

## O ESPÍRITO DO *HAIKAI* NOS *TANKAS* DE WILSON BUENO

### THE SPIRIT OF *HAIKAI* IN THE *TANKAS* OF WILSON BUENO

Cícera Yamamoto (Universidade Presbiteriana Mackenzie)<sup>1</sup>

**RESUMO:** O *tanka* e o *haikai*, formas poéticas originárias do Japão, embora próximas, são muito diferentes entre si. Wilson Bueno buscou, na forma do *tanka*, inspiração para compor os poemas de dois de seus livros: *pequeno tratado de brinquedos* (1996)<sup>2</sup> e *Pincel de Kyoto* (2008). Ao reelaborar a estrutura do *tanka*, incorpora elementos clássicos do *haikai*. Este artigo, a partir de reflexões de Otávio Paz e do estudo de Paulo Franchetti, mostra como o espírito do *haikai* configura-se nos *tankas* de Wilson Bueno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia japonesa. Espírito. Wilson Bueno.

**ABSTRACT:** The *tanka* and *haiku*, poetic forms originated from Japan, although close, are very different. Wilson Bueno find in the form of *tanka* inspiration to compose the poems of two of his books: *pequeno tratado de brinquedos* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2008). To redesign the structure of *tanka*, Bueno incorporates classic elements of *haiku*. This article, based on reflections of Octavio Paz and Paulo Franchetti study shows how the spirit of *haiku* is configured in Wilson Bueno *tanka*.

**KEYWORDS:** Japanese poetry. Spirit. Wilson Bueno.

### Introdução

O *tanka* é constituído por 31 sílabas, distribuídas em cinco versos, com 5-7-5-7-7 sílabas. Tem origem no *waka*, termo genérico para designar a poesia aristocrata surgida por volta do século XVI, no Japão, e construída com algumas diferenças nas sílabas.

O *haikai* também advém da transformação poética que o *tanka* sofreu ao longo dos séculos. Manteve apenas a primeira estrofe, com 5-7-5 sílabas, ou 17, ao todo. O surgimento do *haikai*, com o encurtamento para 17 sílabas e três linhas, não substituiu a poesia *tanka*, pois ela ainda existe e continua sendo produzida, tanto quanto o *haikai*. De certo modo, podemos considerar o *tanka* o “pai” do *haikai*.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (Habilitação Português/Inglês) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Câmpus de Três Lagoas (2003), especialização em Tradução (Inglês/Português - Português/Inglês) pela Associação de Ensino e Cultura de Mato Grosso do Sul e Mestre em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Câmpus de Três Lagoas (2012). Doutoranda em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Portuguesa. E-mail: yamacissa@hotmail.com

<sup>2</sup> O título traz a letra p em minúsculo, elaborado pelo próprio escritor.

O tema do *tanka* define-se a partir de coisas simples do cotidiano, sendo poema de fácil compreensão. O poeta que o compõe deve estar atento para captar a instantaneidade, como se estivesse com uma câmara na mão, pronta para apertar o *flash*.

A construção poética do *haikai* também se processa desse modo; ambas as formas poéticas seguem o mesmo método de construção de um poema, com relação a conteúdo, quando se trata de temas relacionados à natureza. Os temas do *haikai*, porém, seguem algumas regras diferentes das do *tanka*.

Desse modo, considerando a diacronia do *tanka* e do *haikai*, especificamente em relação à origem e constituição, este trabalho objetiva analisar poemas de dois livros de Wilson Bueno – *pequeno tratado de brinquedos* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2008) –, a fim de explorar a peculiar junção que o escritor faz ao construir os dois gêneros: o primeiro, com elementos técnicos do segundo.

## 1. Do *waka* ao *tanka*

Apresentamos a seguir um pequeno esboço sobre o surgimento do *waka*, do *haiku* e do *tanka*. Para tanto, precisamos tratar da literatura japonesa e da sua divisão, de acordo com os períodos históricos do Japão, que levam em consideração as eras do imperador. De acordo com *The international Society for Education Information* (1989, p. 9), o Japão apresenta as seguintes divisões imperiais, pela data de início de cada período:

Data	Período
8000 a.C.	Jomon
300 a.C.	Yayoi
300 d.C.	Yamato
593	Asuka
710	Nara
794	Heian
1192	Kamakura
1338	Muromachi
1573	Azuki-Momoyama
1603	Edo
Período Moderno	
1868	Era Meiji
1912	Era Taisho
1926	Era Showa
1989	Era Heisei

É nos períodos *Yamato* e *Asuka* que a literatura japonesa começa a despontar, sob certa influência de países vizinhos, como a China e a Coreia, pois os japoneses começaram a desenvolver seus primeiros escritos a partir dos ideogramas chineses:

O período [Yamato] viu grandes desenvolvimentos na agricultura, bem como a introdução da cultura chinesa, inclusive o confucionismo e o budismo, através da Coreia. No final do século IV, foi estabelecido contato entre o Japão e os reinos da península coreana. Foram introduzidas, no país da Coreia, técnicas industriais como a tecelagem, o trabalho em metal, o curtume e a construção de navios, que se desenvolveram originalmente na China, sob a dinastia Han. [...] foi adotada a forma de escrita do chinês, baseada em caracteres ideográficos, e com essa base os japoneses aprenderam os rudimentos de medicina, os empregos do calendário e da astronomia e a filosofia do confucionismo. (THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR EDUCATION INFORMATION, 1989, p. 6)

