Boa viagem imagética.

CAPÍTULO I: HAICAI E SUAS LÍNGUAS

Igarapé contempla a mata.
Vitória-régia acena vívida.
Bashô passará por aqui!
Cacio Ferreira, 2020.

O haicai tradicional cristalizado por Matsuo Bashô se espalha pelo mundo no século XIX e XX. Oscar Wilde, em 1900, por exemplo, em um pequeno hotel de Paris, inconformado com a falta de originalidade do papel que ornava a parede, escreve um “insólito haikai¹³”, funcionado quase como uma despedida da vida. Outros nomes da literatura mundial também evidenciaram conhecer a criação poética japonesa, escrevendo alguns haicais: Jorge Luís Borges (Argentina), Giuseppe Ungaretti (Itália), Jack Kerouac (Estados Unidos), Rainer Maria Rilke (Alemanha), Seferis (Grécia), Rabindranath Tagore (Índia), José Juan Tablada (México), Frederico Garcia Lorca (Espanha). Em língua portuguesa, o poeta Camilo Pessanha (1867-1926), na obra *Clepsidra*, inaugura a poesia haicaísta na Terra de Camões.

É possível pensar na possibilidade do encontro do haicai com o tupi-guarani em terras brasileiras ao realizar a metaforicamente a comparação com a língua japonesa em termos do sincopado e aglutinante. Seria um casamento singular e perfeito. Contudo, é uma ideia sopesando para a ficção. De forma concreta, aqui no Brasil, o poeta maranhense Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade, ao escrever *O Guesa Errante*, 1858, que narra a aventura mítica de um menino indígena que seria ofertado aos deuses, imprime no poema alguns haicais.

No ar circumvoando¹⁴,
Vivo-escarlatas
Indolentemente. (SOUSANDRADE, 1858, p. 150 – Canto Oitavo)

Em sempre-movel iris,
verde-neve, Azul jacintho
e as abraçadas rosas. (SOUSANDRADE, 1858, p. 193 – Canto Décimo)

N’um a relampago,
o tigre
atrás da corça! (SOUSANDRADE, 1858, p. 99 – Canto Quinto)

Em março de 1906, o escritor Monteiro Lobato, sob o pseudônimo de Hélio Bruma, realiza a tradução de seis haicais e efetiva a divulgação por meio de publicação no artigo *A poesia japonesa*, no jornal *O Minarete*, na cidade de Pindamonhangaba em São Paulo. “O artigo

¹³ Este papel de parede/ ou ele se vai/ ou eu me vou (Bashô, 1997, p. 68).

¹⁴ Manteve a escrita da obra original.

inova ao revelar o haikai, bem como divisar na poesia japonesa um forte pendor para a contemplação e para o lirismo” (GUTTILLA, 2009, p. 138). Ainda é importante destacar:

Além de seu já assinalado anonimato, Lobato criou uma personagem fictícia, o estudioso francês Belet, que introduzia o leitor no universo da cultura nipônica. Por meio desse artifício, Lobato discorreu sobre a poesia japonesa, suas matrizes e particularidades, além de pioneiramente haver traduzido seis haicais. (GUTTILLA, 2009, p. 138)

Nesse sentido, seguem dois exemplos da tradução dos poemets realizada:

Ao luar
Como reconhecer a flor de cerejeira?
Deixando-nos guiar pelo seu perfume. (LOBATO, 1906 *apud* GUTTILLA, 2009, p. 137)

Os ramos da alga marinha flutuam
Separadamente à superfície das águas
Eles têm, entretanto, uma só raiz. (LOBATO, 1906 *apud* GUTTILLA, 2009, p. 137)

Tal ação de Monteiro Lobato seria um aperitivo apetitoso para o movimento modernista de 1922, que aprovaram o estilo sintético da poesia japonesa. Oswald de Andrade, Luís Aranha, Guilherme de Almeida, Murilo Mendes são exemplos de escritores brasileiros que estavam com o olhar antenado na produção literária nacional e internacional. Contudo, as ações do haikai no Brasil estão impressas mais adiante na dissertação. As exemplificações introdutórias do Capítulo I demonstram como o haikai foi teorizado por grandes nomes no mundo, funcionando como selo estético de diversos movimentos literários.

Baseada em uma estética simples e expressiva, a poesia haicaísta assume o palco exalando o poderio da ressonância imagética, ou seja, apresenta-se esteticamente consistente e valorativa, abocanhando seu espaço no campo literário mundial. Nesse sentido, Octavio Paz, em *O arco e a lira* postula que “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 liberação interior. A poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 2012, p. 21). A força do haikai é expandida pela organização das palavras que amplia a imagem delineada por elas.

Assim sendo, levando em consideração as ideias em relação à ressonância poética da imagem além das palavras no haikai, a poesia, de fato, atua sobre a mente consciente do indivíduo, proporcionando por meio da expressão de forma retórica e lírica, a sensibilização de quem a aprecia, além de propiciar a mudança visual criada no processo de recepção. Essa ideia foi postulada por Octavio Paz ao elucidar que, “por outro, lado há poesia sem poemas; paisagens,

peessoas e fatos muitas vezes são poéticos: são poesias sem serem poemas. Pois bem, quando a poesia se dá como condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstância alheia à vontade criadora do poeta, deparamos com o poético” (PAZ, 2012, p. 22).

1.1. Estruturas poéticas

Considerando a especificidade do poético, de acordo com a mitologia japonesa, perpassada pelo o livro *Kojiki*¹⁵, século VIII, não havia uma estruturação em relação ao número de sílaba. O deus Susanoo foi o primeiro compositor no mundo terreno a escrever um poema de 31 sílabas, conforme excerto no prefácio da antologia *Kokin 'wakashû*¹⁶, compilado no século X:

A poesia japonesa existe desde que o céu é céu e desde que o mundo é mundo. No vasto céu, quem criou a poesia foi a princesa Shitateru. Na firme terra, o primeiro poema foi composto pelo deus Susanoo.

Na idade dos Deuses, no tempo de sua fúria, não havia métrica e os sentimentos eram expressos de maneira mais direta; no entanto, ao contrário do que se imaginaria, essas canções de forma livre eram de mais difícil compreensão.

O deus Susanoo foi o primeiro a compor, no mundo dos humanos, um poema de trinta sílabas e mais uma sílaba.

E assim, amando as flores, mirando-se nos pássaros, emocionando-se com a bruma, sentindo a tristeza do orvalho, as pessoas foram criando poemas para expressar seus sentimentos. (CUNHA & SCHMITT-PRYM, 2021, p. 9)

Nota-se que a poesia é uma conquista humana, pois o indivíduo é capaz de organizar os sentimentos e metrificá-los. De alguma forma, é uma alegoria da criação do gênero haicai. Nessa perspectiva, Antônio Cândido, na obra *O estudo analítico do poema*, argumenta, que a poesia não é apenas a construção pautada em versos. Ela existe de forma livre e de representações diversas:

a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. Com o advento das correntes pós-simbolistas, sabemos inclusive que a poesia não se contém apenas nos gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente na prosa e ficção. (CANDIDO, 2006, p. 21)

O autor esclarece ainda que poema pode utilizar diversas estratégias estéticas em seus caminhos. Em primeiro momento, a sonoridade pode ser uma via de acesso ao texto poético. A *estrutura sonora* é muito perceptível por meio de uma musicalidade ordenada de sons, inclusive com certo efeito especial obtido pela rima, caso ela exista. Outro ponto a ser destacado, ainda de acordo com as ideias de Antonio Candido, é o *ritmo*, que é o próprio elemento sonoro

¹⁵ A mais antiga crônica do Japão compilada em 712 pelo Ô no Yasumaro (FRÉDÉRIC, 2008, p. 681).

¹⁶ “Coletânea de poemas antigos e modernos”, é a primeira das 21 antologias Imperiais compilada por Ki no Tsuranari a partir de 905 por ordem do Imperador Daigo (FRÉDÉRIC, 2008, p. 685).

presente no poema por meio da combinação dos fonemas; o *metro*, por sua vez, se caracteriza por impor a divisão do verso em segmentos, onde não se consideram as sílabas tomadas em relação às outras, mas sim os segmentos rítmicos, de forma a adaptar às necessidades expressivas; e o “verso” que são unidades significativas compostas pelas palavras, constituindo a sua realidade sonora. Nesse sentido, o haikai tradicional valoriza a métrica e a estrutura imagética é mais intensa do que a sonora.

O *Haiku* não é só poesia – ou, mais exatamente, desenhada – como é também poesia vivida, experiência poética recriada. Com enorme delicadeza, Bashô não nos diz tudo: limita-se a entregar-nos alguns elementos, os suficientes para acender a chispa.

É um convite à viagem, mas a uma viagem que devemos fazer com nossas próprias pernas. Como ele mesmo diz: “*Não se deve viajar no lombo de outro. Pensa naquele que te serve como se fosse outra perna sua, só que mais fraca*”. (PAZ, 1995, p. 49)

O haikai se expande por meio da imagem. Nesse sentido, de acordo com Candido, em um segundo momento do texto poético, as unidades expressivas que constituem a linguagem poética através das palavras e combinações com significações próprias consolidadas pelo poeta. Esses entrelaçamentos podem ser signos normais, figuras, imagens, metáforas, alegorias e símbolos. Torna-se necessário ter um senso apurado dos significados múltiplos que a palavra pode ter para interagir na constituição de uma unidade expressiva que é a semelhança entre imagens diferentes.

Ainda no tecer de Candido, um terceiro instante da análise poética seria o destino das palavras no poema, em que elas se comportam de modo variável seguindo a necessidade de acompanhar o ritmo estabelecido e diferentes significados atribuídos pelo poeta que utiliza a transposição de sentidos figurados das palavras.

Por último, um quarto momento é o olhar para a modalidade das palavras figuradas, as metáforas, que é o processo de fusão de sentido na linguagem corrente sem que haja interferência intencional. A sonoridade, o ritmo, a unidade expressiva da linguagem, o destino da palavra, aliados à retórica e à poética tradicional, representam significativo esforço de sistematização do estudo analítico de um poema.

Tendo em vista os fundamentos do poema mencionados, sendo o haikai uma forma poética cristalizada, no século XVI, no Japão, é salutar reforçar: a forma poética do haikai tem origem na poesia clássica japonesa, compostos pelos versos alternados ou não de 5 e 7 sílabas, em que o poemeto se constitui de terceto com verso inicial de redondilha menor¹⁷, verso

¹⁷ Recurso poético que estabelece o verso de cinco sílabas poéticas.

intermediário de redondilha maior¹⁸ e o verso final de redondilha menor. Por meio dessa prática, os cortesões da nobreza japonesa, no século VIII, cultuavam a natureza com senso de humor, contemplando as quatro estações do ano, elevando a forma poética iniciada por Susanoo, com seguinte canto que determinou o número de 31 sílabas com terceto inicial de 5, 7 e 5 sílabas e dístico complementar de 7 e 7 sílabas, cujo poema recebeu o nome de *waka*¹⁹:

*Yakumo tatsu
Izumo yaegaki
Tsuma gomeni
Yaegaki tsukuru
Sono yaegaki wo*²⁰

Todas essas nuvens
Que se acumulam
No céu de Izumo
Parecem muros
Construídos para nos abrigar ²¹

Ao terceto inicial foi atribuída a denominação de *hokku* onde teria que estar inserido o termo de estação, ou seja, o *kigô*, formando desta forma o poema *tanka*²² ou *waka* complementando com dístico polissilábico de 7 sílabas. Quando este for complementado com quantidade de versos indeterminados de 5 ou 7 sílabas se forma *renga*. Assim, na era *Heian* (794~1192), *waka* era apreciado como diversão dos nobres e já na era *Kamakura* (1192~1333) passam praticar a *renga*, ou *haikai renga*. E com o passar do tempo isolou se o terceto inicial e deu início ao poema *haikai*.

Matsunaga Teitoku²³ (1571~1653) interessou-se em elevar o *haikai* ao nível de arte literária e organizou a Escola *Teimon*, mas com o falecimento do Teitoku, pelo fato do mesmo ter estabelecido elevada exigência, a Escola *Dairin* que não era muito exigente ganhou mais adeptos. Porém esta escola, pelo fato de ser demasiadamente livre, pendeu ao vulgarismo e consequentemente provocou a decadência do *haikai*.

Dentro desse panorama surgiu, então, Matsuo Bashô (1644~1694), que dedicou a sua vida ao *haikai* peregrinando várias partes do Japão, compondo haikai e conquistando discípulos. Utilizando o estilo simplista, descreveu a natureza por meio de observações aguçadas, fundamentadas no conceito de Zen Budismo.

¹⁸ Recurso poético que estabelece o verso de sete sílabas poéticas.

¹⁹ “Poesia Japonesa” constituída com 5 versos de 5, 7, 5 7, e 7 sílabas; em contraste com Kanshi ou “Poesia Chinesa” (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1242).

²⁰ Waka de Susanoo (DOI & FRANCHETTI, 2012, p. 9).

²¹ Idem (tradução de DOI, 2012, p. 9).

²² Forma poética que contem 31 sílabas com 5 versos de 5, 7, 5, 7 e 7 sílabas (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1151).

²³ Fundador da escola Teimon poeta e profundo conhecedor de renga e waka (FRÉDÉRIC, 2008, p. 767).

Um dos discípulos de Bashô, Hattori Tohô,²⁴ a quem foi atribuída a redação de documentos para seus estudos poéticos, no livro *Sanzôshi*, onde remonta desde a origem mítica da poesia japonesa, descreve que:

O Tohô define o canto, a poesia, como expressão direta do que vai pelo coração do deus ou do homem, vincula a caracterização da poesia do Japão (o País de Wa) à distribuição do poema em cinco segmentos que se somam 31 sílabas e traça em rápidas linhas a evolução *waka/renga/haikai*. (DOI & FRANCHETTI, 2012, p. 10)

Outrossim, Bashô consegue reestabelecer o haikai, que ia ao encontro da comicidade e, até certo, ponto de ser banalizado. No entanto, sua real virtude não se limitou tão somente na profundidade das análises dos poemas, mas também na capacidade de angariar discípulos.

Masaoka Shiki (1867~1902), defensor do estilo poético realista e descritivo, explorou o uso de novos assuntos e vocabulários em formas tradicionais de *waka* e introduziu o novo conceito de *shasei*, passou a denominar o poemeto de *haiku* e recomendava o uso de *kireji*, que é a cesura aplicada no final do verso estabelecendo uma quebra sintática.

Já consolidado, o haikai chega ao Brasil no início de século XX, mais precisamente em 1908, por meio da imigração japonesa que adotara a denominação de *haiku*, seguindo o estilo estabelecido por Shiki. Em 1919, Afrânio Peixoto apresenta o *haikai* traduzido do francês ao universo literário brasileiro. Já em 1929, no Amazonas, assim como ocorreu no Sul do Brasil, inicia a imigração japonesa na região. De forma análoga, os novos imigrantes trouxeram o haikai em japonês para terra amazonense, e em 1985, com a publicação de *O crisântemo de cem pétalas*, de Luiz Bacellar com a parceria de Roberto Evangelista, marca definitivamente a presença de haikai no Amazonas, como destaca Rosa Clement.

A história de haikai no Amazonas tem sido pouco divulgada apesar de alguns poetas amazonenses praticarem essa forma desde anos 1980. Luiz Bacellar (1928~2012) é considerado o pioneiro praticante de haikai no Amazonas. Segundo poeta e dramaturgo Zemaria Pinto (com. pess.) “tudo começou com o livro *O Crisântemo de cem pétalas*, de Luiz Bacellar e Roberto Evangelista, publicado em 1985”. (CLEMENT, 2019, p. 71)

Por outro lado, vale também observar que a pesquisadora Michele Brasil de Sá, em *Made in Amazonas – haicais de canoa cheia*, de Rosa Clement, na obra *Casulo de imagens – a poesia japonesa no Amazonas*, destacou a afirmação a seguir em relação aos encontros do grupo de amigos denominada Clube da Madrugada.

²⁴ Poeta conhecido por sua obra que trata do ensinamento de Matsuo Bashô: *Sanzoshi* publicado em 1702 (FRÉDÉRIC, 2008, p. 394)

Os encontros eram informais, como deve ser entre amigos, e geralmente entravam madrugada adentro. Entre estes amigos havia Samuel Benchimol, economista empenhado nos estudos sobre a ecologia da Amazônia. Benchimol foi, até onde se sabe, o primeiro a escrever haicais no Amazonas, em seu livro *Versos dos Verdes Anos* (1942~1945). (SÁ, 2017, p. 134)

1.2. Tradução e haikai

A tradução, atividade indispensável quando se estabelece o contato entre diferentes culturas, é um ofício tão antigo quanto à história da humanidade. É anterior à invenção da escrita, aplicava-se na comunicação entre os grupos de diferentes etnias.

Com o advento da escrita, a tradução era sopesada entre a “tradução literal”, a que buscava fidelidade à forma, e a “tradução livre”, que priorizava o conteúdo. Nesse sentido, pensar o haikai em outra língua pressupõe trazer o debate à baila em relação à tradução que melhor acolhe a estética métrica ou a imagem que o poemeto produz.

O trabalho de tradução tradicionalmente é um ofício que tem pouca visibilidade entre os leigos, contudo na verdade, é bem mais complexa do que se pode imaginar, principalmente, quando se trata de tradução literária, tanto em prosa quanto em poesia. No caso particular dessa dissertação de mestrado, ao trazer os haicais e haicaístas, que grafam em japonês, para o português, passa a ser um ofício que requer a transmutação na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, realizando assim uma interpretação intersemiótica. Dessa forma, cada tipo de signo pode trazer e serve a mente os objetos de espécies revelados por outra espécie de signos, segundo Plaza (2013), fazendo concluir que próprio pensamento já se torna intersemiótico, conforme segue:

Assim como o pensamento as linguagens contêm três aspectos: a) as suas qualidades materiais que dão ao pensamento sua qualidade; b) a aplicação denotativa ou conexão real que põe um pensamento-signo em relação a outro; c) a sua função representativa. Fazendo distinção nítida entre as qualidades materiais do signo, seu objeto e significado. (PLAZA, 2013. 21)

Assim sendo, o tradutor-autor precisa ter a consciência de que nem tudo será traduzível de forma integral e perfeita. Por isso a tradução também é a arte do manejo. Assim como a charrua nos trilhos, as palavras na nova língua riscam o papel abrindo sulcos de significados necessários para a compreensão do poema original. Paulo Henrique Britto, em *A tradução literária* (2012), destaca que na tradução de poesia há:

aqueles que defendem a absoluta impossibilidade de traduzir poesia; no extremo oposto temos os que afirmam que se pode traduzir poesia tal como qualquer tipo de texto. As posições intermediárias são muitas: em tese é possível traduzir poesia, mas na prática todas as traduções poéticas são falhas; a poesia não pode (ou não deve) ser propriamente traduzida, mas sim recriada,

ou imitada, ou parafraseada, ou transpoetizada, é possível traduzir poesia, mas é impossível julgar a qualidade da tradução. (BRITTO, 2012, p. 119)

Pensando o conceito de tradução poética de Britto, essa investigação leva em consideração, além da teoria relacionada ao estudo do haikai, aspectos relativos ao processo tradutório, pois como observa Otávio Paz, no prefácio do *O livro dos Hai-kais*, a dificuldade está na busca da total compreensão da essência do poemeto a ser traduzido, uma vez que há diferenças largas entre o oriente e o ocidente.

As possibilidades de se chegar a compreender totalmente a essência de *hai-kai* são tão utópicas que a tarefa de tentar a sua explicação deve equilibrar-se com as desculpas que esta pretensão supõe, uma vez que o abismo que existe entre um ocidental e um oriental em sua maneira apreender e explicar o mundo e as coisas é suficiente para admitir um ponto de partida completamente diferente. (PAZ, 1987, p. 7)

Embora seja tarefa árdua, a seguir há alguns exemplos de tradução de haicais, uma vez que os poemetos dos renomados haicaístas japoneses são possíveis de encontrar-se com frequência, muitas vezes efetuados por diferentes tradutores com recursos estilísticos diferentes, porém com sentidos semelhantes, conforme exemplos a seguir:

*Furuike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto*²⁵

O haikai mencionado, de Matsuo Bashô, é considerado como um dos poemetos mais conhecidos, por conseguinte traduzido por vários poetas.

Água resmungona
No tanque limoso
O pulo da rã²⁶

Terceto acima é a tradução do haikai efetuado pelo poeta amazonense Luiz Bacellar, em *Satori*, em que denota uma imagem eterna de um tanque limoso dentro de um ambiente místico de total silêncio. E, de repente um pulo de uma rã na água quebra este silêncio, mas no instante seguinte volta reinar o silêncio total.

Já na obra, “O livro dos HAI-KAIS”, da Aliança Cultural Brasil-Japão, o mesmo haikai encontra se traduzido com outras palavras exalando o mesmo sentido.

Sobre o tanque morto
um ruído de rã

²⁵ Haikai de Matsuo Bashô (Satori, 2002, p. 33).

²⁶ Idem tradução de Luiz Bacellar (Satori, 2002, p. 32).

submergindo²⁷

Ainda, constata-se na obra “Haikai: Antologia e história”, que o mesmo haikai é traduzido com outras palavras, buscando um sentido próximo ao original.

O velho tanque -
Uma rã mergulha,
Barulho de água²⁸

Também encontra-se na obra “O Haikai no Brasil”, outra opção de palavras para a tradução do mesmo haikai.

Velha lagoa
o sapo salta
o som da água²⁹

Cabe a explicação, no que se refere às traduções do termo *furuike* do haikai mencionado, em língua portuguesa, em que o termo *furu* é o prefixo significando *velho* e *ike* é a lagoa artificial, ou seja, construído pelo homem, por isso vale a tradução também como “tanque” ao invés de “lagoa” em português. Cabe destacar também que o *kigô*, ou seja, o termo relativo à estação é a rã e se refere à primavera no Japão. Insere ainda o *kireji* “*ya*”, após o termo *Furuike* (lago limoso), para dar ênfase ao ambiente.

As diversas versões de traduções apresentadas pelos renomados poetas e haicaístas brasileiros permite perceber perfeitamente a verdadeira beleza existente nas coisas simples, e que não é necessário o uso de belas palavras para compor um haikai cativante. No caso do poemeto apresentado, basta que esteja fundamentado no conceito do Zen Budismo, que é “o efêmero no eterno”, ou seja, no caso particular a quebra do silêncio em um instante – o efêmero. O registro perspicaz do ambiente misterioso de uma lagoa velha abandonada é a imagem que provoca o encanto.

Outro haikai, também composto por Matsuo Bashô ao contemplar a relva de verão crescida em um antigo campo de batalha, local onde os guerreiros sonhavam com a conquista do futuro lutando pela vida, é outro exemplo do manejo da tradução.

Natsukusa ya
tsuwamonodomo ga
*yume no ato*³⁰

²⁷ Idem tradução de Olga Savary (O livro dos HAI-KAIS, 1987, p. 36).

²⁸ Idem tradução de Elza Doi (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 81).

²⁹ Idem tradução de Paulo Leminski (O Haikai no Brasil, 1988, p. 64).

³⁰ Haikai de Matsuo Bashô (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 118).

A tradutora Olga Savary na obra “O livro dos HAI-KAIS”, efetua a tradução do poemeto da seguinte forma:

Relvas de verão
sob as quais os guerreiros
sonham³¹

O *kigô* no haikai apresentado é *natsukusa* (relva de verão) e, logicamente a estação que referida é o verão. O *kireji* “*ya*”, no primeiro verso, realçar o termo *natsukusa*. Elza Doi, em relação ao mesmo haikai, em “Haikai: Antologia e história” apresenta a tradução a seguir:

Ervas de verão
O que restou
Do sonho dos guerreiros³²

Nesse mesmo caminho, o haikai a seguir, escrito por Kobayashi Issa, contempla a chegada de primavera, derretendo a neve, possibilitando que as crianças divirtam no exterior da casa, uma atividade pouco possível durante o inverno na aldeia. O *kigô* neste caso *yuki toke* que refere se à primavera, pois a neve que se desfaz indica a chegada de primavera. Também aplica o *kireji* “*kana*” para destacar as crianças que brincam com alegria e entusiasmo na no despontar da primavera.

Yuki toke te
mura ippai no
*kodomo kana*³³

Novamente, a tradutora Elza Doi, em “Haikai: Antologia e história” efetuou a tradução do haikai mencionado no seguinte termo:

A neve está derretendo -
A aldeia
Está cheia de crianças!³⁴

No mesmo caminho, Olga Savary em “O livro dos HAI-KAIS”, realizou a tradução do mesmo haikai usando uma terminologia um pouco diferente, mas com a mesma carga semântica.

A neve desfaz -
e a aldeia está inundada
de crianças³⁵

³¹ Idem tradução de Olga Savary (O livro dos HAI-KAIS, 1987, p. 48).

³² Idem tradução de Elza Doi (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 118).

³³ Haikai de Kobayashi Issa (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 69).

³⁴ Idem tradução de Elza Doi (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 69).

³⁵ Idem tradução de Olga Savary (O livro dos HAI-KAIS, 1987, p. 99).

Yosa Buson, no haikai a seguir, contempla o momento em que o rato, raspando e resvalando sobre o prato frio, produz no poeta uma desagradável impressão de desespero.

*Sara o fumu
nezumi no oto no
samusa kana*³⁶

Pensando no papel do tradutor e o olhar preciso em relação ao sentido, Elza Doi, em “Haikai: Antologia e história” imprime os termos a seguir:

O ruído
de um rato sobre o prato
como resulta frios³⁷

Olga Savary, em “O livro dos HAI-KAIS”, também imprime uma nova tradução ao haikai traduzido por Elza Doi.

O ruído do rato
Andando sobre o prato
Que frio!³⁸

Nessa vertente, apresenta-se alguns exemplos de haicais compostos pelos haicaístas imigrantes japoneses no Amazonas, com tradução para a língua portuguesa, conforme exemplos a seguir:

*Sukôru ya
kawakishi jûto
nurashi saru*³⁹

Chuva passageira
Só veio molhar a juta
Que já estava seca⁴⁰

No haikai mencionado, o haicaísta Shirayanagi Toshio aplica o *kireji* “ya” no primeiro verso, dando ênfase a *sukôru* (chuva passageira), destacando esta situação crítica frequentemente enfrentada pelos juiticultores na região amazônica. Também, o haikai a seguir foi composto pela poetisa Hattori Tane, em que a autora contempla a gotícula que cai da ponta da folha de palmeira e registra o momento de chegada do período chuvoso na Amazônia.

*Yashi no ha no
otishi shizuku ya*

³⁶ Haikai de Yosa Buson (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 156).

³⁷ Idem tradução de Elza Doi (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 156).

³⁸ Idem tradução de Olga Savary (O livro dos HAI-KAIS, 1987, p. 83).

³⁹ Haikai de Shirayanagi Toshio (*Kushu Manaus* Nº 9, 1993, NIPPAKU, p. 47).

⁴⁰ Idem - tradução de Ken Nishikido.

*hatsu sigure*⁴¹

A gota que cai
da folha da palmeira
anúncio de inverno⁴²

A haicai de Hattori Tane aplica o *kireji* “ya” no segundo verso dando ênfase à gota que cai da folha de palmeira anunciando a chegada do inverno (período chuvoso). O *kigô* é o *hatsu shigure*, que significando o início do período chuvoso, ou seja, o inverno na Amazônia. Já o haicai composto pelo poeta Higashi Hiroyuki onde revela a animosidade da festa do Boi Bumbá em Parintins, município do Amazonas.

*Boi bunba
Parintins no
machi hibike*⁴³

Festa de boi-bumbá
que vibre toda a cidade
de Parintins⁴⁴

Nessa perspectiva, o haicai de Higashi Hiroyuki não aplica nenhum *kireji*, porém busca destacar a importância da relação existente entre o povo do Amazonas com a tradicional festa de Boi-Bumbá, o Festival de Parintins.

Sob o destaque da paisagem amazônica, o haicai de Nishikido Rihei decanta o inigualável panorama contemplando as nuvens flutuantes no céu refletindo no majestoso rio que se estende na imensa selva amazônica. O *kigô* é o *natu no kumo* (nuvem de verão), que se refere à estação de verão.

*Hateshinaki
taiga to genrin
natsu no kumo*⁴⁵

Flutuam sobre
a imensa selva e rio
nuvens de verão⁴⁶

A poetisa Hashimoto Miyoko, também sob o encanto da paisagem amazônica, apresenta um panorama noturno do exuberante Rio Negro, cuja superfície estática da água reflete

⁴¹ Haicai de Hattori Tane (*Kushu Manaus* Nº 16, 2001, NIPPAKU, p. 51).

⁴² Idem - tradução de Ken Nishikido.

⁴³ Haicai de Higashi Hiroyuki (*Kushu Manaus* Nº 26, 2011, NIPPAKU, p. 32).

⁴⁴ Idem - tradução de Ken Nishikido.

⁴⁵ Haicai de Nishikido Rihei (*Kushu Manaus* Nº 19, 2004, NIPPAKU, p. 50).

⁴⁶ Idem - tradução de Ken Nishikido.

fielmente um luar estrelado tal qual um espelho. O *kigô* é *Hoshizuki yo* (lunar estrelado), referindo-se ao outono.

Hoshizuki yo
awase kagami no
*neguro gawa*⁴⁷

Luar estrelado
Espelhado fielmente
pelo Rio Negro⁴⁸

Em um momento contemplativo, Uchigasaki Ruchia compõe um haikai alusivo ao dia da imigração Japonesa no Brasil, que é 18 de junho, rogando o prosseguimento da cultura japonesa por seus herdeiros, sendo um legado importante. O *kigô* é *imin no hi* (dia da imigração), que refere-se ao mês de junho (verão no Amazonas).

Amazon no
jisedai tsuzuke
*imin no hi*⁴⁹

Dia de imigração
roga-se a continuidade
do seu legado⁵⁰

Outra poetisa que rememora a imigração é Nozawa Sugako. O haikai produzido pela autora também faz alusão ao dia da imigração, lembrando percurso de tempo há mais de 6 décadas. O *kigô* é *tokonatsu* (trópico úmido), que refere-se ao verão.

Tokonatsu no
amazon ni haya
*rokuju nen*⁵¹

Em trópico úmido
Seis décadas de vida
no Amazonas⁵²

A intensidade do sol amazônico é o destaque no haikai da poetisa Nishikido Midori. Decanta os passageiros que aguardam a chegada do ônibus na sombra da árvore sob o sol causticante do verão do Amazonas. O *kigô* é *natsu kokage* (sombra de árvore), referindo-se ao verão.

Amazon de

⁴⁷ Haikai de Hashimoto Miyoko (*Kushu Manaus* Nº 35, 2020, NIPPAKU, p. 22).

⁴⁸ Idem - tradução de Ken Nishikido.

⁴⁹ Haikai de Uchigasaki Ruchia (*Kushu Manaus* Nº 35, 2020, NIPPAKU, p. 44).

⁵⁰ Idem - tradução de Ken Nishikido.

⁵¹ Haikai de Nozawa Sugako (*Kushu Manaus* Nº 36-37, 2022, NIPPAKU, p. 32).

⁵² Idem - tradução de Ken Nishikido.

*basu matsu hito no
natsu kokage*⁵³

Verão no Amazonas
Espera-se o ônibus
na sombra de árvore⁵⁴

A crítica social, ainda que seja por meio da metáfora, é o norte criativo haikai da poetisa Maruoka Sumiko. Tece uma crítica social em relação à questão ambiental e o temor do mundo diante da destruição da floresta amazônica. O *kigô* é *sanka* (fogo na selva), referindo-se também ao verão.

*Amazon no
sanka sekai ni
mihararete*⁵⁵

Fogo na Amazônia
sendo vigiado pelo
mundo inteiro⁵⁶

Portanto, a criatividade e olhar atento aos acontecimentos que permeiam a Amazônia são pontos que se unem na criação dos haicais em língua japonesa na região. Cabe ao tradutor a aproximação desse contexto criativo no momento do transladar. Nesse caminho, o Capítulo I, *Haikai e suas línguas*, traz um panorama breve e diacrônico do haikai cristalizado por Matsuo Bashô e apresenta alguns haicais produzidos em japonês por Nikkei no Amazonas. Assim, a confluência das produções haicaístas em língua japonesa e portuguesa em solo amazonense inicia o entrelaçamento.

Após a breve contextualização do haikai e questões relativas à tradução, o leitor é convidado para continuar, de forma verticalizada, o percurso pela ramificação do haikai no Capítulo II, *Branco e Vermelho*. Segue a viagem!!

⁵³ Haikai de Nishikido Midori (*Kushu Manaus* Nº 36-37, 2022, NIPPAKU, p. 76).

⁵⁴ Idem - tradução de Ken Nishikido.

⁵⁵ Haikai de Maruoka Sumiko (*Kushu Manaus* Nº 36-37, 2022, NIPPAKU, p. 22).

⁵⁶ Idem - tradução de Ken Nishikido.

