



Análise contemporânea sobre a tradição do haikai japonês

Thiago Martins Caldas Prado

Universidade do Estado da Bahia, Rua Padre Juciliano Costa, s/n, 46900-000, Seabra, Bahia, Brasil. E-mail: minotico@yahoo.com.br

RESUMO. O artigo investiga como demandas por pluralidade, simultaneidade e não linearidade, próprias da estética contemporânea, podem habitar nas formas do haikai e, paradoxalmente, como o haikai, com suas características peculiares de composição, rivaliza com tais demandas do mundo atual nas artes. O estudo ilustra as análises críticas a respeito da modalidade literária haikai por Roland Barthes, Alberto Marsicano, Rodolfo Wilzig Guttilla, Paulo Franchetti, Elza Taeko Doi e Regina Weinreich. Buscam-se correlações e oposições entre os clássicos japoneses, como Bashô, Buson, Issa e Shiki, e os praticantes mais contemporâneos dessa arte, como Paulo Leminski (no cenário nacional), ou Jack Kerouac (no cenário internacional).

Palavras-chave: haikai tradicional japonês, bashô, crítica contemporânea sobre o haikai.

Contemporary study on the tradition of japanese haiku

ABSTRACT. The article investigates how demands for plurality, concurrency and nonlinearity typical of contemporary aesthetics may dwell in haiku form and, paradoxically, how haiku, with its peculiar characteristics of composition, competes with such demands of today's world for the arts. The study illustrates the critical analysis about the literary haiku by Roland Barthes, Alberto Marsicano, Rodolfo Guttilla Wilzig, Paulo Franchetti, Elza Taeko Doi and Regina Weinreich. Correlations and oppositions between the Japanese classics such as Basho, Buson, Issa and Shiki, and the more contemporary practitioners of this art, as Paulo Leminski (on the national scene) or Jack Kerouac (in the international scene) are sought.

Keywords: traditional japanese haiku, basho, contemporary criticism on haiku.

Introdução

Repensar o haikai nos tempos atuais não significa apenas investigar as demandas artísticas contemporâneas e, a partir daí, tentar encaixar o terceto de tradição nipônica em algumas delas. Ao contrário disso, é preciso, inicialmente, sondar, com ferramentas e conceituações que denotam um prisma ocidentalizado, como se apresentou a articulação crítica dos estudos literários com as experiências poéticas oriundas de um vasto entrecruzamento de bases culturais orientais – no caso de Bashô, conforme Franchetti e Doi (2012) –, de bases predominantemente advindas do sincretismo religioso. Neste sentido, a primeira parte deste estudo recorta uma cena da crítica contemporânea sobre o haikai, as análises de Roland Barthes (2005), com a finalidade de investigar certo distanciamento do escopo teórico-crítico ocidental dos estudos de criação literária em relação à filosofia de composição do haikai.

Por outro lado, é inegável reconhecer que as trajetórias do próprio haikai apresentaram, face a uma poética ocidental contemporânea, perspectivas completamente diversas. Algumas problematizaram

questões atuais, tentando reler o momento com um material que reflete o modo de pensar de uma tradição milenar representada por Bashô (2008); outras, simplesmente subutilizaram o haikai, esvaziando-o de qualquer referência à cultura oriental, fazendo uso do mero terceto com aparatos de preocupação estética desenvolvidos pelo mundo ocidental. A segunda parte e a parte conclusiva deste estudo refletem sobre essas trajetórias e as possibilidades de articulação entre o universo do haikai e a contemporaneidade.

Certos momentos de diálogo entre a cena do haikai bashoniano e as urgências que chegaram à contemporaneidade ocidental são a temática da segunda parte; breves ilustrações sobre como alguns haicaístas propuseram tais diálogos ou interrupções com possibilidades de resposta, e novos questionamentos, a serem tratados no âmbito das considerações finais deste estudo.

A crítica contemporânea e ocidentalizada de Roland Barthes sobre o haikai

Um dos estudos contemporâneos mais comentados a respeito da arte da composição do

haikai, o texto de Roland Barthes (2005), surge de um cruzamento já contaminado pelo prisma da ocidentalização. Na obra *A preparação do romance*, v. 1, o filósofo francês busca associar os estágios de anotação do processo de criação do romance, uma arte marcada pela invenção do individualismo burguês, ao processo de escrita intuitiva e espontânea do haikai. Nessa perspectiva, a individuação torna-se um dos dilemas mais discutidos na obra de Barthes (2005), mesmo que tal fenômeno deva ser contrabalanceado com os ensinamentos de desapego do ego das religiões orientais, como o zen-budismo, o taoísmo ou o xintoísmo.

É importante observar a relação incomum que Barthes (2005) estabelece entre o ato de anotar o romance e a prática de criação do haikai, ao mesmo tempo em que reconhece a importância do Tao para a contextualização da escrita haicaísta.

A distância se evidencia se se considerar o romance como fruto de desorientação social e de consequente procura pelo sentido da vida por meio de uma perspectiva subjetivista (Benjamin, 1985), enquanto o âmagô das orientações taoístas, das quais Barthes (2005) afirma a existência no haikai, concebe não um objetivo final para o percurso da existência, mas valoriza o próprio caminho como exercício da sabedoria. Por mais que Roland Barthes (2005) tente realizar uma aproximação entre o estágio de anotação do romance e a captura espontânea da escrita do haikai, deve-se afirmar que a fase de impressões do romance se organiza com a finalidade de uma estrutura causalista global que reúne e organiza, gradualmente e por meio do esforço cerebral do romancista, o enredo de tais impressões. No caso do haikai, cada captura é única; não expressa uma linearidade causal, tampouco é ordenada por camadas compositivas para a centralização de um enredo. Tal como Jack Kerouac (2013, p. 179) escreveu em um de seus haicais: “Não me importa saber / o que é / causalidade”.