Os japoneses, tendo, portanto, uma forma de escrever, por intermédio de ideogramas chineses, com temas voltados, por exemplo, à pesca e ao arroz, começam a compor os primeiros escritos literários, compilados anos mais tarde, já na era *Nara*, dos quais resultaram os seguintes clássicos: *Kojiki* (registro de contos antigos), *Nihonshoki* (crônicas do Japão) e o *Man'yōshū*, coletânea com cerca de dez mil poemas, organizada na segunda metade do século VIII. Esta contém textos que retratam momentos da realidade e da natureza de várias cidades do Japão não mais existentes:

Nos lugares associados ao *Man'yōshū*, não encontramos obras de arte, santuários, templos ou outras obras construídas pela mão do homem e que datem desta época primitiva. Encontramos apenas montanhas e rios, plantas e árvores, estreitos e angras do mar, ou então, atualmente, paisagens que estão sendo aos poucos alteradas e desfeitas pelas atividades humanas. [...] Precisamente porque não existem vestígios visíveis do homem daqueles tempos, parece ser mais fácil fazer reviver, em termos intensos e vívidos, o seu espírito que habita até hoje estes lugares. (IKEDA, 1979, p. 23)

Além de retratar a beleza dos lugares daquele país, a reunião de poemas do *Man'yōshū* oferece-nos um panorama da situação histórico-social do Japão do século VIII e de suas relações com os países vizinhos. Por isso, muitos poemas registrados no *Man'yōshū* foram constituídos sob forte influência da China e da Coreia. Os japoneses queriam, no entanto, ter um estilo poético peculiar e denominaram *waka* (*wa* = Japão; *ka* = poesia, canção — poema japonês) a seus poemas, para diferenciá-los dos poemas chineses (*kanshi*):

O século IX foi um período de contato direto entre o Japão e a China, e os clássicos chineses foram a influência moldadora da literatura dessa época. Depois, o contato foi rompido e seguiu-se um período no qual a influência das obras estrangeiras foi assimilada e os escritores japoneses desenvolveram uma literatura própria. (THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR EDUCATION INFORMATION, 1989, p. 139)

Dessa forma, o *waka* representa o caráter próprio do país. É um gênero lírico que tem como tema fatos históricos e legendários da vida dos japoneses. Trata-se de uma narrativa oral,

relacionada ao cotidiano, que engloba como principais formas poéticas: o *chôka*, o *sendôca* e o *tanka*. Expliquemos, sucintamente, cada forma poética. O *chôka* (poema longo) não tem um número determinado de sílabas. De acordo com Wakisaka (1992, p. 58), “(o)s *chôka* contam com sete metros (sílabas) no mínimo. O mais longo *chôka* da antologia (no caso, *Man’yôshu*) conta com 149 metros, de autoria do poeta Kakinomoto”. Vejamos um exemplo:

Kamikazeno Iseno umino  
Asa nagini Kyoru fukamiru  
Yû nagini kiyoru matamiru  
Fukamiru no fukameshi ware o  
Matamiru no mata youki kaeri  
Tsumato iwajito kamo omohoseru Kimi

Nos mares de Ise dos ventos divinos.  
Algas profundas se aconchegam nas brisas do  
amanhecer.

Algas ramadas se aconchegam na brisa do entardecer.  
Tal alga profunda em profundo pensar.  
Tal alga ramada, em seu vir e voltar.  
Até quando não me considera sua esposa?

(Anônimo, apud WAKISAKA, 1992, p. 113)<sup>3</sup>

O *sendôka* contém seis versos, perfazendo 38 sílabas poéticas (5-7-5-7-7):

Ki-mi-ga ta-me  
Ta-ji-ka-ra-tsu-ka-re  
o-ri-ta-ru ki-nu-so  
Para você, com muito empenho, teci este tecido.

Há-ru sa-ra-ba  
i-ka-na-ru- i-ro-n i  
su-ri-te-ba- yo-ke-um  
quando a primavera chegar, de que cor deverei tingi-lo?

(Apud WAKISAKA, 1992, p. 48)<sup>4</sup>

Nesse *sendôka*, percebe-se que a tradução para o português não tem a quantidade de sílabas do poema japonês. Há mesmo quem considere ser impossível adaptar o esquema na língua portuguesa. Mas é importante reafirmar que todos os versos japoneses têm forma padronizada, e os ideogramas contêm os números de sílabas prescritos pela tradição poética. A escrita em forma de ideogramas é um problema para a tradução ao português. A escrita japonesa, como se sabe, dá-se por símbolos que representam um significado e contêm duas ou mais sílabas de uma vez só. Assim, o modo como se monta uma poesia oriental é bem diferente

<sup>3</sup> Tradução de Wakisaka. Segundo a autora, este poema foi retirado do volume 13 do *Man’yôshu*, poema nº 3.301, e é de poeta não identificado.