CAPÍTULO II: HAICAI BRANCO E VERMELHO

O brilho do salto
do peixe na cascata
lâmina de prata.
Luiz Bacellar, 2002

A literatura japonesa coincide com a fundação da primeira capital administrativa do Japão denominada *Heijô-kyo*, atualmente a cidade de Nara. Por esse motivo, os primeiros textos literários foram basicamente compilações oficiais com objetivos políticos baseados na ideologia religiosa e política para manutenção do clã imperial. Um dos textos mais antigos do império japonês é a *Constituição de 17 artigos*, escrito pelo Príncipe regente *Shôtoku*, em 622. Entretanto, a narrativa mais antiga é o *Kojiki*, cosmogonia do Japão – cuja tradução “Narrativa das coisas antigas”, escrito em 712. Na mesma esteira, oito anos mais tarde, em 720, termina a compilação da obra *Nihon Shoki*, que também narra em forma de crônicas a genealogia sagrada e terrena dos imperadores. Todas as compilações estão registradas em ideogramas. Na sequência, o gênero literário compilado foi a poesia por meio da obra *Man'yôshû*⁵⁷.

Portanto, antes de conceituar o haicai e suas vertentes, é necessária uma breve apresentação da obra *Man'yôshû* (Coleção das Dez Mil Folhas ou Páginas), compilada em 759, no período Nara (710-794), sendo a antologia poética mais antiga e uma das maiores do Japão. Ela é constituída de vinte volumes, 4.516 poemas, dos quais 4.173 são *tanka*; 260, *chôka*⁵⁸; 62, *sedôka*⁵⁹; e 21, *nagauta*⁶⁰, de 561 autores (491 homens e 70 mulheres), compilados de todas as camadas sociais da época. De acordo com Geny Wakisaka, no texto *Man'yôshû – Vereda do poema clássico japonês*, ainda há um debate em torno da significação do nome, mas é consenso em relação a sua importância no cenário poético japonês:

Quanto a seu significado, várias interpretações são cabíveis no caso, e, ainda hoje, não se chegou a um consenso definitivo. Na erudição deste significado, segue-se o procedimento usual pelo qual, mediante a soma dos significados de cada ideograma que entra em composição chega-se a uma ideia global. E, em se tratando de *man-yô-shû* já há consenso entre pesquisadores, quanto às interpretações do primeiro (*man*) e terceiro (*shû*) ideogramas, surgindo discórdias em relação ao segundo (*yô*). (WAKISAKA, 1992, p. 33)

⁵⁷ Grande antologia de poemas compilados por Ôtomono Yakamochi (FRÉDÉRIC, 2008, p. 756).

⁵⁸ Forma poética de baladas compostas por número indeterminado de versos alternados de 5 e 7, finalizadas por verso de 7 sílabas (FRÉDÉRIC, 2008, p. 181).

⁵⁹ Forma menor de canções em voga compostas de dois tercetos 5, 7 e 7 sílabas (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1017).

⁶⁰ Forma poética também chamada de *chôka* era destinada, sobretudo a serem acompanhadas de shamisen no espetáculo de Kabuki (FRÉDÉRIC, 2008, p. 181).

No que se refere ao significado de *yô* (cujo significado do ideograma é folha da planta), segundo Takeda Yûkichi, na obra *Man-yô-shû shinkai*⁶¹, tendo como base as notas explicativas do poeta Ôtomo Yakamochi: “*Man’yôshû* seria um Antologia de muitas páginas. Aliás, ainda hoje, em japonês, o ideograma *yô* é utilizado como sufixo numeral para contagem de páginas, menos comum função, do que seu sinônimo *mai*” (WAKISAKA, 1992, p. 34).

Nessa vereda explicativa, a tradução mais viável seria *man*: dez mil; *yô*: páginas; e *shû*: coletânea. Nas poesias de *Man’yôshû* foram utilizados *manyôgana*⁶², escrita chinesa com a leitura em japonês.

A decifração e interpretação das poesias clássicas de *Man’yôshû* foi uma tarefa árdua por motivos duplos, pois além do uso de *manyôgana* para escrever a poesia, se utilizava de *makura kotoba*⁶³, gerando uma busca verticalizada do sentido poético. Os temas principais das construções poéticas da compilação clássica são a alegria, dores de amor, a glória da Casa Imperial, a veneração dos *kami*, entes divinos do Xintoísmo.

Assim o conceito da poesia clássica japonesa se efetivou com a concretização de *Kokin wakashû*⁶⁴, cuja tradução é *Coletânea de poemas antigos e modernos* e foi compilada a partir do ano de 905, pelo Ki no Tsurayuki, Ki no Tomonori, Mibu no Tadamine, Oshikochi no Mitsune entre outros, por ordem do Imperador Daigo. Nessa obra, há 1111 poemas distribuídos em 20 volumes. Foi considerada como prosseguimento de anotações poéticas do *Man’yôshû*.

2.1. Forma e origem do haikai

Os poemas tradicionais do Japão são escritos basicamente seguindo a métrica sequenciada, com versos alternados ou não de cinco e sete sílabas e até mesmo as prosas cadenciadas de narrativas poéticas mantêm a base rítmica. O poema das antologias imperiais dos séculos X a XII são delineados em duas espécies: *chôka*, poemas longos, que alternam os versos de cinco e sete sílabas sem estabelecer um limite fixo, no entanto, os últimos dois versos teriam que ser de sete sílabas, ou seja, dístico de 7-7; e *tanka* composto com a métrica de 5-7-5-7-7 sílabas. Nesse sentido, até o século XVI, as antologias imperiais, apesar das espécies, são conhecidas como *waka*, que designa, em sentido amplo, toda poesia japonesa. *Wa* designa o Japão, e *ka* significa poema. Talvez, tal processo foi a forma de expressar uma poesia

⁶¹ Nova interpretação de *Man’yôshû* (WAKISAKA, 1992, p. 34).

⁶² Caracteres ou ideogramas chineses utilizados somente por seu valor fonético, adaptando à língua japonesa, ou seja, não se levou em consideração o significado dos caracteres.

⁶³ Epíteto empregado na poesia com intuito de modificar o significado das palavras.

⁶⁴ Antologia poética organizada por decreto imperial a partir do ano de 905 (FRÉDÉRIC, 2008, p. 685).

genuinamente japonesa, pois contrastava com o conceito de poema chinês, *kanshi*, em que *kan* significa China e *shi*, poema.

Como exemplificação de *waka*, a composição do *Kimi ga yo*, Hino Nacional do Japão, possui a métrica que segue exatamente o ritmo de *waka*, ou seja, a canção nacional é um “Poema Japonês”:

*Kimi ga yo wa
chiyoni yachiyoni
sazare ishi no
iwao to narite
kokeno musu made*⁶⁵

Que o reinado da sua majestade imperial
Dure por mil, oito mil gerações
Até os pedregulhos
Se tornar rochedo
Exuberante coberta de musgos⁶⁶

A divisão estrófica mais livre e dialogada do *tanka* tornou-se mais rigorosa com o avançar do tempo. Fixaram-se quesitos métricos, dividindo-se em tercetos imparissilábicos e um dístico parissilábicos, ou seja, terceto de 5-7-5 e dístico de 7-7. Tal processo é singular, pois é a gênese do haikai. A primeira estrofe irá gestar o poemeto.

No *tanka*, os procedimentos mais recorrentes e valorizados são a justaposição direta de imagens de alguma forma complementar e a utilização da *shimo no ku*, que significa estrofe de baixo, ou seja, dístico complementar, apresentando uma espécie de comentário ou exemplificação do sentido geral estabelecido em *kami no ku*, que tem significado da estrofe acima, ou seja, o terceto inicial.

Assim, o desenvolvimento de *tanka* seguindo o esquema “tópico”, apresentado no terceto inicial (*kami no ku*), e o “comentário”, tecido por dístico complementar (*shimo no ku*), permitiu e incentivou que, dada à ambientação palaciana de toda a literatura clássica japonesa, o mesmo *tanka* fosse composto por duas pessoas. Um primeiro indivíduo realizava a composição do terceto, denominado de *hokku*, que é a estrofe inicial de versos cadenciados de 5-7-5 sílabas. O segundo indivíduo complementava com o dístico de 7-7 sílabas, também conhecido como *wakiku*, à estrofe lateral.

A composição dialogada de um mesmo *tanka*, por sua vez, acentua a independência das duas seções do texto e os mestres do novo gênero – chamado *renga* (canto interligado) – enfatizarão que a beleza desse tipo de

⁶⁵Disponível em <<https://www.letras.mus.br/hinos-de-paises/944254/traducao.html>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2022.

⁶⁶ Idem – tradução.

poesia reside principalmente no encantamento das partes do poema, na relação que se estabelece entre elas. (FRANCHETTI, 2014, p. 12-13)

Assim sendo, a composição dialogada de um mesmo *tanka* gesta outro gênero poético chamado de *renga*, que significa “canto interligado”, destacando a beleza do poema no que se refere ao encadeamento das partes na relação estabelecida entre si. A composição de *tanka* por pessoas distintas foi muito aclamada no período *Kamakura* (1186-1339), constituindo-se atividade apreciada pela aristocracia clássica japonesa no momento do cortejo amoroso. Posteriormente, diversas regras foram incorporadas na elaboração do *renga* longo, chamado *kusari renga*, sendo a mais importante para o percurso da dissertação a que se refere à primeira estrofe, ou seja, o *hokku*, pois, como já mencionado, é a gênese do que, hodiernamente, é o haikai. O *hokku*, então, seria o terceto de 17 moras, existindo a obrigatoriedade de referenciar uma estação do ano e onde se realizou a sessão, e, ainda, ser sintaticamente completo, independente da estrofe posterior. “O hai-kai nasce do desinteresse pelo *renga* (...) menor que o *tanka*, simplificação deste, veio a dominar as letras nipônicas, a partir do século XVI” (VIEIRA, 1989, p. 5).

2.2. Nominalização dos três versos no ritmo de 5, 7 e 5 sílabas

O haikai é caracterizado pelo condensamento de uma forma poética, constituído de três versos: o inicial, em redondilha menor; o intermediário, em redondilha maior; e o final, em redondilha menor. O sentido imagético constitui a grandeza poética do haikai.

Conforme já destacado nessa dissertação, haikai é a derivação do poema *tanka*, o terceto inicial. Apesar de serem apenas três versos em sua composição, o haikai possui um significado completo, sem dar a margem à presença de versos complementares. Mantém a característica de obrigatoriedade da presença do *kigô*, pois possui vínculo estreito com as estações do ano.

É imperioso destacar a pergunta que muitos leigos enfatizam: haikai ou *haiku*? No ocidente, a grafia *haikai* é a mais utilizada. No Brasil, por exemplo, utiliza-se a escrita em português: haikai. Já no Japão contemporâneo, o termo *haiku* é mais veiculado. Contudo, o significado é o mesmo. Relaciona-se ao nome do poemeto tradicional japonês. Nessa dissertação, a opção foi pela grafia em português, contudo cabe uma explicação. No período Edo, século XVII, é cristalizado o nome do poemeto como *haikai* por meio do relevante trabalho e contribuição do poeta Matsuo Bashô. Posteriormente, na era Meiji, final do século XIX, surge o crítico literário, escritor, ensaísta e poeta Masaoka Shiki, que teceu a crítica em relação ao haikai da era Edo. Tal estilo poético estava em decadência, sendo conceituados por Masaoka Shiki como *tsukinami haiku*, ou seja, *haiku* de nível vulgar, pois se fundamentava, em larga escala no conceito de *Zen Budismo*. Assim, o poeta-crítico inseriu nessa modalidade

poética o conceito de *shasei*, isto é, a *imagem da vida*, buscando a inspiração poética na natureza por meio da beleza singela e discreta. Assim, é ativado um novo realce ao poemeto, conquistando novos seguidores adeptos dessa arte literária até hoje.

Nesse caminho conceitual, o Brasil adota a versão do nome em português, haikai, mas também é utilizado o nome *haiku*. Isso se deve também a duas vertentes. Devido à imigração japonesa ancorada no Brasil, em 1908, onde existiam na tripulação, diversos praticantes dessa modalidade poética, inclusive, sob o incentivo de Uetsuka Hyôkotsu (Pai da Imigração Japonesa no Brasil). Nesse viés, os imigrantes seguiram as ideias propaladas por Masaoka Shiki, pois estava popularizada entre os nipônicos apreciadores do haikai.

Seguindo a ideia mencionada, a segunda, aceita pelos poetas brasileiros, foi a expressão haikai (em português haikai). Após 11 anos da chegada dos primeiros imigrantes japoneses, em 1919, Afrânio Peixoto trouxe da França o *haikai* e o apresentou, no prefácio da obra *Trovas Populares Brasileiras*, ao público, de forma mais ampla (pois outros poetas já tinham publicações do e sobre o poemeto), por meio de tradução da língua francesa para a língua portuguesa. A França sempre manteve afinidade e admiração à cultura japonesa, já conhecia *haikai* por meio do poeta Paul-Louis Couchoud, filósofo que introduziu o haikai em terras francesas. Eis, assim, a explicação e motivo das diferentes formas de utilização do nome do poemeto japonês em solo brasileiro.

2.3. As ramagens do *kigô*

O *kigô* (季語), caso fosse escrito aqui em japonês, é constituído dos ideogramas *ki* (季), que significa estação do ano, e *gô* (語), que significa termo. Esses termos são catalogados no *saijiki*,⁶⁷ livro ou coletânea do *kigô*. Tratam-se de termos que expressam ou contêm o significado relativo a uma das quatro estações do ano, conforme já pontuado.

O motivo da obrigatoriedade da inserção de *kigô* se deve ao fato de haikai ser poesia de tão poucas palavras e as estações do ano condensam variadas e amplas interpretações, as quais despertam as percepções diversas que envolvem o humano.

As imagens geradas pela sazonalidade bem definida das quatro estações do ano no Japão, graças à privilegiada posição geográfica, despertam encantamentos para quem as contemplam e fazem despertar a criatividade humana para inspirar, requisito indispensável para composição do haikai.

Outro fator que pode ser considerado *kigô* é a homenagem póstuma aos grandes haicaístas. O nome de um deles seguido pelo termo *ki* se transforma em *kigô*, cuja

⁶⁷ Livro que registra os termos relativos às quatro estações de ano do Japão utilizadas para elaboração do haikai.

materialização da estação vem à baila ao ater-se à data de falecimento do poeta. Por exemplo, ao referir-se ao escritor Natsume Sôseki, tem o *kigô* *Sosekiki*. O poeta faleceu em 9 de dezembro, então representa o *kigô* de inverno (dezembro é inverno no Japão). No Brasil, utiliza como *kigô* o termo *Nenpukuki*, entre os haicaístas da comunidade *Nikkei*, em homenagem póstuma ao escritor Sato Nempuku, falecido em Bauru/SP, no dia 22 de outubro de 1979, aos 81 anos de idade. O *kigô* representado por eles é o outono, se comparado com a estação vigente no Japão, porém, no Brasil, é o *kigô* de primavera. Assim, os poemets que possuem a métrica tradicional do haikai e, se neles não estiverem inseridos o *kigô*, podem ser classificados como *senryu*. Trata-se de gênero poético criado pelo *Karai Senryû*⁶⁸, que possui caráter humorístico e com certa dose de sarcasmo.

2.5. A ritmização de *kireji*

Kireji, formado pelos ideogramas *kire* (切れ), que significa “corte”; e *ji* (字), que significa grafia ou letra, é o termo, de categoria especial de palavras, usado em alguns tipos de poesia tradicional japonesa. São cesuras utilizadas no final do verso para identificar a figura retórica do poema. É considerado um requisito no haikai tradicional, buscando dar ênfase para alcançar a melhor cadência ou ritmo do poemeto.

Os *kireji* mais comuns são: *kana*, *ya* e *keri*. *Kana* é uma partícula propositiva que indica emoção. Na realidade, sua principal função é fazer com que a palavra antecedente seja vista como foco do poema, o núcleo em torno do qual se constela a energia poética. Por ser uma partícula muito marcante, aparece nas últimas sílabas de estrofe. Em nossa tradução equivale a um ponto de exclamação, a uma interjeição como “ah”, ou a uma intensificação como “ah, que...”. *Ya* também pode indicar a emoção ou suspensão do pensamento e, em certos casos, dúvida. Ocorre normalmente na quinta sílaba e mais das vezes funciona apenas como espécie de pausa. Em nossa tradução, foi substituída por um travessão (–), ou por dois pontos (:), pois a interjeição “ah” nos pareceu quase sempre mais forte em relação ao *ya*. Finalmente, *keri*, utilizado para indicar que uma ação se concluiu e que daí resultou alguma emoção ou sensação relevante para o sentido do poema. (DOI & FRANCHETTI, 2012, p. 37)

Como o haikai é um poema de tercetos, o *kireji* reforça a retórica ou a ênfase ao verso, sendo aplicado apenas uma vez no poemeto assim como se utiliza o *kigô*. Como exemplificação, seguem alguns haicais com *kireji* com a respectiva tradução em português:

*Manzan no
wakaba ni utsuru*

⁶⁸ Haicaísta da era Edo, criou a partir do haikai um novo gênero poético que ficou conhecido pelo nome de *Senryû* (FRÉDÉRIC, 2008, p. 608).

*asahi kana*⁶⁹

Refletindo folhas novas
Que cobrem toda montanha
Ah, o sol da manhã⁷⁰

No haikai apresentado, o poeta Masaoka Shiki aplica o *kireji* “*kana*” no último verso, dando ênfase ao reflexo do sol nas folhagens novas das árvores na manhã de outono. No exemplo a seguir também se aplica o *kireji*.

Kino kage ya
chô to yadoru mo
*tashô no en*⁷¹

Sombra de árvore -
Até mesmo uma companhia de borboleta
É karma de uma vida anterior⁷²

No poemeto visualizado, o poeta Kobayashi Issa aplica o *kireji* “*ya*” no primeiro verso, destacando a sombra onde a companhia da borboleta é salutar, imaginando que poderia ser outrora uma pessoa íntima dos seus ancestrais. O poemeto a seguir escrito por Kigin também é um exemplo de uso do *kireji*.

Akikaze no
sugata nari keri
*mura susuki*⁷³

Eis a forma
Do vento do outono
O capinzal!⁷⁴

De forma análoga os poemetos de Shiki e Issa, o poeta Kitamura Kigin também aplica o *kireji* “*keri*” no segundo verso do haikai destacado, construindo um panorama forte da característica do campo, da vila agrícola devido ao vento de outono.

Portanto, conforme exemplificações dos poetas Shiki, Issa e Kigin, o *kireji* é o ritmo em forma de cesura que enfatiza a imagem tonalizada no haikai.

⁶⁹ Haikai de Masaoka Shiki (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 115).

⁷⁰ Idem - tradução de Elza Taeko Doi (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 115).

⁷¹ Haikai de Matsuo Bashô (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 81).

⁷² Idem - tradução de Elza Taeko Doi (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 81).

⁷³ Haikai de Kitamura Kigin (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 134).

⁷⁴ Idem - tradução de Elza Taeko Doi (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 134).

2.4. Principais haicaístas e haicais no período Edo

Matsuo Bashô, ao conhecer o Mestre de Zen Bucchô, inicia a prática de *zazen*⁷⁵. Dessa maneira, o Zen Budismo que ocasiona o *satori*⁷⁶, passou a influenciar na composição do haikai tradicional japonês. Em 1689, após uma viagem em plena primavera, por meio de anotações semelhantes a um diário, Bashô escreve o *Oku no Hosomichi*, na tradução de Octávio Paz, como *Sendas de Oku*. A escritura é constituída em prosas e versos e contém diversas referências a Confúcio. Os haicais compostos no percurso da peregrinação descrevem as percepções existentes na paisagem singela.

As constantes viagens eram o cenário inspirador para Bashô, sendo considerado, ainda hoje, o maior poeta haicaísta do Japão. A fama de Bashô não se limita à obra com belas composições de haikai, como em *Sendas de Oku*, mas também por meio de diversos e destacados discípulos, que culminou no trabalho de conduzir a elevação do haikai para *status* de *dô*⁷⁷, ou seja, caminho da vida como forma de observar e viver o mundo.

A partir do estabelecimento do *Shômon*⁷⁸, o haikai passa a ter a equivalência de *chadô* ou *sadô* – o caminho de chá, *shodô* – o caminho da escrita etc.

Para compreender o que seja o “caminho do haikai”, temos em primeiro lugar de ter em mente o ambiente cultural em que ele se desenvolveu. Se não nos lembrarmos constantemente que o haikai de Bashô é o produto de um pensamento religioso sincrético, em que o animismo xintoísta convive com a doutrina budista da ilusão e sofrimento, corremos o risco de projetar excessivamente sobre ele os nossos próprios pressupostos metafísicos. (DOI & FRANCHETTI, 2012, p. 20)

Portanto, pensando o haikai como arte, torna-se imprescindível ter a consciência da constituição do poemeto a partir da representação do mundo real, justificando-se como uma forma de vida, diferentemente do mundo ocidental onde se têm como conceitos estéticos: a verossimilhança, a universalidade, a particularidade etc., até pelo fato de que a cultura japonesa e as religiões do Japão sempre se mantêm em equilíbrio e antepõe a dualidade “ético-estética”, não se constatando a existência de um corpo coerente de doutrina estética, relativamente independente de religião, que sofresse sucessivas interpretações ao longo do tempo. Assim sendo diferentemente de tradição ocidental, no Japão as questões éticas, religiosas e estéticas são frequentemente semelhantes. Neste sentido, para analisar a articulação do pensamento de

⁷⁵ Significa “Zen sentado” relaxamento total, uma “não meditação” para destinada a esvaziar o espírito e a mente para alcançar uma espécie de vacuidade iluminadora (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1296).

⁷⁶ Significa “despertar” ou iluminação segundo a doutrina do Zen (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1014).

⁷⁷ *Dô* significa *caminho*. No Japão é usado para designar a arte, por exemplo, Judô, Chadô, Shodô, Kadô etc.

⁷⁸ Grupo dos seguidores ou Escola de Bashô.

Bashô seria necessário considerar detalhadamente os principais conceitos estético dos grandes períodos da poesia japonesa.

Outrossim, os critérios da estética japonesa têm uma estreita ligação com pensamento confucionista e budista. No que se refere ao pensamento xintoísta, sem um fundador definido, é uma forma de agir, venerar, cultivar e elevar preces à natureza; e não se trata de um corpo de doutrina de larga expressão intelectual. Assim, toda cerimônia Imperial do Japão, por exemplo, segue o rito xintoísta, talvez sendo uma invocação ao *Kojiki*, livro de registro mito cosmogônico. Dessa maneira, a noção fundamental para produção e julgamento da poesia, até século VIII, era *makoto*, ou seja, *princípio ético de toda ação*. Assim ao longo da Idade Média, período entre os séculos V e XV, até chegar a Bashô, o conceito vinculado à prática de poesia era o cultivo do caráter e do espírito.

A partir do século XV, porém, com a queda do poder das nobrezas e, conseqüente decadência da prática da poesia palaciana, estabelece-se a unidade de base entre estética literária e pensamento religioso budista, que resultou na reflexão e prática literária em confluir com a prática religiosa.

Nesse caminho, apesar de se considerar leigo, Bashô buscava na peregrinação, com base em conceitos estéticos que se somam aos antigos: *yûgen*⁷⁹, que designa a *beleza misteriosa* de determinado texto ou obra de arte por indicar a essência profunda do artista - o produto de um longo processo de aprendizagem e de conhecimento; *ushin*,⁸⁰ a *existência da alma* - presença dos poderes transcendentais das palavras que se aplica na composição do poema pela *emoção plena e profunda do sentimento*; e *mushin*,⁸¹ a *ausência da alma*, denotando simplesmente inverso de *ushin*, ou seja, *mushin a ausência da emoção plena e profunda do sentimento*.

Nessa perspectiva, o aprofundamento da concepção do sentido de tornar *alma nula*, livre da *ganância humana*⁸², aproxima-se de *yûgen*, designando a *beleza transcendente e intuitiva*. Passa vigorar, assim, a pura intuição, que só encontra paralelo na visão unificadora de *satori*, ou seja, a iluminação.

Nesse cenário de transformação, Matsuo Bashô resgata a poesia em franca decadência entre a nobreza palaciana. O mestre Bashô, então, acrescido do conceito iluminado do Zen

⁷⁹ Conceito estético que visa dar às coisas uma aparência de mistério, elegância, charme e tristeza contida. (FRÉDÉRIC, 2008, p. 76).

⁸⁰ Termo de estética utilizado durante período Kamakura na poesia de *waka* ou *renga*. (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1232).

⁸¹ Para o Budismo significa sem apego mundano, indica uma pessoa “despertada” (FRÉDÉRIC, 2008, p. 832).

⁸² Segundo Budismo o homem tem 5 ganâncias, os quais são: alimentar, financeira, sexual, poder e repouso.

Budismo, dá uma nova roupagem ao poemeto, algo que foi criticado por Masaoka Shiki, no século XIX.

Com a nova concepção introduzida por Bashô, o haicai se revitaliza, no século XVII, adquirindo nova filosofia de reflexão de vida, deixando de ser apenas uma simples atividade de lazer da nobreza. Dessa forma, inspirados em Matsuo Bashô, novos haicaístas surgem no cenário poético: Yosa Buson, Kobayashi Issa, Kagano Chiyo-jo e, até mesmo, o francês Mermet-Cachon. Contudo, a investigação se limitará em apresentar os quatro poetas já destacados, pois os dois primeiros, junto com Bashô, são considerados os três maiores haicaístas da época; Kagano Chiyo-jo por ser uma das haicaístas que representou a voz feminina. Assim, a seguir, algumas pontuações para o haicaístas do período Edo, já mencionados, serão realizadas.

2.6. A peregrinação de Matsuo Bashô

Ítalo Calvino destacou em uma conferência na Universidade de Nova York que “os fatos de nossa vida já estão classificados, julgados, comentados antes mesmo que aconteçam. Vivemos em um mundo onde tudo já está lido antes mesmo de começar a existir” (CALVINO, 2015, p. 109). Contudo pontua mais adiante na comunicação que “as histórias que podemos contar são, por um lado, marcadas pelo sentido do desconhecido e, por outro, por uma necessidade de construção” (CALVINO, 2015, p. 110). Nesse sentido, Matsuo Bashô buscou decifrar o que existia na natureza de elementos poéticos. A peregrinação pelo Japão foi uma maneira de entrelaçamento de olhares entre o pensamento humano e a força da natureza. Em cada estrada trilhada por Bashô, uma essência do espaço circundante era inserida na constituição de um haicai. Séculos anteriores, na época clássica, Kamono Chômei (1153-1216), autor de *Hôjôki*⁸³, fez algo similar. Contudo, em vez de haicai, escrevia ensaios poéticos pregando a completa anulação dos sentimentos de apego às coisas do mundo material.

Filho de uma pequena província nomeada de Ueno, Bashô nasceu em 1644. Aos 37 anos, conheceu o Zen Budismo, sendo força motriz para a incansável busca de *satori* e inspiração na composição dos haicais. Dessa maneira, Bashô era o tradutor da contemplativa natureza, estimulada pelo conceito do Zen Budismo, nas escrituras de poemetos que cristalizariam o gênero na cultura japonesa.

Cercado por diversos discípulos, em 1694, em tom contemplativo compõe um dos haicais mais traduzido e compartilhado no universo poético:

*Furuike ya
kawazu tobikomu*

⁸³ Pequena obra de pensamento filosófico que contém ensaios repletas de reflexões sensatas, impregnadas de resignações e do sentimento budista de impermanência de todas as coisas (FRÉDÉRIC, 2008, p. 444).

*mizu no oto*⁸⁴

O poemeto é uma das traduções mais conhecidas no universo do haikai, conforme já mencionado no capítulo anterior (tradução do renomado poeta amazonense Luiz Bacellar) a seguir:

Água resmungona
No tanque limoso
O pulo da rã⁸⁵

Complementando a explicação tecida no capítulo anterior a respeito deste haikai, a sua fama deve-se à simplicidade da linguagem utilizada que, ao proceder à leitura, imediatamente obtém-se a imagem completa, ou seja, um poemeto de fácil interpretação, porém com sentido verticalizado. A intensidade da imagem de um tanque (lagoa artificial) limoso, denotando um ambiente meio abandonado, em total harmonia, com o pulo da rã na água, quebra-se instantaneamente o silêncio e, na sequência, o silêncio reina absoluto. Para Bashô, o instante anotado é o verdadeiro conceito básico de haikai, fundamentado no Zen Budismo, “o efêmero no eterno”. O *kigô* no poemeto é *kawazu* (*rã*), representando a primavera no Japão.

Outro haikai de Matsuo Bashô entre tantos outros que merece destaque, também escrito durante a peregrinação, em que visitou o templo Yamadera, na Província de Yamagata, descreve um ambiente de solidão em pleno silêncio ao redor de serra repleta de rochas.

Shizukesa ya
iwa ni shimiiru
*semi no koe*⁸⁶

Imensa calma
Penetrando as rochas
o canto das cigarras⁸⁷

De repente a cigarra canta. O som único e vibrante quebra o silêncio e penetra até as rígidas rochas ao redor, despertando também a alma. O *kigô* neste poemeto é *semi* (cigarra) representando a imagem do verão japonês.

Portanto, Matsuo Bashô cristalizou o haikai como conhecemos hoje, apesar da complementação de Masaoka Shiki. Intensificou a força da natureza na escritura e imprimiu beleza por meio de imagens simples, mas profundamente significativas.

⁸⁴ Haikai de Matsuo Bashô (Satori, 2002, p. 33).

⁸⁵ Idem tradução de Luiz Bacellar (Satori, 2002, p. 32).

⁸⁶ Haikai de Matsuo Bashô (Satori, 2002, p. 25).

⁸⁷ Idem - tradução de Olga Savary (O livro dos HAI-KAIS, 1987, p. 38).

2.7. Yosa Buson e o uso da crítica social

Buson (1715-1783), artista plástico, usou a experiência dos contornos da pintura como realce da ressonância do haikai. Imprime um sentimento romântico ao tentar abarcar a essência das coisas. A forma e as cores fazem parte da formação artística e criativa de Buson, tentativa de imprimir mais vida à poesia. Assim, o haikai de Buson encontra a alternativa diferenciadora necessária para destacar seu estilo peculiar ao trabalhar com a pintura e o poema. Além disso, insere nos haicais certa crítica social, envolta no espírito do pensamento Zen-Budista, conforme exemplificado no haikai a seguir:

*Nanohana ya
tsuki wa higashi ni
hi wa nishi ni*⁸⁸

Flores de colza -
A lua no leste,
O sol no oeste⁸⁹

No haikai destacado, o surgimento da lua no leste e sol ao oeste ocasiona na antítese a grandeza da natureza. Ao mesmo tempo, este haikai é capaz de abarcar tamanha grandeza de dois elementos singulares dos céus, que são pontos do mundo macro que se interligam através das flores de colza que são características do mundo micro. Para isso, Buson apresenta ao leitor o momento único que possibilita observar simultaneamente o surgimento da lua com o pôr do sol. Um olhar tecido na primeira camada de interpretação parece algo corriqueiro, entretanto, tece uma crítica social ao fazer alusão à alternância de poder, que nesta época o Japão era governado pelos Senhores Feudais; e a flor de colza representa o povo que obedecia rigidamente ao poder feudal. Entre imagens, o entardecer da primavera é majestosamente cantado, pintando com as palavras e posto à contemplação de uma forma singela. O *kigô* é *na no hana* (flores de colza), trazendo à baila a primavera japonesa.

*Yûdachi ya
kusaba o tsukamu
mura suzume*⁹⁰

Oh cruel vendaval!
Um bando de pequenos pardais
agarra-se à relva⁹¹

⁸⁸ Haikai de Yosa Buson (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 88).

⁸⁹ Idem - tradução de Elza Doi (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 88).

⁹⁰ Haikai de Yosa Buson (*Buson kushu*, 2011, p. 256).

⁹¹ Idem - tradução de Olga Savary (O livro dos HAI-KAIS, 1987, p. 66).

O haikai em evidência apresenta os pardais que se preparam para enfrentar vendaval e chuva intensa de uma tarde de verão. Os pardais não conseguem voar devido à intensidade da chuva e do vento forte. A alternativa é agarrar às folhas com firmeza à espera do cessar da chuva. No poemeto apresentado, Buson também tece uma crítica social entrelaçada de forma metafórica, em que o vendaval representa a ação do governo, e os pardais, o povo. O *kigô* no poemeto é *yûdachi* (vendaval), representando a estação do verão.

Yosa Buson, portanto, compõe o rol de haicaístas tradicionais japoneses realizando a confluência do haikai com as artes plásticas. Além disso, traz para a tematização do poema questões sociais. Tais práticas imprimiam mais ressonância imagética e, talvez, uma nova característica ao poemeto.

2.8. Kobayashi Issa e o elemento humano

Tendo uma vida rodeada de contornos de solidão, Issa (1763-1827) supera as adversidades, como a perda precoce da mãe, e encontra no haikai a fenda motriz para a contemplação da natureza e, por meio dela, a dose certa para tecer também uma crítica social. A escritura poética de Issa prioriza o elemento humano em relação às regras clássicas de uso das estações do ano, como se pode constatar nos poemas a seguir:

*Yare utsuna
Hae ga te o suru
Ashi o suru*⁹²

Não mateis:
a mosca retorce suas mãos
e seus pés⁹³

A compaixão é outra característica que o haikai mencionado destaca. Exaltando a vida, satiriza-a com toda sua simplicidade. Descobre, até nos insetos ou nos seres vivos insignificantes, à maneira de uma atitude que relembra ao homem os seus próprios limites. O *kigô* é *hae* (mosca), destacando o verão no Japão.

Já no haikai a seguir, destaca uma delgada rã que insistentemente salta para tentar alcançar a ponta de uma rama.

*Yasegaeru
makeruna Issa
koreni ari*⁹⁴

Delgada rã

⁹² Haikai de Kobayashi Issa (*Haiku no tsukurikata*, 1993, p. 29).

⁹³ Idem - tradução de Elza Doi (O livro dos HAI-KAIS, 1987, p. 115).

⁹⁴ Haikai de Kobayashi Issa (*Haiku no tsukurikata*, 1993, p. 29).

tranquelize-te: Issa vem
em teu socorro⁹⁵

No poemeto em destaque, pode conter diversas interpretações, contudo, é evidente o sentimento humano assumindo contornos no pensamento do poeta, em tom de seriedade, malícia, humor ou compaixão. Destaca a fragilidade delgada rã para estimular a luta diária pela sobrevivência, inerente ao ser humano. O *kigô*, então, é *yase gaeru* (delgada rã), pois se fosse simplesmente rã, seria o referente de primavera. Contudo, a rã delgada representa a estação do verão no Japão.

O estilo de Issa, portanto, apresenta contornos mais claros em relação ao humano. Imprime na natureza do indivíduo os elementos necessários para vencer os obstáculos, sem, no entanto, desprezar a harmonia da natureza e as regras do haikai.

2.9. Kagano Chiyo-jo e os contornos femininos no haikai

Chiyo-jo (1703-1775), da Província de Ishikawa, apreciava muito o haikai por participar de grupos poéticos e devido à passagem do Matsuo Bashô pela localidade, em 1689, quando fazia peregrinação. Após a morte do marido, retorna para a casa dos pais sem deixar a prática diária dos haicais. Assim, aos 40 anos de idade, com o recrudescimento do movimento de haikai na região, imerge completamente no universo poético, apesar da diferença significativa entre homens e mulheres no cenário social da época. Chiyo-jo, seguindo os passos de Bashô, contempla a natureza e a traz para o poemeto, conforme exemplo a seguir:

*Asagao ya
tsurube torarete
morai mizu*⁹⁶

A flor de asagao
crescendo na roldana
deixa a água tranquila⁹⁷

O haikai em comento destaca uma situação em que a rama de *asagao* (glória da manhã), trepadeira herbácea, de crescimento rápido, desenvolve na roldana do poço, impedindo a sua utilização e com pena de sacrificá-la, foi necessário ir ao vizinho buscar água para abastecer-se. O *kigô* é *asagao*, a flor da *glória da manhã*, referindo-se ao outono.

*No ni yama ni
ugoku mono nashi
yuki no asa*⁹⁸

⁹⁵ Idem - tradução de Olga Savary (O livro dos HAI-KAIS, 1987, p. 104).

⁹⁶ Haikai de Kagano Chiyo-jo (*Satori*, 2002, p. 77).

⁹⁷ Idem - tradução de Luiz Bacellar (*Satori*, 2002, p. 76).

⁹⁸ Haikai de Kagano Chiyo-jo (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 166).

No campo nas
 montanhas nada se move
 uma manhã de neve⁹⁹

O segundo haikai da autora Chiyo-jo, aqui destacado, apresenta o panorama de uma manhã de inverno tanto no campo bem como na serra envolta em total brancura da neve. Não é possível ver nada em movimento, tudo está congelado, ou seja, panorama característica de inverno totalmente estático. O *kigô* é *manhã de neve*, referente ao inverno.

Tonbo tsuri
Kyou wa dokomade
*itta yara*¹⁰⁰

Caça a libélula
 até onde foram as crianças
 no dia de hoje?¹⁰¹

O terceiro haikai cuja autoria também da poetisa Chiyo-jo, aparentemente relata a observações das diversões das crianças na caça a libélula. Porém, revendo a sua biografia, ela teve um filho que faleceu ainda recém-nascido. Levando em consideração a este fato, é possível imaginar o sentimento de saudade do filho, sobrepondo a essas crianças a imagem do seu filho crescido, sem sequer demonstrar um sentimento de tristeza dentro do poema (seguindo o conceito de Zen Budismo que é não demonstrar a emoção). O *kigô* é *libélula*, referente ao outono.

Portanto a poetisa Chiyo-jo contempla a natureza que parece estática, mas torna-se poema tendo a ressonância de uma paisagem vívida e entrelaçada ao universo humano.

2.10. Principais haicaístas e haicais no período Meiji até atualidade

O período Edo foi marcado pela unificação japonesa. Já o Meiji foi marcado pela restauração do Japão no setor político e econômico. O espaço nipônico começou a fazer intercâmbios com o ocidente em termos econômicos e culturais. O haikai também marca certa *restauração*, com a inserção do conceito *shasei*, utilizado pela primeira vez por Masaoka Shiki ao referir-se ao próprio processo criativo na obra *Ôji kikô* (Viagem para Ôji). Nela, Shiki destaca que estava *desenhando a vida*, assim como Matsuo Bashô, usa o conceito de Zen Budismo como forma de proporcionar o *satori*. Também, a partir desta era Meiji, o termo *haiku*, que se originou de combinação dos termos *haikai* e o *hokku* (que se denominava ao terceto

⁹⁹ Idem - tradução de Elza Doi (Haikai: Antologia e história, 2014, p. 166).

¹⁰⁰ Haikai de Kagano Chiyo-jo (*Satori*, 2002, p. 65).

¹⁰¹ Idem - tradução de Ken Nishikido.

inicial de *haikai-renga*) passou a ser mais comum em relação à *haikai*, o termo utilizado até então.

2.11. Masaoka Shiki – influenciador literário moderno

Filho da província de Ehime, Shiki (1867-1902) dedicou-se à produção e divulgação do haikai, além da escrita do *tanka* e romance. Proporcionou grande influência na literatura moderna do Japão. Há duas vertentes em relação ao trabalho de Shiki. Faz uma observação realista da natureza por meio da técnica *shasei* e critica o trabalho de Matsuo Bashô como simplório, um poeta de palavras decorativas e linguagem ornamental. Como já mencionado, cristaliza o termo *haiku* diante do nome utilizado anteriormente: haikai.

*Kakikue ba
kanega naru nari
hôryu ji*¹⁰²

Comendo caqui
ouço badalar do sino
de templo Hôryu ji¹⁰³

O terceto em destaque, é um dos mais conhecidos haicais de Shiki. O poemeto foi escrito no momento em que estava em uma pousada comendo caqui e ouviu o badalar do sino do templo Horyû Ji, um dos templos budistas mais antigos do Japão, que foi construído na província de Nara, pelo Príncipe Regente Shôtoku¹⁰⁴, em 607. Neste haikai, o poeta aplica o *kireji*, “*nari*”, enfatizando o badalar do sino e descreve o momento único em saborear o caqui, sua fruta predileta. O *kigô* é caqui, refere-se ao outono.

No haikai a seguir, foi escrito quando o badalar do sino ocorreu ao anoitecer no templo. O *kireji*, “*ya*” enfatizar o badalar do sino e descreve também o ruído da caída do caqui maduro, que ocorre simultaneamente. O *kigô* também é *caqui*, fruto típico do outono.

*Banshō ya
tera no jukushi no
oturu oto*¹⁰⁵

O sino do anoitecer
E o barulho dos caquis maduros
Caindo no jardim do templo¹⁰⁶

¹⁰² Haikai de Masaoka Shiki (*Haiku no tsukurikata*, 1993, p. 125).

¹⁰³ Idem - tradução de Ken Nishikido.

¹⁰⁴ Príncipe Imperial (574 a 622) e regente da Imperatriz Suiko (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1080).

¹⁰⁵ Haikai de Masaoka Shiki (*Haikai: Antologia e história*, 2014, p. 147).

¹⁰⁶ Idem - tradução de Elza Doi (*Haikai: Antologia e história*, 2014, p. 147).

Assim, entre críticas devido a seu tom ácido em relação à maneira e à produção do haikai de Matsuo Bashô, Shiki elabora sua rota poética, em tom realista da natureza, por meio da técnica *shasei*.

2.12. Takahama Kyoshi, discípulo de Shiki

Kyoshi (1874-1959), também da província de Ehime, enveredou na produção poética, sendo orientado por Masaoka Shiki. Em 1898, assume a responsabilidade de edição da revista *Hototogisu*¹⁰⁷. Em 1907, após falecimento de Masaoka Shiki, passa a escrever obras em prosa, repassando o trabalho de publicação de haikai para o colega Kawahigashi Hekigoto¹⁰⁸, porém este inicia o movimento de *haiku* moderno (*shin keiko haiku*) e, posteriormente, ao *haiku* livre (*jiyû haiku*), que procurava não mais seguir o conceito de *shasei*, nem tampouco de utilização do padrão métrico de versificação de 5,7 e 5 sílabas. Dessa forma, contrariado a ideia do novo modelo de ver o haikai, decidiu retomar as atividades seguindo a forma de Shiki, inclusive, seguindo fielmente o conceito de *shasei*. Teve como discípulo o Sato Nenpuku, haicaísta que veio para o Brasil como imigrante, o qual será enfatizado com detalhes maiores no capítulo III.

*Hatake utte
haicaikoku o
hiraku beshi*¹⁰⁹

Cultive o campo e
construa um país
onde frutificará o haikai¹¹⁰

O haikai mencionado foi escrito em homenagem a Sato Nenpuku, que emigra para o Brasil. O contrato entre Japão e Brasil com os imigrantes era para trabalhar na lavoura. No haikai de Kyoshi, por exemplo, é possível constatar a mensagem de recomendação para que o discípulo mesmo em difícil situação de imigrante, dedique-se também à difusão do haikai na nova terra. E Sato Nenpuku, por sua vez, cumpriu a recomendação do mestre, difundindo o haikai entre os imigrantes japoneses. O *kigô* no poemeto é *cultive a terra*, termo que refere-se à primavera no Japão.

*Hitotsune ni
wakarete uku ha ya*

¹⁰⁷ Revista de *haiku* cirada por Yanagihara Kyokudo, em 1897 (FRÉDÉRIC, 2008, p. 464).

¹⁰⁸ Discípulo de Masaoka Shiki ao lado do Takahama Kyoshi (disponível em: <<https://bfjaawards.com/pt/pages/25310-kawahigashi-hekigot---britannica-online-encyclopedia>>. Acesso em 08.05.2022).

¹⁰⁹ Haikai de Takahama Kyoshi (HAIKU & HAIKAI – Descobrindo a Natureza, 2014, p. 41).

¹¹⁰ Idem - tradução de Akiko Kurihara (HAIKU & HAIKAI – Descobrindo a Natureza, 2014, p. 41).

*haru no mizu*¹¹¹

O haicai destacado, também escrito pelo poeta Kyoshi, assemelha-se muito com o haicai traduzido e apresentado pelo escritor Monteiro Lobato, já mencionado no Capítulo I conforme segue:

Ramos de alga marinha flutuam
Separadamente à superfície das águas
eles têm, entretanto, uma só raiz¹¹²

Portanto, Takahama Kyoshi influencia, ainda que indiretamente, a produção haicaísta em terras brasileiras. Talvez a tendência da escritura do poemeto no Brasil, em seguir a linha tradicional, seja uma descendência da ideia de Kyoshi. Dessa forma, uma pequena semente veio com o discípulo e floresceu em terras tropicais, com contornos da natureza brasileira.

2.13. Takano Sujû, haicaísta moderno que segue o tradicional

Filho da província de Ibaragi, Sujû (1893-1976) imprime, na era moderna, o trabalho como poeta o ofício da medicina. Seguidor de Takahama Kyoshi utiliza com maestria a aplicação do conceito de *shasei* na escritura dos poemetos, conforme haicai a seguir:

*Hiragi no
hana ippon no
kaori kana*¹¹³

Com apenas uma flor
osmantis aromatiza
todo o ambiente¹¹⁴

O haicai destacado evidencia o conceito de *shasei* por meio da imagem de apenas uma flor de *Osmanthus*, destacando a presença da flor no ambiente também pelo atraente aroma. A *Osmanthus* floresce no inverno, portanto, o *kigô* é a *flor de Osmanthus*. A aproximação da realidade segue a estética de Takano Sujû sendo mais um condutor das características do haicai tradicional até os dias atuais.

2.14. Nakamura Kusadao

Por último, nesse caminho descritivo dos haicaístas mais salutares no período Meiji até atualidade, Kusadao (1901-1983), nascido em Amoi na China, ingressou, em 1925, no Curso de Literatura Alemã da Universidade Nacional de Tokyo, indo, posteriormente, para o Curso

¹¹¹ Haicai de Takahama Kyoshi (*Haiku nyuumon*, 1988, p. 67).

¹¹² Idem - tradução de Monteiro Lobato (LOBATO, 1906 *apud* GUTTILLA, 2009, p. 137).

¹¹³ Haicai de Takano Sujû (disponível em: <http://yasumasa.jp/2014/12/10/post_2611.html>. Acesso em 08.052022/)

¹¹⁴ Idem - tradução de Ken Nishikido.

de Literatura Nacional na mesma Universidade. O tema da monografia de conclusão do curso foi *Visão do haikai de Masaoka Shiki*. É possível perceber, dessa maneira, a admiração pelo haicaísta o conceito *shasei*.

*Fuyu no mizu
isshi no kage mo
azamukazu*¹¹⁵

Águas do inverno
Reflete fielmente
a sua imagem¹¹⁶

O haikai destacado de Kusadao descreve o espelho d'água numa lagoa no inverno, que reflete fielmente a imagem do panorama translucido da estação. Trata-se de um haikai que recebeu um elogio significativo do mestre Takahama Kyoshi. O *kigô* é *a água do inverno*, referente a estação gelada no Japão.

Portanto, nota-se pela descrição dos últimos haicaístas, uma predominância do estilo tradicional e também o haikai indo para os centros universitários como pesquisa e saindo de lá, grandes nomes do haikai. Na mesma linha de raciocínio o haikai produzido no Brasil envereda por tendencia similar conforme é apresentado no Capítulo III.

¹¹⁵ Haikai de Nakamura Kusadao (*Haiku nyûmon*, 1988, p. 111).

¹¹⁶ Idem - tradução de Ken Nishikido.

CAPÍTULO III: HAICAI VERDE E AMARELO

Rio na piracema
os peixes pulam nas canoas.
outro cigarro aceso.
Aníbal Beça, 2006.

3.1. A chegada do haikai no Brasil e suas vertentes

No Brasil, considera-se a chegada efetiva do haikai por meio de duas vertentes: uma com a imigração japonesa, que chegou em 18 de junho de 1908, no porto de Santos, tendo o haicaísta Uetsuka Hyôkotsu entre os tripulantes; a outra vertente considera a tradução do haikai francês para o português por Afrânio Peixoto, em 1919, publicado no prefácio do livro intitulado *Trovas Populares Brasileiras*. Contudo, como já postulado no capítulo I, há conjecturas do manuseio do haikai por Sousândrade e Monteiro Lobato bem antes de Afrânio Peixoto.

Em terras brasileiras, diversos haicaístas se destacaram ao longo da história de imigração japonesa no Brasil. Contudo, o objetivo principal da dissertação, como também pontuado, é analisar os haicaístas e suas produções no Amazonas, apresenta-se brevemente alguns haicaístas imigrantes que fizeram fartas contribuições na difusão do haikai, em ordem cronológica de chegada ao Brasil. São eles: Uetsuka Hyôkotsu (1908), Sato Nenpuku (1927) e Masuda Goga (1929). Nesse caminho, os haicaístas mencionados serão contemplados por uma descrição singela a seguir:

3.2. Uetsuka Hyôkotsu

Nascido na província de Kumamoto, Uetsuka (1876-1935) realiza, no mar a caminho do Brasil e também durante os tempos difíceis da colônia em São Paulo, a composição de diversos haicais. A fenda que a poesia provocava, permitia, de certa forma, realizar uma catarse da vida e dos labores diários. O haikai destacado a seguir, por exemplo, foi escrito em momento antes do navio de imigração japonesa Kasato-Maru chegar ao porto de Santos, em 1908.

*Karetaki o
miagete tsukinu
iminsen¹¹⁷*

A nau imigrante
chegando: vê se lá no alto

¹¹⁷ Haikai de Uetsuka Hyôkotsu (O haikai no Brasil, 1988, p. 33)

a cascata seca¹¹⁸

Assim, nasce o primeiro haikai, escrito pelos imigrantes japoneses, em terras brasileiras. Nele, é possível imaginar o sentimento do imigrante ao contemplar a cascata seca, ou seja, as serras. É uma sensação de alívio por chegar à terra prometida, no entanto, cercada de preocupações das dificuldades ainda desconhecidas. O *kigô* é a *cascata seca* fazendo uma referência ao inverno no Japão. Apesar do inverno japonês ser ao longo dos meses de dezembro a fevereiro do ano seguinte, pelo fato do Brasil se localizar no hemisfério sul, o mês de junho é o inverno. E o termo “cascata seca” ser *kigô* de inverno é devido a estação de inverno no Japão, muitas correntes fluviais ficam congeladas ou sem fontes fluidas e as cascatas ficam sem quedas de água.

Portanto, a primeira impressão do Brasil em relação aos imigrantes japoneses surgiu por meio de um haikai. Tal proeza evidencia a força que o novo estilo poético iria despojar em terras brasileiras.

3.3. Sato Nenpuku

Tendo a província de Niigata como região natal (1898-1979), Nenpuku foi discípulo de Takahama Kyoshi. Aos 28 anos, muda-se para o Brasil, destacando-se na produção de haikai em língua japonesa em terras brasileiras. A exuberante natureza incentivou a prática dos haicais, contudo a imagem do verde e dos sons pareciam bem mais próximos da vida humana do que no Japão. Os ecos de sua influência haicaísta podem ser ouvidos no trabalho do Grêmio Haikai Ipê¹¹⁹ e na poesia de Paulo Leminski.

*Kaminari ya
yomo no jukai no
kokaminari*¹²⁰

Trovão estronda -
e o trovãozinho ecoam
na selva em redor¹²¹

O haikai mencionado é a imagem da exuberante selva próxima à lavoura. Uma espécie de quadro que circundava o local de trabalho. O *kigô*, segundo o livro de Kigologia, criado por Masuda Goga, é o *trovão*, referente ao verão no Brasil.

¹¹⁸ Idem - tradução de Masuda Goga (O haikai no Brasil, 1988, p. 33).

¹¹⁹ Grêmio de Haikai fundado em 1987 tendo como um dos fundadores haicaísta Masuda Goga.

¹²⁰ Haikai de Sato Nenpuku (O haikai no Brasil, 1988, p. 61).

¹²¹ Idem - tradução de Masuda Goga (O haikai no Brasil, 1988, p. 61).

3.4. Masuda Goga

Nascido na província de Kagawa, Goga (1911-2008) chegou ao Brasil em 15 de dezembro de 1929. Destacou-se pela produção da poesia haicaísta em japonês e em português, aclimatando o haikai às paisagens brasileiras. Aqui começa a junção com a língua portuguesa. É o autor da obra *Natureza – berço do haikai – Kigologia e antologia*, em parceria com Teruko Oda. Na obra, é destacada que o *kigô* não possui a finalidade de ser um mero ornamento.

Um bom haikai é aquele cujo autor, situando o transitório (o *kigô* e a sensação a ele inerente ou dele decorrente – frio, calor, solidão, paz, etc.; ou a emoção que com ele nasce ou salta) como eixo do poema, é capaz de transmitir as diversas nuances (de cor, ritmo, movimento, som, profundidade, extensão, etc.) da sensação/emoção provocada por esse elemento transitório, em dezessete sílabas poéticas (ou próximo disso), de modo harmonioso, leve e sutil. E de tal forma, que o conjunto assim apresentado possibilite o re-acontecer do transitório. (GOGA & ODA, 2018, p. 3)

Pelo fato de ter chegado ao Brasil ainda relativamente jovem, Masuda Goga aprendeu a língua portuguesa com facilidade. Transitava bem entre as duas línguas na composição do haikai tanto em língua japonesa bem como em língua portuguesa. O haikai a seguir foi escrito em língua japonesa e o próprio autor o traduziu para a língua portuguesa.

*Aozora ni
kin no sen hiku
ipê rakka¹²²*

Cai riscando um leve
traço dourado no azul
uma flor de ipê¹²³

Destaca-se no poemeto o haikai já aclimatado ao ambiente brasileiro, com o fundo de azul translúcido do céu, o ipê amarelo cai riscando uma linha dourada, apresentando as cores brasileiras. O *kigô* é flor de ipê (amarelo), referente à primavera no Brasil.

Portanto, segundo Paulo Franchetti, “seja qual for o futuro das várias tendências do haikai contemporâneo, é certo que, na sua história, é de primeira importância a contribuição de Goga e das pessoas que à sua volta o praticaram” (ODA, 2011, p.13). Assim, Goga estará sempre presente na escritura poética dos discípulos ensinada e praticada por ele.

¹²² Haikai de Masuda Goga (O haikai no Brasil, 1988, p. 56).

¹²³ Idem - tradução de Masuda Goga (O haikai no Brasil, 1988, p. 56).

3.5. Haicaístas brasileiros e a escritura poética

Diversos nomes se destacaram ao longo do Século XX e XXI, porém, nessa dissertação, são compilados os mais importantes no que se refere à contribuição e à difusão do haicai, principalmente as influências e tendências que se ramificaram até o Amazonas. Assim, de forma breve, há comentários sobre os respectivos haicais dos escritores brasileiros que contribuíram para a difusão e inserção do poemeto no universo literário do Brasil.

3.6. Afrânio Peixoto

Natural da Bahia, Afrânio Peixoto (1876-1947) foi crítico literário, ensaísta, romancista e historiador brasileiro. Ocupou a cadeira 7 da Academia Brasileira de Letras. Acessou pela primeira vez os haicais escritos pelo francês Paul-Louis Couchoud. A estética breve e singular do poemeto o induziu a traduzi-los, em 1919, realizando ampla divulgação do haicai na literatura brasileira, em *Trovas Populares Brasileiras*.

Ipê florido
Perdendo todas as folhas
Faz-se uma flor só¹²⁴

O haicai mencionado foi composto pelo haicaísta Afrânio Peixoto, atribuindo o título “Arte de resumir” ao poemeto, seguido uma característica criada por Guilherme de Almeida.

O sabiá canta,
Sempre uma mesma canção:
O belo não cansa¹²⁵

Sob o título de “A beleza eterna”, o haicai apresentado, também de Afrânio Peixoto, é outro exemplo do estilo aplicado por Guilherme de Almeida.

3.7. Guilherme de Almeida

Sendo o primeiro modernista a entrar para a Academia Brasileira de Letras (1930), Guilherme de Almeida (1890-1969) divulgou amplamente o gênero haicai no Brasil. Em 1958, foi coroado o quarto *Príncipe dos Poetas Brasileiros* (depois de Bilac, Alberto de Oliveira e Olegário Mariano). Profundo admirador da cultura japonesa, fundou, em 1956, a instituição Aliança Cultural Brasil – Japão, sendo o primeiro presidente. No que se refere à concepção de estilo, faz a comparação entre o haicai com a trova brasileira e introduz a rima entre o primeiro com o terceiro verso. Também rima interna no segundo verso, fazendo rimar a segunda sílaba com última. Atribuiu, ainda, título a cada haicai, porém Paulo Franchetti, no

¹²⁴ Haicai de Afrânio Peixoto (disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/t/4499/haicai>>. Acesso em 08.05.2022).

¹²⁵ Haicai de Afrânio Peixoto (HAICAI DO BRASIL, 2014, p. 19).

Anais do IV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, quando participou da Mesa-Redonda: *Haikai – seu desenvolvimento no Japão e no Brasil*, a seguinte crítica em relação a tal senso estético:

A verdade é que os poemetos de Guilherme de Almeida fracassam como haicais não pela rima, nem pela métrica, mas pela atitude que explicita quando os lemos com os títulos que têm e que eu sorratamente, retirei na leitura, para melhor poder argumentar com vocês. Vamos ler agora os mesmos poemas, com os devidos títulos, e lhes peço que observem o efeito de sentido que agora terão e que comparem esse efeito com o que tiveram os versos apenas. (FRANCHETTI, 1993, p. 159)

Seguindo o pensamento de Franchetti, a atribuição do título ao haikai empobrece ao forçar a decifração metafórica do poemeto, contrariando o conceito de estética de recepção, em que o leitor realiza a complementação da fragmentação poética que existe no haikai.

Desfolha-se a rosa
Aparece até que floresce
o chão cor-de-rosa¹²⁶

Sob o título de “Caridade”, Guilherme de Almeida no haikai destacado acima, enfatiza que enfatiza o uso de rimas de acordo com o seu estilo estético, destacando o fato da rosa que se desfolhou e como lição de alta caridade embelezou o chão da terra, no entanto entende-se que a rosa floresceu graças aos nutrientes oferecidos pela terra, ou seja, a caridade recíproca.

Na cidade, a lua:
a joia branca que boia
na lama da rua¹²⁷

Por fim, o haikai mencionado que destaca a lua como ornamento da noite, Guilherme de Almeida continua pautado na característica estética da rima. Sob o título de “Noturno” amplifica a beleza noturna, ainda que exista em uma cidade a rua com buraco de lama. O luar refletido na poça embeleza os elementos que causam o desajuste na cidade.

3.8. Oldegar Vieira

Tendo ocupado uma cadeira na Academia de Letras da Bahia, Oldegar Franco Vieira (1915-2006) publicou a primeira obra, *Folhas de Chá*, em 1940, pelo *Cadernos da Hora* (São Paulo), com ilustrações modernistas de Anita Malfatti. No prefácio da obra, definiu o haikai como cores que tange as cordas da alma, evidenciando a adesão ao estilo poético japonês e a ressonância de suas imagens. Foi defensor do conteúdo, ou seja, considerar as características

¹²⁶ Haikai de Guilherme de Almeida (HAICAI DO BRASIL, 2014, p. 27).

¹²⁷ Haikai de Guilherme de Almeida (HAICAI DO BRASIL, 2014, p. 24).

peculiares do haicai que são: a concisão, a condensação, a intuição e a emoção-concepção que são geradas pela inspiração do Zen Budismo. No haicai a seguir Oldegar Vieira segue parcialmente o estilo Guilherme de Almeida, sob o título de “Sugestão”.

A boca da noite
Avançou a lua cheia;
um quarto minguante ¹²⁸

“A lua crescente”, no haicai a seguir, é o título do poemeto e também composto pelo poeta Oldegar Vieira. Nele, o matagal funciona como espécie de interventor do brilho da lua, entretanto a intensidade do brilho atinge qualquer espaço vazio, sendo o matagal abraçado pela luz.

Uma foice corta
um matagal no poente
a lua crescente¹²⁹

3.9. Jorge Fonseca Junior

O interesse do poeta Jorge Fonseca (1912-1985) pelo haicai iniciou-se em 1934, mas somente em 1937, convidado a integrar o Grêmio Cultural Brasileiro-Nipônico e conhecendo o haicaísta Masuda Goga, inicia o processo criativo, passa a defender a importância da presença do *kigô* no haicai, pois a sua extrema concisão faz fluir com naturalidade o conteúdo poético. E por volta de 1953, manteve contato com Guilherme de Almeida.

Para o sol que morre,
o algodoal estende, grato,
um lençol imenso¹³⁰

Como exemplificado no haicai mencionado, de Jorge Fonseca Junior, o uso de *kigô* é aplicado com maestria, reforçando o seu estilo. Neste caso o *kigô* é “algodoal”, referindo-se ao outono. Em outro haicai, apresentado a seguir, Jorge Fonseca Junior também usa com rigor o *kigô*. O termo “jasmim”, por exemplo, refere-se à estação de verão (no entanto floresce desde final de primavera até início de outono). Ainda, o poeta aplica rimas no estilo estabelecido por Guilherme de Almeida.

Ah! Uns olhos sem luz
vêm ver jasmims florescer
diante de uma cruz¹³¹

¹²⁸ Haicai de Oldegar Vieira (HAICAI DO BRASIL, 2014, p. 51).

¹²⁹ Haicai de Oldegar Vieira (HAICAI DO BRASIL, 2014, p. 48).

¹³⁰ Haicai de Jorge Fonseca Jr. (HAICAI DO BRASIL, 2014, p. 47).

¹³¹ Haicai de Jorge Fonseca Jr. (Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, 2008, p. 200).

Portanto, o haikai no Brasil ramifica-se por meio de duas vertentes. Nenhuma é hierárquica a outra tanto a vertente construída pelos imigrantes japoneses como a oriunda da França constroem e solidificam o haikai no Brasil. Desde a construção do haikai feita por Uetsuka Hyôkotsu em terras brasileiras, até a difusão em português por Masuda Goga, Afranio Peixoto, Guilherme de Almeida, Odegar Vieira e Jorge Fonseca Junior o haikai encontrou terreno para o florescimento no Brasil, ainda que com características estéticas diversas. Assim, o haikai ancora-se em terras brasileiras, ramificando até o Amazonas.

CAPÍTULO IV: CANOA ANCORADA

Brilho das águas
no rebojo do cardume
reflete a fartura.
Anísio Mello, 2002

Como já foram constatados, diversos poetas de variadas regiões brasileiras se encantaram e produziram o haikai. No Amazonas também não foi diferente. Além da forte influência da imigração japonesa na região norte, há singular admiração dos amazonenses pela cultura japonesa que, por sua vez, transformam-na em escritura poética.

No que se refere ao haikai, também há produções amazonenses tanto em língua portuguesa quanto em língua japonesa. São as produções realizadas pelo Grêmio Sumaúma de Haikai (criado em 2000), Clube da Madrugada (criado em 1954), Grupo de Haikai da Universidade Federal do Amazonas (criado em 2020) - que são produções de haikai em língua portuguesa, e pelo *Manaus Kukai* (Grêmio Haikai de Manaus) da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental - NIPPAKU (criado em 1984).

Os haicais produzidos pelos membros de *Manaus Kukai* (Grêmio Haikai de Manaus) da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental, em língua japonesa, seguem rigorosamente os critérios japoneses, tais como o uso obrigatório de *kigô* e também a aplicação de *kireji*, embora este último não seja obrigatório. Assim o haikai permanece vivo nas mãos de poetas ativos que continuam a peregrinação poética iniciada por Luiz Bacellar, Aníbal Beça, Roberto Evangelista, Anísio Melo, Ernesto Penafort, Jorge Tufic, João Félix, Rosa Clement, Zemaria Pinto, Cacio Ferreira, pelos imigrantes e descendentes japoneses radicados no Amazonas. No entanto, como já foi mencionado na introdução da dissertação, ainda não houve uma integração entre o haikai escrito em língua japonesa e o poemeto escrito em língua portuguesa em solo amazonense.

Portanto, houve e há uma vasta produção de haikai no Amazonas. Falta apenas um entrelaçamento entre as produções em japonês e em português. A integração maior fará do Amazonas um polo ainda maior de destaque da poesia japonesa haicaísta no cenário nacional. Acredita-se, em um futuro breve, que, principalmente pelo considerável interesse pela língua e cultura japonesas por parte dos brasileiros, constatados e comprovados pelo elevado número de inscritos no Curso de Língua Japonesa da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental, estudantes do Ensino Fundamental da Escola Estadual Bilíngue de Tempo Integral Djalma da

Cunha Batista (em Manaus), discentes do Ensino Médio da Escola Estadual Bilíngue de Tempo Integral Jacimar da Silva Gama (em Manaus), novos poetas surgirão e manterão a tradição da poesia japonesa no Amazonas. Nesse sentido a dissertação *Encontros: haikai e haicaísta no Amazonas*, inicia-se o entrelaçamento da produção haicaísta em língua portuguesa e japonesa em terras manauaras. Além disso, será fonte de pesquisa para futuros pesquisadores sobre a temática do haikai.

4.1. O haikai aporta-se no Amazonas

O início do haikai no Amazonas ocorreu, assim como aconteceu no Brasil, por duas vertentes: por meio da imigração japonesa com a chegada dos imigrantes da empresa *Amazon Kogyo Kabushiki Gaisha*¹³² e de *Koutakusei*¹³³, e através de haicaístas brasileiros consagrados, tais como Afrânio Peixoto e Guilherme de Almeida, que influenciaram os poetas amazonenses. Ainda, a tradução de *Senda de Oku* pode ser um ponto de despertar para o haikai em solo amazonense. Como exemplo, na atualidade, o poeta Zemaria Pinto mantém contato frequente com membro do Grêmio Ipê de haikai Edson Kenji Iura¹³⁴.

A natureza amazonense se destaca em temáticas e fenômenos típicos, que excita a inspiração do poeta, haja vista os haicais produzidos pelos haicaístas imigrantes japoneses no Amazonas conquistaram prêmios internacionais. Tem-se, como exemplo, o haikai da poetisa Hattori Tane, a seguir:

*Amazon ni
kyuju nisai no
hatsu kagami*¹³⁵

No Amazonas
Imagem do Ano Novo
dos noventa e dois anos¹³⁶

O haikai mencionado, da poetisa Hattori Tane, imigrante que chegou ao Brasil em 1954 e que sobreviveu às dificuldades, climáticas, linguísticas, alimentares, doenças tropicais, sobretudo, a dificuldade financeira. Porém, ao completar 92 anos, cercados de filhos e netos, e contemplando a sua imagem no espelho, apesar de tudo que vivenciou, agradece a Deus pelo momento de rara felicidade.