Sendo ainda mais preciso em relação às influências religiosas do haikai, como o Tao é eterno e imutável, a forma de compreendê-lo é aceitar o fluxo da natureza ignorando os impulsos do eu e agindo espontaneamente em harmonia com tal alinhamento – o que precipita um dos conceitos principais do taoísmo, o *wu wei*. Ao contrário do atomismo e da desagregação social da voz do narrador do romance, que explicita uma preocupação emocional ou material em tentar dar uma justificativa ao trajeto das vidas humanas, o *wu wei* do taoísmo (também contida no haikai tradicional) reflete uma conduta serena e isenta de escolha ou questionamento pessoal.

Na concepção de Barthes (2005), o haikai é guiado por uma individuação intensa e paradoxal. Ao mesmo tempo em que o processo de individuação reforça a individualidade do sujeito, também dissipa a própria noção de sujeito, multiplicando-o e tornando-o ausente. É por meio desse esvaziamento do sujeito que Roland Barthes destaca o conceito de nuance como um correspondente da intensificação do sentimento de existência, em que o comentário ou a interpretação não habitam. Ao estabelecer que o ponto de partida para a realização do haikai é a marca de uma individuação que não se estabiliza ao encontro de uma generalidade, mais uma vez as aulas do filósofo francês tendem a descrever o processo criativo haicaísta como um discurso que comporta um olhar ocidentalizado. As bases iniciais do haikai – xintoísta, taoísta ou zen-budista – não apontam para o trajeto inicial descrito por Barthes – de fortalecimento da manifestação do sujeito para só depois ocorrer a descoberta contrária de um movimento não baseado no ego. Em verdade, todas essas bases, desde o início e cada uma à sua maneira, já cobram do haikai a dissolvência egoica. Do xintoísmo, o respeito aos *kamis* faz com que o haicaísta aprecie o animismo no mesmo mundo material das pessoas e compreenda os olhares diferenciados já residentes nas coisas da natureza; do taoísmo, o haicaísta apaga o destino pessoal a favor de uma integração não forçada do sujeito à harmonia cósmica na natureza; do zen-budismo, o haicaísta evita o comentário ou a interpretação por buscar uma iluminação espontânea através do esvaziamento da mente e da anulação de qualquer desenvolvimento pessoal posterior ao estágio primitivo, em que sua mente, em estágio de Buda, já estava presente de forma plena.

Ademais, a insistência de Roland Barthes (2005) a respeito da intensidade da visão particular, isenta de uma busca por generalidade, não parece justificada quando se revisam os clássicos nipônicos do haikai sob a ótica da persistência das principais bases religiosas que com eles se articulam. Há, por ilustração, uma série de haicais de Kobayashi Issa que, acima da rotulagem de confessional ou emotivo atribuída ao autor, demonstra uma rede sincrética de características religiosas. No haikai “Nos olhos da libélula / Refletem-se / Montanhas distantes” (Franchetti & Doi, 2012, p. 140), o reconhecimento xintoísta a respeito do olhar expansivo da natureza (e não centralizado apenas na espécie humana) revela que o entendimento de um minúsculo inseto pode levar-nos a compreender elementos gigantescos da natureza, as montanhas, que, no xintoísmo, são consideradas também como moradas dos *kamis*. A interligação entre as auras presentes na natureza, no

caso, é uma das lições xintoístas consideradas nesse haikai. Igualmente, a coabitação dos contrários – como entre proximidade e distância, própria da dimensão taoísta – pode ser observada nessa mesma composição de Issa e parece ter sido atingida por sua coexistência com os princípios xintoístas. Essa exemplaridade das lições do xintoísmo aparece na forma de respeito e de amor a todos os elementos da natureza no seguinte haikai: “Vou sair – / Divirtam-se fazendo amor, / Moscas da minha casa!” (Franchetti & Doi, 2012, p. 108). Também em outro haikai, “A neve está derretendo – / A aldeia / Está cheia de crianças [...]” (Franchetti & Doi, 2012, p. 69), Issa reconhece a correspondência entre a energia cósmica da natureza, manifesta em seus fenômenos, e o comportamento humano. O fato de esse haikai utilizar as crianças como os representantes mais espontâneos da humanidade sugere que, como seres menos artificializados pelas camadas elaboradas da sociedade, elas estariam mais dotadas da vivência interligada com a energia da natureza – inocência infantil, que será demasiadamente valorizada pelo zen-budismo como uma forma de se retornar a uma mente livre de ilusões e de sofrimentos fomentados pelo próprio homem. No haikai “Pessoa: uma. / Mosca: também uma – / Na grande sala vazia” (Franchetti & Doi, 2012, p. 110), o entendimento da interpenetração dos opostos (presença e ausência), dentro da perspectiva sugerida pelo taoísmo, parece indicar o caminho para a compreensão das presenças envolvidas no mundo como matéria da ilusão egoica que precisa ser esvaziada – ensinamento fundamental do budismo. De forma explícita, no haikai “Sombra de árvore – / Até mesmo a companhia de uma borboleta / É um karma de uma vida anterior [...]” (Franchetti & Doi, 2012, p. 84), Kobayashi Issa estende a noção de correlação natural e espiritual, já enunciada em alguns de seus haicais de forte influência xintoísta, ao conceito de *karma* das vidas passadas, permitindo, com essa ampliação, atingir-se o entendimento budista de que nada se origina do acaso, de que tudo está atrelado a causas anteriores. Isto é, os seres e as coisas possuem uma origem dependente, que forma uma dinâmica interconectada entre eles (*pratitya samutpada*) – o que, consequentemente, indica que nada é independente ou permanente para ser fonte estável de irradiação de existência do mundo. Articulando tal concepção com o pensamento acerca da anterioridade das vidas, Issa atinge a preocupação budista com os ciclos de mortes e reencarnações (*samsara*).

