

俳句 haiku

MANUEL PORTELA *

O haiku ou haikai (forma usada com mais frequência no português do Brasil) é uma forma poética japonesa antiga, cultivada autonomamente sobretudo a partir do século XVII. A palavra deriva de 'hokku', usada para designar a estrofe inicial das formas de poesia colaborativa *renga* ou *renku*, nas quais os poetas participantes encadeavam as respectivas estrofes entre si. Esta forma colaborativa era geralmente composta por estrofes alternadas de 17 e 14 sílabas que se combinavam num poema com cerca de 100 estrofes. Dois poetas em particular contribuíram para a autonomização e culto do haiku como forma poética própria: Matsuo Bashô (1644–1694) e Ueshima Onitsura (1661–1738). Na versão tradicional, o haiku é composto por 17 sílabas, organizadas em três versos segundo um padrão 5+7+5. Um dos mais frequentemente reproduzidos e traduzidos é o haiku de Matsuo Bashô que transcrevemos a seguir em várias versões – na versão original (em caracteres japoneses kanji e em transcrição alfabética) e ainda em três traduções inglesas e três traduções portuguesas.

水 蛙 古
の 飛 池
音 込 や
む

Matsuo Bashô

52

BL #39 | AO LARGO
CRIAÇÃO LITERÁRIA

Furu ike ya
kawazu tobikomomu
mizu no oto
Matsuo Bashō

Um templo, um tanque musgoso;
Mudez, apenas cortada
Pelo ruído das rãs,
Saltando à água, mais nada...
Tradução de Venceslau de Moraes [1926]

The old pond;
A frog jumps in —
The sound of the water.
Tradução de Robert Aitken [2003]

o velho tanque

rã salt'

The old pond
A frog jumped in,
Kerplunk!
Tradução de Allen Ginsberg [1978]

tomba

rumor de água

Tradução de Haroldo de Campos [1977]

pond
frog
plop!
Tradução de James Kirkup [1993]

O velho tanque –
Uma rã mergulha,
barulho de água.
Tradução de Paulo Franchetti [1990]

Do ponto de vista sintático e semântico, duas características são frequentes no haiku tradicional: a justaposição de imagens distintas – que reconstituem percepções sensoriais precisas, geralmente situadas num espaço natural – e a ausência de conectores sintáticos que hierarquizam os elementos. É desta copresença do objeto e da apreensão sensorial do objeto que depende a força emocional da sensação, da impressão ou da percepção emuladas verbalmente no poema. A concretude da representação permite que a linguagem surja quase como um registo sonoro ou visual desse instante de percepção temporizada do mundo. A brevidade da forma é, além disso, uma emulação linguística da brevidade do acontecimento percetual capturado e produzido pela forma. O haiku seria assim uma espécie de sensograma que torna possível recuperar a partir de uma justaposição de imagens, um instante de consciência do mundo: a palavra regista um momento de apreensão em que os mecanismos do corpo permitem ao sujeito sentir-se a ser modificado pela percepção do objeto. A justaposição de imagens emula a justaposição de percepções. O efeito poético das imagens resulta do intervalo entre os elementos justapostos, que intensificam na linguagem a objetualidade do objeto percecionado.

A produção verbal desse instantâneo percetivo dá origem, retroativamente, a partir da ativação da memória de determinada percepção, a uma nova presença alucinada do mundo, como se fosse possível voltar a ver, voltar a escutar ou voltar a tocar o objeto nas próprias palavras. De certo modo, o haiku oferece um modelo da natureza simultaneamente abstrata e concreta da linguagem, como se fosse permitido à matéria fonética e semântica da palavra corresponder de modo singular a uma percepção singular. Isto é, como se lhe fosse dado ver, escutar e tocar um objeto, assumindo a concretude da sua existência como ponto de vista singular sem a categorização relacional e abstrata com que a linguagem e o pensamento recortam o real. Os melhores exemplos parecem fazer algo paradoxal: permitir ver o mundo através da linguagem mas de um modo que parece ser independente da linguagem.

Aquilo que a intensificação evocativa de um momento parece querer fazer é mostrar a presença da própria linguagem como objeto natural e como entrelaçamento entre objeto e percepção de objeto, uma espécie de sexto sentido, capaz de conter no ritmo silábico e semântico da sua montagem a emergência da consciência que, através da percepção do objeto, dá ao sujeito o sentimento de si no objeto e do objeto em si. Por isso aquilo que o haiku tenta mostrar acima de tudo é a perspetiva percetiva a partir da qual os sentidos são capazes de evocar os objetos apenas a partir de uma descrição verbal. São pedaços

de escuta e pedaços de visão quase conscientes da memória acústica e visual que os produziu como experiências evocáveis através da palavra.