¹³² Primeira leva da imigração japonesa foi em 1929, em Maués/AM, que vieram para cultivo de guaraná.

¹³³ Imigrantes que chegaram em Parintins/AM, em 1931, que conseguiram a façanha da aclimação da juta indiana que, por sua vez, sustentou em parte a economia do estado na época.

¹³⁴ O escritor Edson Kenji Iura realizou a apresentação da obra *Dabacuri*, do Zemaria Pinto. Publicada em 2004.

¹³⁵ Haikai de Tane (disponível em: <<https://www.itoen.co.jp/news/detail/id=23283>>. Acesso em 08.05.2022). Premiada em 2013 no Concurso de Haiku Itoen do Japão.

¹³⁶ Idem - tradução de Ken Nishikido.

Yamaguchi Toshiko, no haikai a seguir, não contempla o panorama Amazônico, porém compartilha a tristeza de uma imigrante que juntos partiram do Japão com destino ao Amazonas, mas alguns não conseguiram chegar à terra prometida. A poetisa, em 2004, foi laureada com a premiação da NHK (Emissora de TV do Japão). Escreveu o melhor haikai fora do Japão:

*Hoshi zukiyo
umi ni houmuru
iminsen*¹³⁷

A nau imigrante
no luar de céu estrelado
faz o sepultamento¹³⁸

Dessa forma, os haicais de Hattori Tane e Yamaguchi Toshiko enfatizam a confluência de imagens entre o Japão e o Brasil, no contexto de imigração, tendo como destaque a viagem e a terra amazônica.

Nesse cenário favorável à criação poética, diversos nomes se destacaram ao longo da segunda metade do século XX e no século XXI. Nesse sentido, a investigação efetuou uma minuciosa pesquisa bibliográfica referente ao haikai no Amazonas, cujo resultado obtido pode ser diferenciado em dois aspectos: obras que enfocam puramente o haikai e outro que apresenta os haicais dentro de estilo poético.

Nesse caminho, o despertar em relação à produção haicaísta no Amazonas (apesar de ter sido criado, em 1942, mas não publicado anteriormente por Samuel Benchimol, na obra *Verso dos Verdes Anos*, e por Ernesto Penafort, em 1973, no livro *Azul Geral*) pode se dizer que aconteceu com o lançamento do livro *O crisântemo de cem pétalas*, de Luiz Bacellar em parceria com Roberto Evangelista. É a única obra de haikai no Amazonas, até então, traduzida para a língua japonesa, na ocasião do *XI Congresso Internacional de Estudos japoneses no Brasil/ XXIV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*, realizada pela Universidade Federal do Amazonas, em 21 a 23 de setembro de 2016. Uma das congressistas, a Professora Dra. Rei Kufukihara, adquiriu a cópia da obra, com devido consentimento dos familiares dos autores (Luiz Bacellar e Roberto Evangelista), e efetuou a tradução para a língua japonesa e para a língua inglesa, em 2018, por meio do artigo *Burajiru - Amazon ni okeru haiku to haikai, soshite haikaishū “Hyakumai no hanabira no kiku” ni tsuite – hon’yaku; mohō; orijinarichii*.

¹³⁷ Haikai de Yamaguchi Toshiko, (disponível em <<https://www.nikkeishimbun.jp/2005/050119-65colonia.html>>. Acesso em 08.05.2022). Premiado pela NHK como melhor haikai do ano 2004 fora do Japão.

¹³⁸ Idem - tradução de Ken Nishikido.

Portanto os haicais produzidos no Amazonas, se entrelaça pela intensidade da paisagem e caminha para outras regiões do Brasil e do mundo. Nesse sentido, é importante reforçar a pesquisa sobre haikai no Amazonas, pois conforme já constado até aqui o poemeto amazonense segue o caminho delineado por Matsuo Bashô e Masaoka Shiki imprimindo o olhar do Nikkei e brasileiro no cantar das imagens amazônidas.

4.2. Luiz Bacellar

Luiz Franco de Sá Bacellar (1928-2012), sendo bolsista no INPA (Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia), fez o curso de Aperfeiçoamento Social na área de Antropologia, sob a orientação do Professor Darcy Ribeiro. Com o lançamento do livro *Frauta de Barro*, em 1959, foi laureado com o Prêmio Olavo Bilac. Em 1985, em parceria com Roberto Evangelista, lançou o livro de haikai (em caixa de madeira) *O crisântemo de cem pétalas*. Em 1999, o novo livro de haiku, *Satori*, vem à baila. Na sequência, em 2004, utilizando o pseudônimo de Kazüo Satsumà, publicou o livro *Borboleta de fogo*. Segundo Ferreira,

Assim como a poesia de *Satori*, os poemetos de *Borboletas de fogo* são haicais, mas com certas restrições. Também não é *tanka*, poema que antecede o haikai e não usa a metrificação tradicional 5, 7 e 5 sílabas. A natureza orna o travesseiro do haikai tradicional. As virtudes e pecados humanos são dispostos em uma poesia que está próxima do haikai em relação à estrutura. Nesse sentido, a poesia de Kazüo Satsumà pode ser classificada como *senryū*. (FERREIRA, 2021, p. 56)

Nessa perspectiva, o poeta Bacellar segue a tradição haicaísta na obra *Satori*. Constrói profundos vínculos com a essência da gênese do haikai, sobretudo, seguindo a tessitura filosófica desta arte poética japonesa, logicamente adaptando-a às condições singulares e às situações tipicamente amazônicas, como constatado nos haicais a seguir:

Na laranja e na couve
picada – as cores brasileiras
da feijoada¹³⁹

Cobra-grande – o rio
desliza ao crepúsculo:
mil escama de ouro¹⁴⁰

Referindo-se sobre os haicais acima mencionados compostos pelo Bacellar, Renan Freitas Pinto destaca que:

Sua identificação e sua familiaridade com o universo dessa tradição poética explicam a agilidade, o humor e a precisão com que escreveu todos esses

¹³⁹ Haikai de Luiz Bacellar (*Satori*, 2002, p.56).

¹⁴⁰ Haikai de Luiz Bacellar (*Satori*, 2002, p.58).

pequenos tesouros que são esses *haiku*, e porque sua obra se tornou não apenas um marco precursor, mas a demonstração das possibilidades de combinação entre os temas e técnicas tradicionais e os experimentos com os temas brasileiros e amazônicos. (BACELLAR, 2002, p. 134)

Bacellar, portanto, aproxima-se de Matsuo Bashô ao dar ao haikai amazonense elementos que se aliam ao Zen Budismo. Contudo, destaca a força do homem e da paisagem amazônicas como vozes que circulam o poemeto.

4.3. Aníbal Beça

Aníbal Augusto Ferro de Madureira Beça Neto (1946-2009), em 1966, publicou seu primeiro livro de poemas *Convite Frugal*. Participou da produção e divulgação do haikai por influência de Luiz Bacellar. É autor da obra poética *Filhos da Várzea* (1984), que contém, alguns haicais e *Folhas da Selva* (2006), obra dedicada somente ao haikai. Segundo Rosa Clement, “em seu livro *Filhos da várzea*, de 1984, há haicais à maneira Guilherme de Almeida” (CLEMENT, 2019, p. 72).

Flauta na floresta
o vento sopra nos furos
do bambu brocado¹⁴¹

O haikai que destaca a *flauta na floresta*, segundo o haicaísta Zemaria Pinto, no prefácio do livro *Folhas da Selva*, “O vento e a floresta representam a condição geral, espacial do poema, o sempre. A música provocada nos furos do bambu – a flauta – é o efêmero, a experiência única, o agora que não se repetirá jamais” (BEÇA, 2006, p. 14).

Olhos marejados
saudade se misturando
aos pingos da chuva¹⁴²

O haicaísta Zemaria Pinto, também no prefácio do livro *Folhas da Selva*, analisando a produção de Aníbal Beça, pontua:

Se o humor não transparece, fica a leveza, o espírito do poeta ao vivenciar aquela cena sob a chuva, o elemento espacial. A abstração de que é a saudade que provoca aquela imagem única é, na verdade, uma quebra do distanciamento, mas, ao mesmo tempo, é um exercício de auto-ironia. (BEÇA, 2006, p. 15)

¹⁴¹ Haikai de Aníbal Beça (*Folhas da Selva* - haicais, 2006, p. 63).

¹⁴² Haikai de Aníbal Beça (*Folhas da Selva* - haicais, 2006, p. 65).

É possível inferir, portanto, que o poeta Aníbal Beça conseguia vislumbrar a imagem amazônica, considerada rústica, com leveza e experiência única. Da paisagem, jorra o espelhamento de um mundo idílico, mas contemplado por todos os humanos.

4.4. Roberto Evangelista

Roberto Evangelista (1946-2019) nasceu em Cruzeiro do Sul/Acre, mas com 6 meses aportou-se no Amazonas. Atuou como artista plástica e também como haicáista no estilo deixado por Luiz Bacellar e Aníbal Beça. Em 1985, lançou com Bacellar *O Crisântemo de cem pétalas*, que exala uma exuberância poética desmedida, abarcando as paisagens amazonenses. Também publicou livro de haicai *Mínimas orações* (2012) e *Sementes germinadas* (2019), livro escrito em vida, mas lançado após a sua morte, em parceria com Márcio Catunda¹⁴³.

Dada a segunda
demão de azul, o sol
conclui a pintura¹⁴⁴

Evangelista, no haicai mencionado, utilizando-se da habilidade de artista plástico, no tece para o haicai a habilidade de “pintar com as palavras”, entrelaçando a pintura, palavra e paisagem amazônica. A tinta se espraia na imagem condensada e a caneta faz a junção de signos, constituindo-se como haicai.

Em pasto d'água
canaranas murerus
o peixe-boi ruminava¹⁴⁵

O haicai evangelistiano, destacado acima, invoca o ciclo da vida harmônica da região amazônica, destacando pastagens que crescem graças à enchente, que por sua vez, alimentam o peixe-boi. Além disso, há no poemeto uma mistura de cores e sons. Tudo se transforma em uma paisagem una, translúcida, em que impera a vida.

4.5. Jorge Tufic

Jorge Tufic (1930-2018) foi agraciado com o diploma *O poeta do ano*, em 1976, prêmio concedido pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Amazonas, em reconhecimento à sua vasta e intensa atividade literária. Tem seu nome inserido em diversas antologias, por exemplo, *A Nova Poesia Brasileira*. Pertenceu à equipe do Clube da Madrugada. É autor da letra do *Hino do Amazonas*, contemplado em primeiro lugar em concurso nacional promovido pelo

¹⁴³ Escritor, poeta e diplomata brasileiro nascido em Fortaleza/Ceará.

¹⁴⁴ Haicai de Roberto Evangelista (*SEMENTES GERMINADAS*, 2019, p. 20).

¹⁴⁵ Haicai de Roberto Evangelista (*Mínimas orações*, 2012, p. 31).

governador José Lindoso, em 1980. É autor do livro de haicai *Sinos de papel* (1998). O haicai a seguir pertence a obra mencionada.

Pitanga madura
no galho penso de orvalho
uma gota se pendura.¹⁴⁶

O poeta Tufic, com sua habilidade utiliza da forma estabelecida pelo Guilherme de Almeida, no que se refere à aplicação de rimas. Além disso, é possível perceber a comparação que o poeta faz da pitanga e da gota de orvalho, criando uma imagem que se assemelha a um espelho natural.

Só pétala e rã
Tonteia o ar que semeia
a nova manhã.¹⁴⁷

No haicai a seguir, também do poeta Tufic utiliza-se da forma estabelecida pelo Guilherme de Almeida, usando aplicação de rimas e atribuindo o título “As quatro estações” ao haicai. Nesse sentido, em determinado momento Tufic tende-se para rima e, outro, para o título, características guilhermeanos.

4.6. Anísio Mello

Anísio Thaumaturgo Soriano Mello (1927-2010) foi membro da Academia Amazonense de Letras. Artista polivalente, pois o poeta Luiz Bacellar, na apresentação do livro *Kaleidoscópio*, destaca que: “é o artista mais versátil que conheço: escultor, pintor, inventor, músico (compositor), poeta, arquiteto, heraldista, filatelista, numismata, empresário, jornalista, educador, folklorista, estudioso de língua tupi” (MELLO, 2002, p. 9). O haicai a seguir foi retirado da obra *Kaleidoscópio* (2002).

Saudade e lembrança
duas emoções que unem
na velha cidade¹⁴⁸

O autor do haicai mencionado, natural da cidade de Itacoatiara, cidade também conhecida como “Velha Serpa”, escreveu o poemeto invocando um sentimento misto de saudade do tempo em que viveu a juventude, instaurando na poesia que este momento do tempo é a melhor época da vida para qualquer pessoa.

Caindo do céu
como se fosse cristal

¹⁴⁶ Haicai de Jorge Tufic (Sino de papel, 1998, p. 7).

¹⁴⁷ Haicai de Jorge Tufic (Sino de papel, 1998, p. 4).

¹⁴⁸ Haicai de Anísio Mello (Kaleidoscópio, 2002, p. 34).

molha o chão: a chuva¹⁴⁹

Destacando as nuances da região amazônica, o poeta Anísio Mello descreve o universo amazônida imprimindo a imagem da estação chuvosa e de pouca chuva, os elementos tropicais em que o sol causticante, é atenuada pela chuva.

Em síntese, Anísio Mello canta a Amazônia assim como um arquiteto pensa a obra. A paisagem da Amazônia se encaixa perfeitamente nas palavras suavizadas dentro do poemeto. Suavizar não é dar uma ênfase menor, e sim compreender a melhor forma de captar os recursos estilísticos, sonoros, visuais e sensoriais no haicai.

4.7. João Felix

João Félix Toledo Pires de Carvalho (1945) conhece com profundidade a Filosofia Oriental, especialmente o Taoísmo e Zen-Budismo, assim como Luiz Bacellar. O haicai indica-lhe o caminho de expressão da sabedoria búdica: humildade e compaixão. É autor do livro de poesia e haicai *Urubunaínas: cantigas do Rio Urubu* (2016).

O vento ouvia
devaneios sazonais
leques de palmeira¹⁵⁰

Neste haicai, o poeta João Félix apresenta um panorama tipicamente amazônico, onde se faz de fenômenos naturais como personagem protagonista de forma metafórica. Assim como Anísio Mello suaviza as palavras, João Felix tece na poesia uma sonoridade que se aproxima dos cantos das ninfas.

Árvore ereta
floresta em marcha
rígido exército¹⁵¹

O poeta revela a imensa selva Amazônica no poemeto mencionado. O significado preterido é a biodiversidade preservada que é venerada pelo mundo. Faz alusão às árvores eretas das florestas como um exército que defende a preservação dessa biodiversidade.

Portanto, ao pensar o trabalho haicaísta de João Félix, é possível inferir que, talvez, devido ao Zen Budismo e ao Taoísmo imprime no poemeto uma certa dose literária de ecocrítica, ou seja, a natureza é invocada como imagem que necessita de preservação.

¹⁴⁹ Haicai de Anísio Mello (Kaleidoscópio, 2002, p. 22).

¹⁵⁰ Haicai de João Felix (Urubunaínas – cantigas do Rio Urubu, 2016, p. 68).

¹⁵¹ Haicai de João Felix (Urubunaínas – cantigas do Rio Urubu, 2016, p. 69).

4.8. Zemaria Pinto

José Maria Pinto de Figueiredo (1957) é um profícuo escritor e crítico literário. Concluiu a Especialização em Literatura Brasileira, em 1989, atuando como professor de Literatura na Universidade Federal do Amazonas até 2001. É autor das obras haicaístas *Corpoenigma* (1994) e *Dabacuri* (2004). Os haicais a seguir pertencem a obra *Dabacuri*.

Caminho de terra -
o mato à margem exala
perfumes silvestres¹⁵²

No haicai apresentado, o haicaísta Zemaria Pinto destaca a natureza amazônica como um perfume quase intocável, exibindo através da coloquialidade da região elementos que unem à terra e a mata como um encontro de entidades vivas. Caminho de terra representa a condição geral, ou seja, o “sempre”; e perfumes silvestres o “efêmero”.

As nuvens vermelhas,
o sol sumindo no rio
- silêncio noturno¹⁵³

Ao ler o haicai mencionado, de Zemaria Pinto, percebe-se no segundo verso “o sol sumindo no rio”. Nesse sentido é possível inferir que, para muitos que não forem do Amazonas poderia ser até estranho, porém as pessoas que conhecem o Amazonas sabem que é possível constatar a linha do horizonte no exuberante Rio Negro, cujo pôr do sol oferece um ocaso de beleza incomparável. Assim a condição geral poderia ser o pôr do sol, o “sempre”; e as nuvens vermelhas o “efêmero”.

Zemaria Pinto, portanto, consegue traçar por meio do poemeto uma geometria do homem, da natureza, da mata e do silêncio que impera entre cantos diversos que o verde exala.

4.9. Rosa Clement

Rosa de Nazaré Silva Clement (1954) é uma das mais destacadas escritoras de sua geração. Possui textos publicados em antologias, principalmente nos Estados Unidos, onde residiu. Estudiosa da flora Amazônica, é uma das fundadoras do Grêmio de Haicai Sumaúma. Nos seus haicais é possível ler as encantarias, a floresta e os seres vivos que povoam a região Amazônica.

Sol no lombo
do boto cor-de-rosa

¹⁵² Haicai de Zemaria Pinto (*Dabacuri*, 2004, p. 13).

¹⁵³ Haicai de Zemaria Pinto (*Dabacuri*, 2004, p. 36).

Rio Negro clareia¹⁵⁴

A poetisa Rosa Clement, por meio do haicai mencionado, apresenta um momento de rara beleza da Amazônia, em que um ser exótico, que é o boto cor-de-rosa, oferece contrastando o reflexo do raio de sol que incide em seu lombo com a água escura do Rio Negro.

Floresta densa
as flores de ipê caem
sobre outras arvores¹⁵⁵

Rosa Clement observa a natureza amazônica através de um ângulo singular do caleidoscópio. Pinta com palavras a árvore de ipê que muitas vezes são mais altas do que as outras e, quando essas flores caem, acabam florescendo as outras arvores ou tecendo um tapete amarelo sobre a relva.

4.10. Cacio Ferreira

Cacio José Ferreira (1976) é professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutor em Literatura. Enveredou pela poesia haicaísta após longo estudo das obras de Matsuo Bashô, Masaoka Shiki. Publicou, em 2020, a obra *Inocente céu de cinzas – reflexos de haicai*. A criação de sua escritura perpassa pela singeleza e liberdade criativa. Apesar do gosto pelos clássicos da poesia japonesa, não segue a padronização tradicional do haicai. Segundo Walter Guarnier de Lima Júnior, há um sincretismo em sua escritura:

Matsuo Bashô não só passa pelo igarapé amazônico personifica-se em Curupira, reconhece, reverencia autor e obra brasileiros. Momento, memória e imagem constituem uma sutil chave de leitura do texto: Brasil, Japão, Brasil... Captura do momento, captura do instante. Os temas e problemáticas levantadas não se esgotam apenas no ir e vir, entre Brasil e Japão, entre o momento e o instante; pelo contrário, são corajosamente levantados, ainda, temas como: família, classe, sexualidade, religião. (LIMA JÚNIOR, 2020, s/p)¹⁵⁶

A poesia produzida por Ferreira, entrelaça o Japão e o Brasil, criando imagens contemporâneas que enfatizam o cotidiano da vida. Contudo, busca aproximar-se da poesia japonesa e sua construção poética. Temas discutidos por diversos grupos sociais, o sincretismo de paisagens, aproximação da oralidade, sem uma métrica regulatória, surgem nos poemets como imagens cristalizados de um mundo possível.

O pincel cata a palavra
A mente rabisca a imagem

¹⁵⁴ Haicai de Rosa Clement (Casulo de Imagens – a poesia japonesa no Amazonas, 2017, p. 142).

¹⁵⁵ Haicai de Rosa Clement (Reflexões de caminho – haicais, 2019, p. 87).

¹⁵⁶ Disponível em <<https://www.amazonamazonia.com.br/2020/08/20/os-haikais-de-cacio-jose-ferreira-por-walter-guarnier-de-lima-junior/>> acesso em 15 de abril de 2022.

Haicai quer nascer¹⁵⁷

A água lambe a raiz
O barranco busca Iemanjá
O igarapé renova¹⁵⁸

Nos haicais apresentados acima, Cacio Ferreira, une o fazer poético com as imagens captadas da natureza Amazônica. É um sincretismo construído nas palavras a partir da força imagética captada pelo percorrer na floresta amazônica, rios, e parte do Japão.

4.11. Ernesto Penafort

Ernesto Penafort (1936-1992) foi jornalista, poeta, contista. Nasceu em Manaus e é formado em Direito pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Publicou as obras poéticas: *Azul Geral* (1973), *A Medida do Azul* (1982), *Os limites do azul* (1985) e *Do verbo azul* (1988). No livro *Azul Geral*, apresenta três haicais. Apesar de não ser uma obra completa sobre haicai, é possível inferir a forte influência do poemeto sobre Penafort e outros escritores no Amazonas.

O ar eclode lento
em bolha por toda folha
instaura vento¹⁵⁹

No haicai mencionado, Penafort dedicou ao senador Fábio Lucena, seu colega no Clube da Madrugada. Em *Azul geral*, o autor não menciona que é haicai apenas o publica como “Instrução Nº 2”. Ao realizar a leitura do poemeto, observa-se que Penafort segue exatamente a métrica e rima utilizadas pelo poeta Guilherme de Almeida.

4.12. Simão Pessoa

Simão Pessoa (1956) é poeta, humorista, cronista, blogueiro, compositor e escritor. Nasceu em Manaus. formado em Engenharia Eletrônica pela UTAM, dedicou-se ao jornalismo cultural e à atividade de produção e criação publicitária. É o autor da obra *Matou Bashô e foi ao cinema* (1992). Nela, o poeta, assim como Millôr Fernandes, aplica certa acidez aos poemetos como crítica a tendência de produção haicaísta no Amazonas. Em um primeiro momento acreditava-se que o haicai era muito simplório, contudo, nota-se no decorrer da leitura que o poeta busca imprimir nos poemetos diversos temas. No haicai a seguir crítica atitude de

¹⁵⁷ Haicai de Cacio Ferreira (Inocente céu de cinzas – reflexões de haicais, 2020, p. 44).

¹⁵⁸ Haicai de Cacio Ferreira (Inocente céu de cinzas – reflexões de haicais, 2020, p. 21).

¹⁵⁹ Haicai de Ernesto Penafort (*Azul Geral*, 1973, p. 66).

certos banhistas que vão à praia. Assim como Luiz Bacellar (Kazüo Satsumà), em *Borboletas de Fogo* (2004), injeta uma dose elevada de sarcástico e ironia na escrita.

No refluir das ondas
 Cascas de coco e melancia
 Sobre a praia vão ficando¹⁶⁰

Simão Pessoa, no haicai escrito acima, nomeia o poemeto com o título “Praia de suma no outono”, assim como Guilherme de Almeida. No entanto, a carga semântica do poemeto é uma crítica social sobre atitude dos banhistas que poluem o rio que sustenta a natureza Amazônica. Assim a paisagem se modifica diante da ação humana.

4.13. Aldisio Filgueiras

Aldisio Filgueiras (1947), natural de Manaus, é compositor, poeta e jornalista. Iniciou a sua produção poética ainda no curso secundário, no Colégio Dom Pedro II, estreando na produção literária em 1968, com o lançamento do livro de poemas *Estado de Sítio* (1968). Desde 2005, é membro da Academia Amazonense de Letras e ocupa a cadeira número 7. É autor do poema “Porto de Lenha”. No livro *Estado de Sítio* escreveu um haicai intitulado “Cívico”, com seguinte teor:

Com que honras
 se faz de um homem
 um cabo de guerra¹⁶¹

No poemeto apresentado, Aldisio Filgueiras ratifica o estilo guilhermiano por meio da inserção de título, contudo, não segue a questão da rima. Na significação trabalha um discurso positivista, quase próxima do canto aguerrido pelo seringalista em relação ao seringueiro.

4.14. Astrid Cabral

Astrid Cabral Felix de Souza (1936) é poeta, professora, contista e tradutora. Nasceu em Manaus e é diplomada em Letras Neolatinas pela UFRJ. Em 1979, publicou o livro *Ponto Cruz*, tendo considerável recepção crítica. Nessa perspectiva, consolidou-se como grande poetisa brasileira, levando o nome do Amazonas para outras paragens. Ganhou, em 1987, o Prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras, com a obra *Lição de Alice*; em 1998, o Prêmio Nacional de Poesia Helena Kolody, da Secretaria de Estado de Cultura do Paraná, com a obra *Intramuros*; em 2004, foi laureada com o Prêmio Nacional de Poesia, da Academia

¹⁶⁰ Haicai de Simão Pessoa (Matou Bashô e foi ao cinema, 2016, p. 17).

¹⁶¹ Haicai de Aldisio Filgueiras (Estado de Sítio, 1968 p. 79).

Brasileira de Letras, com a obra *Rasos d'água* e Prêmio Troféu Rio de Personalidade Cultural, em 2012, da UBE-RJ - União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro.

O terceto destacado, apesar de não ter dedicado uma obra ao ofício do haikai, escreveu um poemeto, sem assim denomina-lo, mas tendo consciência do ato, conforme o poema a seguir:

Futuro em lua minguante
minero as luas cheias
de outrora¹⁶²

No haikai mencionado, Astrid Cabral, na obra *Visgo da Terra* (2005), invoca um passado fragmentado assim como as fases da lua. Talvez seja uma ode aos companheiros do Clube da Madrugada, conforme o argumento do crítico literário Tenório Teles.

A “lua minguante” tem em nosso universo cultural, um sentido negativo, enquanto a lua cheia tem uma conotação de plenitude, expressão da vitalidade. O que se depreende dessa enunciação é o temor do futuro e um certo saudosismo. Fica evidente que a poetisa encara o futuro com perplexidade e diante das incertezas do desconhecido, volta-se, como diz para “as luas cheias do outrora”. (CABRAL, 2005, p 18)

4.15. Haicaístas imigrantes japoneses no Amazonas

Diversos nomes que se destacaram ao longo da história da imigração japonesa no Amazonas, antes mesmo da criação do Grêmio de Haiku, da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental, em 1984. Há registro dos haicaístas imigrantes do Amazonas que participavam da oficina de haikai de São Paulo, via correspondência. No entanto, para questão de seleção e destaque nessa dissertação, foi limitada em apresentar haicaístas que tenha publicado obras ou que tenha obtido destaque, conquistado alguma premiação em nível nacional ou internacional (no Japão). Nesse sentido, cinco nomes iniciarão como destaques: Yamaguchi Toshiko, Toguchi Hisako, Hattori Tane, Higashi Hiroyuki e Shirayanagi Toshio.

4.16. Yamaguchi Toshiko

Toshiko (1914-2005), da Província de Fukui do Japão, quando imigrou para o Amazonas, residiu na colônia de Andirá, em 1935. Na sequência, transfere-se para a Vila Amazônia, em Parintins/AM. Com a ocorrência de Segunda Guerra Mundial, em 1942, vai para Arari, no médio Amazonas, e trabalha na produção de juta e no comércio local. Em 1945, decide mudar para Caburi. Depois vai para Boca de Comprido, no município de Urucurituba passa a trabalhar no comércio e produção de juta novamente. Em 1983, fixa a sua nova

¹⁶² Haikai de Astrid Cabral (*Visgo da Terra*, 2005, p. 5).

residência em Manaus/AM e, em 1986, ingressa no *Manaus Kukai* (Grêmio de Haiku de Manaus) da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental.

*Saikô no
ajiwa tukuman
yashi no shin*¹⁶³

No palmito da
tucumã que se encontra
o melhor sabor¹⁶⁴

Haicai acima mencionado destaca o palmito de tucumã como melhor sabor. Atitude típica de uma dona de casa na procura de alternativa culinária na tentativa de encontrar o produto similar do Japão para preparar um prato no Amazonas.

*Tucupi no
nioi tadayou
natsu ryôri*¹⁶⁵

Prato tropical
aroma de tucupi
em todo ambiente¹⁶⁶

Já o haicai acima, cita o aroma de tucupi, que tem um sabor singular típico da região tropical brasileira. Tal ação, demonstra que os imigrantes já se adaptaram ao paladar regional.

4.17. Toguchi Hisako

Natural da Província de Miyazaki no Japão, Hisako (1934) imigrou para a colônia de Monte Alegre no Estado do Pará, em 12 de julho de 1954. Trabalhou na cooperativa da colônia até 1956. Vinculou-se no *Manaus Kukai* (Grêmio Haicai de Manaus) da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental – NIPPAKU em 1986 até 2017. Antes, porém, já escrevia o haicai desde período inicial da sua imigração.

*Amazon no
shima kieusetete
uiki fukashi*¹⁶⁷

Na Amazônia
a ilha desaparece
com a enchente¹⁶⁸

¹⁶³ Haicai de Yamaguchi Toshiko, (*Amazonia*, 1992, p. 80).

¹⁶⁴ Idem - tradução de Ken Nishikido.

¹⁶⁵ Haicai de Yamaguchi Toshiko (*Amazonia*, 1992, p. 133).

¹⁶⁶ Idem - tradução de Ken Nishikido.

¹⁶⁷ Haicai de Toguchi Hisako (*Amazon ni Iku*, 2004, p. 44).

¹⁶⁸ Idem - tradução de Ken Nishikido.

A poetisa Toguchi Hisako, como uma imigrante, contempla uma situação típica da região Amazônica, que é a mudança total de panorama em virtude da enchente. Tal ação, enfatiza talvez, já uma certa aclimação dos imigrantes em terras amazônicas.

4.18. Hattori Tane

Tane (1928-2012) nasceu em Província de Kumamoto do Japão, imigrou-se em 1954 para Rondônia e, posteriormente, mudou-se para Manaus, participou do *Manaus Kukai* (Grêmio Haikai de Manaus) da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental desde sua fundação, em 1984. Antes, porém, a poetisa já escrevia haikai logo após a sua chegada no Brasil, participando do grupo de haikai de São Paulo, escrevendo nas colunas de haikai do Jornal Paulista. Foi uma das haicaístas imigrantes de maior destaque no Amazonas.

*Amazon no
mitsurin terasu
hatsu hi no de*¹⁶⁹

Raiar de alvoreada
no Ano Novo da Amazônia
reflete a selva¹⁷⁰

A poetisa Tane, que também é imigrante, consegue desenhar em palavras um alvorecer do sol na selva Amazônica que reflete o seu raiar, decanta a sua beleza inigualável, exalando um espaço dimensional bem diferente do Japão.

4.19. Higashi Hiroyuki

Hiroyuki (1942-2021) nasceu em Província de Ishikawa no Japão. Em 1958, imigrou-se para Colônia Efigênio de Sales, no Amazonas, aos 16 anos, e, posteriormente, mudou-se para Manaus, participou do *Manaus Kukai* (Grêmio Haikai de Manaus) da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental desde sua fundação, em 1984.

*Tsuki akari
tayorini taiga
wataru fune*¹⁷¹

Na claridade do luar
navegam os barcos
pelo rio-mar¹⁷²

¹⁶⁹ Haikai de Hattori Tane (*Kushû Manaus* Nº16, 2001, NIPPAKU, p. 3).

¹⁷⁰ Idem - tradução de Ken Nishikido.

¹⁷¹ Haikai de Higashi Hiroyuki (*Kushû Manaus* Nº31, 2016, NIPPAKU, p. 17).

¹⁷² Idem - tradução de Ken Nishikido.

O haikai mencionado permite inferir que o poeta contempla um panorama comum na navegação nos rios da bacia Amazônica, onde os barcos se movimentam à noite somente com a claridade da lua, logicamente, contando com experiência e habilidade elevadas do comandante, que pilota a embarcação, desviando do iminente perigo de chocar com troncos flutuantes e também dos bancos de areia.

4.20. Shirayanagi Toshio

Toshio (1910-1994) nasceu em Província de Shizuoka no Japão, imigrou-se, em 1929, para o município de Maués na primeira leva de imigração japonesa no estado do Amazonas. Trabalhou na lavoura, no cultivo de juta e no comércio local. Posteriormente, mudou-se para Manaus e participou, em 1984, do *Manaus Kukai* (Grêmio Haikai de Manaus) da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental.

*Yukashita ni
wani kite sawagu
zôsui ki*¹⁷³

Sob palafita
agitam os jacarés
- época de cheia¹⁷⁴

O poemeto em destaque, transformou-se em título do artigo da pesquisadora de haikai no Japão e do Amazonas (Dra. Rei Kufukihara – Reitora da Universidade de Nagoya) pela descrição inusitada e inimaginável para o cotidiano japonês. Porém, para o poeta, que viveu e conviveu como um dos pioneiros da imigração japonesa no Amazonas, esta situação delineada em palavras funciona apenas como um relato natural da vida Amazônica.