A mesma impressão de bases religiosas que, de forma sincrética, harmonizam-se no haikai, ocorre também em muitos momentos da escrita de Yosa Buson. No haikai “Lua de outono: / Nos cantos

escuras, / A voz dos insetos [...]” (Franchetti & Doi, 2012, p. 132), Buson preserva a compreensão xintoísta a respeito da valorização pela escuta das vozes da natureza. Do mesmo modo, nesse haikai, a filosofia do Tao surge quando, ao lado de imagens que sugerem decadência, como outono ou escuridão, aparece uma cena de pujante vivacidade contida nessa ambiência: a voz dos insetos. Se a manifestação de vida, exemplificada nesse haikai, ocorre ao calar do dia e no início da morte marcado pelo *kigô* (lua de outono), o equilíbrio dos opostos entre vida (a voz dos insetos, *yang*) e morte (escuro, outono, *yin*) na natureza precipita a lição taoísta por meio da percepção xintoísta. Em outro haikai de Buson, “A sensação de tocar com os dedos / O que não tem realidade – / Uma pequena borboleta [...]” (Franchetti & Doi, 2012, p. 83), há uma referência a Chuang-Tsé, um dos grandes sábios do taoísmo chinês, que tornou famosa a história do sonho como ilusão do ser ao se questionar se seria um homem que sonha ser borboleta ou uma borboleta que sonha ser humano. Com esse jogo mesclado entre realidade e irreabilidade, entre o sentido de presença material provido pelo tato e o conhecimento sobre a existência ilusória, ampliado pela mente, Buson sinaliza como o taoísmo de Chuang-Tsé fornece desenvolvimentos que coexistem no budismo, quanto à compreensão do mundo e do ego, como estágios que precisam ser superados por exercícios mentais.

Ao se considerar a influência das bases religiosas que se articulam com a tradição do haikai nipônico, nota-se que não se evidencia o argumento de Barthes (2005) de que essa arte aponta para uma individuação livre de intenção de generalidade. Com um olhar mais atento, a generalidade admitida no xintoísmo, no taoísmo ou no zen-budismo, presente nesses haicais japoneses, não pode ser entendida como um princípio de igualdade entre seres em termos de unidade a legitimar a estabilidade de valores. A generalidade incitada pelo haikai admite contradições e manifesta-se para justificar uma dinâmica que abarca os seres e as coisas em suas particularidades, ou diferenças. Entretanto, há uma insistência de Barthes (2005) em afirmar que a disposição do haicaísta à abertura do acaso não produz uma lei filosófica ou uma verdade geral. O fato de o sujeito do haikai ser recorrentemente redefinido por seu olhar circunstancial, ao contrário de afastar uma operação generalizável para a natureza ou para o homem, serve de modo a confirmar, por meio de testes diversos, as bases religiosas que se ligam a esse tipo de composição. A interpenetração e a multiplicidade das dimensões dos *kamis* no xintoísmo, a coexistência pacífica dos opostos no

taoísmo ou o esvaziamento da realidade no zen-budismo são algumas das relações presentes nos haicais mais citados da tradição japonesa.

Outra observação de Barthes (2005) que pode ser questionada em relação à sua crítica ao haicai advém do fato de ele considerar a formação desse gênero associada a um movimento de egotismo. Conforme o filósofo francês, o *renka*, composição de que derivou o haicai, ocorreu em meio a uma cena de improviso e interlocução – em que a primeira parte do *renka*, tema sugerido por uma pessoa, gera sequências de falas poéticas como respostas a essa primeira e às sucessões anteriores. Posteriormente, o *renka* tornou-se menos solene e, no decorrer do tempo, admitiu que somente a primeira parte fosse produzida, iniciando o processo que viria a consolidar o haicai. Para Barthes (2005), quando o diálogo é interrompido e a anotação individual se eleva como um solilóquio breve, abole-se o conflito que incomodava o sujeito (Narciso) e pacifica-se o ego. É preciso observar que a palavra Narciso, nesse momento da crítica de Barthes (2005), aparece bem marcada como um uso de ferramenta da mitologia adotada pelo Ocidente para explicar uma composição de base religiosa oriental.