A história e a popularidade desta forma podem ser testemunhadas no Museu da Literatura Haiku em Tóquio, cuja extensa coleção inclui grande parte do acervo do período moderno a partir de Masaoka Shiki (1867-1902), bem como inúmeros livros e revistas que se continuam a publicar no Japão e noutras partes do mundo. O culto desta forma no Ocidente reflete as transações culturais entre a Europa e o Japão, em especial a partir do século XIX. Alguns dos exemplos mais antigos – em neerlandês, inglês e francês – datam do século XIX, mas foi apenas na segunda metade do século XX que esta forma se tornou largamente cultivada no Ocidente. Para isso contribuíram as diversas traduções e antologias de haiku japoneses, como as que foram publicadas em inglês por R.H. Blyth (1949-1952), Kenneth Yasuda (1957) e Harold G. Henderson (1958), já no contexto posterior à ocupação americana do Japão. A formação da Haiku Society of America (em 1968, www.hsa-haiku.org) e de associações similares reflete o interesse crescente das últimas décadas. Idêntico processo de tradução e apropriação se verificou noutras línguas e culturas europeias, originando múltiplas versões e adaptações locais desta forma.

Dois dos introdutores do haiku na língua portuguesa foram Venceslau de Moraes (1854-1929), em Portugal, e Afrânio Peixoto (1876-1947), no Brasil. Encontramos em Venceslau de Moraes uma descrição que assinala o contraste entre a concisão epigramática e o minimalismo lírico dessa forma com a poesia europeia: “O que causará maior espanto, sem dúvida, à compreensão do homem europeu, neste assunto de poesia japonesa, é a ínfima grandeza do *hokku*, que representa, há cerca de dois séculos e meio, quase que a única forma corrente do poema dos nipônicos. – Que poetas são pois estes, os nipônicos? Como pretendem eles condensar, em dezassete sílabas apenas, os múltiplos sentimentos que a poesia nos sugere, a nós, brancos, que tão longas páginas de versos, não raras vezes, dedicamos a um assunto apenas?” (*Relance da alma japonesa*, 1928). A tradução do haiku japonês contribuiu também de forma significativa para a apropriação desta forma na poesia portuguesa e brasileira. Saliente-se, em particular, a sua valorização pelos poetas concretistas brasileiros, que reconhecerem na visualidade e na concisão do haiku uma forma adequada a uma estética objetualista e ideogramática. Encontramos, nas últimas décadas, inúmeros exemplos (traduzidos, recriados, parodiados) que se podem colher nos mais diversos autores dos dois lados do Atlântico – por exemplo, Herberto Helder, Albano Martins, Alberto Pimenta, Augusto de Campos, Paulo Leminski, Paulo Franchetti.

O poeta canadiano bpNichol (1944-1988) publicou em 1981 um conjunto de variações sobre o poema referido de Matsuo Bashô, cuja montagem rítmica e imagética permite combinar a intensidade lírica de cada instante recriado verbalmente com a sua sequenciação temporal. A justaposição que ocorre entre imagens e sons dentro de cada estrofe torna-se homóloga da justaposição de estrofes, cuja montagem cinematográfica produz por acumulação um efeito narrativo. “The Frog Variations” parece sugerir que a materialidade literária resulta de operações sobre a materialidade particular de cada língua (isto é, das correlações entre som e sentido que a definem) e de efeitos referenciais que permitem evocar a experiência de perceção do mundo através dos sentidos. A significação emerge como um efeito do processamento cognitivo dessa conjugação singular de linguagem e experiência produzida pela dimensão sensorial e simulatória da literatura. O haiku poderia então descrever-se como uma estrutura poética minimal concebida para experimentar o efeito cognitivo e afetivo da simulação literária.

Variações do Sapo

1. Alba névoa
cepo
charco

Meio-dia sapo
cepo
charco

Lusco-fusco névoa
sapo
charco
2. névoa névoa névoa sapo névoa
3. lua-sapo
lago-sapo
sapo-sapo
4. (definição de nenúfar)
fr ágil ilha
sapo-ilha
5. (a obsessão do sapo com a mosca)
sapo ar sapar

6. língua de sapo: caça moscas
olho de sapo: medida de ave
dentada no sapo
suspiro de sapo
voo de ave

7. oh lua
lua não

oh sapo
sapo não

oh lago
lago não

oh
não

oh
não

oh
não

8. chape

chapadas debaixo do freixo curvado
fr ágeis ilhas crias do grande charco
sapo

lago

postas debaixo da fronda outonal
mais cantores da água escura aluam
à lua

9. no céu à noite
a lua & os sapos mergulham

por baixo do brilho da luz do lago
a vida que ondeia continua

bpNichol
10 de Julho de 1981
‘um dos Rapazes da Rua Basho’

Tradução de John Havelda, Isabel Patim e Manuel Portela

(extraída de : *Poesia Contemporânea do Canadá*, Lisboa: Antígona, 2010)

* Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra