

HAIKAI

Oscar Fussato Nakasato / CEFET-PR

Resumo: O haikai, de origem japonesa, é uma modalidade poética que prima pela simplicidade, concisão e plasticidade. Ligado estreitamente à cultura japonesa, particularmente ao Budismo Zen, e de difícil tradução, o haikai japonês muitas vezes não é compreendido pelo leitor ocidental. E mesmo alguns tradutores não conseguem expressar tudo que o haikai sugere em sua forma fixa de dezessete sílabas.

Too yama ga

medama ni utsuru

tonbo kana

Nos olhos da libélula

refletem-se

montanhas distantes.

(Issa. Tradução: Paulo Franchetti/Elza Taeko Doi)

Uma breve imagem em três versos e dezessete sílabas. Os olhos que vêem os olhos da libélula vêem as montanhas distantes. Os olhos do leitor compartilham a visão do poeta.. Com este olhar sobre os versos de Issa introduzimos nosso estudo sobre o haikai: aprendizado do poeta Bashô, que nos ensina: "O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro." (1)

O haikai é uma modalidade poética de origem japonesa com forma fixa: três versos, sendo o primeiro de cinco sílabas, o segundo de sete e o terceiro de cinco. A sílaba poética em japonês não corresponde à sílaba poética em português. Na língua japonesa há que se contar as sílabas a partir do silabário (*kana*). Cada letra corresponde a uma sílaba.

A simplicidade e a extrema concisão do haikai geralmente não agradam ao ocidental desacostumado com tanto despojamento. O inevitável estranhamento provoca, não raras vezes, o preconceito, e o haikai, incompreendido em sua peculiaridade, é referido como apoético.

Entender as diferenças entre o homem japonês e o ocidental é fundamental para iniciarmos um estudo sobre o haikai e evitarmos considerações preconceituosas. Uma cena do filme *Rapsódia em agosto* (1991), de Akira Kurosawa, pode nos auxiliar nessa tarefa. Na cena em questão, duas anciãs japonesas, uma visitante e outra anfitriã, passam um longo tempo sentadas uma em frente à outra, caladas. Quando a visitante vai

embora, o neto da anfitriã lhe pergunta sobre a senhora que acabou de se retirar, e a avó lhe responde que, como ela, a outra também perdeu o marido na Segunda Guerra Mundial e que, por isso, de vez em quando vem visitá-la para conversarem. O neto protesta, dizendo que as duas ficaram todo o tempo caladas, e a avó argumenta que há pessoas que não precisam de palavras para se entenderem. Aqui cabem as palavras de Teitaro Suzuki: "En muchos casos el silencio es tan elocuente como la locuacidad..." (2). Não é, pois, a timidez que torna o japonês pouco loquaz e nem a falta de criatividade ou a pobreza da língua que torna o haikai um poema compacto. O pensamento oriental é mais intuitivo em relação ao pensamento ocidental, que é mais racional e discursivo. Essa característica básica da cultura japonesa, que deve muito ao Budismo Zen, está presente no haikai. Em verdade, o haikai é uma forma de expressão do pensamento zenista. Um poema de Ryūshi ilustra essa idéia:

Shizukasa ya

ochiba o ariku

tori no oto

Quietude –

o barulho do pássaro

pisando as folhas secas.

Ryūshi. Tradução: Paulo Franchetti/Elza Taeko Doi

O silêncio é o estado propício para a prática do Budismo Zen, que busca, em última instância, alcançar o *satori* (iluminação). Como o ruído provocado pela ave que pisa as folhas secas, o *satori* desperta o homem do sonho da vida fenomenal e o ilumina para uma verdade intuitiva e transcendental. Essa verdade, impossível de ser traduzida em palavras, emancipa o homem espiritual, moral e intelectualmente, tornando-o verdadeiramente livre.

No silêncio o zenbudista exercita a meditação e a contemplação. Essa prática., contudo, não resulta em conceitos racionais e normativos sobre a existência. O exercício é ontológico, mas a verdade que se alcança (*satori*) não é consequência de conexões intelectualizadas, como um grande quebra-cabeça, que o racionalista faz para buscar a essência do ser humano. *Satori* é iluminação súbita, verdade desligada das injunções da lógica. Por isso os zenbudistas não privilegiam o discurso para se expressarem. Eles preferem *falar* através da arte: haikai, ikebana, teatro nô, bonsai... Assim, na cultura japonesa a unidade entre as manifestações artísticas e religiosas é um fato. É a essa unidade que Blyth se refere quando declara: "A haiku is the expression of a temporary enlightenment, in which we see into the life of things." (3). Quando fala de haikai, Blyth fala do Zen Budismo. O *enlightenment* expresso pelo haikai é o *satori*. É o instante da iluminação.

Bashō (1644-1694) é um exemplo da comunhão entre arte e religião. Praticante do Budismo Zen, Bashō opta pela pobreza e pela peregrinação como formas para alcançar a essência da vida. Seu haikai é a expressão dos valores que ele cultivava: a

espontaneidade, a intuição, o aperfeiçoamento espiritual. Conforme Bashô, "as obras produzidas pelo espírito são boas, mas as produzidas apenas com artifícios de palavras não são dignas de respeito." (4). Para o poeta, a arte não é um fim, mas um caminho, um modo de ver e sentir o mundo:

Yagate shinu

keshiki wa miezu

semi no koe

Nothing intimates,

in the voice of the cicada,

how soon it will die.

Bashô. Tradução: R. H. Blyth

A fugacidade da vida é um tema constante na poética de Bashô. A consciência de que tudo é efêmero faz o poeta valorizar o aqui e o agora: o canto da cigarra pela beleza que há neste canto. Ao mesmo tempo, essa consciência estimula o desapego e a humildade.

A poesia de Bashô é um exercício zenbudista de contemplação:

Ume ga ka ni

notto hi no deru

yamaji kana

No perfume das flores de ameixa,

O sol de súbito surge –

Ah, o caminho da montanha

Bashô. Tradução: Paulo Franchetti/Elza Taeko Doi

A contemplação não pressupõe o uso de um único sentido. Aqui a sinestesia dá ao leitor a medida da integração entre o olfato e a visão no elogio à natureza. O poeta traduz em palavras a poesia que já existe no perfume das flores, no sol, no caminho da montanha. O poeta é um tradutor.

O haikai é um retorno à natureza, onde os elementos têm vida e interagem. Esse modo de compreender a natureza é uma postura do Budismo Zen, que respeita as flores, o sol e as pedras do caminho da mesma maneira que respeita o homem. A humildade advém do reconhecimento de que ele, o homem, é somente um elemento a mais num conjunto harmonioso. Por isso são raros os haikais que expressam o *eu*, este *eu* tão caro

ao Ocidente. O haikaista prefere expressar a beleza da aurora ou a surpresa da truta que salta, movimentando as nuvens refletidas na água. Talvez, assim, ele expresse o seu *eu*, mas, então, um *eu* integrado à aurora, à truta, às águas. No haikai a natureza não é o fundo decorativo do poeta árcade e nem o espaço de refúgio do romântico. Na unidade zenbudista o homem é a natureza e vice-versa. Issa (1763-1826), o poeta dos pequenos animais, sugere essa unidade em seus poemas:

Nomi domo mo

yonaga daroo zo

sabishi karo

Para el mosquito

también la noche es larga,

larga y sola.

Issa. Tradução: Octávio Paz

Nessa versão de Octavio Paz a relação entre o homem e o animal não atinge o mesmo nível de estreitamento insinuado pelo original, já que ele prefere traduzir *nomi* (pulga) por mosquito. A pulga, aparentemente insignificante pelo seu tamanho, praticamente imperceptível a olhos distraídos, assume, para o poeta, uma grandeza que o torna comparável ao homem.

Issa revela em sua compaixão pelos animais uma alma pura e simples. Marcado por uma série de tragédias em sua vida pessoal, o poeta procura na integração com a natureza compreender as adversidades, sem lamentá-las. Não há um tom pungente em sua poesia. Há o que se chama *sabi*, termo que caracteriza a solidão, a tranqüilidade, a resignação. Octavio Paz, em sua versão, enfatiza esse elemento ao repetir o adjetivo *larga* (longa).

As artes zenbudistas imitam a natureza e, ao fazê-lo, privilegiam a sua simplicidade. Não vemos no bonsai ou no ikebana a suntuosidade dos vasos e dos arranjos florais a que estão acostumados os olhos ocidentais. A imitação proposta pelo zenbudismo busca somente as formas essenciais. E faz parte destas formas essenciais o irregular. A arte zenbudista considera o galho torto e o reto, a pedra arredondada e a "imperfeita". A harmonia não prescinde do "feio" na natureza ou na arte:

Kiku saku ya

maguso yama mo

hito keshiki

Crisântemos florescem

junto ao monte de estrume:

uma só paisagem.

Issa. Tradução: Paulo Franchetti/Elza Taeko Doi

Novamente Issa propõe a unidade. Dessa vez ele junta a flor, símbolo maior da beleza, e o estrume. Um instantâneo do olhar, uma cena, metonímia da unidade maior que preside a natureza. Os crisântemos que florescem são a primavera, o monte de estrume é todo esterco que ajuda a flor a se tornar mais viçosa.

A tradução é um dos grandes problemas de acesso à poesia japonesa. Além da dificuldade em transportar para a língua portuguesa, espanhola ou inglesa o elemento pictográfico da língua japonesa, precisamos considerar as acentuadas diferenças culturais entre o Japão e os países ocidentais, já que a língua reflete a cultura do povo que a utiliza. Para nos determos um pouco mais nessa questão, analisaremos diversas traduções de um poema de Bashô, provavelmente o haikai mais traduzido para as línguas ocidentais:

Furu ike ya

kawazu tobikomu

mizu no oto

The old pond, ah!

a frog jumps in:

the water's sound!

Tradução: T. Suzuki

The old pond;

a frog jumps in, -

the sound of the water.

Tradução: R. H. Blyth

Un viejo estanque:

salta una rana. Zaz!

chapaletéo.

Tradução: Octavio Paz

Un viejo estanque,

salta uma rana;

chapaletão de água...

Tradução: D. J. Vogelmann

O velho tanque –

Uma rã mergulha,

Barulho de água.

Tradução: Paulo Franchetti/Elza Taeko Doi

Sobre o tanque morto

um ruído de rã

que mergulha.

Tradução: Maria Ramos

Sobre o tanque morto

um ruído de rã

submergindo

Tradução: Olga Savary

O velho tanque

rã salt`

tomba

rumor de água

Tradução: Haroldo de Campos

As traduções em inglês são de dois estudiosos da cultura japonesa. As diferenças, aparentemente insignificantes, revelam a fidelidade maior de T. Suzuki ao haikai de Bashô. Com a interjeição "ah" e o ponto de exclamação ele procura traduzir a expressão japonesa *ya*, palavra de corte (*kireji*), que introduz uma pausa. O *kireji*, não raras vezes, é realmente usado para exprimir admiração, surpresa ou uma grande emoção, equivalendo mais ou menos ao oh! ou ah!. Assim, na tradução de Suzuki a interjeição e o ponto de exclamação denunciam a surpresa do observador com o inesperado salto da rã, que quebra a quietude sugerida pelo velho tanque. Esse detalhe, não considerado pelos demais tradutores, acentua no haikai a presença da postura zenbudista ante o silêncio.

T. Suzuki prefere, ainda, "the water`s sound" a "the water of the sound", de Blyth. A opção de Suzuki aproxima o seu verso do verso de Bashô no que se refere à sintaxe: the water (mizu) `s (no) sound (oto). E ainda a solução encontrada pelo primeiro tradutor nos parece melhor devido à brevidade do verso, o que sugere com maior eficácia o ruído súbito provocado pelo mergulho da rã.

Octavio Paz, em sua tradução, acrescenta à plasticidade do haikai de Bashô o estímulo onomatopéico. O resultado é surpreendente. Vemos e ouvimos o salto e o mergulho da rã. Dois momentos que se tornam uno pela rapidez do movimento animal. E a versão de Octavio Paz, entre todas as que transcrevemos, é a única que mantém a métrica tradicional do haikai.

A versão em espanhol de Vogelmann peca pela redundância. O vocábulo *chapaiteo* não necessita do complemento *de água*. Em se tratando de haikai, que prima pela objetividade, é um descuido capital.

A tradução feita em português por Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi se assemelha à de Blyth. Ambos entendem a expressão *ya* somente como uma suspensão de pensamento. Para caracterizá-la Franchetti e Doi usam o travessão, enquanto Blyth usa o ponto-e-vírgula. As diferenças do último verso dizem respeito às peculiaridades de cada língua. Enquanto a tradução para a língua portuguesa usa a possibilidade da brevidade, a outra se beneficia da sonoridade da combinação de uma fricativa e uma nasal em *sound*.

Maria Ramos e Olga Savary realizam traduções que se distanciam mais do haikai original. O acréscimo da preposição *sobre* atenua consideravelmente a atmosfera de silêncio e solidão sugerida por Bashô. Nessas versões há um único momento: aquele em que a rã mergulha/submerge. Não há aquele instante de contemplação que, apesar de ser mínimo, insinua o silêncio anterior ao verso.

Olga Savary ainda prefere o verbo *submergir* a *mergulhar*, usando-o no gerúndio. Considerando que essa forma verbal expressa uma ação em curso e que o verbo *mergulhar* indica uma rapidez maior que *submergir*, não vemos na versão de Savary uma imagem de impacto. O que percebemos em sua tradução, bem como na de Maria Ramos, é uma antítese mais contundente: tanque morto/ruído de rã.

Por fim, Haroldo de Campos, talvez inconformado com a inexistência na língua portuguesa de um verbo composto que traduza o verbo *tobikomeru* (tobu: saltar; komeru: entrar), cria o verbo *salt`tombar*. Entretanto, é difícil encontrarmos correspondência entre o verbo *salt`tombar* e a ação de saltar e mergulhar. E a visualidade proposta por Haroldo de Campos com a distribuição das palavras numa figura que se assemelha a uma escadaria é pouco produtiva. O que sugere? O salto da rã?

A simplicidade que caracteriza o haikai dificulta a sua tradução, como já observamos. Ainda assim, contando com aqueles que já se aventuram antes, tentamos a nossa versão do mais famoso haikai de Bashô:

Velho tanque... ah!

Salta uma rã:

Tibum!

A imagem que o haikai suscita e a visualidade do *kanji* (ideograma japonês) tornam essa modalidade poética em língua japonesa possivelmente a mais plástica das poesias. Não é sem razão que Earl Roy Miner conclui que Ezra Pound, poeta do *Imagismo*, (1912-1914), deve muito de sua técnica literária ao Japão. (5). A metáfora visual valorizada por Pound encontra nos haikaistas japoneses grandes mestres. Entre eles se destaca Busson (1760-1783) pela sensibilidade com que traduz imagens em palavras:

Haru no umi

hinemosu notari

notari kana

Mar de primavera

Ao longo do dia – acima e abaixo

Acima e abaixo, lentamente.

Busson. Tradução: Maria Ramos

O ritmo desse haikai insinua o balanço das ondas e revela um poeta preocupado com a forma. Mais intelectualizado que Bashô e Issa, Busson busca recursos, como a onomatopéia, para desenvolver um estilo em que se percebe um esforço maior na composição. Bashô, seu antecessor, talvez o censurasse... Mas os versos de Busson não resultam em haikais artificiosos:

Inazuma ni

koboruru oto ya

take no tsuyu

Com a luz do relâmpago,

barulho de pingos –

orvalho nos bambus.

Busson. Tradução: Paulo Franchetti/Elza Taeko Doi

Nesse poema um instantâneo de luz torna os ouvidos sensíveis à percepção do som. Tal como o relâmpago, o haikai propõe num *flash* um espetáculo singelo da natureza. Espectáculo que se exhibe aos ouvidos, diz aos olhos.

A limpidez com que os elementos da natureza se apresentam ao leitor nesses versos de Busson é uma das características essenciais do haikai. E é também uma alma limpa que essa modalidade poética espera de seu leitor. A concisão e a simplicidade dos versos

pedem um leitor com as mesmas características. Por isso não cabe ao poema uma análise demorada. Cada haikai diz muito, mas não há muito o que se dizer dele.

O caráter anti-barroco do haikai pode ser evidenciado nos poemas que vimos nesse breve ensaio. Porém essa simplicidade não se confunde com ingenuidade ou com horizontalidade. O haikai mostra, mas não demonstra. Sugere. Importam, na recepção, a espontaneidade e a intuição que Bashô considera imprescindíveis na composição poética.

NOTAS

1. FRANCHETTI, Paulo (org.) *Haikai* – antologia e história. 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991, p.22.

2. "Em muitos casos o silêncio é tão eloqüente como a loquacidade..."

VOGELMANN, D. J. *El zen y la crisis del hombre*. Buenos Aires, Paidós, 1967, p.77.

3. "O haikai é a expressão de uma temporária iluminação, na qual nós vemos as coisas da vida."

BLYTH, R. H. *Haiku*. Tokyo: Hokuseido Press, 1982, vol. I, p. 241.

4. FRANCHETTI, Paulo (org.), p.23.

5. CAMPOS, Haroldo de. Haikai: homenagem à síntese e visualidade e concisão na poesia japonesa. Em: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 57.

BIBLIOGRAFIA

1. BLYTH, R. H. *Haiku*. Tokyo: Hokuseido Press, 1982, v. I.
2. BLYTH, R. H. *Haiku*. Tokyo: Hokuseido Press, 1982, v. III.
3. CHOCIAY, Rogério. O haikai e sua adaptação à métrica portuguesa. In: *Revista de Letras*, São Paulo, p. 93-103, 1980.
4. FRANCHETTI, Paulo (org.) . *Haikai*, antologia e história. 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.
5. CAMPOS, Haroldo de. Haikai: homenagem à síntese e visualidade e concisão na poesia japonesa. I: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.55-75.
6. PAZ, Octavio. A poesia de Matsuo Bashô. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.155-167.
7. SUZUKI, Daisetz T. *Zen and japanese culture*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1988.
8. SVANASCINI, Osvaldo. *Três mestres do haikai: Bashô, Buson, Issa*. Trad. Maria Ramos. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1974.
9. VOGELMAN, D. J. *El zen y la crisis del hombre*. Buenos Aires: Paidós, 1967.