Quando se investigam os estudos de Rodolfo Witzig Guttilla (2009), nota-se que, anteriormente ao *renka*, houve o estágio do *tanka*: poema composto de duas partes, em que a primeira se chamou *kami no ku* e a segunda, *shimo no ku*. Na origem do *tanka*, não se registra ocorrência de participação de interlocutores. Somente durante a era Heian (794-1185), o *tanka* passou a ser realizado por duas pessoas, e, com uma dinâmica distinta, a primeira parte denominou-se *hokku*, e a segunda, *wakiku*. O *tanka* consolidou-se como prática de entretenimento entre os membros da aristocracia feudal no período subsequente, na era Kamakura (1186-1339). Posteriormente, quando o *tanka* passou a receber outras interlocuções e uma maior congregação coletiva por meio de novos participantes, com uma sequência extensiva de versos-respostas, inscreveu-se outra variação compositiva, chamada *renka*. Com uma estratégia de destaque da primeira parte do *renka*, como demonstração de proposição de excelência para o início dos jogos de falas poéticas, criou-se o haicai. Foi na era Edo (1603-1867), com Matsuó Bashô, que a forma haicai atingiu sua fase de destaque como exercício de autoconhecimento e espiritualidade, e, no princípio do período Meiji (1867-1902), como uma forma de proteção à cultura japonesa e ao haicai. Em meio à abertura do Japão ao Ocidente, Shiki estabelece uma série de regras que acabam por configurar a arte do haicai como uma

forma literária autônoma, com um conceito mais rígido e fechado.

Cruzando as considerações de Barthes (2005) com as de Guttilla (2009), pode-se chegar a alguns questionamentos pertinentes.

Primeiro, se a derivação do haicai provém do *renka*, e esse advém do *tanka*, a eliminação do jogo de falas atende a um procedimento de retorno a uma fala inicialmente solitária ou a um movimento que, ao isolar a primeira parte do *renka*, imprime uma sofisticação temática, uma sabedoria de partida, que consagra o jogo inicial de tessituras e comentários?

Segundo, levando-se em conta que Bashô, o mais citado haicaísta, realiza suas composições dentro de uma base religiosa sincrética budista, xintoísta e taoísta, até que ponto pode o haicai promover a proteção do ego ou o seu enfraquecimento como categoria de entendimento do mundo?

Terceiro, ainda pensando no exemplo de Matsuó Bashô, corresponde o movimento de surgimento do haicai a uma atividade de rearrumação dos valores sociais em meio a uma experiência próxima à coletividade ou é um isolamento narcísico de um cultor de uma arte que tende a se consolidar?

Em relação à primeira questão, de acordo com Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi (2012), não só Bashô, como também Buson e Issa eram considerados pensadores do *renka*. É apenas com Shiki que o haicai, com propriedade, ganha autonomia literária. Neste sentido, quando Bashô, Buson ou Issa produziram seus haicais, tais composições deviam ser entendidas ainda como a primeira parte do *renka*, que ativa a expectativa de possíveis interlocuções e estimula, pedagogicamente, diálogos com a sociedade. Ainda na perspectiva de Bashô, Buson e Issa, o haicai (como parte do *renka*) preservava um espírito de colaboração e uma incitação à participação da fala alheia; no entanto, como arte solitária (com crivo de autoria individual), incentivada por Masaoka Shikki, decaiu a preocupação do gênero com as necessidades de escutas sociais, ao mesmo tempo em que se elevou o grau de interesse com as convenções que o caracterizam. Com essa perspectiva, é ponto de discussão se o movimento proposto por Shikki, ao tentar proteger os valores do haicai no período de abertura do Japão ao Ocidente na era Meiji, acabou por apresentar um efeito oposto, quando se considera o reforço da ideia de autoria individual e de autonomia estética.

De outro modo, assim como esse momento de congelamento das regras do haicai pode ser entendido como um intervalo de anulação do enunciado proposto à fala-resposta, ao comentário, à reação ou ao alinhamento a uma sabedoria profunda,

também se deve supor que a tentativa de estancar a definição e os procedimentos do haikai pode ter atenuado, pelo menos nesse período, uma característica mais experimental e mutável de lidar com o sincretismo religioso de base oriental através da prática haicaísta.

Considerando o trio mais referido para ilustrar o haikai nipônico tradicional, Bashô, Buson e Issa, se o objetivo de tais composições fosse eliminar o risco de interlocução para edificar uma muralha de proteção ao ego (motivada por uma vaidade narcísica), tal como supõe Roland Barthes (2005), o caminho a ser seguido seria o de controle das interlocuções, ou seja, seria o do retorno ao *tanka* no momento em que as enunciações do *kami no ku* e do *shimo no ku* eram realizadas por uma única pessoa. Muito ao contrário disso, Bashô, como apontam Franchetti e Doi (2012), realiza uma série de recomendações ao haikai a fim de que o próprio possa proporcionar uma dinâmica inspirada de falas-respostas a outros participantes.

Levando-se em conta o segundo questionamento, pode-se afirmar que, quando Matsuô Bashô introduziu o conceito de *makoto* no haikai, ele passou a experimentar as diversas formas de entendimento do mundo a partir da interpretação de religiões - como o zen-budismo ou o taoísmo - que induzem a um comportamento que solicita uma dissolvença egoica. De acordo com Franchetti e Doi (2012), o conceito de *makoto*, envolvido no haikai, aparece fortemente influenciado pelo confucionismo, considerando-se as qualidades do *sei* (pureza), do *mei* (brilho) e do *choku* (elevação de caráter e correção espiritual), valorizadas inicialmente pela poética bashoniana. Dentro da concepção de Bashô, nesse período de transformação do haikai em ensinamento de vida e de meio para se obter o *makoto*, é preciso considerar que o confucionismo próximo a esse haicaísta herdava uma base sincrética advinda do contato com o taoísmo e com o budismo (antes ainda da reforma neoconfucionista). Além disso, outro contexto propiciou Matsuô Bashô a reforçar ainda mais o encontro do conceito confucionista de *makoto* com outra linha de pensamento religioso: com o declínio do poder da corte, e da consequente perda de prestígio da poesia nesse espaço no século XV no território japonês, fortaleceu-se a ligação entre a reflexão do haikai e o pensamento budista a respeito do desprendimento do ego.