<sup>4</sup> Tradução de Wakisaka. Segundo a autora, este poema foi retirado do volume 7 do *Man’yôshu*, poema nº 1.281, e é de poeta não identificado.

do modo de que se vale a escrita alfabética ocidental, o que dificulta sua tradução, conforme pondera Haroldo de Campos:

Os problemas de tradução que propõe essa poesia, escrita em caracteres ideogrânicos e organizada segundo rigorosos critérios métricos e prosódicos, numa língua-música dotada de quatro diferentes tonalidades, são, como se pode imaginar, desafiadores e um ponto extremo. (CAMPOS, 2009, p. 97)

Por seu lado, o *tanka* (etimologicamente, “poema curto”) soma apenas 31 sílabas, distribuídas em cinco versos de 5-7-5 / 7-7 sílabas. O *tanka* era inicialmente conhecido como *renga*, termo que significa poema encadeado, com o mesmo número de sílabas do *tanka*. O *renga* colaborou muito para que o *tanka* mantivesse o vigor de outrora. Ele não constitui uma nova forma poética; a diferença está no modo de construir o poema, que requer a contribuição de duas pessoas. No final da era *Heian*, o *renga* passou a ser composto por um número maior de participantes, e este novo formato acabou se tornando uma prática muito recorrente. O *renga* pode ser entendido, também, como uma espécie de jogo, de brincadeira, responsável pela sobrevivência do *tanka* até os dias atuais, porque a forma de construção deste último continua sendo cultivada pelos poetas japoneses atuais. O que muda é a maneira de construí-lo, pois é escrito por uma só pessoa e não de forma coletiva.

O *chôka* e o *sendôka* caíram em desuso no período *Heian*, prevalecendo a forma poética do *tanka*, que se tornou o estilo principal do *waka*. O termo genérico *waka* tornou-se equivalente ao termo *tanka*. Essa “fusão” decorreu de uma proposta de modernização (MARQUES, 2008, p. 16-17).

O *waka* sofreu sua primeira grande transição na era *Meiji*. Além de Shiki Masaoka, apareceram diversos líderes renovadores, tais como o casal Tekkana e Akiko Yossano, autores como Hakushu Kitahara, Bokussui Wakayama e, mais tarde, Mokiti Saito (MARQUES, 2008, p. 16-17). Vejamos dois exemplos de *tankas* de Akiko Yosano:

*Aperte meus seios  
Parta o véu do mistério  
Uma flor*

*Ali floresce,  
Vermelha e fragrante.*

*O bote se distancia  
E forma um caminho  
Branco.*

*Minha dor  
É seu rastro.*

(YOSANO AKIKO apud MARQUES, 2008, p. 18, itálico no original)

O escritor Ishikawa Takuboku (1885-1912), apesar de ter publicado obras em tempos distantes, é, de acordo com Yamaki (1990, apud Gadelha 1991), “um dos mais importantes escritores de tankas do Japão”. A tradução de um dos seus livros, no Brasil, intitulado *Tankas*, apresenta poemas compostos por apenas três linhas, diferente das cinco linhas que se costuma ver; entretanto, contêm as 31 sílabas da forma tradicional do *tanka*:

Ho ni tsutau  
Namida nogowazu  
Itiaku no suna wo shimeshishi hito wo wassurezu.

[ho-ni-tsu-ta-u (5)  
Na-mi-da-no-go-wa-zu (7)  
I-ti-a-ku-no-su-na-wo-shi-me-shi-shi-hi-to-wo-was-su-re-zu (19)]

Nas mãos, um punhado de areia.  
Lágrimas a escorrer pelas faces.  
Como te esquecer?

(TAKUBOKU, 1985, p. 32, escansão nossa)

Durante a era *Meiji*, o imperador costumava reunir os amigos para recitar *tankas*. Aos poucos, isso se tornou frequente, não somente na corte, como em outros lugares: nas escolas e nas reuniões particulares da ascendente classe dos comerciantes japoneses. Posteriormente, começou-se a premiar os melhores *tankas*. No período *Taisho*, após a morte de Masaoka Shiki, o novo imperador deu continuidade à prática de poesia e premiações. De acordo com Wakisaka (1991), qualquer pessoa poderia candidatar-se, desde que escrevesse um *waka/tanka* de acordo com o tema preestabelecido pelo imperador ou pela pessoa responsável pela realização do evento. Assim, em todas as eras posteriores, como, por exemplo, *Taisho*, *Showa* e *Heisei*, praticou-se e manteve-se viva a tradição da forma poética do *tanka*.

## 2. *Tanka e haikai*

Neste tópico, que trata do modo de adaptação das formas poéticas japonesas no Brasil, destacamos as diferenças entre *tanka* e *haikai*, pela funda ligação desta última com a mais tradicional forma poética do Japão. Os japoneses, ao se instalarem no Brasil, trouxeram, além de seus costumes e crenças, o *tanka*:

[...] O mestre pioneiro de *tanka* no Brasil foi Kikuji Iwanami, que chegou ao país em 1925. Foi para a colônia Aliança, reunindo, dois anos depois, os interessados em *tanka*. Lançou, em 1937, a revista *Yashiju* [nome da revista/sobrenome do dono], especializada em *tanka*, de circulação nacional. Residindo na região de Campinas e depois em Mogi das Cruzes, atuou intensamente para a difusão do *tanka*. [...] Outro pioneiro foi Teijiro Suzuki (pseudônimo Nanju), que chegou em 1906 e, graças às

suas orientações, foi possível a vinda de imigrantes japoneses ao Brasil. Formado em literatura no Japão, teve produção intensa em prosa e *tanka* (ARATA, 2010, p. 2).

Juntamente com essa forma poética, esses imigrantes trouxeram também a poesia *haikai*, de aceitação enorme no Brasil e em outros países. Eis o que comenta sobre o tema Massuo Yamaki:

O *tanka* e o *haiku* (este também conhecido como *hai-kai*) são as duas formas poéticas mais difundidas no Japão. Ambas têm como principais características o curto tamanho e o grande poder de síntese dos poemas. Sua importância é tamanha que mesmo em jornais de linha tipicamente econômica, como o “*Nihon Keizai Shinbun*”, eles mantêm colunas diárias. Num país como o Japão, onde a tiragem dos jornais atinge números fabulosos, isso ilustra muito bem o prestígio desfrutado pelos dois estilos. [...] aparentemente, um é o simples desdobramento do outro, mas cada um possui suas peculiaridades. No Japão, eles têm o mesmo destaque, mas, internacionalmente, o *haiku* conquistou espaços mais significativos, contando com inúmeros adeptos, tanto na Europa como nos Estados Unidos. (YAMAKI, 1991, p. 9)

Nota-se, no Brasil, uma tendência maior à prática do *haikai*, mas o *tanka*, aos poucos, vem sendo apreciado por muitos escritores espalhados pelo país. Como exemplo, entre outros, há o livro em forma poética *tanka*, intitulado *Um estreito chamado horizonte*, de Raimundo Gadelha (1991), e a obra *Tankas da madrugada*, de Cloves Marques (2008). As obras de autores que publicam livros de *tankas* no Japão repercutem em outros países, inclusive Brasil e Estados Unidos, assim como em países europeus. Por exemplo, a escritora Machi Tawara, muito apreciada pela sociedade japonesa, tem um livro traduzido no Brasil intitulado *Comemoração da salada* (1992). Assim como o escritor Ishikawa Takuboku, com o livro *Tankas* (1985), escritores como Helena Kolody e, atualmente, Micheline Verunschik, também escrevem poesias *tanka*, embora não tenham lançado livros específicos desse tipo de poema.

Destacamos algumas diferenças básicas das duas formas. O *haikai* contém apenas os três versos, 5-7-5, perfazendo um total de 17 sílabas; já o *tanka* apresenta 31 sílabas, 5-7-5 / 7-7.

Conforme Octávio Paz, a poesia *tanka*:

[...] compõe-se de cinco versos divididos em duas estrofes, uma de três linhas e outra de duas: 3/2. A estrutura dual do *tanka* deu origem ao *renga*, sucessão de *tankas*, geralmente escrita não por um poeta, mas por vários: 3/2/3/2/3/2/3/2... Por sua vez, o *renga* adotou, a partir do século XVI, uma modalidade engenhosa, satírica e coloquial. Esse gênero se chamou *haikai no renga*. O primeiro poema da sequência se chama *hokku*, e quando o *renga haikai* se dividiu em unidades soltas – seguindo assim a lei de separação, reunião e separação que parece reger a poesia japonesa –, a nova unidade poética se chamou *haiku*, composto de *haikai* e *hokku*. (PAZ, 1991, p. 198-199)

Se o *tanka* tradicional japonês não era individual, ou era produto de uma obra poética coletiva, o *haikai*, sem o encadeamento com o qual alguém dá continuidade à poesia, é construído por apenas um poeta:

O haikai – estrofe encadeada individual – se desenvolveu paralelamente (embora sem relação causal direta) ao renascimento italiano, representou uma transformação da *renga*, estrofe encadeada coletiva tradicional que, desde os 800 (era Heian), vigia nos salões do império do Sol Nascente. (MARQUES, 2008, p. 11)

Ao criar um *haikai* ou um *tanka*, o autor o faz de forma mais curta e busca registrar a poesia num dado momento, particular ou corriqueiro. Seria como tirar uma fotografia de uma determinada paisagem. As duas formas buscam o *flash* de alguma coisa; a diferença estaria no modo de descrever o instante da imagem captada pelo poeta. O haikuísta descreve apenas o que vê, com muita precisão e sensibilidade, enquanto os *tankaístas* descrevem o que veem, relacionando o *flash* com sentimentos vividos no passado, ou seja, ao transcrever a imagem, o eu lírico se relaciona com algo já vivido ou lembrado. Vejamos um *tanka* e um *haikai*:

*Tanka*

sakura, sakura...  
as cerejeiras floresceram e feneceram  
como se nada tivesse acontecido  
nesse parque.<sup>5</sup>  
(TAWARA, 1992, p. 183).

Tinha dez anos  
ao ganhar o gravador  
Numa discussão,  
minha mãe o destruiu  
Ficou para sempre gravado.  
(GADELHA, 1991, p. 18)

*Haikai*

Moromoro no  
Kokoro yanagi ni  
Makasubeshi  
(BASHO, apud BLYTH, 1952, p. 293).

(renda ao salgueiro  
Todo o aborrecimento  
Todo o desejo de seu coração<sup>6</sup>).

Entre as folhas verdes  
A luz do sol refletida  
Nas mangas rosadas.  
(ODA, 1993, p. 55)

No primeiro *haikai*, percebemos que o eu-poético vê o salgueiro e, em seguida, elabora a poesia; no segundo, o eu-poético olha as folhas verdes e percebe a luz do sol que se reflete nas mangas e, a partir disso, cria a poesia. Já no *tanka*, em ambos os poemas, o tema continua sendo o momento, captado pelo autor, de uma sensação desagradável sofrida em determinada época de sua vida. Seria o *flash* de um momento, mas visto e sentido de forma diferente.

Nos *tankas*, a forma de registro não é tão direcionada a retratar a imagem captada num instante e descrita no papel quanto se faz no *haikai*. A percepção, aqui encontrada, direciona-

<sup>5</sup> Aqui não temos escanção conforme padrão de 31 sílabas, devido à tradução literal.

<sup>6</sup> Tradução literal de Cícera Yamamoto.

se mais ao sentimento humano desencadeado pela visão da paisagem, que faz o poeta lembrar ou sentir algo. Eis outro exemplo:

Pequena ilha ao leste do mar  
Brinco à luz da areia com caranguejo  
A face molhada de lágrimas.  
(TAKUBOKU, 1985, p. 14)

Outra distinção importante que se percebe é que, ao contrário do *haikai*, o *waka*, ou o *tanka*, não contém obrigatoriamente um *kigo*<sup>7</sup> como termo essencial no conteúdo da poesia; utiliza temas relacionados com a “alma”, com os acontecimentos da vida, os quais se identificam com palavras como alegria, tristeza, solidão. Esses elementos são importantes para os *tankaístas*. O amor é outro tema bastante apropriado em poemas *tanka* e que não se encontra no *haikai*. Observamos o amor nesse *tanka* de Ishikawa Takuboku:

sunayama no suma ni harabai<sup>8</sup>  
hatsukoi no  
itami wo tooku omoi izuru hi  
  
Deitado de braços na duna  
Com um passado distante  
A dor do meu primeiro amor.  
(TAKUBOKU, 1985, p. 35)

Em outros *tankaístas*, entretanto, percebemos a presença de *kigo*, o que mostra que é alternativo nesse tipo de poesia, tanto antigo quanto moderno, como podemos observar em alguns *tankas* tradicionais retirados de Franchetti, Doi e Dantas (1996, p. 11, *itálico no original*):

*Cheio de saudades,  
Vou encontrar minha amada:  
Na noite de inverno  
O vento do rio é gelado  
E gritam as aves noturnas.*  
(KI NO TSURAYUKI, 868-945)

*Minha velha aldeia  
Sob as folhas desaparecidas  
Aos poucos vai desaparecendo:  
Nas samambaias do beiral  
Como sopra o vento de outono!*  
(MINAMOTO NO TOSHIYORI, 1055-1129)

*Mesmo um homem sem coração  
Não deixa perceber*

<sup>7</sup> *Kigo* representa as estações do ano (primavera, verão, outono e inverno) e são temas essenciais para se compor o *haiku*.

<sup>8</sup> A escanção, devido à literalidade da tradução, não coincide; embora pareça um *haikai*, trata-se de um *tanka*.

*A melancólica beleza:  
A narceja voando do pântano  
No fim de uma tarde de outono.  
(SAIGYÔ, 1118-1190)*

Nos três poemas, vemos a existência de um *kigo*. Enquanto nos outros exemplos de *tankas* não constatamos qualquer referência a temas com *kigo*, todo *haikai* deve conter um indício das estações do ano. Desse modo, podemos afirmar que o surgimento do *haikai*, encurtado para 17 sílabas e três linhas, não substituiu a poesia *tanka*, pois ela ainda existe e continua sendo produzida tanto quanto o *haikai*. De certo modo, podemos considerar o *tanka* como o “pai” do *haikai*.

A construção do poema é semelhante nas duas formas poéticas, com relação a conteúdo. Em geral, o conteúdo está ligado a temas relacionados à natureza, ou seja, o enunciador olha a paisagem ou um objeto e capta os episódios de uma maneira tão simples quanto o instantâneo de um momento, tão especial que o poeta decide dar-lhe expressão artística no papel, mas com uma sensibilidade muito afinada, sabendo transmitir com precisão a imagem registrada pela mente. Os japoneses trabalham o poema com sabedoria, sem inserir – de acordo com a tradição zen budista – nenhuma “tensão” na construção poética.

Para ampliar essa reflexão, recorremos à exposição de Octavio Paz:

[...] A estética japonesa, ou melhor, o leque de visões e estilos proporcionados por essa tradição artística e poética, não deixou de nos intrigar e seduzir, mas nossa perspectiva não é a mesma das gerações anteriores. Embora todas as artes, da poesia à música e da pintura à arquitetura, tenham lucrado com essa nova maneira de se aproximar da cultura japonesa, creio que o que todos buscamos nelas é outro estilo de vida, outra visão do mundo e, também, do transmundo. A diversidade, e mesmo a oposição entre o ponto de vista contemporâneo e o do primeiro quarto do século, não impede que uma ponte una esses dois momentos: nem antes nem agora, o Japão tem sido para nós uma escola de doutrinas, sistemas ou filosofias, e sim de sensibilidade. Ao contrário da Índia, não nos ensinou a pensar, mas a sentir. É certo que neste caso não devemos reduzir a palavra *sentir* ao sentimento ou à sensação; nem a segunda opção do vocábulo (opinião, parecer) convém exatamente ao que quero expressar. É alguma coisa que está entre o pensamento e a sensação, o sentimento e a ideia. Os japoneses usam a palavra *kokoro*: coração. Mas já em seu tempo José Juan Tablada<sup>9</sup> advertia que essa era uma tradução enganosa: “*kokoro* é mais, é o coração e a mente, a sensação e o pensamento e as próprias entranhas, como se aos japoneses não bastasse sentir apenas com o coração [...]” (PAZ, 1991, p. 196-197)

Nesse contexto, percebemos o quanto a poesia *tanka* e o *haikai* nos fazem sentir e observar as coisas belas ao nosso redor, mas de uma maneira menos trágica, característica do

---

<sup>9</sup> No texto, Paz não faz referência a José Juan Tablada.

mundo nipônico, pois os japoneses são preparados, desde a infância, a enfrentar os problemas da vida sem se desesperar, sem se revoltar.

Desse modo, o poeta japonês, ao compor o *tanka/haikai*, o faz utilizando o coração e a mente. Vemos que, de forma geral, o *chôka* e o *sedôca* fazem parte de um processo de evolução, confluindo, ambas as formas, para apenas uma forma poética, que seria o *tanka*. Todas essas formas, derivadas do *waka*, deixaram de ser praticadas com o passar dos séculos. Apenas o *haikai* e o *tanka* é que permanecem até hoje, e seguem sendo realizadas de acordo com seus postulados básicos. É importante ressaltar que o postulado básico do *haikai* é que se sustenta paralelamente ao *tanka* e que, ao ser construído e reformulado pelo mestre Bashô, adquiriu elementos peculiares:

A obra capital de Bashô foi a elevação do *haikai* ao estatuto de um *michi*, um *dô*, isto é, um caminho de vida, uma forma de ver e de viver o mundo. A partir do estabelecimento da Shômon, o *haikai* passa a ser um equivalente do *Sadô* – caminho do chá – enquanto forma iniciática de disciplina e exercício espiritual. (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 18-19)

A citação diz que a terminologia *dô* indica o caminho de algo e os autores explicam isso em rodapé:

*Butsudô* (caminho de Buda = Budismo) e *Shintô* (*Tô* = *dô*: caminho dos deuses, Shintoísmo). É interessante notar ainda que em japonês existe também uma outra palavra, que se lê *kadô*, e que tem o sentido de “caminho da poesia” do *tanka*. Bashô é, na verdade, o re-criador do “caminho da poesia”, a partir das formas mais populares, mais livres do seu tempo. Quanto ao aspecto iniciático do “caminho”, no *kyorai-shô* e no *Sanzôshi* e em “ensinamentos secretos” de Bashô. (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996, p. 53)

Segundo os autores, esse caminho contém critérios estéticos para se compor a poesia *haikai*. São seis elementos empregados nesse processo. Os três primeiros vêm da palavra *makoto*, que quer dizer “verdadeira palavra”, ou “verdadeira coisa”; *sei* (pureza); *mei* (brilho) e *choku* (elevação de caráter, correção espiritual e, também, fraqueza). Os outros três conceitos estéticos, segundo Franchetti, Doi e Dantas, aparecem a partir do século XV. São os seguintes: *yûgen* (mistério); *ushin* (repleto de emoção poética, profundamente sentida) e *mushin* (beleza transcendente e intuitiva).

Esses critérios estéticos foram inseridos no *haikai* pelo budismo. Os recursos foram acentuados com a inserção de novas regras estéticas elaboradas pelo mestre Bashô, pois ele acrescentou mais três preceitos na montagem do *haikai*: *sabi*, que caracteriza solidão; *wabi*, que

caracteriza pobreza; e *karumi*, simplicidade, termo ao mesmo tempo denso, carregado de sentido.

Bashô desenvolveu várias técnicas, ao construir suas poesias. Com um jeito bem peculiar, registrava tudo o que via e sentia, e tinha uma percepção muito grande para ver, nas coisas simples, grandes significados. Bashô ensinava que para conseguir fazer um bom *haikai* era preciso **aprender** a olhar as coisas, as mínimas coisas (FRANCHETTI; DOI; DANTAS, 1996; grifo no original).

Compor um *haikai* é fazer um poema com aquilo que se vê, inserindo, ao mesmo tempo, um *kigo*, juntamente com os elementos técnicos próprios da forma poética; enquanto o *tanka* registra aquilo que o enunciador vê, associando-o a seus sentimentos, mas sem seguir as regras que configuram o espírito do *haikai*.

### 3. O *tanka* de Wilson Bueno

Wilson Bueno busca inspiração na tradição milenar japonesa para construir seus *tankas*. Neste tópico, identificamos alguns pontos básicos de como ele estrutura essa arquitetura poética. Com base em algumas tensões em sua escrita, que se apoia na forma tradicional, adaptada ao cotidiano brasileiro, observamos: 1) o escritor parece buscar palavras que demarcam os dois espaços ao mesmo tempo; 2) ao tempo em que cria o *tanka*, introduz também o espírito do *haikai*. Seu volume *pequeno tratado de brinquedos* tem epígrafe de Guimarães Rosa:

*Um dia hei de escrever um  
pequeno tratado de brinquedos  
para meninos quietos.*

(Apud BUENO, 1996, p. 11)

O título desse livro parece encaixar-se exatamente no lúdico e na forma de escrever do poema arcaico japonês. Não por acaso Bueno tomou para si o verso de Guimarães Rosa. Segundo Gilson Leo Ribeiro, Wilson Bueno:

[...] toma a si a tarefa que o bruxo mineiro deixou inconclusa: “Um dia hei de escrever um / pequeno tratado de brinquedos / para meninos quietos”, conforme deixou escrito João Guimarães Rosa. Mas as crianças devem ter tomado pó de pirlimpimpim para brincar nesses versos de métricas japonesas, *tankas* antípodas da nossa fabricação de jogos e literatura. (Apud BUENO, 1996, p. 73)

O poeta, ao compor seu livro de *tankas*, registra duas inspirações: uma, enraizada na literatura brasileira; a outra, na arte japonesa. Guimarães Rosa brinca com as palavras, ao dizer *pequeno tratado de brinquedos*. Bueno toma essa ideia para trabalhar seus poemas em um vaivém de palavras, o que é próprio da poesia japonesa, ou seja, o encaixe do título está na relação entre o jogo lúdico existente no estilo de Guimarães Rosa e a maneira de se criar um *tanka*, o que transparece também na letra *p* em minúsculo do título; *p* de pequeno, como pequenas são as crianças.

No segundo livro<sup>10</sup>, *Pincel de Kyoto*, que nos remete às cores de Kyoto, nome de uma das cidades do Japão, o pincel mostra a pintura desse espaço. Os títulos das obras, como se fossem um que se desdobrou em dois, de certo modo relacionam Japão e Brasil. Nessa tensão entre os dois polos — Brasil e Japão —, acompanhamos a busca de Bueno para compor um *tanka* de forma “inicialmente” experimental, como se constata neste poema:

**o buscador**

chuva criadeira  
da janela a noite inteira  
faz soneto e haikai

no quarto persigo um tanka  
exato feito uma lança

(BUENO, 1996, p. 20)

O buscador é o eu-poético que tenta compor o poema numa noite chuvosa. O *tanka* aqui perseguido apresenta a métrica clássica, 5-7-5 / 7-7, contagem peculiar de uso poético dos japoneses. Ao mesmo tempo, percebemos que esse *tanka* contém ritmo e rimas característicos da poesia ocidental. Observamos, também, que, na primeira estrofe, há um *haikai*, ou seja, se retirarmos os dois últimos versos, o poema deixa de ser um *tanka*, não só formalmente, mas também quanto ao espírito poético:

chuva criadeira  
da janela a noite inteira  
faz soneto e haikai

Percebem-se, de imediato, as 17 sílabas e a montagem 5-7-5. O primeiro verso é um *kigo*, pois ele se refere a um fenômeno atmosférico da primavera, com o simbolismo do

---

<sup>10</sup> Na verdade, é complemento da primeira obra poética de *tanka* de Wilson Bueno. O autor declara, em entrevista (BUENO, 2010), que tinha um conjunto de *tankas* e os desdobrou nos dois volumes.

brotamento dos vegetais, e a sensação de esperança, conforme nos ensina um dicionário de kikologia. (GOGA; ODA, 1996, p. 47)

Vejamos outro exemplo:

**safári**

como se fosse inverno  
morou agosto em teus olhos  
de longe horizonte

savanas desesperadas  
e a agonia dos leopardos  
(BUENO, 2008, p.24)

É um tema sugestivo, ao alertar sobre a questão da preservação da natureza, substituindo a subjetividade pela objetividade. Muito diferente dos temas dos *tankas* clássicos, que não têm por finalidade servir de alerta às pessoas, caso deste poema, sobre o cuidado de colocar-se em contato com a natureza. No entanto, se tirarmos os dísticos do poema, assim como o título, vezo poético ocidental inexistente na poesia japonesa, ele passa a ser um *haikai*:

como se fosse inverno  
morou agosto em teus olhos  
de longe horizonte

Ao ler apenas a primeira estrofe, percebe-se que o sentido do poema muda totalmente. Há um *kigo* (inverno) e um *sabi* (solidão). Se o *tanka*, em sua origem, não preceitua o espírito do *haikai* e não o tem contido em si, a impressão do enunciador solitário no inverno é típica do *haiku*, enquanto a metáfora por comparação, delineada pelo “como” que abre o poema, é recurso da poética ocidental. Observemos outro exemplo:

**inverno**

o frio de julho  
desnuda os ipês da praça  
neblina no escuro

velha alameda  
dobra esquina, chora seda  
(BUENO, 1996, p. 56)

Eis, no poema, o inverno e suas consequências sobre o ambiente natural: *desnuda os ipês da praça, neblina no escuro*. O inverno deixa um ambiente meio que sombrio. As árvores ficam sem folhas. O tempo fica escuro. Entretanto, a forma como o escritor descreve essa

transformação da natureza perante o tempo e o toque leve e sutil do espaço em sua percepção parecem mostrar nele esse tempo de queda, destruição e morte.

Neste sentido, Bueno consegue transcrever muito bem a forma de compor um *tanka* clássico; porém, é um *tanka* misturado com o *haikai*, pois, se aqui também tirarmos o dístico e o título, o poema transforma-se em um belo *haikai*, com o espírito da tradição arquetípica do gênero:

o frio de julho  
desnuda os ipês da praça  
neblina no escuro

Temos nesse *haikai* um *kigo* (inverno) e um *karumi*, eivados de simplicidade e leveza, simplicidade e beleza; no entanto, plenos de significado, carregados de sentido.

Na praça vazia, que encena a paisagem do poeta, da antítese do ipê desnudo, cujas cores explodem no escuro da neblina, ressuma a vida em seu ir e vir, em sua glória e beleza e, pela podridão, em seu ocaso. É um *haikai* em todo o seu espírito, não uma parte de algum *tanka*. Vejamos outro exemplo:

**espera**

no jardim florido  
do imperador Hikaíto  
brotação de hibisco

na próxima primavera  
longos hibiscos, aéreos

(BUENO, 1996, p. 40)

A ideia de brotação da bela flor do hibisco, que empresta aos versos o tema da “espera”, leva a pensar num sentimento humano, o da ansiedade de alguém (“do imperador Hikaíto”) que espera por algo, “na próxima primavera”.