4.21. Análise comparativa de haicais (poetas Nikkeis & poetas amazonenses)

De um lado escrito em língua japonesa, que segue rigorosamente a regra estabelecida pelo haikai japonês, do outro, apesar de muitos não seguirem este estilo do Japão, por meio da pesquisa em materiais bibliográficos, foram encontrados alguns haicais tanto dos poetas amazonenses bem como haicaístas imigrantes, que se convergiram em sua semântica e imagética. Por meio da tradução a seguir, foram efetuadas algumas comparações.

Fim de tarde,
trovões ecoam ao longe
- prenúncio de temporal¹⁷⁵

¹⁷³ Haikai de Shirayanagi Toshio, (*Kushû Manaus* N° 9, 1993, NIPPAKU, p. 32).

¹⁷⁴ Idem – tradução de Ken Nishikido.

¹⁷⁵ Haikai de Zemaria Pinto (Dabacuri, 2004, p. 51).

O haicai em destaque foi escrito por Zemaria Pinto, em 2004. Nele, é evidenciado o panorama típico do período chuvoso da região amazônica, em que ecoa trovões quando se inicia a tempestade.

*Inazuma no
jukai no hate ni
tsuki sasari*¹⁷⁶

O haicai da poetisa Toguchi Hisako, que conviveu por longo tempo na atividade de trabalho rural, evidencia também o estrondo do trovão que ecoa na selva anunciando a chuva torrencial. O *kigô*, neste caso, é o termo *inazuma* (trovão), referindo-se ao período chuvoso (inverno na Amazônia).

O trovão cai
nos confins da floresta
prenúncio de chuva¹⁷⁷

São, portanto dois haicais, uma em língua portuguesa, composto pelo poeta brasileiro, e outro composto pela poetisa imigrante, porém através da tradução é possível constatar a perfeita similaridade de sentimento e pensamento dos dois poetas, ou seja, como destaca o Zemaria Pinto “o prenúncio de temporal”.

Já no haicai a seguir, composto também pelo poeta Zemaria Pinto, evidencia a animosidade da festa de Boi-Bumbá de Parintins, realizada no mês de junho, que divide não só a cidade, mas também todo o Amazonas, sendo a maior festa folclórica.

Cidade dividida:
boi pra cá, boi pra lá
- junho em Parintins¹⁷⁸

Nesse mesmo caminho, haicai a seguir, composto pelo haicaísta Higashi Hiroyuki, em 2019, também enfatizando a importância da festa de Boi-Bumbá em Parintins, funcionando como a grande motivação dos povos amazônicos. O *kigô* é o termo *ushi matsuri* (festa de boi) que refere ao verão. É importante destacar que o *kigô* não aparece no haicai de brasileiros. Somente nos haicais escritos em língua japonesa aqui apresentados.

*Amazon no
tami no ikigai
ushi matsuri*¹⁷⁹

Festa de boi-bumbá

¹⁷⁶ Haicai de Toguchi Hisako (*Amazon ni iku 2*, 2009, p. 48).

¹⁷⁷ Idem – tradução de Ken Nishikido.

¹⁷⁸ Haicai de Zemaria Pinto (Dabacuri, 2004, p. 26).

¹⁷⁹ Haicai de Higashi Hiroyuki (*Kushu Manaus* Nº 34, 2019, NIPPAKU, p. 38).

que motiva a vida
dos amazônidas¹⁸⁰

Eis a comparação de dois haicais, um na concepção de um amazônida, apresentado pelo poeta Zemaria Pinto, e outro na visão de um imigrante, apresentado pelo haicaísta Higashi Hiroyuki. Em ambos, a importância da festa e alegria dos amazônidas são enfatizadas.

Nesta perspectiva, o haicai a seguir, composto pelo poeta Cacio Ferreira, apresenta a beleza singular da flor de Vitória Régia, tendo como panorama espacial o igarapé do Amazonas.

Perene branca flor
Aurora verde manto
Régia no igarapé¹⁸¹

Na mesma vertente, o haicai a seguir, composto pela haicaísta Toguchi Hisako, destaca a flor de Vitória Régia e a sua beleza esbanjada sem que ninguém a contemplasse, nos confins do igapó. O *kigô* é o termo *igapô* (igapó)¹⁸², referindo-se ao verão.

*Igapô no
oku no numati ni
hasu no hana*¹⁸³

Flor de régia
realça sua beleza nos
confins do igapó¹⁸⁴

Os haicais de Cacio Ferreira e Toguchi Hisako tematizam a flor de Vitória Régia, interpretados de dois diferentes ângulos, um na concepção de amazônida, outro com a visão de imigrante. Contudo, ambos admiram a beleza singular da flor que pousa sobre a água.

Seguindo o tom comparativo, haicai a seguir, composto pelo poeta João Felix, exibe a beleza singular da flor de orquídea que realiza a simbiose em troca da beleza com uma vigorosa árvore da selva Amazônica.

Caule ereto
orquídea entrelaça
fixo abraço¹⁸⁵

¹⁸⁰ Idem - tradução de Ken Nishikido.

¹⁸¹ Haicai de Cacio Ferreira (Inocente céu de cinzas – reflexões de haicais, 2020, p. 15).

¹⁸² Parte da floresta (Amazônica) que fica inundada durante o período de enchente.

¹⁸³ Haicai de Toguchi Hisako (*Amazon ni iku*, 2004, p. 73).

¹⁸⁴ Idem - tradução de Ken Nishikido.

¹⁸⁵ Haicai de João Félix (Urubunaínas – cantigas do Rio Urubu, 2016, p. 68).

O haicaísta Higashi Hiroyuki, também exibiu em suas palavras a tonalidade exímia da flor de orquídea, nos confins da selva. O *kigô* é o termo *ran no hana* (flor de orquídea), referindo-se a primavera.

*Mitsurin ni
sei kan kan to
ran no hana*¹⁸⁶

Flor de orquídea
exibe a sua beleza
na tranquila selva¹⁸⁷

Ao vislumbrar a comparação dos dois haicais mencionados, envolvendo a flor de orquídea, construídos sob óticas distintas, é possível perceber uma similaridade na semântica que compõe os poemets. Ambos admiram a beleza singular da orquídea que floresce nos confins amazônicos. Um fato interessante é que, enquanto o poeta amazonense é admirador e profundo pesquisador da filosofia oriental, o imigrante era (falecido em 2021) monge budista.

Em outro momento, o haicai a seguir, composto pelo poeta Luiz Bacellar, canta o fenômeno típico visto nos rios da região Amazônica, que é a piracema, o salto do peixe na cascata, subindo o rio, abraça o raio solar, oferecendo brilho de lâmina de prata, conforme a seguir:

Brilho do salto
do peixe na cascata
lâmina de prata¹⁸⁸

Na mesma vertente, o haicai a seguir, composto pela haicaísta Yamaguchi Toshiko, revela a encantaria do saltar dos cardumes em piracema no remanso do rio, o *kigô* neste haicai é a piracema, referente ao verão.

*Remanso o
hane tobi noboru
piracema*¹⁸⁹

Em piracema
no remanso do rio
saltam os peixes¹⁹⁰

¹⁸⁶ Haicai de Higashi Hiroyuki (*Kushu Manaus* Nº33, 2018, NIPPAKU, p. 23)

¹⁸⁷ Idem - tradução de Ken Nishikido.

¹⁸⁸ Haicai de Luiz Bacellar (*Satori*, 2002, p. 50).

¹⁸⁹ Haicai de Yamaguchi Toshiko (*Kushu Manaus* Nº15, 2000, NIPPAKU, p. 33).

¹⁹⁰ Idem - tradução de Ken Nishikido.

O assunto dos haicais em tom comparativo envolve o fenômeno da piracema. A diferença de olhar pauta no lugar. Um vislumbra a cascata, e outro o remanso.

Aníbal Beça, no haicai a seguir, evidencia, de forma metafórica, a beleza do fenômeno sazonal típica no período da enchente nos rios da região amazônica, que ficam cobertos por plantas aquáticas.

Tapete nas águas -
canarana sobre o rio
de verde tecido ¹⁹¹

Já o haicai a seguir, composto pela haicaísta Toguchi Hisako, descreve a vitalidade das plantas aquáticas que cobrem o rio. O *kigô* neste caso é o *uki* (período chuvoso), referindo-se ao inverno da região Amazônica.

Varuzea wa
ukikusa oute
uki fukasi ¹⁹²

Várzea no inverno
Crescem as plantas aquáticas
cobrindo o rio ¹⁹³

Na comparação dos dois haicais, a temática plantas aquáticas se entrelaçam. Aníbal Beça relata a beleza das plantas aquáticas (canarana), enquanto que a haicaísta Toguchi Hisako, aponta a vitalidade delas.

Em outro momento, o poeta Aníbal Beça, contempla a orquídea no tranquilo igapó que conserva a sua inigualável beleza sem que houvesse nenhuma interferência humana.

No calmo igapó
é possível ver de perto -
orquídea amarela ¹⁹⁴

No mesmo contexto a haicaísta Yamaguchi Toshiko, destaca a presença da orquídea como uma importante referência natural para indicar o caminho no complexo canal do igapó. O *kigô* é o termo *ran no hana* (flor de orquídea), referindo-se à primavera.

Igapô no
suiro no mejirushi
ran no hana ¹⁹⁵

Flor de orquídea

¹⁹¹ Haicai de Aníbal Beça (Folhas da Selva – haicais, 2006, p. 101).

¹⁹² Haicai de Toguchi Hisako (*Amazon ni Iku*, 2004, p. 28).

¹⁹³ Idem - tradução de Ken Nishikido.

¹⁹⁴ Haicai de Aníbal Beça (Folhas da Selva – haicais, 2006, p. 105).

¹⁹⁵ Haicai de Yamaguchi Toshiko (*Amazonia*, 1992, p. 119).

indica o caminho no
canal do igapó ¹⁹⁶

Na comparação dos dois haicais, que apresenta a importante função da orquídea de embelezar o seu habitat natural, também serve de referência e indicador do caminho aos ribeirinhos.

Portanto, conforme destacado nas comparações, ainda que não houvesse contatos devido à dificuldade da língua, em diversos momentos é possível encontrar similaridade temática nos haicais escritos em língua portuguesa e em língua japonesa no Amazonas. Talvez, a principal razão seja a intensidade da paisagem na região. Entretanto, também é importante destacar que um lado segue a poesia tradicional japonesa. Já o outro lado, opta por uma criação mais livre. Isso não quer dizer que não é haikai, é apenas uma variação dele. Em diversos momentos, no Capítulo IV, por exemplo, foi possível notar entrelaçamentos dos poemets de autores brasileiros e Nikkei. Resplandece assim, no Amazonas, um polo considerável da produção haicaísta em terras amazônicas. Eis o encontro.

¹⁹⁶ Idem - tradução de Ken Nishikido.

O peixe vivo
faz vibrar o coração
e o caniço
Roberto Evangelista, 2012

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o período Edo (Século XVI), o haikai ganhou e tem um primoroso destaque na poesia japonesa. Devido a essa notoriedade e essência que o haikai produziu, difundiu-se pelo mundo, chegando ao Brasil no início do século XX. Ainda há um debate a respeito de quem trouxe o haikai para as terras brasileiras. Entretanto, o aspecto mais importante é o florescimento e permanência de sua produção até hoje em terras tupiniquins. Os imigrantes japoneses, que chegaram a partir de 1908, conheciam bem a poética do haikai e, produzido durante a viagem, no momento da chegada e na permanência em solo brasileiro, criando uma espécie fio condutor, sem fragmentos, do haikai tradicional ao haikai brasileiro. Devido à escrita peculiar, o acesso do haikai aos brasileiros não foi imediato. A tradução de Afrânio Peixoto, a partir do francês, foi mais acessível e, dessa forma, permitiu conhecer com maior vigor a imagem carregada de sentido que o haikai expressa.

Portanto, as duas vertentes que possibilitaram a inserção do haikai no Brasil, embora de forma independente, tanto uma quanto a outra, deixou um importante marco da cultura japonesa na criação de novos horizontes para o desenvolvimento da cultura nipo-brasileira, no que se refere à literatura.

Outrossim, a hipótese levantada no início da dissertação, é confirmada em parte, pois o que impulsiona a escolha do estilo haicaísta no Amazonas é a forma imagética, e ao mesmo tempo, intensa, do haikai. A forma poética condensada não é delimitadora da produção haicaísta em solo amazonense. É, sim, parte integrante do olhar poético em relação a natureza amazônica as peculiaridades sociais e a intensa produção literária que existe na região, conforme evidenciam os poetas coligidos nessa dissertação. Outro ponto a ser destacado, é a aproximação do poeta Nikkei com a Amazônia. Mesmo produzido em língua japonesa ou portuguesa, o haikai assume visões bem próximas em relação à imagem captada. Pode-se inferir assim que, ainda que tenha uma aproximação em termos linguísticos, há uma aproximação visual que produz uma mesma escala, eliminando assim as diferenças que existem na escrita ao focar as regras tradicionais ou não.

Novamente, é possível reforçar através da análise comparativa efetuada, embora por meio da tradução, a convergência das ideias e interpretações imagéticas entre os haicaístas amazônidas (não descendentes nipônicos) e haicaístas imigrantes japoneses ou descendentes no que se refere a panorama Amazônico.

A imagem de Uetsuka Hyôkotsu, chegando ao porto de Santos, e ainda a bordo do navio Kasato-maru, construindo o primeiro haikai, tendo como aporte a paisagem brasileira, se entrelaça à tradução de Afrânio Peixoto. Eles abriram as portas da poesia japonesa e tornaram o haikai acessível a qualquer pessoa, independentemente da sua origem, da hierarquia social ou da etnia. Mas é imprescindível que a pessoa esteja em perfeita harmonia e integração com a natureza, que é a fonte de inspiração e onde se encontra os conceitos fundamentais do referido poemeto.

A produção do haikai chega a ser cultuado definitivamente ao Amazonas em 1985, que também merece atenção sobre a data mencionada, devido ao trabalho não publicado, *Versos dos Verdes Anos*, de Samuel Benchimol, mas o fato é que o reconhecimento se deu no âmbito da literatura amazonense, quando aconteceu o sucesso significativo após o lançamento da obra de Luiz Bacellar e Roberto Evangelista no universo poético amazonense, de *O crisântemo de cem pétalas*, inclusive trata-se do único livro de haikai, de autores genuinamente do Amazonas, traduzidos para a língua japonesa, em 2018.

Nesse caminho, outro registro importante destacado na dissertação foi a fundação do Grêmio de Haikai da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental - NIPPAKU, em 1984, cujos membros da época eram os imigrantes japoneses e elaboravam os haicais em japonês, seguindo rigorosamente os preceitos tradicionais do haikai. Porém, com o passar do tempo, é inevitável a perda destes haicaístas (falecimento pela idade) e, atualmente, a agremiação conta com apenas 10 membros, sendo inclusive um dos membros do Estado de Minas Gerais, que participa da oficina via online.

Como já destacado anteriormente, principalmente no São Paulo e no Paraná, os praticantes de haikai em língua japonesa são descendentes da segunda e terceira geração. No Amazonas, devido a diferença de mais de 20 anos do período inicial de imigração (Amazonas a primeira imigração ocorreu em 1929, enquanto que em São Paulo ocorrera em 1908), somadas a reduzida população de imigrantes e dos seus descendentes. Também se acredita que a presença de haicaístas, tais como Sato Nenpuku, e principalmente do Masuda Goga, contribuindo decisivamente na integração harmônica dos haicaístas imigrantes e haicaístas brasileiros. Contudo, no Amazonas ainda não houve a integração entre haicais produzidos em japonês e português. Essa dissertação é um movimento inicial que busca tal entrelaçamento.

A confluência entre haicaístas brasileiros e nikkeis no Amazonas é necessária. Em 2021, por exemplo, aconteceu o ingresso da primeira haicaísta descendente Nikkei de segunda geração como membro efetivo do Grêmio de Haikai da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental (pois já houve eventual participação das pessoas de segunda geração em algumas oficinas). De igual forma, espera que outros membros da segunda e terceira geração sigam este passo. Ainda, foi criado o Grupo de Pesquisa de Haikai na Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Tal fatores, talvez, culminarão como motivação para a consolidação do entrelaçamento da poesia haicaísta no Amazonas. Um exemplo incentivador foi a visita de pesquisadores de haikai procedentes das Universidades do Japão (Universidade de Kanazawa e Universidade de Aichi), que publicaram trabalhos no Japão sobre os haicais compostos por haicaístas no Amazonas, com respectiva análise.

Como se sabe, o haikai clássico é composto por poucas palavras e exige a presença do *kigô* dentro do poema de três versos, no ritmo de 5, 7 e 5 sílabas apenas. Em terras brasileiras foi adaptado, adquirindo outras formas e regras estabelecidas e não menos encantadoras permaneceram, onde vale destacar, principalmente, a idealização da forma de Guilherme de Almeida, que introduziu a rima, dando uma musicalidade ao poema haikai, forma que na língua japonesa não seria possível. Em ambas as formas as essências dos sentidos estão concentradas de modo a sensibilizar e encantar os seus apreciadores bem como os seus poetas.

Portanto a dissertação, *Encontros: haikai e haicaísta no Amazonas*, coligiu vários poetas, épocas, línguas e olhares. Sabe-se que não é o fim da pesquisa sobre o haikai no Amazonas. É o começo de uma introdução que apenas inicia a navegação. A canoa desloca-se entre dois polos produtores de poesias haicaístas no Amazonas. Não há uma hierarquia entre um grupo e outro. Há a poesia que derrama entre a paisagem vislumbrada. Que os anos vindouros permitam um maior entrelaçamento entre os polos haicaístas no Amazonas, seja ele seguidor de Guilherme de Almeida, de Bashô, de Nenpuku ou de um novo poeta que queira enveredar pelo haikai no Amazonas por meio de uma nova estética. Eis o haikai.

REFERÊNCIAS

Haicaístas no Amazonas

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL - NIPPAKU, **Kushu Manaus, Nº 9**, 1993.

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL - NIPPAKU, **Kushu Manaus, Nº 15**, 2000.

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL - NIPPAKU, **Kushu Manaus, Nº 16**, 2001.

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL - NIPPAKU, **Kushu Manaus, Nº 19**, 2004.

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL - NIPPAKU, **Kushu Manaus, Nº 26**, 2011.

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL - NIPPAKU, **Kushu Manaus, Nº 31**, 2016.

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL - NIPPAKU, **Kushu Manaus, Nº 33**, 2018.

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL - NIPPAKU, **Kushu Manaus, Nº 34**, 2019.

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL - NIPPAKU, **Kushu Manaus, Nº 35**, 2020.

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL - NIPPAKU, **Kushu Manaus, Nº 36/37**, 2022.

BACELLAR, Luiz; EVANGELISTA, Roberto. **O crisântemo de cem pétalas**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1985.

BACELLAR, Luiz. **Satori**. Manaus: Editora Travessia, 2002.

BEÇA, Aníbal. **Folhas da Selva**. Manaus: Editora Valer, 2006.

BEÇA, Aníbal. **Filhos da Várzea**. Manaus: Editora Valer, 2002.

CLEMENT, Rosa. **Reflexões do caminho - Haicais**. Manaus: Editora Valer, 2019.

EVANGELISTA, Roberto. **Mínimas orações**. Manaus: Editora Valer, 2012.

- EVANGELISTA, Roberto; CATUNDA, Márcio. **Sementes germinadas**. Fortaleza: Imprece, 2019.
- FÉLIX, João. **Caminho do haikai**. Manaus: Edição do autor, 1986.
- FÉLIX, João. **Urubunaínas: cantigas do Rio Urubu**. Manaus: Edição do autor, 2016.
- FILGUEIRAS, Aldisio. **Estado de sítio**. Manaus: Editora Uirapuru, 2004.
- FURTADO, Pollyanna. **À sombra do Iluminado**. Manaus: Editora 7 Letras, 2017.
- MELLO, Anísio. **Kaleidoscópio: haikai**. Manaus: Editora Valer, 2002.
- PENAFORT, Ernesto. **Azul Geral**. Manaus: Editora Valer, 2005.
- PESSOA, Simão. **Matou Bashô e foi ao cinema**. Manaus: Coleção Pequenos Frascos 1, 2016.
- PINTO, Zemaria. **Dabacuri**. Manaus: Editora Uirapuru, 2004.
- PINTO, Zemaria. **Corpoenigma**. Manaus: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Amazonas, 1994.
- SATSUMÀ, Kasüo. **Borboletas de fogo**. Manaus: Editora Uirapuru, 2004.
- TOGUCHI, Hisako. **Amazon ni iku**. São Paulo: Editora Topan Press, 2005.
- TOGUCHI, Hisako. **Amazon ni iku 2**. São Paulo: Editora Gráfica Paulos, 2010.
- TUFIC, Jorge. **Sinos de papel: haikais**. Fortaleza: Marco Antonio Rosa, 1998.
- YAMAGUCHI, Toshiko. **Amazonia**. Tokyo. Editora Naganae, 1992.

Fortuna crítica

- ALIANÇA CULTURAL BRASIL-JAPÃO. **O livro dos Hai-kais**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1987.
- ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas. **Ritos Roberto Evangelista**. Manaus: Edua: 2017.
- BATALHA, Maeia Cristina; PONTES Jr, Geraldo. **Tradução**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. **A interpretação da obra literária**. In: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Editora 34, 2003.

- BRITTO, Paulo Henrique. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2012.
- CABRAL, Astrid. **Visgo da terra**. Manaus: Editora Valer, 2005.
- CALCANHOTO, Adriana. **Haicai do Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.
- CALVINO, Ítalo. **Mundo escrito e mundo não escrito – artigos, conferências e entrevistas**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CAMPOS, Haroldo. **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.
- CUNHA, Andrei; SCHMITT-PRYM, Roberto. **Shiki, inventor do haicai moderno**. Porto Alegre: Class, 2021.
- DOI, Elza; FRANCHETTI, Paulo. **Haikai: antologia e história**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.
- FERREIRA, Cacio José. Macacos não de Nikko: haicais contestadores em *Borboletas de fogo*, de Luiz Bacellar. In: LEÃO, Allison; VIEIRA, Mariana. **Suíte crítica: estudos sobre a poesia de Luiz Bacellar**. Rio Branco: Nepan Editora, 2021.
- FRANCHETTI, Paulo. Dois momentos na história do haicai no Brasil. In **Anais do IV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1993, p. 157-165.
- GARDNER, Howard. **Inteligências Múltiplas: A teoria na Prática**. Trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artmed, 1995.
- GUTTILLA, Rodolfo Witzig. **Boa companhia – haicai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HIGGINSON, William J. **The Haiku Seasons**. United States of America: Stone Bridge Press, 2008.

IURA, Edson. **Cesto de caquis: notas sobre haicai**. Jundiaí: Telucazu Edições, 2021.

KEROUAC, Jack. **Livro de haicais**. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre, L&PM, 2013.

KUFUKIHARA, Rei; CORDARO, Madalena Hashimoto; SUENAGA, Eunice. **Burajiru - Amazon ni okeru haiku to haikai, soshite haikaishū “Hyakumai no hanabira no kiku” ni tsuite – hon’yaku; mohō; orijinarichii**. Japão, 2018.

KUFUKIHARA, Rei. **Burajiru - Amazon chihou no nihongo haiku, 2016 nenban “Dai 31 gou kushu Manaus” ni tsuite**. Japão, 2022.

KUFUKIHARA, Rei. **Yukashita ni wanikite sawagu zōsui ki, - Burajiru Amazon chiho no kushu o yomu -**. Japão, 2022.

KURIHARA, Akiko. *HAIKU & HAIKAI – Descobrindo a Natureza*. São Paulo: Impressão Service Miyagawa, 1ª Edição, 2014.

LEÃO, Allison; VIEIRA, Mariana. **Suíte crítica: estudos sobre a poesia de Luiz Bacellar**. Rio Branco: Nepan Editora, 2021.

MASUDA, Goga. **O Haicai no Brasil**. São Paulo: Editora Oriente, 1988.

MATSUO, Bashō. **Trilha estreita ao confirm**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

MINER, Earl. **Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura**. Trad. Angela Gasperin. Brasília: Editora UnB, 1996.

NAKAMURA, Kusadao. **Haiku Nyûmon**. Tóquio: Misuzu, 1988.

NUNES, Roberson de Sousa. **Haikai e performance**. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

ODA, Teruko. **Goga e haicai: um sonho brasileiro**. São Paulo: Escritura Editora, 2011.

OUTINOFF, Michaël. **Tradução – História, teorias e métodos**. Trad. Macionilo-Marcos. São Paulo: Parábola, 2011.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. A poesia de Matsuo Bashō. In: VERÇOSA, Carlos. **Oku – viajando com Bashō**. Bahia: EGBA, 1995.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

SOUSANDRADE, Joaquim de. **O Guesa**. London: Printed by Cooke e Halsted the Moorfields Press, E.C., 1858.

SUENAGA, Eunice. **Burajiru no haiku to haikai, soshite haikaishū “Hyakumai no hanabira no kiku” ni tsuite – hon’yaku; mohō; orijinarichii**. Japão, 2018

SUENAGA, Eunice. **Guilherme de Almeida ni kansuru oboegaki – 1937 nen no haikai ron “Meus haicais Yono haikai” – happyou no zengo o saguru**. Japão, 2022

TOIDA, Helena. **Burajiruni okeru haiku no ayumi**. Tóquio: Sophia University, 2008.

TUFIC, Jorge. **Poesia reunida**. Manaus: Edições Puxirum, 1987.

VIEIRA, Primo. **Influência da Poesia Oriental na Literatura Luso-Brasileira: O HAI-KAI**. Revista ICALP, vol. 16 e 17, Junho-Setembro de 1989, p. 79-119.

APÊNDICE

Haicaísta e obra no Amazonas

HAICAÍSTA	OBRA DE HAICAI E/OU QUE CONTÉM HAICAI	ANO
Aldisio Filgueiras (1947)	<i>Estado de sítio</i>	1968
Anibal Beça (1946-2009)	<i>Folhas da selva</i>	2006
Anísio Melo (1927-2010)	<i>Kaleidoscópio</i>	2002
Associação Nipo- Brasileira da Amazônia Occidental (1984)	<i>Kushu M O crisântemo de cem pétalas anaus</i>	1993, 2000, 2001, 2004, 2011, 2016, s 2018, 2019, 2020, 2022
Astrid Cabral (1936)	<i>Visgo da terra</i>	2005
Cacio José Ferreira (1976)	<i>Inocente céu de cinzas: reflexos de haikai</i>	2020
Dedé Rodrigues (1966)	<i>Orfeu no labirinto</i> <i>Falta a capa</i>	2002
Ernesto Penafort (1936-1992)	<i>Azul Geral</i>	2005
João Felix Toledo Pires de Carvalho (1945)	<i>Caminho do haikai</i> <i>Urubunaínas</i>	1986 2016

Jorge Tufic (1930-2018)	<i>Sinos de papel</i>	1998
Kasüo Satsumà (1928-2012)	<i>Borboletas de fogo</i>	2004
Luiz Bacellar (1928-2012)	<i>O crisântemo de cem pétalas</i> <i>Satori</i>	1985 2002
Mariazinha Trindade (XXXX)	<i>Hai-kai nº 3</i>	Em 1984, publicou um poema com o título de <i>Hai-kai nº 3</i> na <i>Antologia poética da mulher amazonense</i> .
Oliveira Neto (XXXX)	<i>O poeta amuado – haicais e sonetos</i>	1996
Pollyanna Furtado (1981)	<i>Á sombra do iluminado</i>	2017
Roberto Evangelista (1946 - 2019)	<i>O crisântemo de cem pétalas</i> <i>Mínimas orações</i> <i>Sementes Germinadas</i>	Obra publicada em 1985 em conjunto com Luiz Bacellar. 2008 2019 – em conjunto com Márcio Catunda
Rosa Clement (1954)	<i>Canoa cheia</i> <i>Reflexões do caminho: Haicais</i>	2002 2019
Samuel Benchimol (1923- 2002)	<i>Versos dos verdes anos</i>	(1942-1945) – Na página 227, da obra <i>Zênite ecológico e Nadir econômico social</i> , 2010, Editora Valer, há a seguinte informação:

		“ <i>Versos dos verdes anos (1942-1945)</i> . Poemas e haikais escritos no período de 1942-1945 (inéditos), 9p.”
Simão Pessoa (1956)	<i>Matou Bashô e foi ao cinema</i>	1992
Toguchi Hisako (1934)	<i>Amazon ni iku</i> <i>Amazon ni iku 2</i>	2005 2010
Yamaguchi Toshiko (1914-2005)	<i>Amazonia</i>	1992
Zemaria Pinto (1957)	<i>Corpo enigma</i> <i>Dabacuri</i>	1994 2004

ANEXO

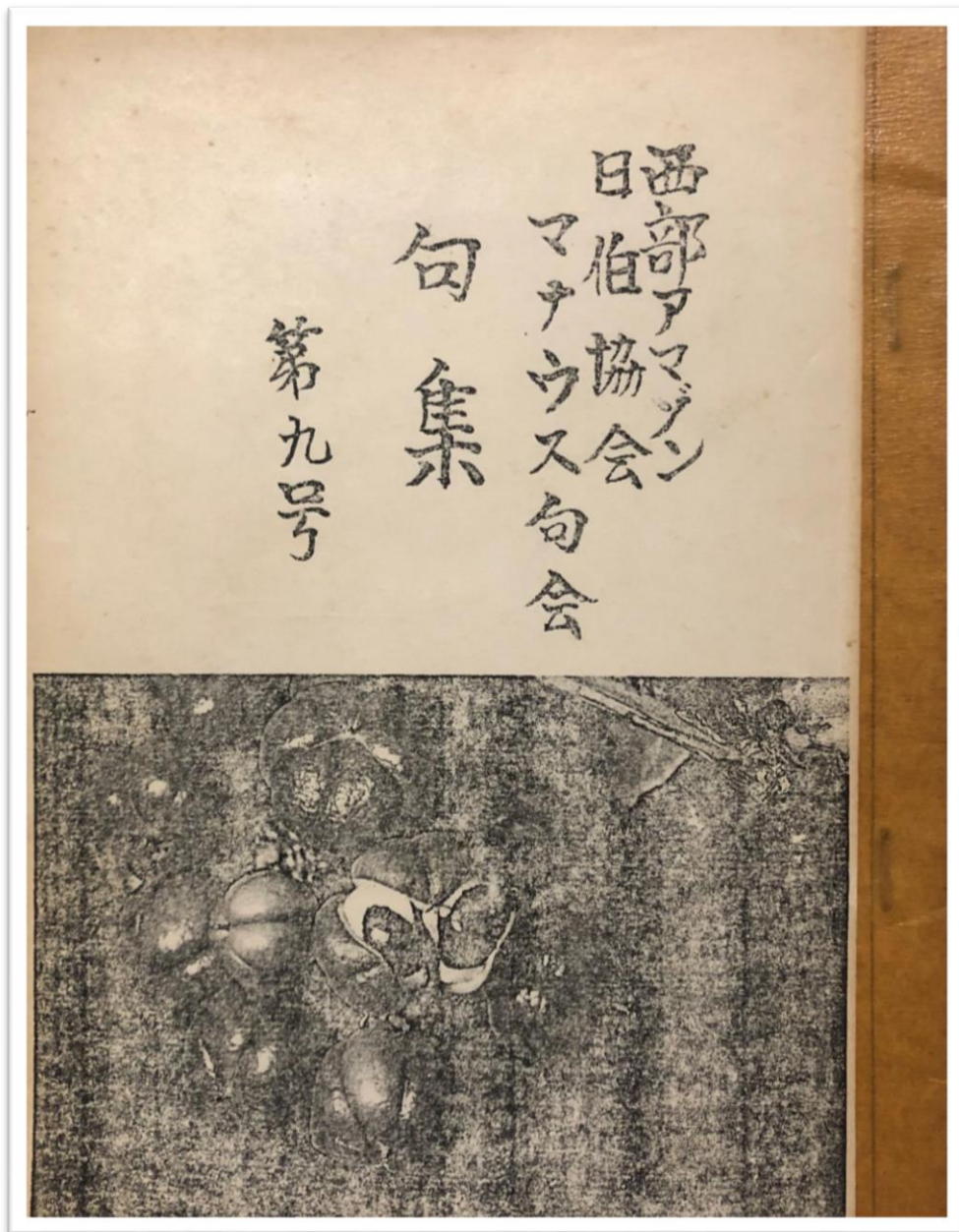


Foto: Ken Nishikido

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL- NIPPAKU
Kushu Manaus N° 9, 1993.

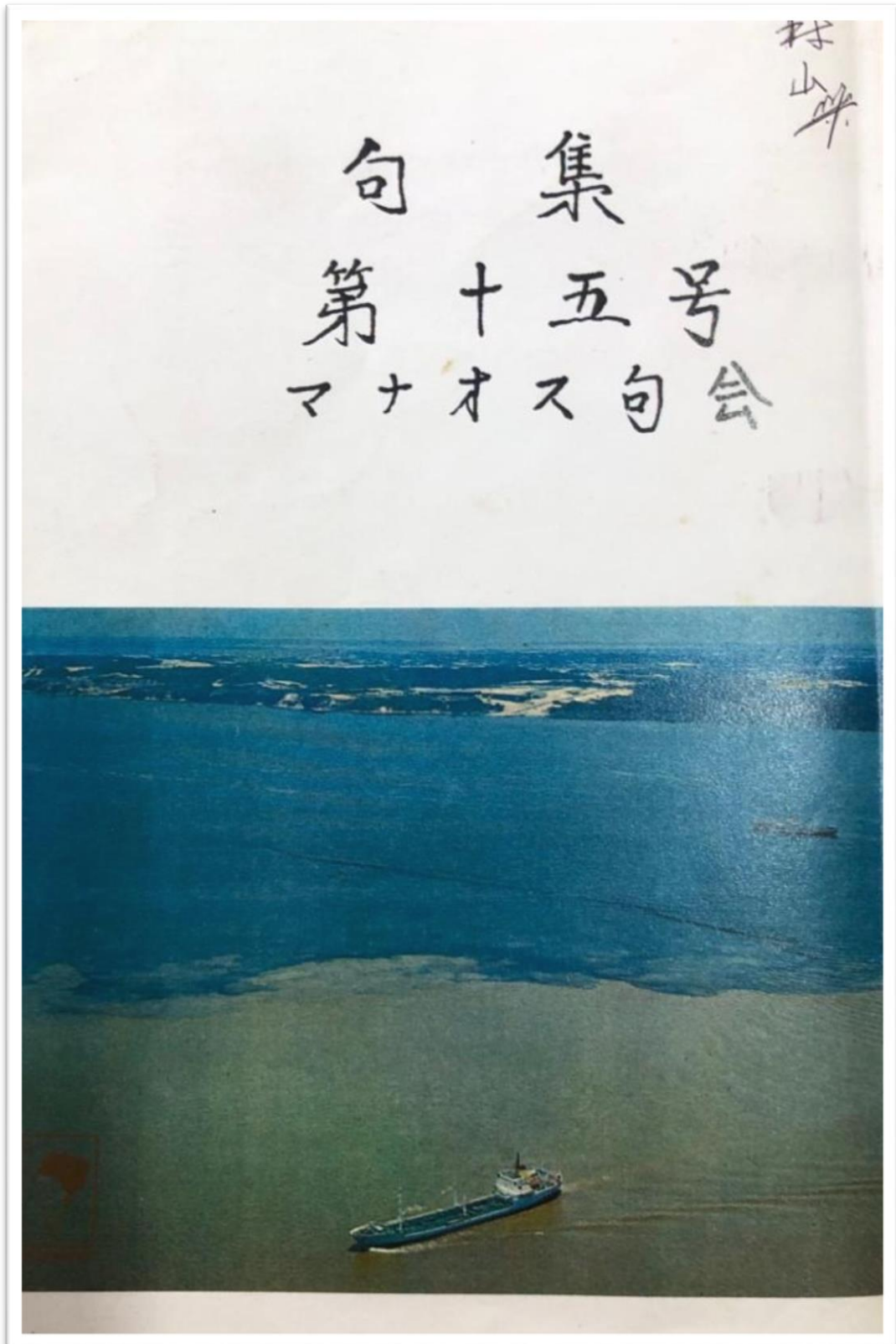


Foto: Ken Nishikido

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL- NIPPAKU
Kushu Manaus N° 15, 2000.

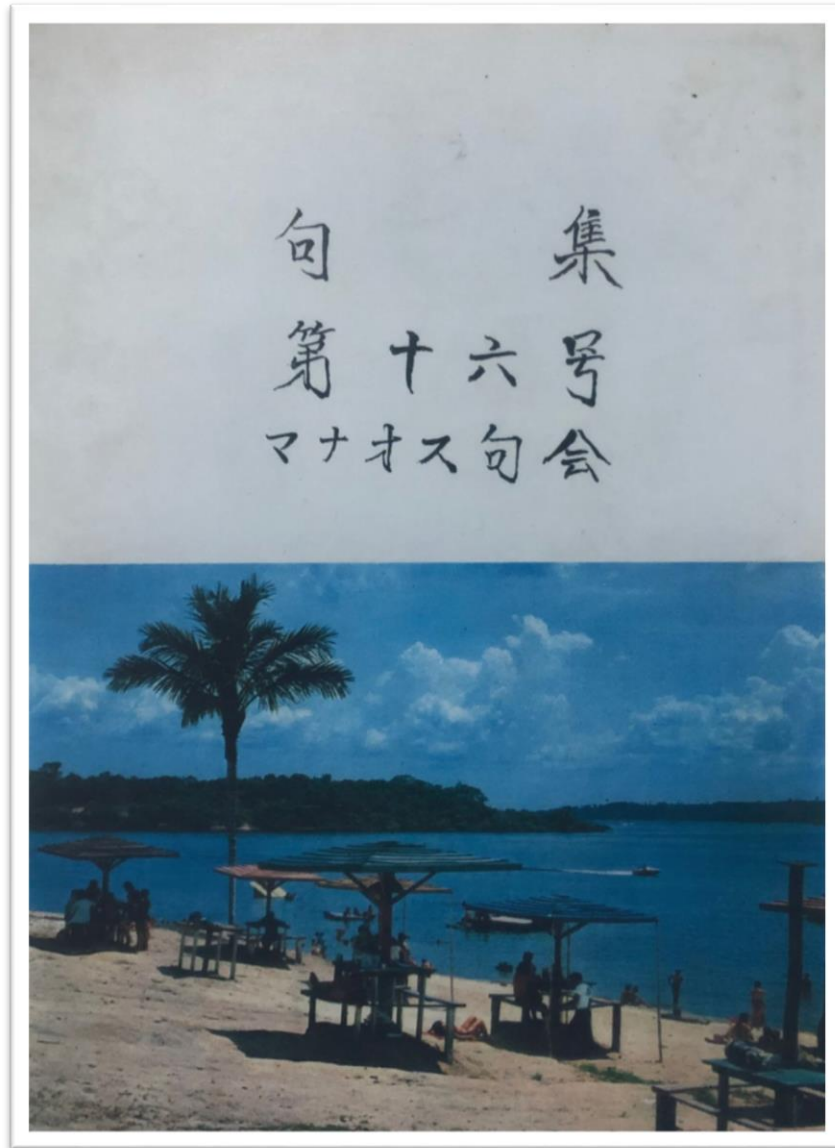


Foto: Ken Nishikido

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL- NIPPAKU
Kushu Manaus Nº 16, 2001.

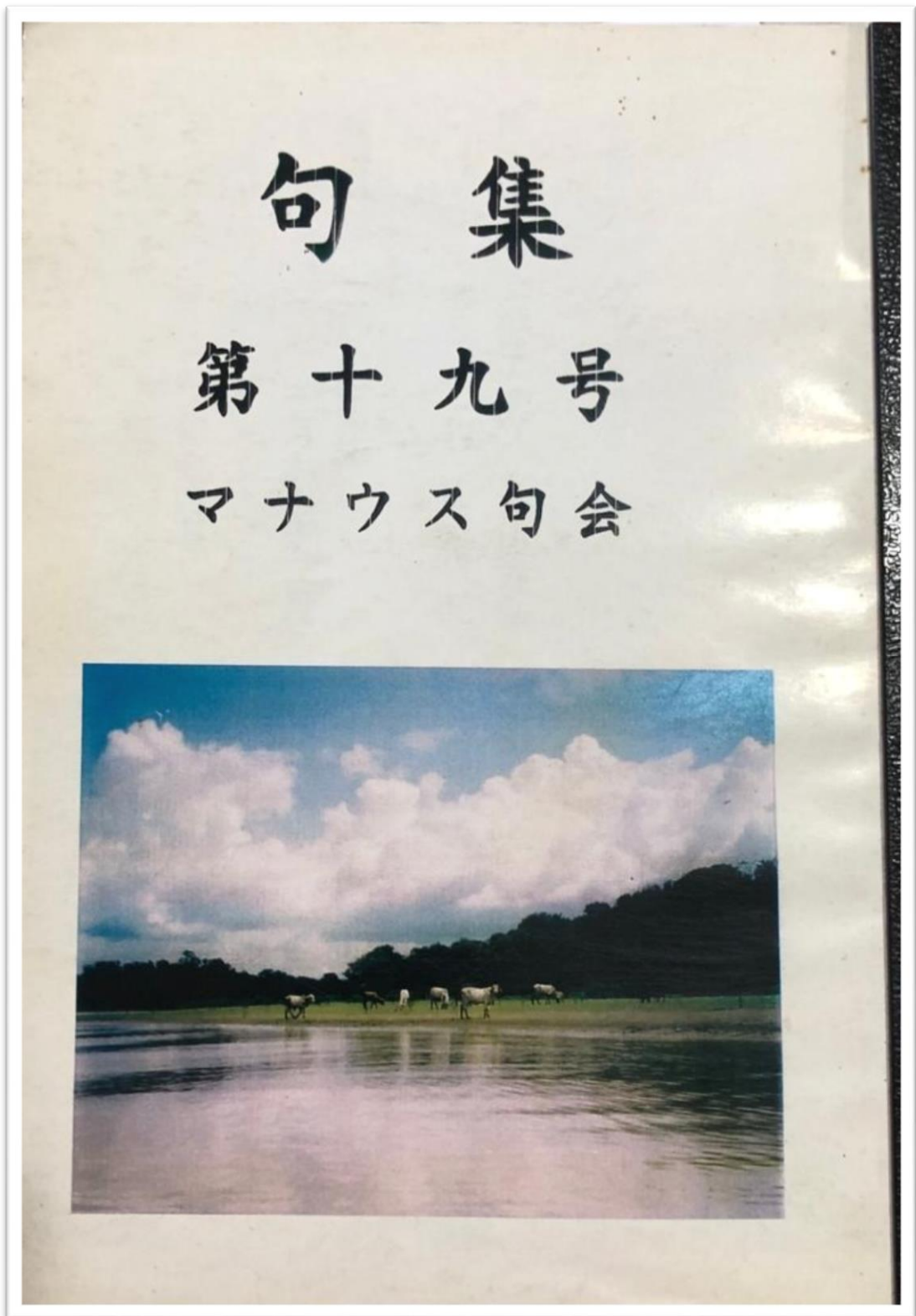


Foto: Ken Nishikido

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL- NIPPAKU
Kushu Manaus Nº 19, 2004.

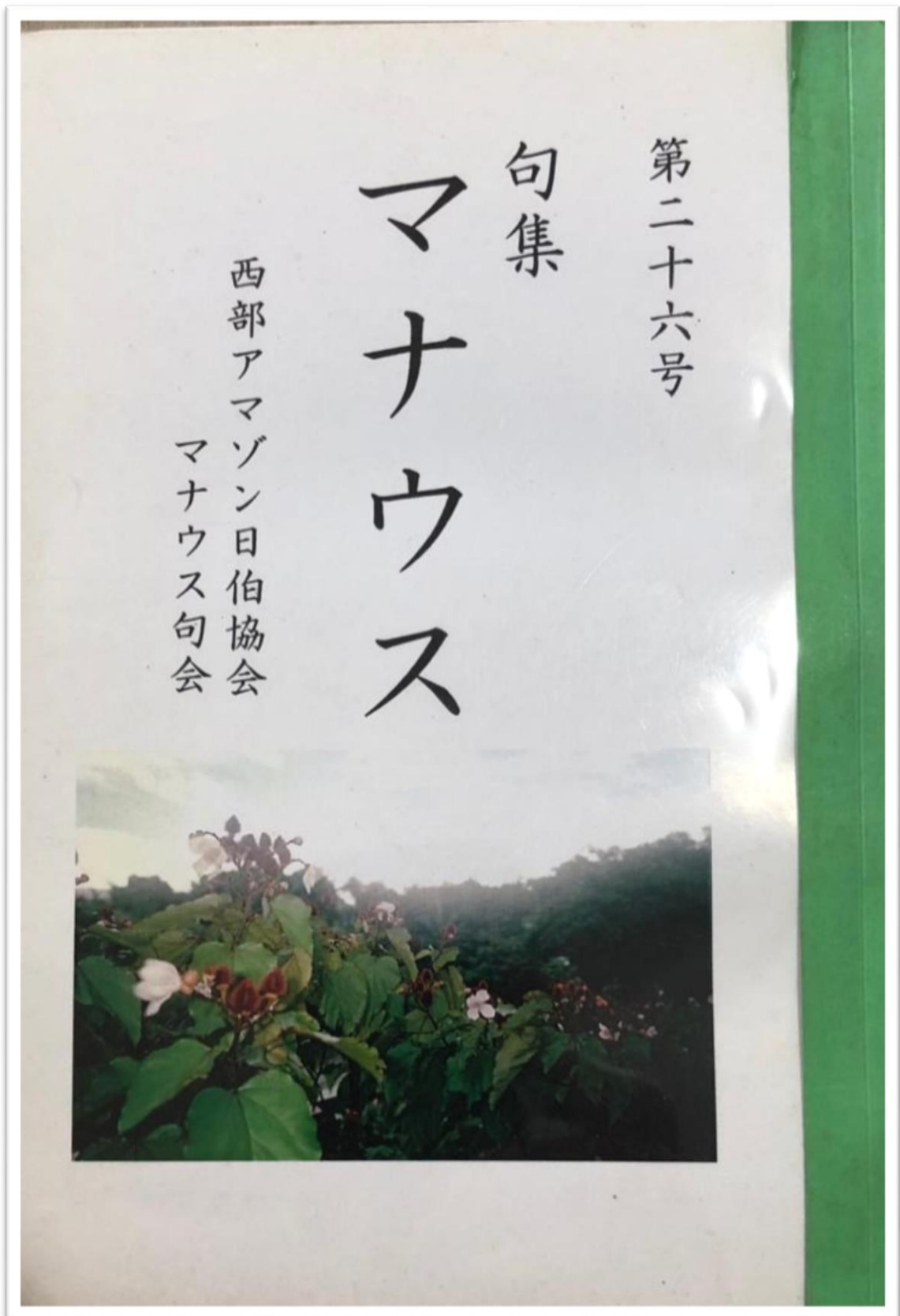


Foto: Ken Nishikido

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL- NIPPAKU
Kushu Manaus Nº 26, 2011.

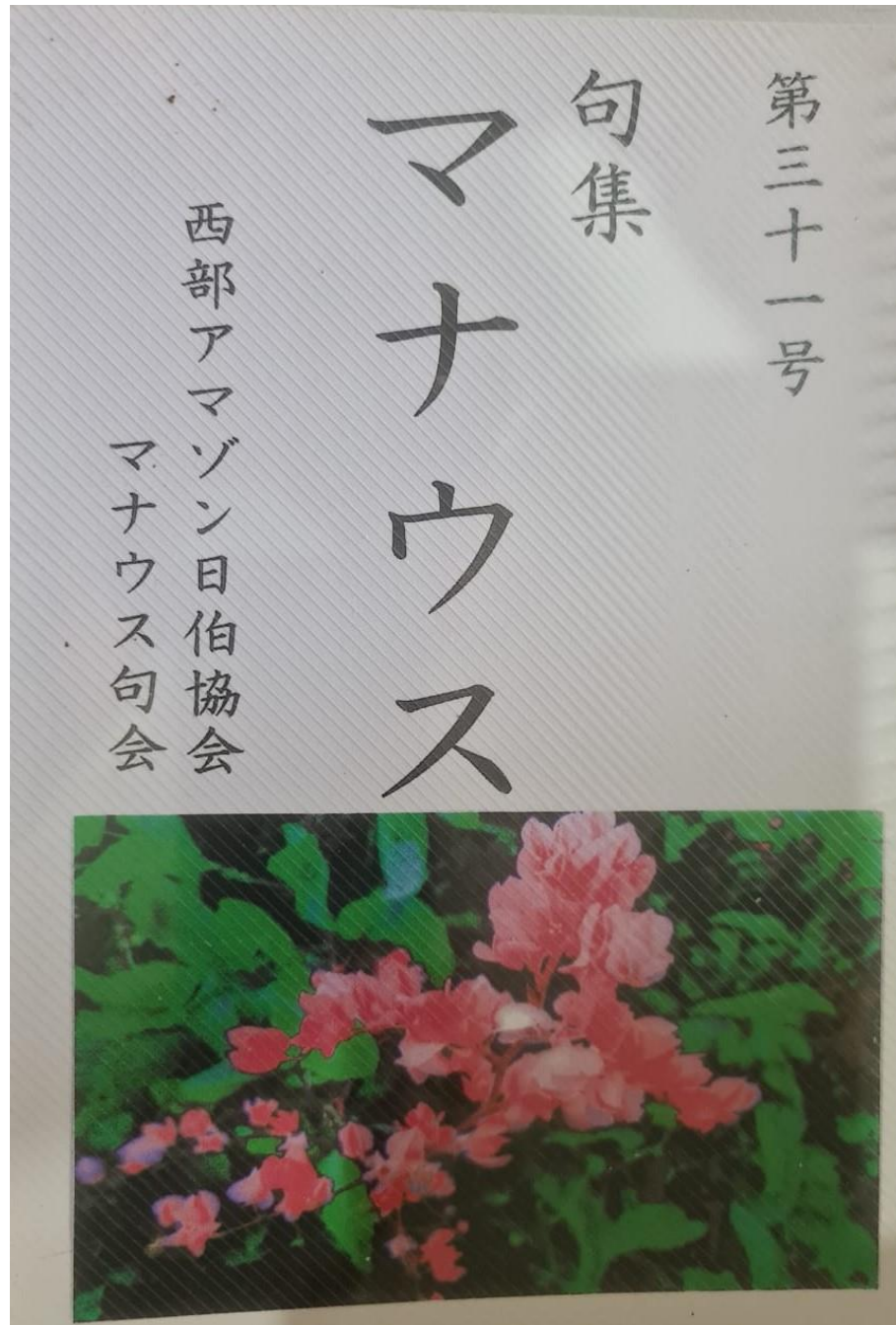


Foto: Ken Nishikido

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL- NIPPAKU
Kushu Manaus Nº 31, 2016.

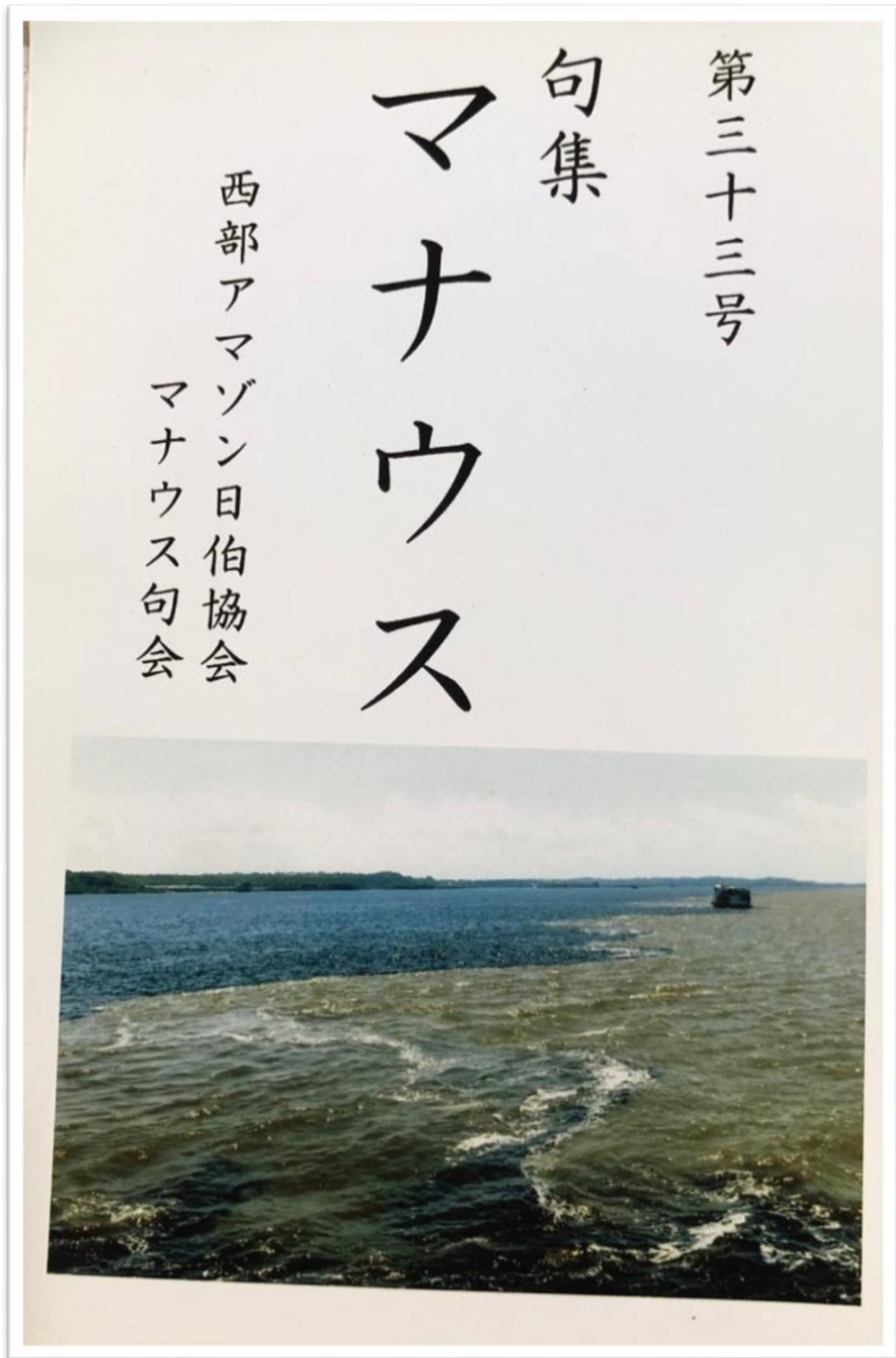


Foto: Ken Nishikido

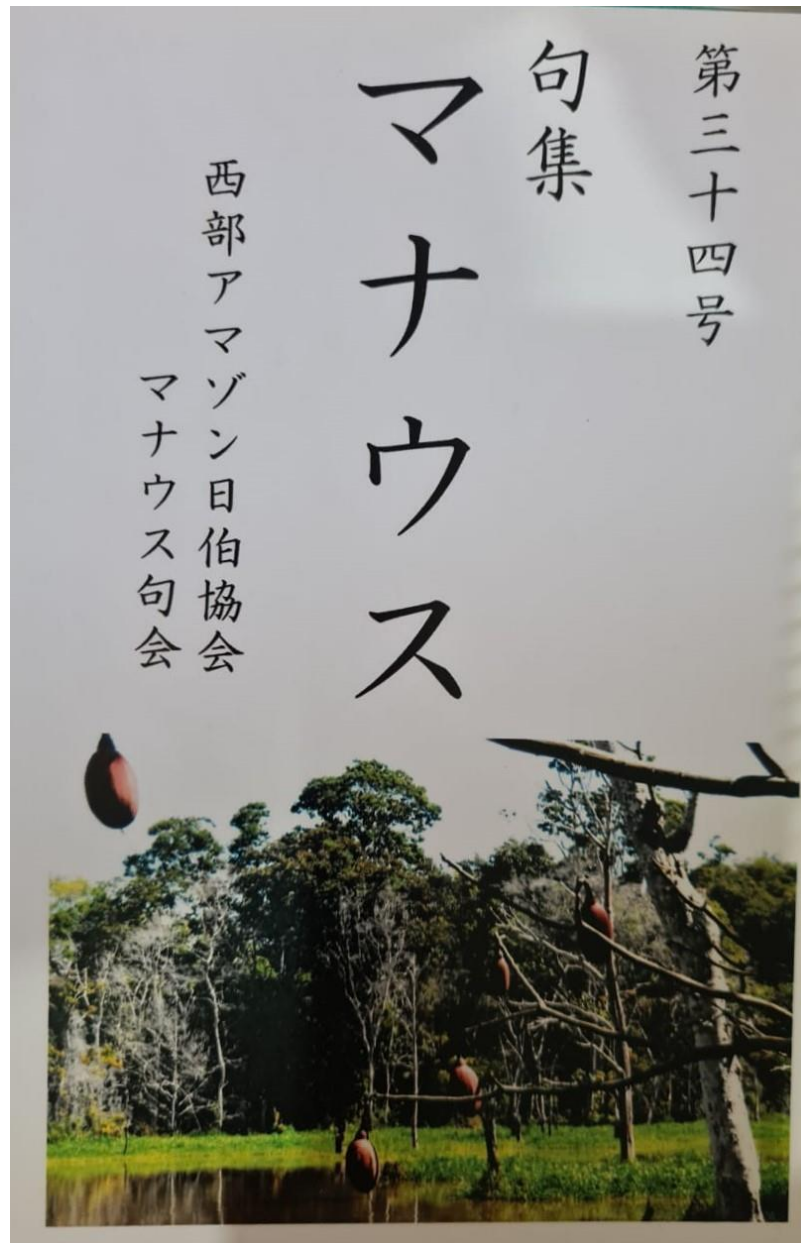


Foto: Ken Nishikido

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL- NIPPAKU
Kushu Manaus Nº 34, 2019.

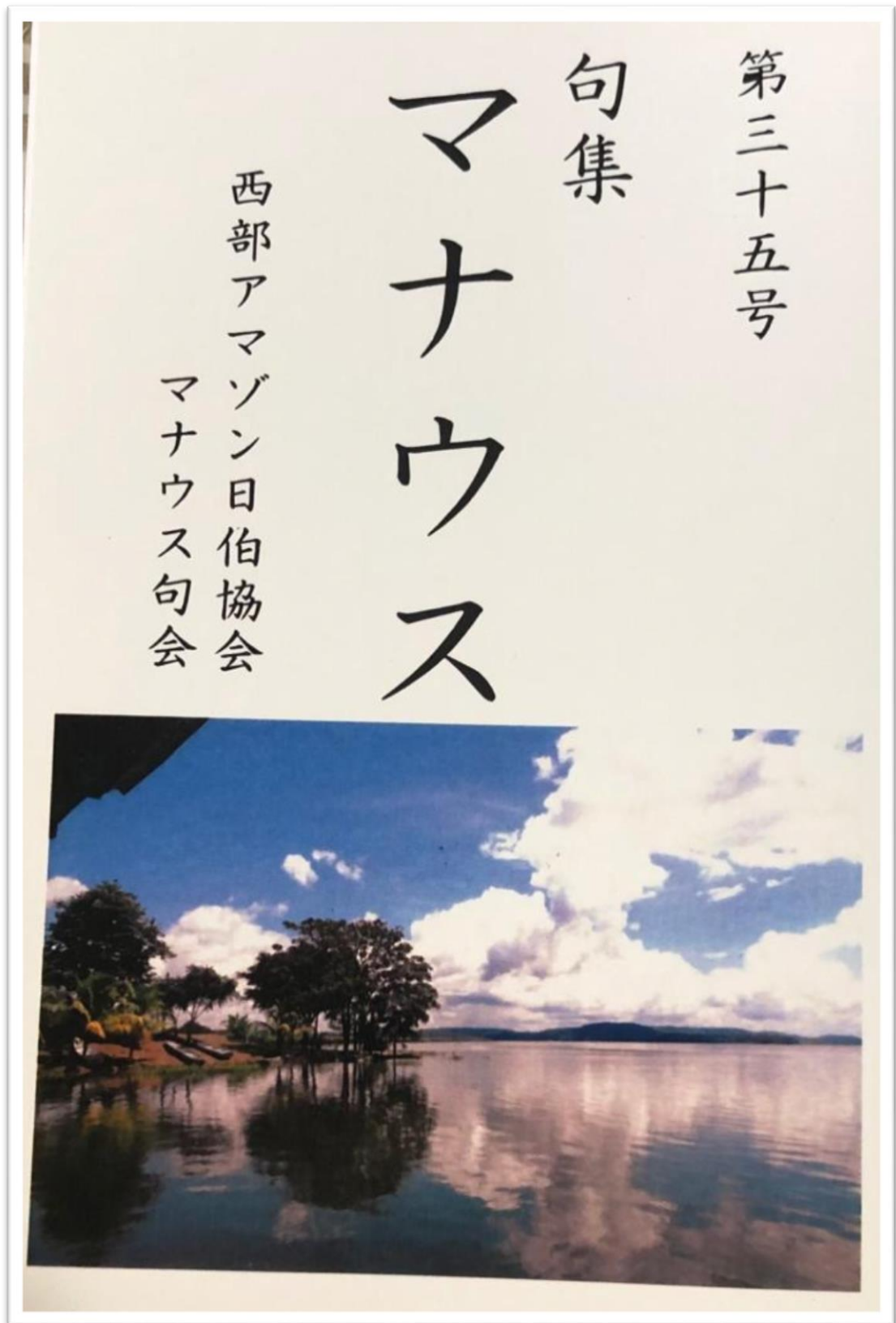


Foto: Ken Nishikido

ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL- NIPPAKU
Kushu Manaus Nº 35, 2020.



Foto: Ken Nishikido



Foto: Ken Nishikido

FILGUEIRAS, Aldisio. **Estado de sítio**. Manaus: Editora Uirapuru, 2004, 2ª edição.

No Amazonas
o homem
não conhece a Bomba.
(FILGUEIRAS, 2004, p. 19)

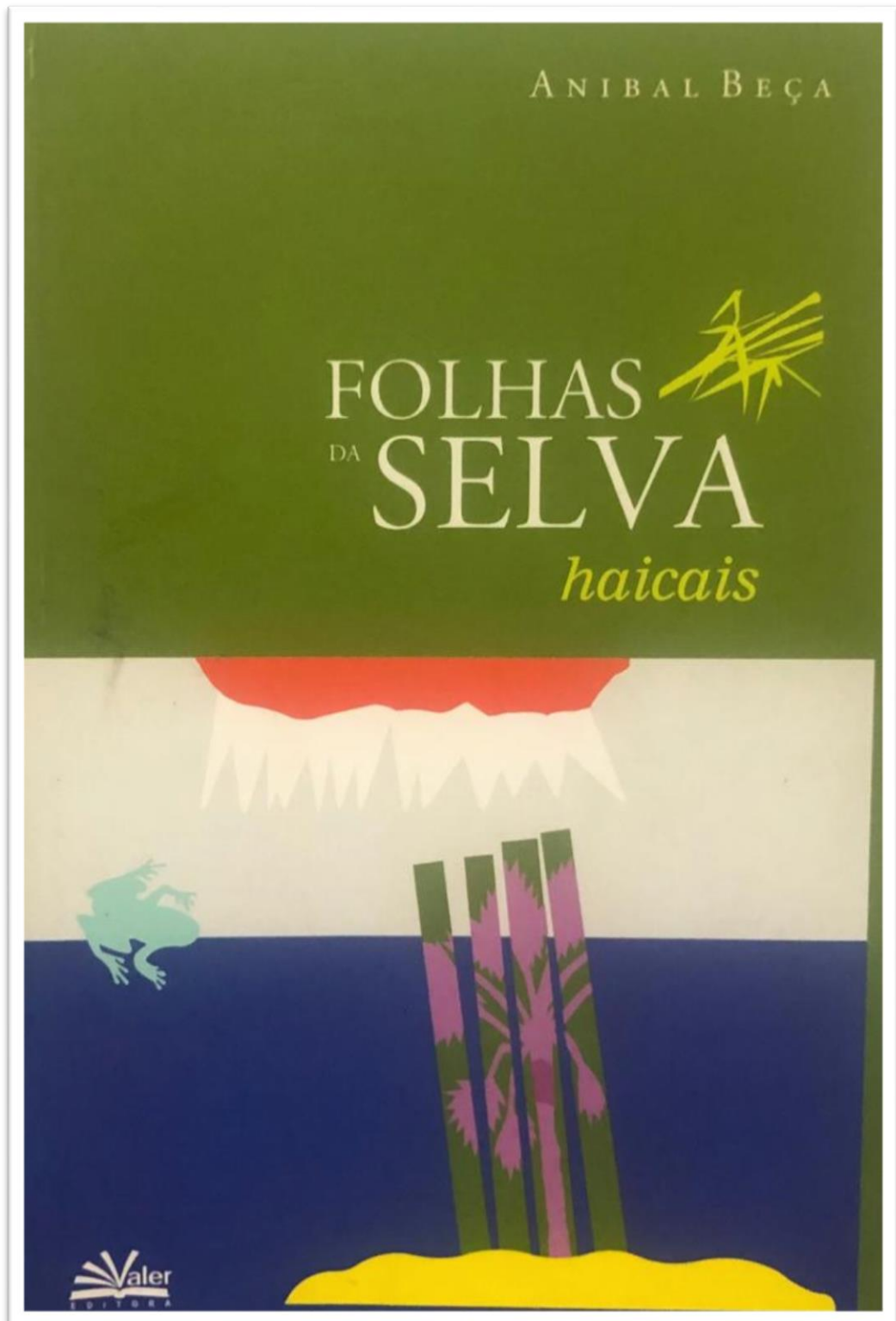


Foto: Ken Nishikido

BEÇA, Aníbal. **Folhas da Selva**. Manaus: Editora Valer, 2006.