Para Franchetti e Doi (2012), o entendimento a respeito dessa base sincrético-religiosa de Matsuô Bashô é imprescindível para que não sejam projetados pressupostos metafísicos ocidentais a distorcer os valores que motivaram a tradição

nipônica de realização dos haicais. Tais pesquisadores notam, por exemplo, que as tentativas de eliminar a *shi-i* (a contaminação do ego sobre a matéria observada) passam pelo aprendizado ao mesmo tempo xintoísta e budista do olhar. Quando o haikai ensina que cada coisa deve ser conhecida como plena de sentido (não como símbolo de outra ou de quem a olha), tal concepção surge influenciada pelo respeito xintoísta à natureza e aos *kamis*, que a preenchem, e pela aceitação budista de que a verdade é vista nas coisas somente com o olhar iluminado e despojado.

No texto introdutório da obra *Trilha estreita ao confim*, de Matsuô Bashô (2008), publicada pela Editora Iluminuras, Alberto Marsicano fornece mais pistas sobre a experiência sincrética que habita os haicais bashonianos. Em 1687, em *Visita ao Santuário de Kashima*, Bashô andou por estradas com a finalidade de ter a visão da lua cheia a partir do templo sagrado dessa cidade. A escolha por tal caminho não é arbitrária: *satori*, o despertar repentino da visão iluminada budista, geralmente se representa como a lua cheia livre de todas as nuvens (ilusões). Isto aparece registrado no seguinte haikai: “Por toda a noite no templo / com o límpido olhar / contemplei a lua” (Bashô, 2008, p. 23). Nesse haikai, o ‘límpido olhar’ de Bashô é uma referência à superação do *shi-i*. Alguns outros haicais de Bashô reproduzem a crença por uma lei maior que se integra à dinâmica da natureza: “Folhas tremulam / no campo queimado / à espera da lua” (Bashô, 2008, p. 25). Nesse haikai, a lua, como a representação do despertar iluminado, envolve os atos das coisas da natureza, justificando-os. Nesse caso, a revelação budista ocorre preenchida de sintonia com o animismo xintoísta. Soha, um dos discípulos de Bashô, produziu, nessa viagem a Kashima com o mestre, um haikai que sugere a solidão da lua (do despertar) como uma forma de distância de qualquer interferência imediata ilusória: “Como é solitária a lua / ao som do gotejar / da calha do templo” (Bashô, 2008, p. 24). Nessa composição, o olhar do haicaísta não atinge o grau da iluminação desenvolvido do ‘límpido olhar’ de Bashô, mas vislumbra o caminho para ela quando afirma que a solidão do estágio desperto (da lua) é uma das condições para não se deixar confundir pelas distrações imediatas e egoicas da vida (representadas pelo som da chuva no telhado).

Um ano após, em 1688, *Visita a Sarashina*, conforme Marsicano ocorre como um registro da viagem motivada pelo processo iniciático de Bashô ao zen-budismo. Nesse momento, ele escreve o seguinte haikai: “Ponte suspensa / trepadeira e vida / se entrelaçam” (Bashô, 2008, p. 28). Ainda em

processo de iniciação zen-budista, Bashô, nesse haikai, não esquece a lição taoísta de reconhecer a integração (ou não distinção) entre objeto e sujeito (trepadeira e vida) em meio ao caminho ou à dinâmica da natureza (ponte suspensa). Na condição de mestre errante, o motivo do caminho como necessidade de entender e de se integrar a uma harmonia presente na natureza é recorrente na poética bashoniana. Na *Visita ao Santuário de Kashima*, o viajante-haicaísta Bashô reflete que experimentar o caminho de descoberta de uma ordem natural (e se entregar a ela) está acima da própria composição do haikai: “Era realmente espantoso o fato de termos vindo de tão longe apenas para observar o espectro tênue da lua, mas consolei-me lembrando a estória da poetisa que retornou de uma longa caminhada que fez para ouvir o canto do cuco, sem compor um único verso” (Bashô, 2008, p. 23). Como um indivíduo que renuncia à linhagem de samurai para viver como um mestre viajante, Matsuô Bashô entrega-se à sua atração pela errância, que deriva exatamente do motivo de ele buscar entender o segredo que reveste a dinâmica da natureza e que também o engloba. Bashô, em *Trilha estreita ao confim*, comenta esse desejo de errância:

Dias e noites vagueiam pela eternidade. Assim são os anos que vêm e vão como viajantes que lançam os barcos através dos mares ou cavalgam pela terra. Muitos foram os ancestrais que sucumbiram pela estrada. Também tenho sido tentado há muito pela nuvem movente ventania, tomado por um grande desejo de sempre partir (Bashô, 2008, p. 31).

Entretanto, o caminho de Bashô imprimiu um desafio de desintegração egoica tanto à descoberta do Tao, quanto à vivência do *satori* zen-budista. Neste sentido, a anulação do eu em meio à movência das andanças bashonianas conflita com as necessidades diárias (mais objetivas ou mais afetivas) da própria viagem: “Gostaria muito de viajar mais leve, porém existem coisas das quais não nos podemos desvencilhar, por razões práticas ou sentimentais” (Bashô, 2008, p. 32).