O imperador espera “no jardim florido” a “brotação de hibisco”, enquanto o criador poético cultiva seus poemas. Observa-se que o imperador espera o hibisco florescer; entretanto, ele só poderá ver a paisagem das flores um ano depois. Temos epifania na relação do contato direto do sujeito “imperador Haikaíto” com o objeto “... hibisco”, através do jardim que florescerá apenas na próxima primavera. Ou seja, a junção do sujeito com o objeto dá-se de forma direta, no exato momento em que o imperador se depara com a brotação do hibisco, cuja colheita é posterior. Entretanto, excluindo dístico e título, essas inferências ficam elididas e permanece apenas o *haikai*:

no jardim florido  
do imperador Hikaíto  
brotação de hibisco

Ao ler apenas a primeira estrofe, percebe-se um indício de *kigo* (estação/primavera) e outro de *kurumi* (simplicidade e leveza). É o registro de um instante, daquilo que se vê. No *haikai*, o olhar volta-se às pequenas coisas e, sem delongas digressivas, registra-as com precisão. É no dístico que Bueno transforma todo o seu poema em *tanka*, nele inserindo características do mundo ocidental.

Há um terceto, um *haikai* com a forma e o espírito do gênero; há um *tanka*, na forma do original japonês, mas com elaboração literária, da qual flui a tradição do modernismo ocidental<sup>11</sup>. É uma poesia calcada em duas tradições - uma japonesa e outra ocidental -, representando um homem brasileiro do final do século XX.

## Conclusão

Ao analisar os poemas “pequeno tratado de brinquedos” (1996) e “Pincel de Kyoto” (2008), mostramos como Wilson Bueno construiu os *tankas* e, ao mesmo tempo, o *haikai*. Além disso, como o fez a partir da tradição [passado], retomando o que lhe era mais útil para construir suas poesias em seu tempo [presente], valendo-se da forma poética japonesa [5-7-5 / 7-7], que capta e registra uma imagem de um instante qualquer. Entretanto, o apreender dessa imagem, sob a visão de Wilson Bueno, é bem diferente: ele faz o *haikai* e acrescenta um dístico, formando um *tanka* que trabalha temas do mundo contemporâneo.

Pelas análises, pudemos perceber que o autor incorpora claramente os elementos tradicionais do *haikai*, cujo espírito irradia seus *tankas*, formando, assim, um jeito peculiar de se produzir poesia *tanka*. Podemos afirmar que, de certo modo, os poemas de Wilson Bueno têm sua essência no *waka*, “adota” o *tanka*, mas atravessa também a alma do *haikai*, fazendo uma comunhão com as formas poéticas clássicas, muito distantes — no espaço e no tempo — da realidade literária e cultural brasileira; por outro lado, refletem um tempo e um espaço — o Brasil do final do século XX - vivenciados pelo autor.

---

<sup>11</sup> A esse respeito, ver YAMAMOTO, 2012.

## Referências

ARATA, Sumu. **Vida de imigrantes e o tempo para poesias e romances**. Disponível em: <[http://www.zashi.com.br/zashi\\_imigracao/353.php](http://www.zashi.com.br/zashi_imigracao/353.php)>. Acesso em: 5 mar. 2011. Entrevista concedida à revista *Zashi*.

BUENO, Wilson. **pequeno tratado de brinquedos**. Curitiba: Iluminuras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Pincel de Kyoto**. São Paulo: Lumme, 2008.

\_\_\_\_\_. Uma conversa com Wilson Bueno. **Suplemento Literário do MinasGerais**, 2010. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4594>>. Acesso em: 5 abr. 2011. Entrevista concedida a Cláudio Daniel.

CAMPOS, Haroldo. **Escrito sobre Jade: poesia clássica chinesa**. São Paulo: Ateliê, 2009.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, T. Elza; DANTAS, Luiz. **Haikai: antologia e história**. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

GADELHA, Raimundo. **Um estreito chamado horizonte**. Versão japonesa Masuo Yamaki. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão e Massao Ohno, 1991.

IKEDA, Daisaku. **Os clássicos da Literatura Japonesa**. Trad. Astrid de Figueredo. Rio de Janeiro: Record, 1979.

MARQUES, Cloves. **Noturno: tankas da Madrugada**. São Paulo: Escrituras, 2008.

ODA, Teruko. **Nos caminhos do haikai**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão. 1993.

PAZ, Octavio. A tradição do haiku. In: \_\_\_\_\_. **Convergências**. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 105-211.

TAKUBOKU, Ishikawa. **Tankas**. Trad. Masuo Yamaki e Paulo Colina. São Paulo: Roswitha Kempf, 1985.

TAWARA, Machi. **Comemoração da salada: tankas**. Trad. Masuo Yamaki e Paulo Colina. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR EDUCATION INFORMATION. **O Japão de hoje**. São Paulo: José Olympio. Baseado na tradução do inglês de Reinaldo Guarany, com revisão de Elbe Hayao, 1989.

WAKISAKA, Geny. **Man'yôshû: Vereda do poema clássico japonês**. São Paulo:Hucitec, 1992.

YAMAKI, Masuo. O tanka chega ao Brasil. In: GADELHA, Raimundo. **Um estreito chamado horizonte**. Versão japonesa: Masuo Yamaki. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão; Massao Ohno, 1991.

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo. **Tradição e modernidade**: os tankas na poética de Wilson Bueno. Disponível em:

<[repositorio.cbc.ufms.br:8080/.../Cicera%20Rosa%20Segredo%20Yamamot...](http://repositorio.cbc.ufms.br:8080/.../Cicera%20Rosa%20Segredo%20Yamamot...)> .