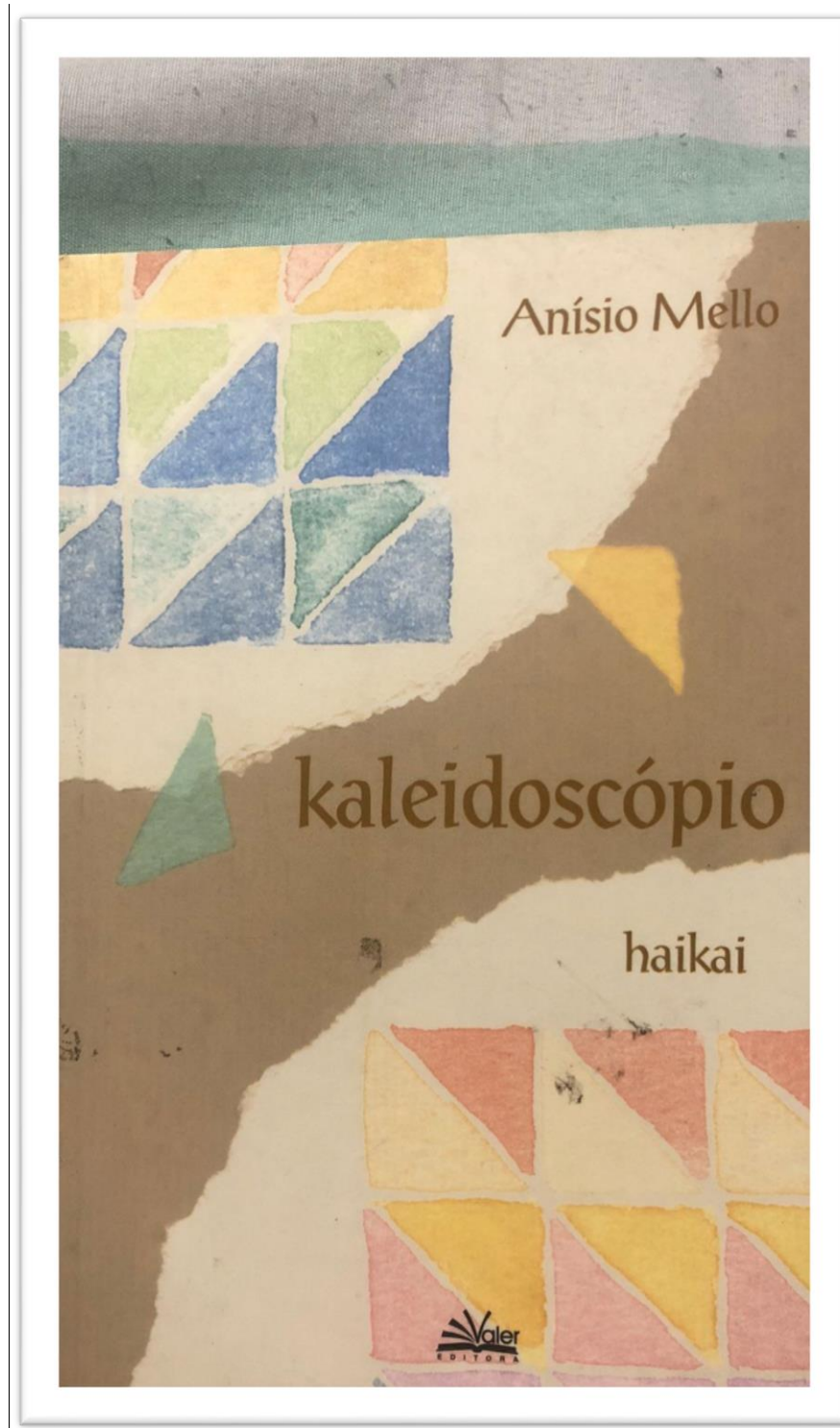


Foto: Ken Nishikido
MELLO, Anísio. **Keleidoscopio**. Manaus: Editora Valer, 2002.

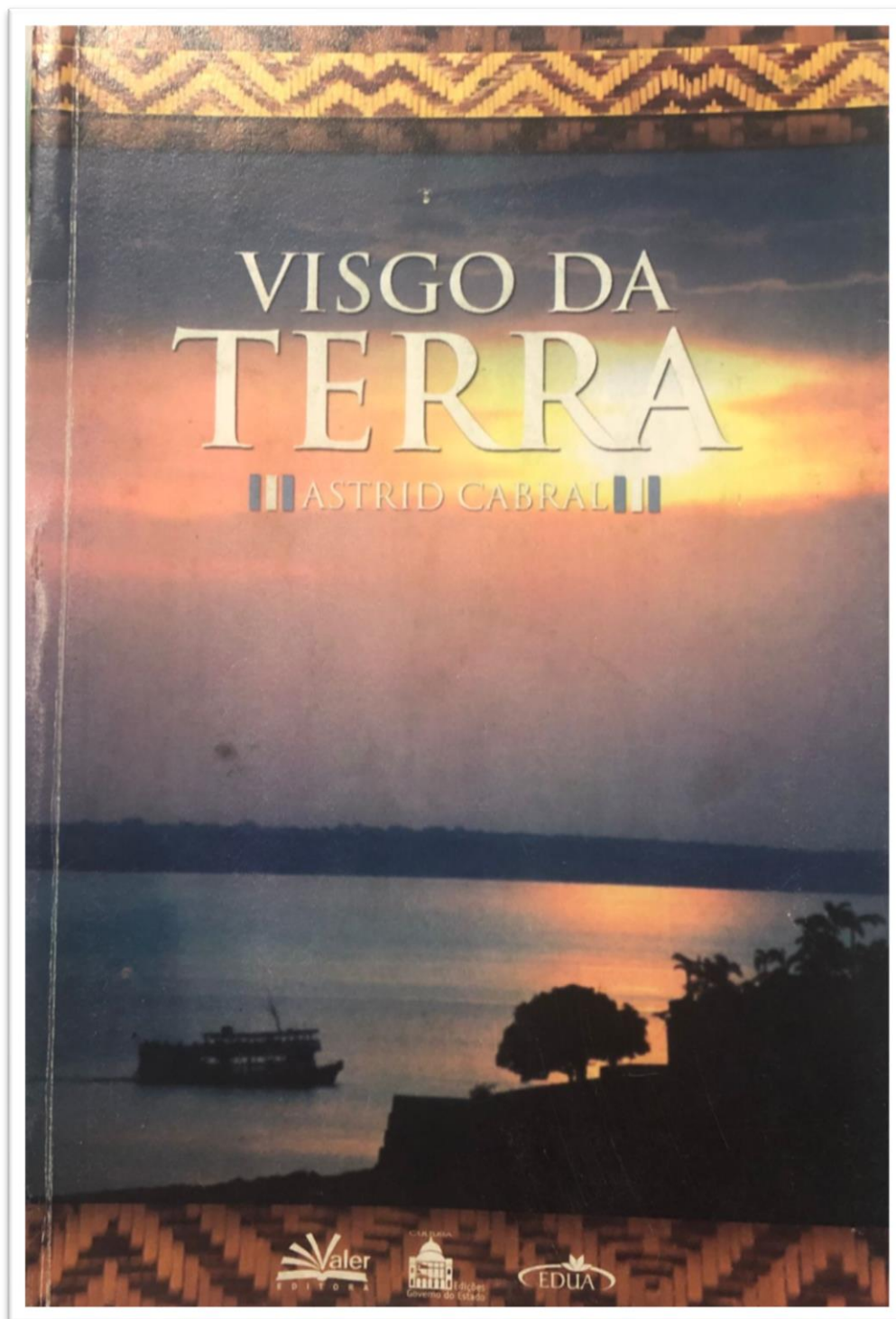


Foto: Ken Nishikido
CABRAL, Astrid. **Visgo da Terra**. Manaus: Editora Valer, 2005.

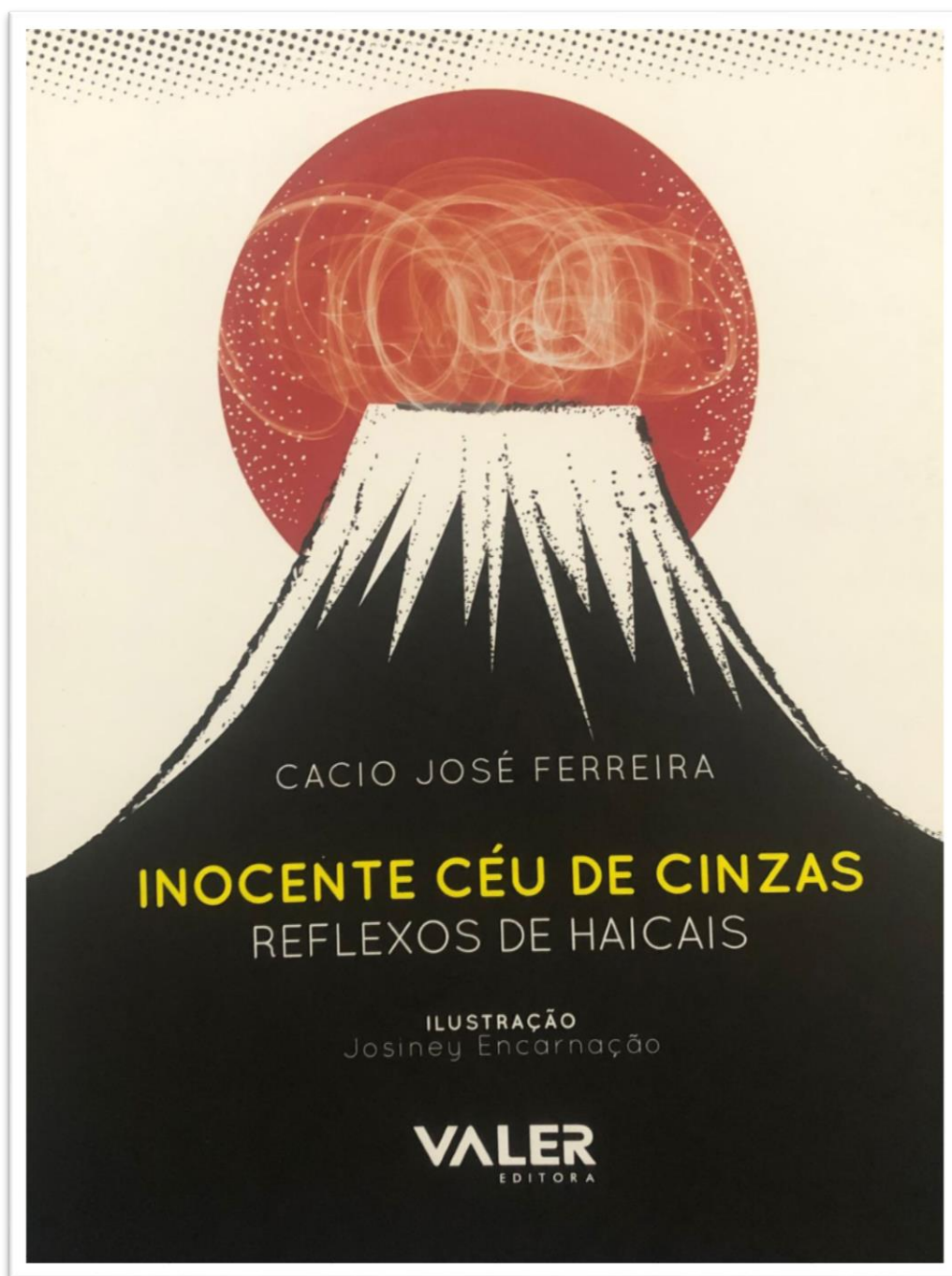


Foto: Ken Nishikido
FERREIRA, Cacio. **Inocente céu de cinzas – Reflexões de haicais**. Manaus: Editora Valer, 2020

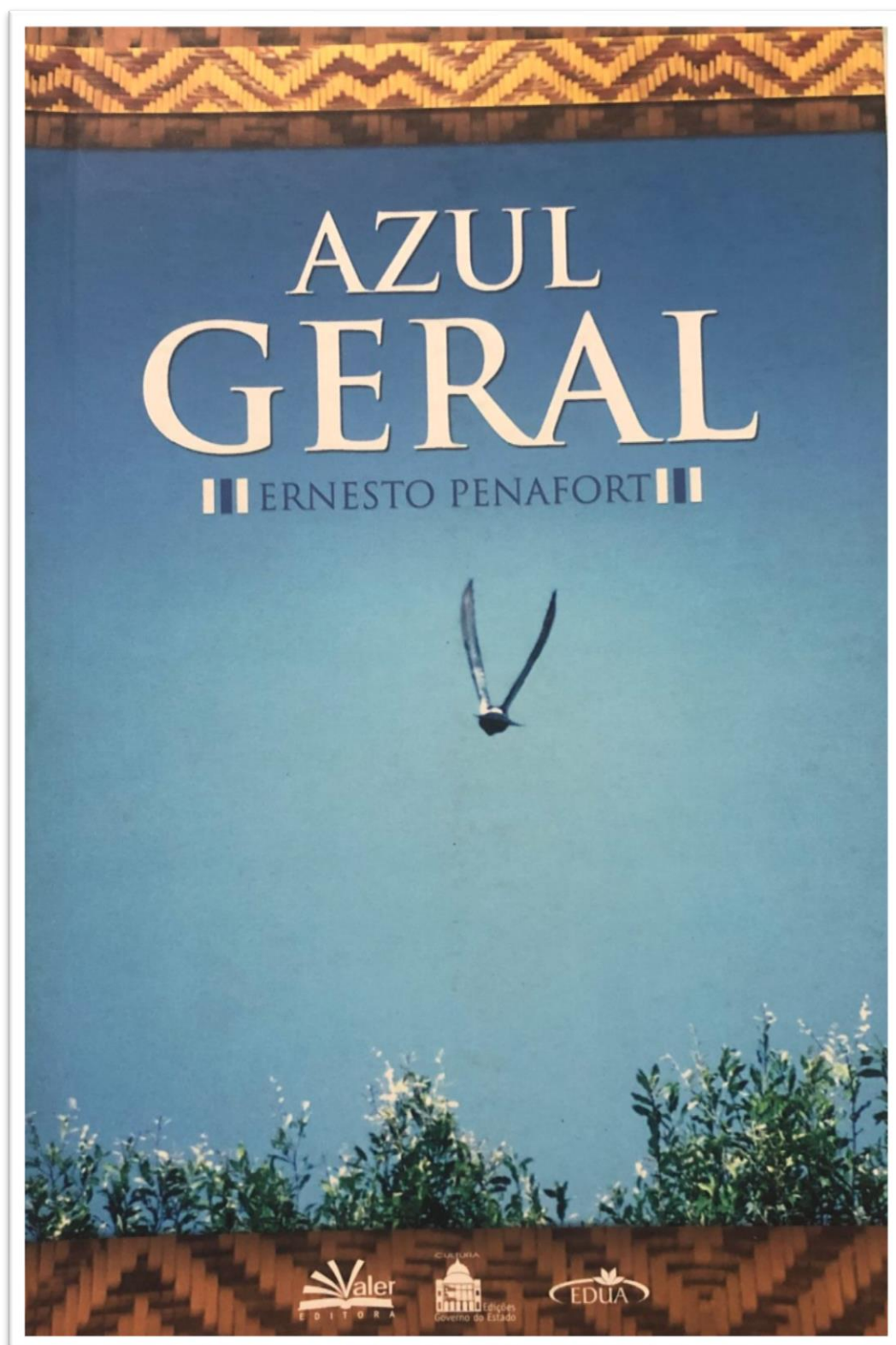


Foto: Ken Nishikido
PENAFORT, Ernesto. **Azul Geral**. Manaus: Editora Valer, 2005 (2ª Edição)

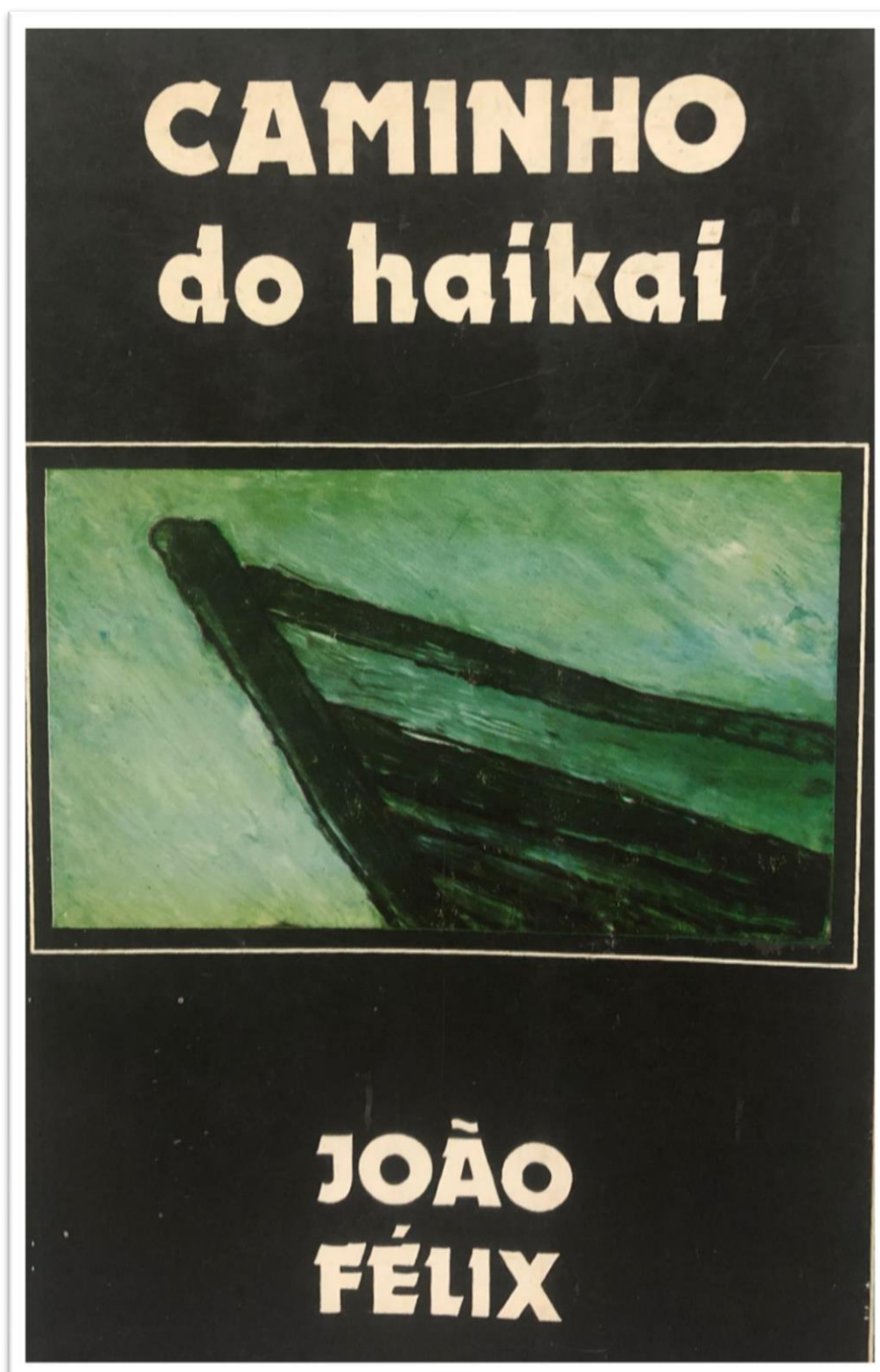


Foto: Ken Nishikido
FÉLIX, João. **Caminho do haikai**. Manaus: Edição do autor, 1986.

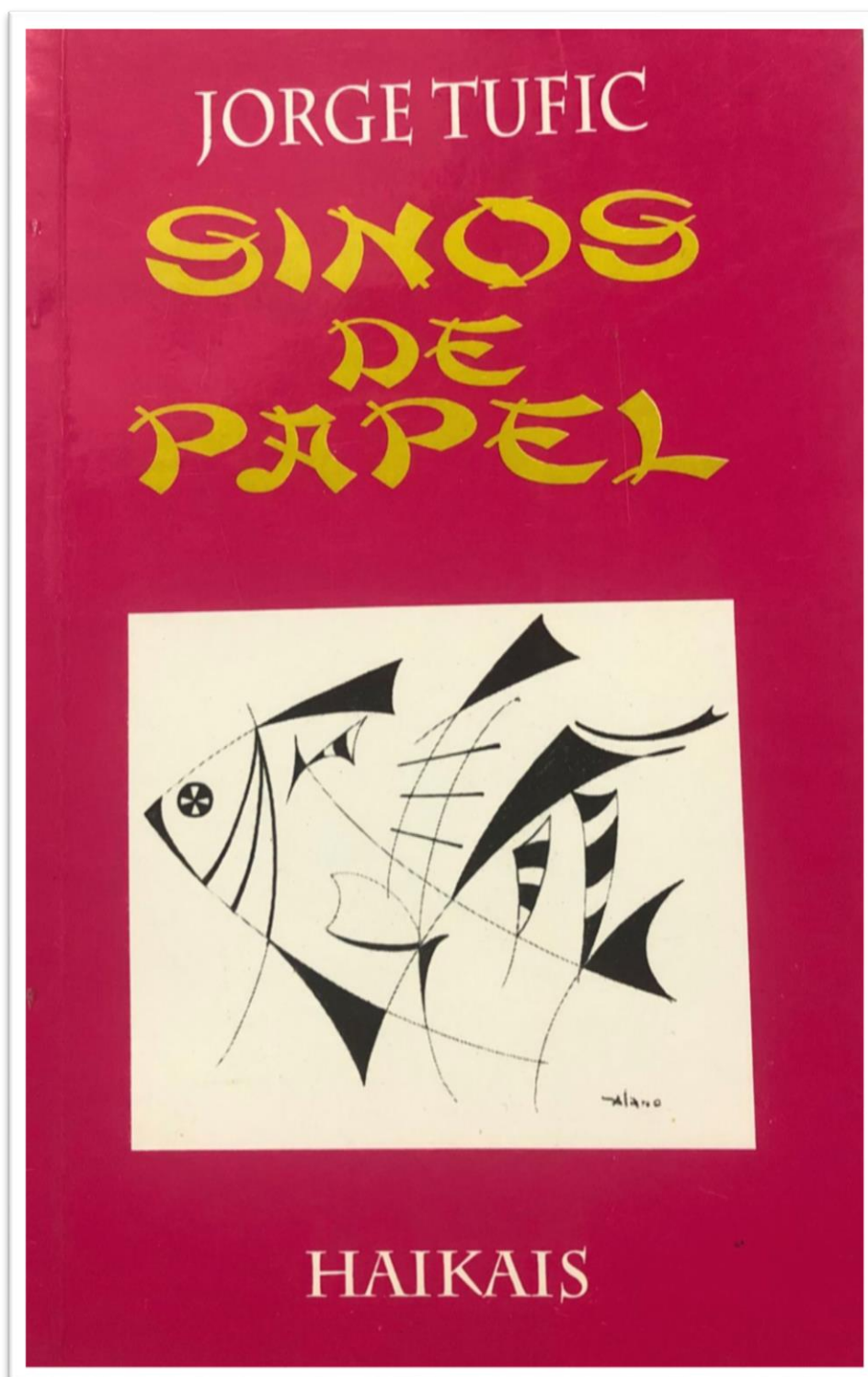


Foto: Ken Nishikido

TUFIC, Jorge. **Sinos de papel: haikais**. Fortaleza: Marco Antonio Rosa, 1998.

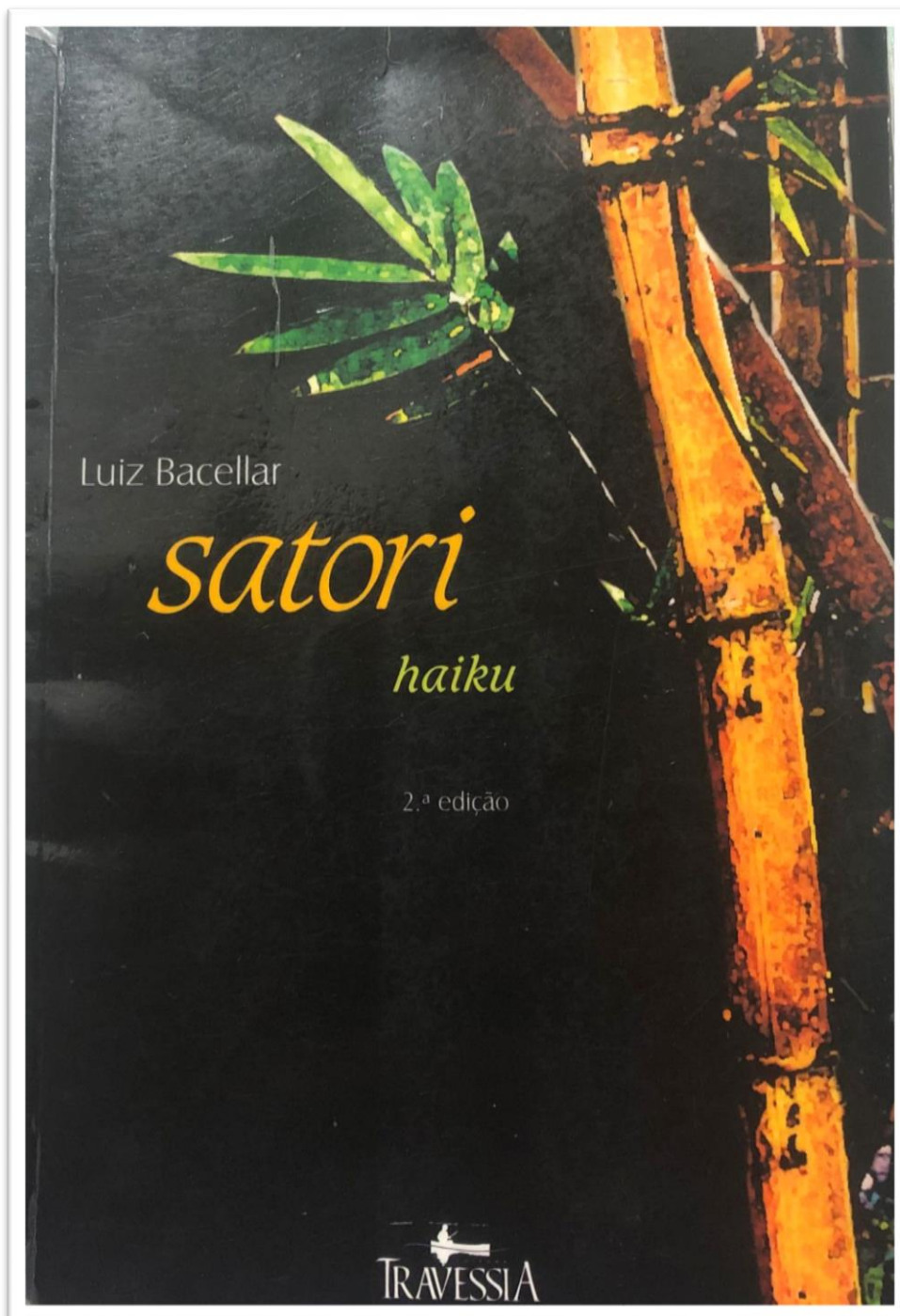


Foto: Ken Nishikido

BACELLAR, Luiz. **Satori**. Manaus: Editora Traversia, 2002 (2ª Edição)

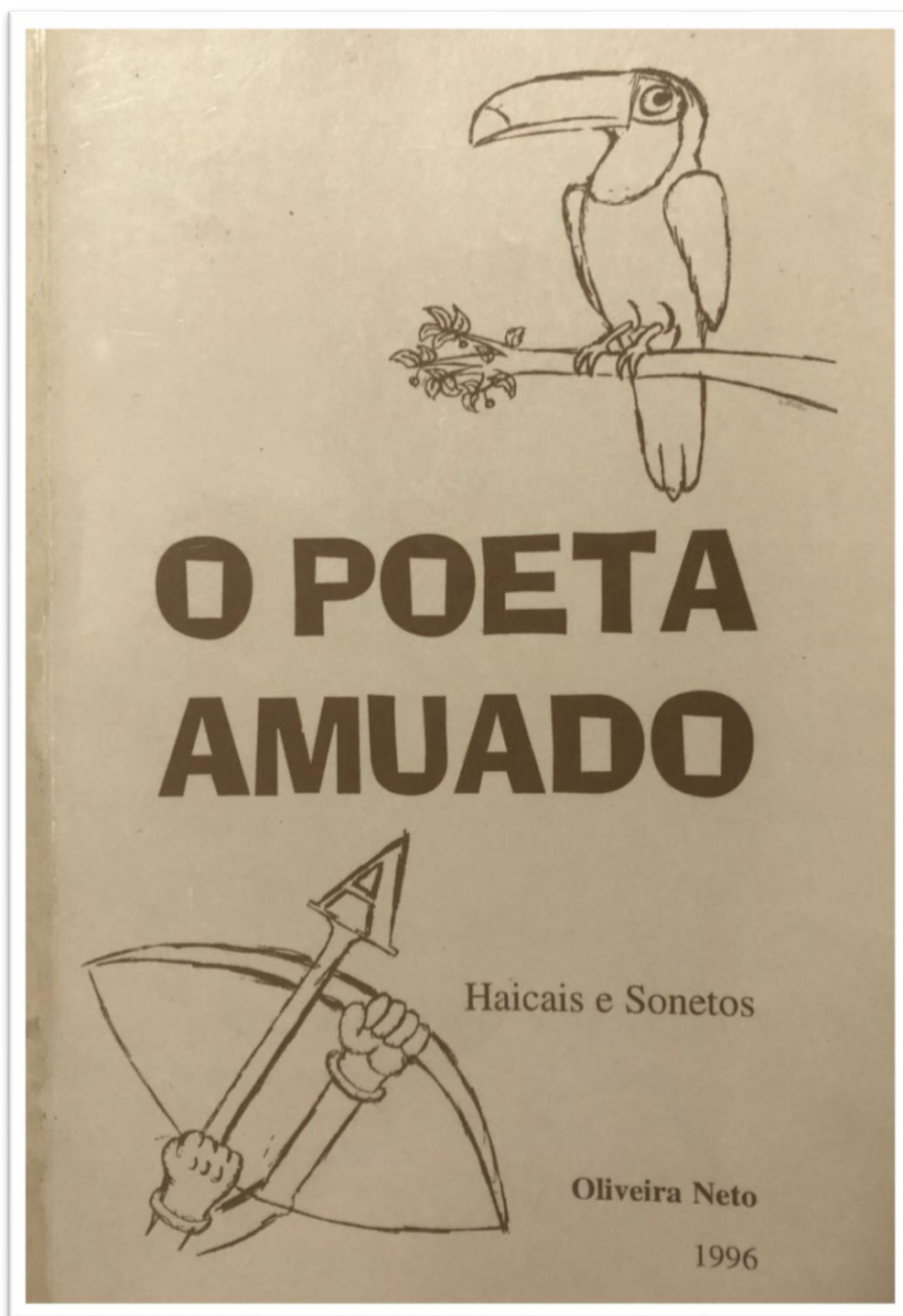


Foto: Ken Nishikido
NETO, Oliveira. **O poeta amuado**. Manaus: Sem editora, 1996

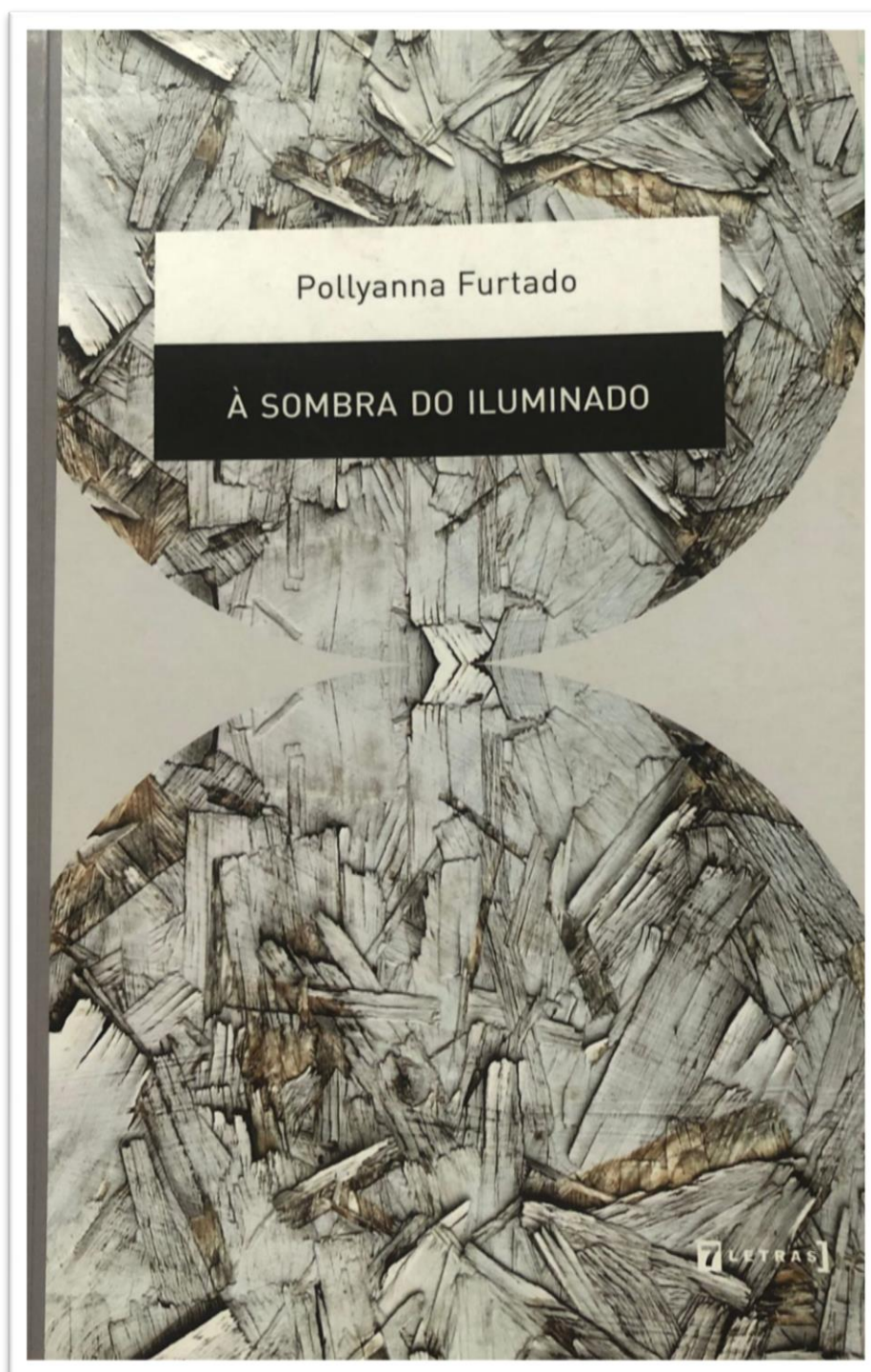


Foto: Ken Nishikido

FURTADO, Pollyanna. **À sombra do iluminado**. Manaus: Editora 7 Letras, 2017

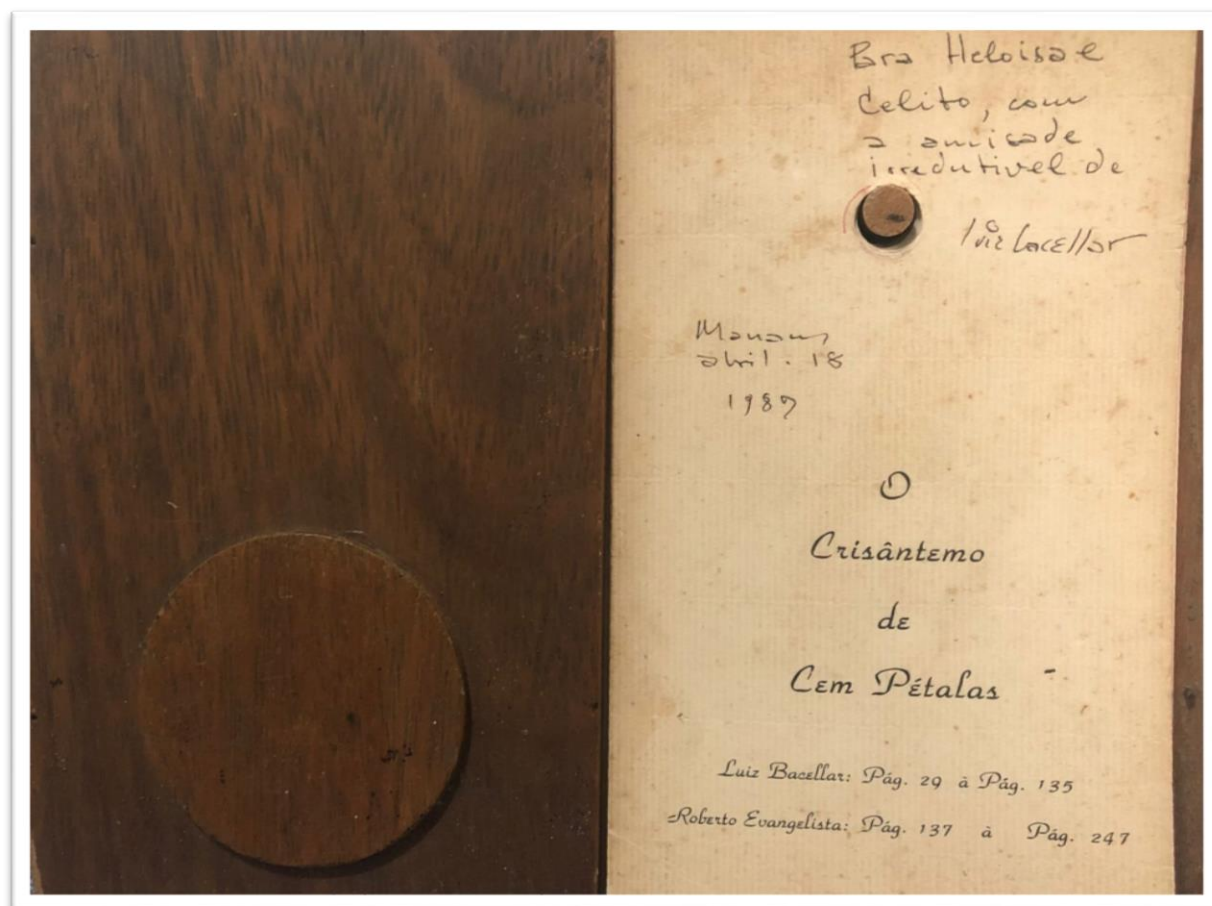


Foto: Ken Nishikido

BACELLAR, Luiz; EVANGELISTA, Roberto. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1985



Foto: Ken Nishikido

EVANGELISTA, Roberto. **Mínimas orações**. Manaus: Editora Valer, 2012.

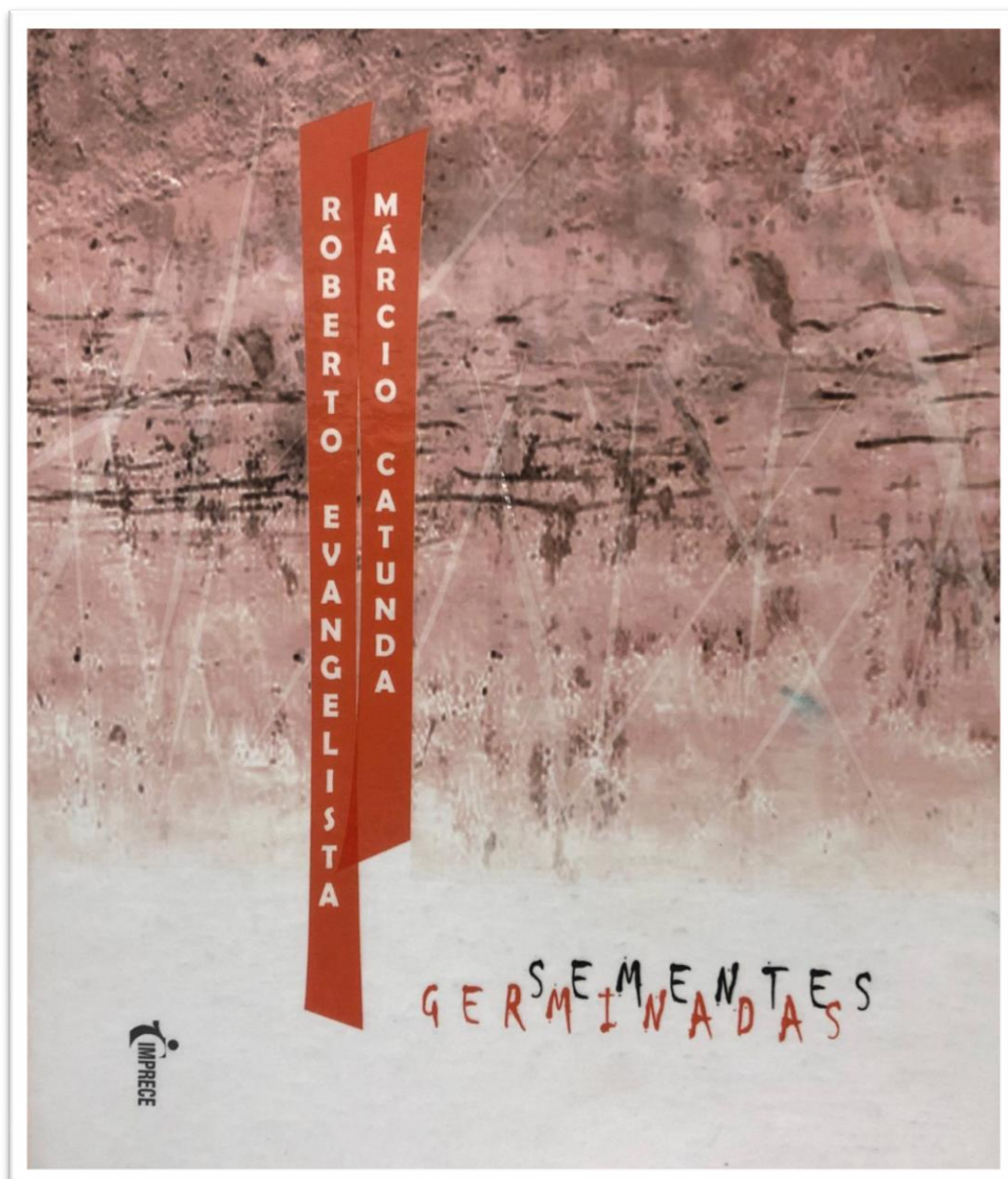


Foto: Ken Nishikido

EVANGELISTA, Roberto; CATUNDA, Márcio. **Sementes germinadas**. Fortaleza: Imprece, 2019

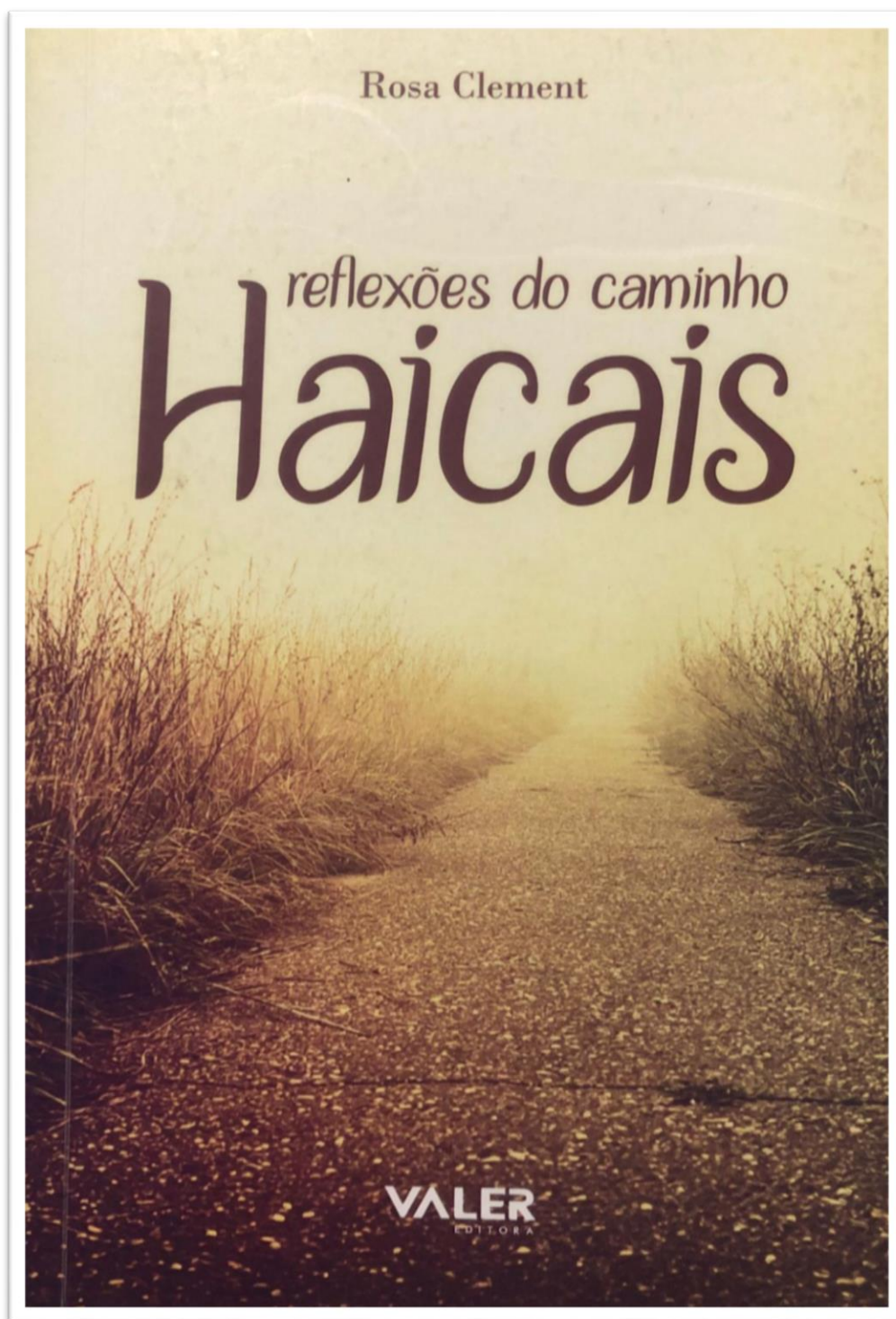


Foto: Ken Nishikido

CLEMENT, Rosa. **Reflexões do caminho - Haicais**. Manaus: Editora Valer, 2019.

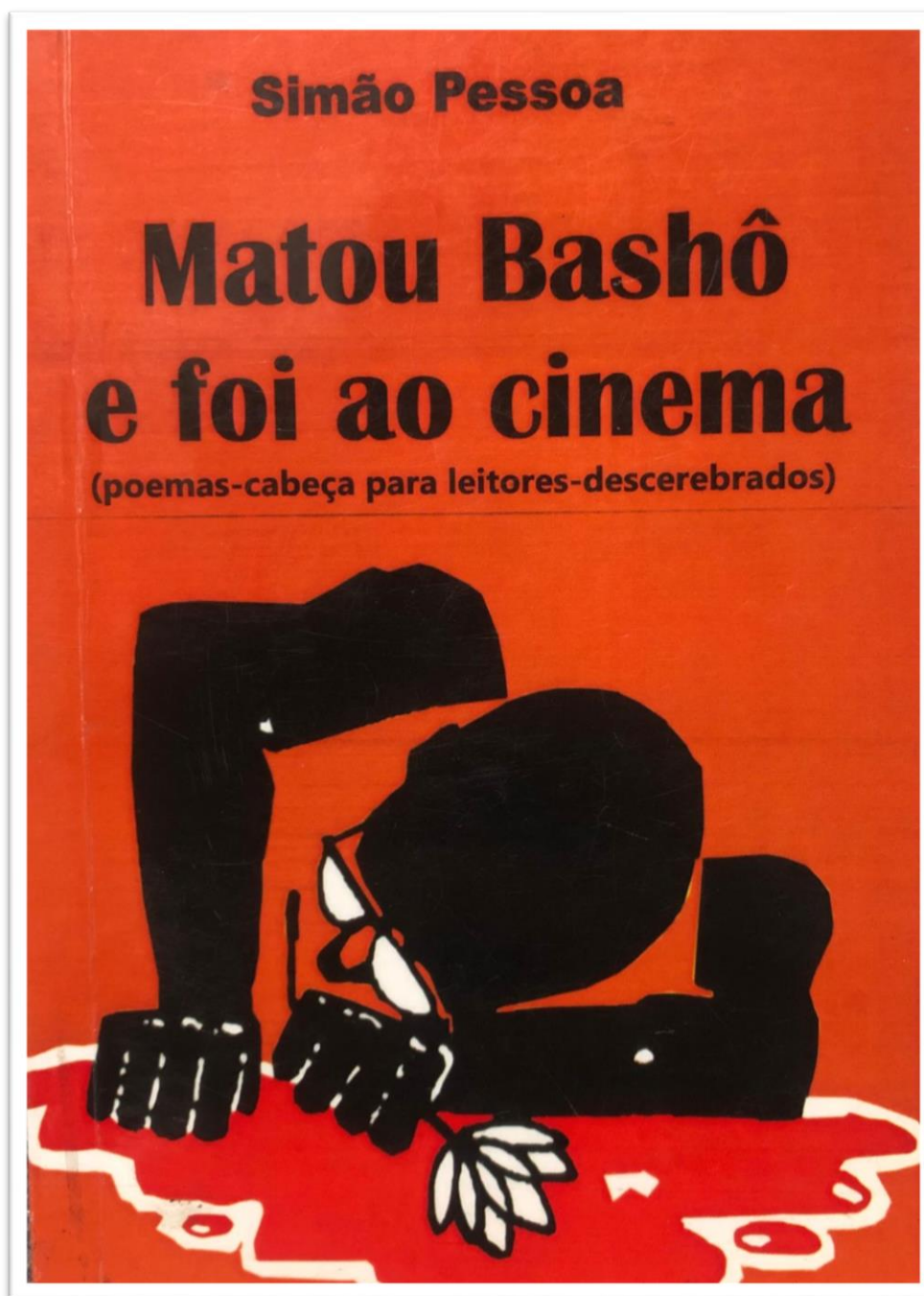


Foto: Ken Nishikido

PESSOA, Simão. **Matou Bashô e foi ao cinema**. Manaus: Coleção Pequenos Frascos 1, 2016



Foto: Ken Nishikido

PINTO, Zemaria. **Corpoenigma**. Manaus: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Amazonas, 1994

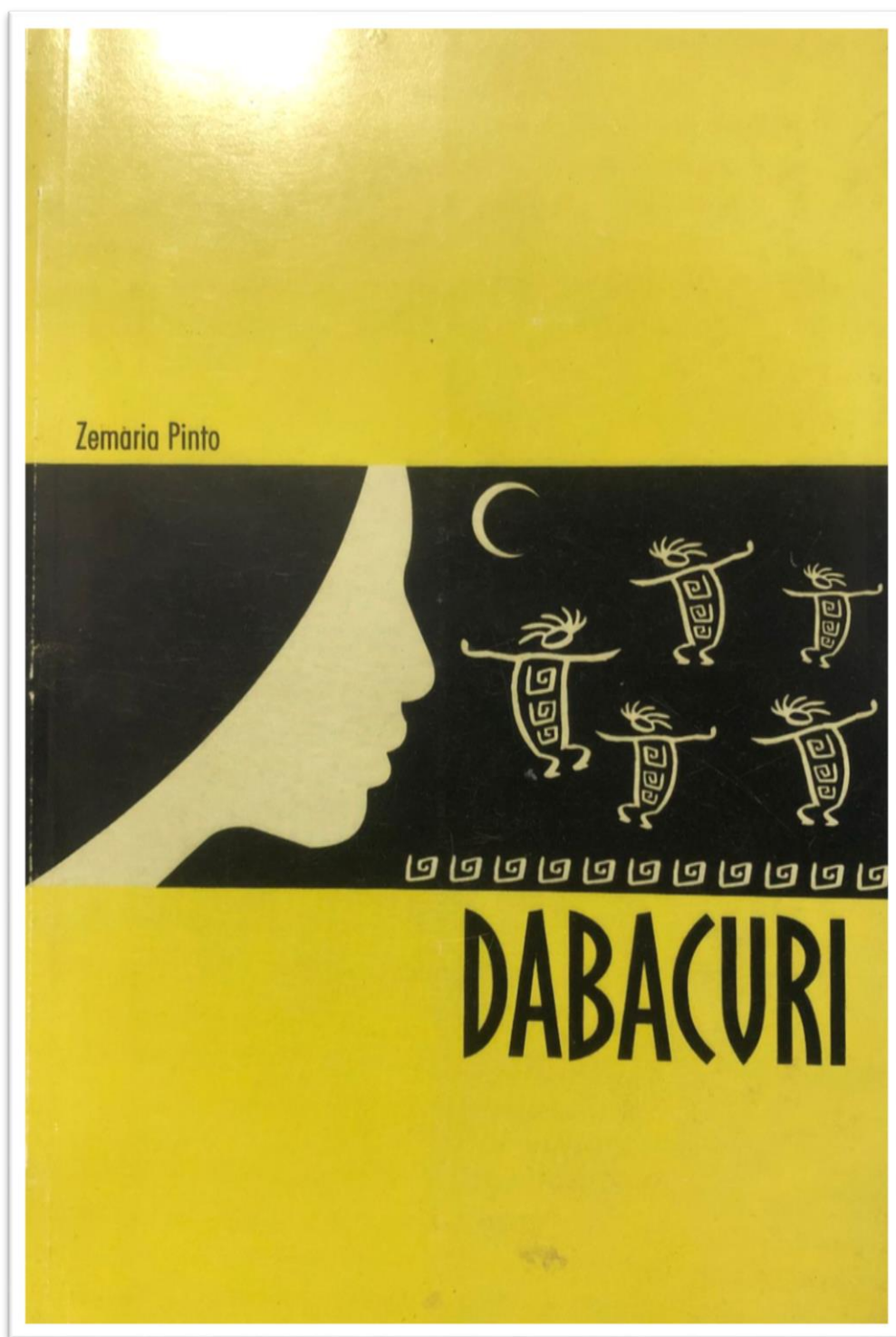


Foto: Ken Nishikido
PINTO, Zemaria. **Dabacuri**. Manaus: Editora Uirapuru, 2004.

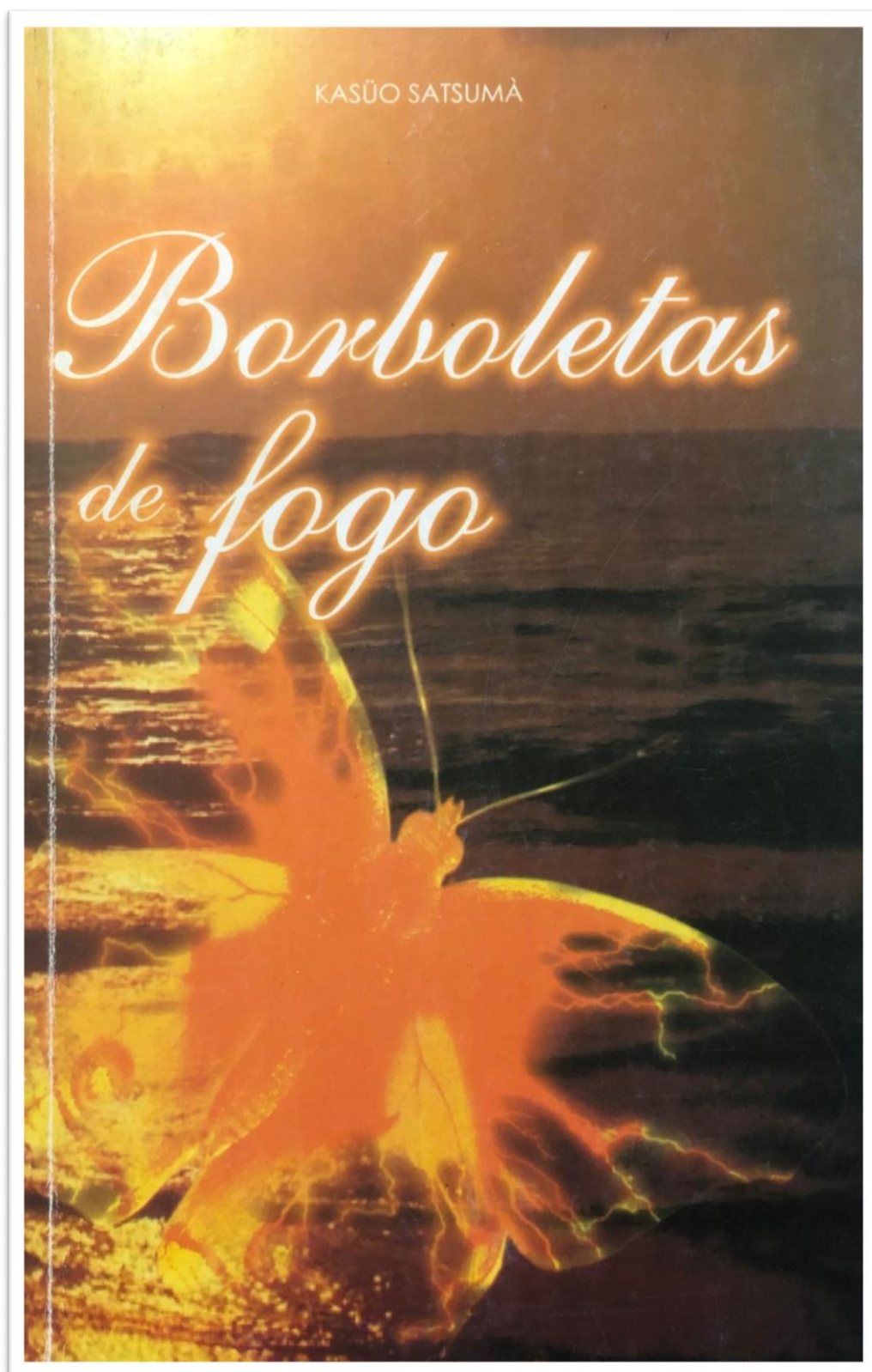


Foto: Ken Nishikido
SATSUMÀ, Kazüo. **Borboletas de fogo**. Manaus: Editora Uirapuru, 2004.

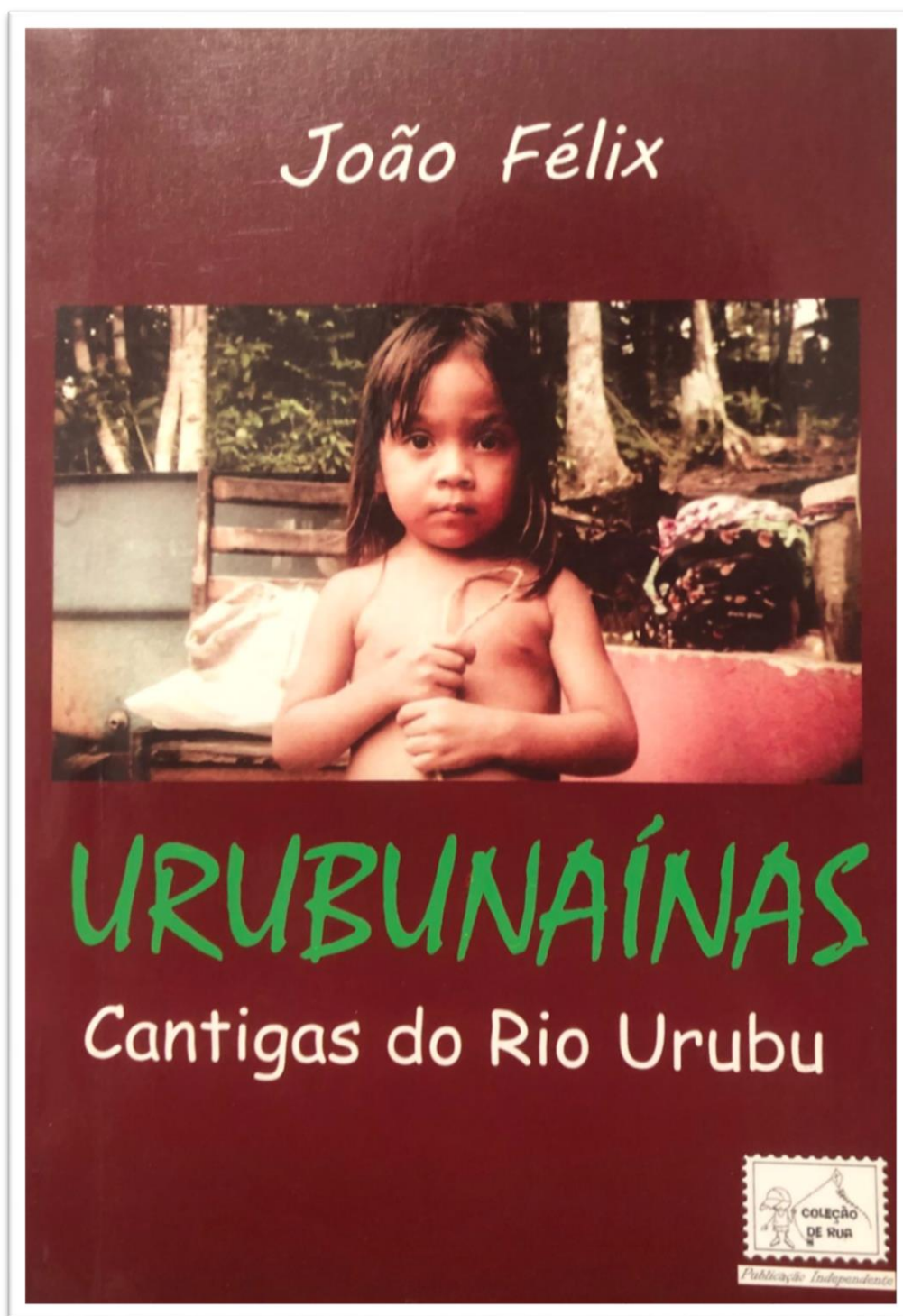


Foto: Ken Nishikido

FÉLIX, João. **Urubunaínas: cantigas do Rio Urubu**. Manaus: Edição do autor, 2016.



Foto: Ken Nishikido

TOGUCHI, Hisako. **Amazon ni iku**. São Paulo: Editora Topan Press, 2005.

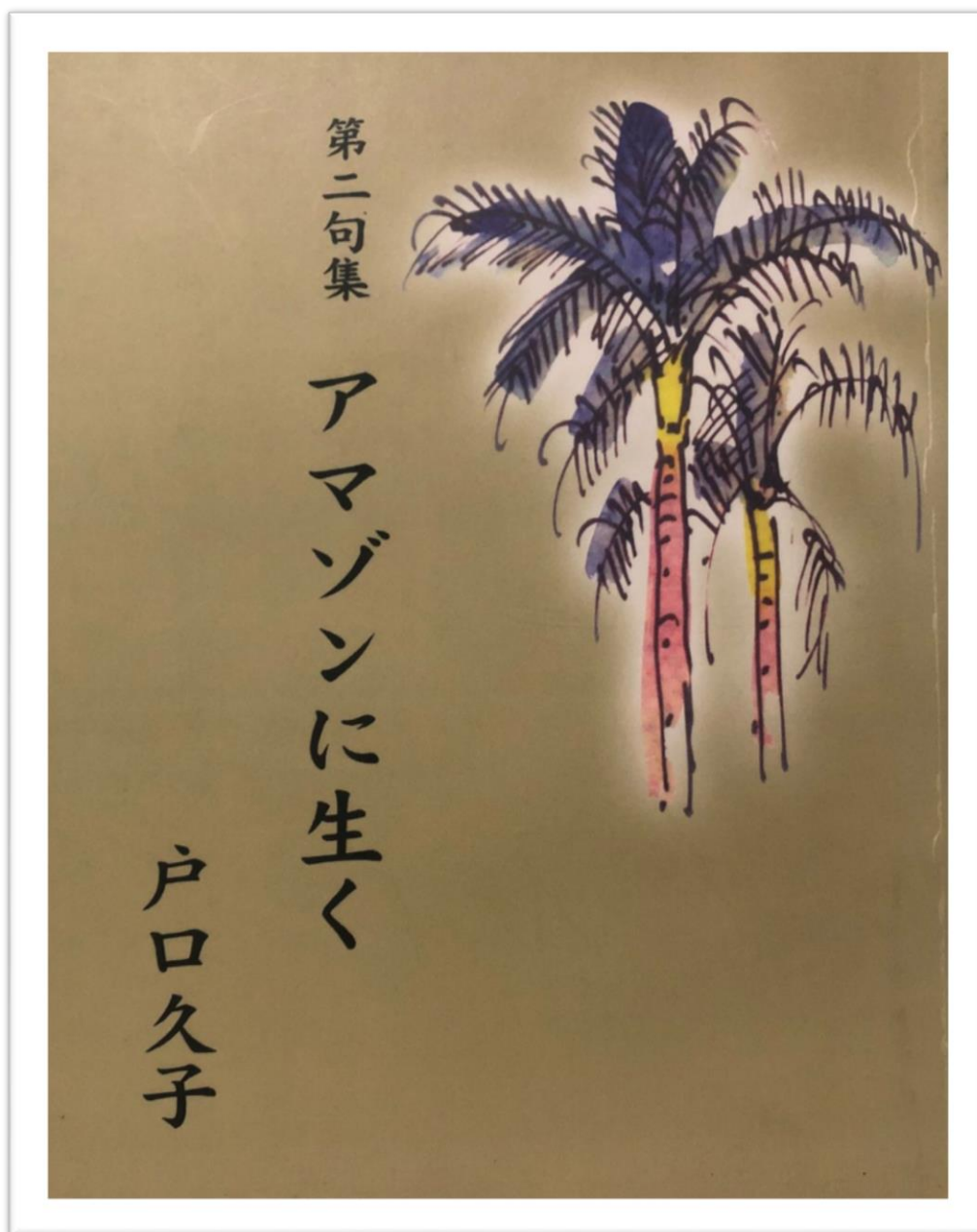


Foto: Ken Nishikido

TOGUCHI, Hisako. **Amazon ni iku 2**. São Paulo: Editora Gráfica Paulos, 2010.



Foto: Ken Nishikido
YAMAGUCHI, Toshiko. **Amazonia**. Tokyo. Editora Naganae, 1992.