Quanto ao terceiro questionamento, pode-se afirmar que, embora o estado de solidão seja uma das atmosferas recorrentes nos haicais bashonianos, o momento de distanciamento social do haicaísta não condensa uma individuação narcísica de suas contemplações. Ao contrário disso, a atividade de meditação solitária reserva um ensinamento sobre a iluminação que deverá ser repassado ou testemunhado à sociedade. Desse modo, a errância de Matsuô Bashô e seus momentos de paragem são uma oportunidade para estudar o mundo e de olhar como os homens se relacionam entre si e com as bases religiosas do sincretismo contido em seus

haicais. Bashô, nesses instantes, é menos um homem e mais um elemento de trocas sociais, e o haikai, uma forma de registrar suas andanças e suas experiências de revelação. Sendo assim, justifica-se mais sua função de mestre errante que a de eremita. E é possível argumentar, sobre a consciência que o próprio possuía, a respeito do seu projeto de haikai, como uma procura de ensinamentos sacros, vindos da tradição com uma necessidade de compartilhamento coletivo desses valores. Algumas ilustrações podem ser apontadas para comprovar essa fundamentação social do haikai com a finalidade de troca de sabedoria sagrada. Na primavera de 1672, Bashô fixa-se temporariamente em Edo para copilar uma antologia de haicais, estudando o ensinamento deles. Em sua viagem a Kashima, em 1687, recolhe uma série de haicais de poetas que encontra em regiões remotas, ao mesmo tempo em que expõe a sua filosofia de vida e a sua composição poética para eles. Em 1689, Bashô registra, em *Trilha estreita ao confim*, o seu diálogo com as cortesãs de Niigata depois de ter dividido um local de descanso em suas paradas e compõe um haikai para marcar o evento: “Sob o mesmo teto / com a lua e os trevos / as cortesãs e eu” (Bashô, 2008, p. 58).

As possibilidades do haikai na contemporaneidade

Se Shikki pode ser considerado aquele que fixou regras e consolidou o haikai como gênero literário, os clássicos bashonianos da tradição nipônica podem ser entendidos como momentos de teste, de experimentação e de divulgação de um gênero em formação, destacando-se do *tanka* e sendo um suporte para uma filosofia de vida do mestre viajante a sincretizar bases religiosas e culturais em território japonês. Dando coerência à diversidade do haikai e das bases religiosas nipônicas, a importância do mestre errante Matsuô Bashô para a cultura japonesa assemelha-se à do guerreiro peregrino Miyamoto Musashi (com sua síntese de técnicas e filosofias de combate). Distantes da condição de nobreza, ambos cruzaram os territórios japoneses com uma proposta de transformar conhecimentos de si e da arte praticada por cada um deles; visibilizaram povos e costumes em regiões periféricas do Japão e adotaram diferentes aspectos culturais japoneses que permitiram propor uma visão de uma unidade territorial sem que, para isso, se devesse sacrificar a diferença contida em cada experiência vivenciada pelas andanças.

A preferência de Bashô por realizar a composição do haikai próximo à coletividade popular pode ser verificada desde a sua inicial filiação à Escola Danrin. Os termos coloquiais do povo e o humor distante da

ritualística aristocrática conquistaram a simpatia de Matsuô Bashô e também marcaram boa parte de seus haicais (Franchetti & Doi, 2012). De outro modo, veio também da Escola Danrin a tendência ao exercício da experimentação poética. Mesmo após o declínio dessa escola, por volta do ano de 1682, por causa dos excessos e extravagâncias testados, Bashô preservaria o caráter experimentalista da poética do haikai, utilizando agora o seu próprio caminho de vida como viajante e as experiências que se acumulariam principalmente à margem dos grandes centros.

Tendo em vista a articulação que Bashô realiza entre a sua filosofia de composição haicaísta e a observação e assimilação de alguns traços culturais de vilarejos periféricos, é possível afirmar que os haicais desse mestre errante já esboçam algumas das urgências cobradas à cultura contemporânea: ser entendida como plural e admitir nela a interferência de diversos agentes a simultaneamente urdir uma vastidão de valores e costumes conciliáveis ou não. Após a modernidade, dois fenômenos existem atrelados entre si, que já podem ser previstos pelas andanças poéticas de Matsuô Bashô: repensar a cultura, não como manifestação seletiva, a excluir os agentes periféricos aos centros e negar a superioridade de um padrão cultural em prol da descoberta das culturas desses demais agentes. No haikai “Enquanto no arrozal plantam / devaneio sob o salgueiro / sua sombra me desperta” (Bashô, 2008, p. 38), Bashô apresenta aqueles que trabalham o plantio e aquele que descansa e contempla sob o salgueiro, duas condições distintas entre agentes que utilizam o elemento natural de diferentes maneiras, mas que contribuem para a visão desperta – cabe, nesse caso, falar da interconexão budista entre os seres e elementos, uma das lições para atingir a iluminação. Em outro haikai de Bashô, “Aos do mundo profano / floresce incógnita / a castanheira” (Bashô, 2008, p. 39), ele reconhece dois olhares diferentes sobre a castanheira: aqueles que a sacralizam e aqueles que desconhecem tal simbologia.

Atentando-se à própria biografia de Matsuô Bashô, compreende-se boa parte do seu entendimento a respeito do cruzamento de mundos e de perspectivas de vida. Vivenciando uma simultaneidade cultural em si, Bashô é o mesmo que se retira da linhagem de samurais e que se coloca como pacífico peregrino a enfrentar situações de difícil pobreza pelos caminhos por que passa, como pode ser retratado no haikai “Entre pulgas e piolhos / recostado no travesseiro / ouvia os cavalos mijarem” (Bashô, 2008, p. 49). Quando se leva em

consideração o relato do haicaísta à subida das montanhas de Dewa, nota-se como ele, em sua vida de errante, também se colocava em situações de risco de morte ao enfrentar tempestades e travessias íngremes, com rochas espessas e pontiagudas, com relatos já de acidentes fatais.

A simultaneidade temporal, outra das urgências contemporâneas como marca de reorganização de culturas, é constantemente recitada pelos haicais de Bashô. Na contemporaneidade, tal simultaneidade surge como uma necessidade de reescrita da história para agentes culturais esquecidos na marcha para o tempo uniforme e retilíneo do progresso; na época dos haicais bashonianos, ela é uma das lições da iluminação a respeito da interdependência harmônica dos seres e dos elementos da natureza (que também expressam um tempo compartilhado). No haikai “Silêncio profundo / o sibilo da cigarra / perfura as rochas” (Bashô, 2008, p. 51), Bashô declara a convivência de dois tempos distintos na natureza: a eternidade da rocha, ao lado da cantoria cíclica da cigarra. Ademais, nesse mesmo haikai, o aspecto da serenidade silenciosa, figurado na rocha, coexiste com o ruído insistente da cigarra.

Outra simultaneidade temporal, o tempo social do homem e o cíclico da natureza, é incentivada pela poética bashoniana no intuito de conceber um diálogo harmônico e integrador entre o elemento humano e o elemento natural. No haikai “Das cerejeiras em flor / ao pinheiro de dois troncos / três meses se passaram” (Bashô, 2008, p. 42), confirma a ligação entre as marcas fenomenológicas da natureza e a indicação do tempo dos homens. Em outro haikai, “Relvas de verão / rastros de sonhos / dos antigos guerreiros” (Bashô, 2008, p. 48), o mestre errante afirma a paisagem natural como testemunha dos desejos pretéritos de antepassados no presente olhar do observador haicaísta. Neste caso, Bashô enuncia uma ligação entre tempos humanos por meio do registro temporal contido na natureza. A relação entre homem e natureza, uma das falas tensas da contemporaneidade, aparece de uma forma bem distinta em Bashô. Enquanto, no mundo atual, o discurso de respeito às reservas naturais rivaliza com a prática desenfreada do consumismo e do desperdício das fontes, Bashô contradiz a lógica de exploração da natureza como forma de organização social; para ele, a natureza, em seu estado espontâneo, consagra um tempo de entrelaçamentos com o humano, aprimorando esse elemento humano e permitindo a sua continuidade nos traços cíclicos do tempo natural.

Considerações finais

Conforme Rodolfo Witzig Guttilla (2009), com Bashô e sua transformação do haikai em um modo de viver e olhar para o mundo, alguns estados de espírito passaram a ser recorrentes em haicais posteriores: a abnegação, o exercício de não intelectualidade, o amor por todos os seres vivos e matérias inanimadas, a coragem para enfrentar as vicissitudes dos caminhos, o humor como olhar de felicidade espontânea e a tentativa de limpar a contaminação do ego. Tal atmosfera que compõe os haicais bashonianos, conforme já foi comentado, somente pode existir a partir de uma atmosfera sincrética religiosa - budista, xintoísta e taoísta. Embora vários desses estados de espírito constituam propostas a ser consideradas no intuito de atenuar algumas das problemáticas da contemporaneidade, é interessante observar o quanto muitos haicaístas (ou o próprio mundo imaginado por Bashô) estão distantes do olhar do mestre errante na atualidade. Tomando-se como exemplo a antologia de haicais de escritores brasileiros, chamada *Boa companhia: haikai*, organizada por Guttilla (2009), pode-se avaliar determinada situação. Carlos Vogt, por exemplo, no haikai cujo título é *Ultrarrealismo*, ao contrário da interpretação de Bashô - de associar a sua filosofia de arte à sua proposta de andanças com contínuas descobertas de olhares -, afirma que o reducionismo do cotidiano faz tombar a imaginação: “A vida / limita / a arte” (Guttilla, 2009, p. 59). Em Vogt, o declínio da capacidade criativa do homem aparece confirmado na separação entre vida e arte. No caso de Bashô, a arte liga-se à vida de modo a estimulá-la com reciprocidade criativa; a arte, como acontece como uma tradução do *satori* zen-budista em Bashô, incentiva uma vivência de achados constantes, pois, de acordo com Perrone-Moisés (2001, p. 170): “O *satori* é a revelação do real em sua realidade, com a modificação total da existência daquele que o experimenta; um renascimento, uma recriação do mundo e de si mesmo”. O mesmo Vogt, em outro haikai chamado *Anfitriã*, utiliza o humor de uma forma completamente distinta dos haicais bashonianos: “Não se decepcione: / a vida o convidará / para outros fracassos” (Guttilla, 2009, p. 59). Enquanto o humor, em Bashô, conecta o olhar humano a uma atmosfera de alegria, captada nos acontecimentos comuns ou da natureza, em Carlos Vogt, o humor, de forma corrosiva, confirma o pessimismo em olhar para a vida como uma anfitriã perversa. Utilizando já o humor de uma forma completamente diferente de Vogt, Millôr Fernandes relê a tradição haicaísta nipônica influenciada por Bashô em relação à tentativa de eliminar a percepção egoica. No haikai cujo título é *Poemeu Glorioso*, Fernandes, como uma piada e observando o

fenômeno da morte, constata a ilusão do eu, mas compõe o haikai ainda dentro de uma percepção centrada no ego: “De mim só uma coisa vai ficar: / o busto que eu mesmo fizer / na tumba que eu mesmo cavar” (Guttilla, 2009, p. 131). No haikai cujo título é *Poeminha fora da estação II – coragem é isso aí, bicho!*, Millôr Fernandes escarnece do ensinamento da tradição bashoniana de eliminação egoica, declarando tal lição como um ato de covardia, e redireciona a coragem de Bashô em relação aos acasos das andanças para um caminho oposto: para um exercício de conservação e de enfrentamento com o próprio ego: “Eu sofro de mimfobia / tenho medo de mim mesmo / mas me enfrento todo dia” (Guttilla, 2009, p. 133). Já Valdomiro Siqueira Jr. fala de um tempo em que toda a disposição para a partida para novos caminhos e a coragem para encarar as vicissitudes se esvaziaram e se interiorizaram em um eu frustrado. Exemplos disso são os haicais cujos títulos são *Íntimo* e *Noite*, respectivamente, aqui citados: “Ir e voltar, a esmo / estradas abandonadas / dentro de mim mesmo” (Guttilla, 2009, p. 179); “Meu filho, não nego / que tudo é belo. Contudo, / estou velho e cego” (Guttilla, 2009, p. 181).

De todos os haicaístas brasileiros coletados pela antologia de Rodolfo Guttilla, Paulo Leminski é o que mais se religa à tradição bashoniana. Em dois de seus haicais, por ilustração, tal como acontece nos de Bashô, a mudança da perspectiva pessoal ocorre de acordo com as fortuidades encontradas no percurso: “Pelos caminhos que ando / um dia vai ser / só não sei quando” (Guttilla, 2009, p. 163); “Nadando num mar de gente / deixei lá atrás / meu passo à frente” (Guttilla, 2009, p. 165). Não por acaso, essa capacidade de religação proposta por Leminski entre a tradição milenar do haikai e a contemporaneidade ocidental encontra correspondência, em âmbito internacional, em Jack Kerouac (2013). A importância da narrativa *On the Road* para o surgimento da Geração Beat norte-americana tanto influenciou boa parte da literatura marginal dos anos 70 no Brasil e a poética leminskiana, quanto pode ser apontada como uma releitura contemporânea dos relatos de viagem de Bashô e suas experiências em aceitar o acaso do mundo como uma sabedoria cotidiana, capaz de fazer variar continuamente o olhar do viajante.

Embora Regina Weinreich, no texto introdutório ao *Livro de haicais*, de Keroauc (2013), sugira que a mudança do nome haikai para pop seja uma despedida da tradição oriental, é exatamente nesse ponto que Keroauc mais se observa autoconsciente de sua poética em capacitar um diálogo pertinente entre a filosofia de composição do haikai e as urgências da contemporaneidade. Quatro aspectos,

em especial, dentro da poética de Keroauc, tornam possível esse processo de releitura do haikai na contemporaneidade: a) a técnica de justaposição de duas imagens para a sugestão de uma terceira: “A árvore parece / um cão / latindo ao Céu (Kerouac, 2013, p. 35); b) a valorização da simultaneidade que abala a ilusória narrativa causal da história: “Ao escutar pássaros usando / diferentes vozes, perco / minha perspectiva da História” (Kerouac, 2013, p. 59); c) a descentralização ou a perda do prestígio analítico do olhar humano frente à casualidade cotidiana, manifesta na natureza: “A mente da flor / encara minha mente / externamente” (Kerouac, 2013, p. 203); d) a reflexão sobre a condição solitária, para evitar o padrão superficial do comportamento social: “Desci da minha / torre de marfim / e não achei mundo nenhum” (Kerouac, 2013, p. 135).

Os haicais de Leminski ou de Kerouac retomam o caminho bashoniano de religação entre a revelação cotidiana da casualidade e a disposição em aceitar a transformação do olhar e de contemplar a sabedoria oculta e periférica no mundo. Essas experiências poéticas enunciam um universo que resiste paralelo e se reconecta com a cena contemporânea.

Referências

- Barthes, R. (2005). *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Bashô, M. (2008). *Trilha estreita ao confim*. São Paulo, SP: Iluminuras.
- Benjamin, W. (1985). *Obras escolhidas, v. 1: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, SP: Ed. Brasiliense.
- Franchetti, P., & Doi, E. T. (Org.). (2012). *Haikai: antologia e história*. Campinas, SP: Unicamp.
- Guttilla, R. W. (Org.). (2009). *Boa companhia: haicais*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Kerouac, J. (2013). *Livro de haicais*. Porto Alegre, RS: L&PM.
- Perrone-Moisés, L. (2011). *Fernando Pessoa, quem do eu, além do outro*. São Paulo, SP: Martins Fontes.

Received on January 3, 2017.

Accepted on August 7, 2017.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.