

## O HAIKAI DO JAPÃO AO AMAZONAS: “SATORI”, DE LUIZ BACELLAR

Virginia Ferreira de Castro Iendo<sup>1</sup>  
Michele Eduarda Brasil de Sá<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objeto de pesquisa o livro de haikais “Satori” do amazonense Luiz Bacellar. O haikai chegou ao Brasil por duas vias: uma vinda da Europa, com os estudos dos poetas brasileiros, e a outra com a atividade literária dos imigrantes japoneses. Neste trabalho primeiramente são apresentados os principais escritores de haikai brasileiros e suas características, todos adaptando o haikai à sua perspectiva. A partir da noção de *kigo* (“palavra de estação”) como elemento constitutivo do haikai, são apresentados alguns poemas do livro “Satori” para mostrar como de fato Luiz Bacellar não utiliza termos de estação, mas elementos da natureza local na construção de seus poemas, o que de forma alguma os descaracteriza como haikais, uma vez que uma das três correntes sobre a produção de haikai no Brasil prega justamente que o conteúdo é mais importante que a forma e que o termo sazonal não é obrigatório.

**Palavras-chave:** Haikai. Luiz Bacellar. Kigo.

---

<sup>1</sup> Licenciada em Letras-Japonês pela Universidade de Brasília (UnB). Graduanda em Letras-Português pela Universidade de Brasília (UnB).

<sup>2</sup> Pós-doutoranda (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutora em Letras Clássicas (UFRJ, 2008). Professora Adjunta da Área de Japonês do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras da Universidade de Brasília (UnB).

O conteúdo principal deste trabalho é o haikai<sup>3</sup>, poesia genuinamente japonesa que chegou ao Brasil basicamente por dois caminhos diferentes, e que adquiriu características distintas das que possui no Japão, porém ainda guardando aspectos do haikai japonês, principalmente no que diz respeito à concisão e ao conteúdo.

Primeiramente, apresentaremos as duas trajetórias pelas quais o haikai chegou ao Brasil, uma através da Europa/França e outra com os imigrantes japoneses. A fundamentação desta parte do trabalho é feita, em sua maior parte, nos livros de Paulo Franchetti “Haikai – Antologia e História” (2012) e de Masuda Goga “O haikai no Brasil” (1988).

Em seguida, apresentaremos a obra “Satori”, livro de haikais do poeta Luiz Bacellar, nome representativo na literatura amazonense. Luiz Bacellar (1928 – 2012) foi professor da Universidade do Amazonas, foi um dos fundadores da União Brasileira de Escritores do Amazonas e membro da Academia Amazonense de Letras. Foi prestigiado com o Prêmio Olavo Bilac e o Prêmio de Poesia do Estado do Amazonas (MELLO; SARMET, 2015).

O objetivo deste trabalho é estudar a peculiaridade dos haikais em “Satori”: até que ponto guardam características do haikai japonês, de que forma apresentam uma estética típica, utilizando vocabulário regional e fazendo referência à natureza local. Para isto, é necessário discutir a noção de *kigo* (“palavra de estação”), tão cara aos japoneses, mas de difícil adaptação para os brasileiros, uma vez que no Brasil as estações do ano não são rigidamente definidas e o clima varia bastante dependendo da região. Além disso, o *kigo* é um termo para ser sentido, e a maneira como ele é sentido varia de cultura para cultura.

O haikai tornou-se muito apreciado no Brasil e muitos estudos têm sido desenvolvidos buscando analisar como foi a sua recepção e como se desenvolveu aqui. Especificamente entre os amazonenses, o haikai tem sido ricamente trabalhado, entretanto poucos são os estudos sobre o gênero na literatura do Amazonas.

---

<sup>3</sup> Franchetti (2012, p. 8) explica que optou por grafar haikai com “k” por entender que, com isso, indica que essa palavra é muito mais do que a forma do terceto. Como Franchetti é o principal autor teórico que serve de base para este trabalho, adotamos a mesma grafia, com exceção das citações diretas que são grafadas de acordo com a grafia adotada pelo autor da referida citação.

## DO JAPÃO AO BRASIL

Os conceitos estéticos que caracterizam a poesia japonesa são bem diversos dos conceitos ocidentais. Paulo Franchetti (2012, p. 21) nos informa que no Japão questões éticas, religiosas e estéticas são frequentemente as mesmas questões. Há três conceitos estéticos que caracterizam o haikai a partir de Matsuo Bashô (grande nome do haikai japonês), que são o *wabi*, o *sabi* e o *karumi*. Franchetti (2012, p. 23) define esses conceitos dizendo que *sabi* marca o clima de solidão e de tranquilidade no poema, mas trata-se de uma solidão calma e resignada. O *wabi* também denota a solidão, sendo essa uma solidão que marca a vida do eremita, com a presença da pobreza que caracteriza o afastamento dos desejos mundanos. E finalmente *karumi*, que manifesta a simplicidade e sutileza de conteúdo. Estes conceitos bem cabem ao haikai, que é mais do que um poema curto de contemplação da natureza: no dizer de Shuichi Kato (2012, p. 101), é a expressão da experiência instantânea, não emocional, mas sensitiva, “um tipo de sintonia entre o alvo da percepção (mundo exterior) e o íntimo [...]”.

Conforme Franchetti (2012, p. 29), as antologias de poesia japonesa geralmente são organizadas por períodos sazonais, nas quais os poemas de vários autores são agrupados de acordo com a estação do ano, além do ano novo. Por exemplo: dos vinte volumes do *Kokin Wakashû* (Antologia de poemas de ontem e de hoje), os seis primeiros são de poemas das quatro estações, enquanto os poemas de amor são distribuídos em cinco volumes (KATO, 2012, p. 50). Características que no ocidente são prioridade, como, por exemplo, história e evolução dos gêneros, são uma questão secundária para os japoneses. Tratando-se do haikai especificamente, Franchetti (2012, p. 29) levanta como uma possível causa dessa característica o fato de ele ter se desenvolvido principalmente durante o período Tokugawa (1603-1867), época em que o Japão esteve isolado do resto do mundo.

Diante deste isolamento, qual foi a trajetória do haikai até o Brasil? Seu ingresso no Brasil aconteceu de duas formas distintas. Uma delas foi através do trabalho desenvolvido por Afrânio Peixoto que, segundo Goga (1988, p. 29), foi quem iniciou a produção de haikai em português no Brasil. A outra, ainda segundo Goga (1988, p. 30), foi com a chegada dos primeiros imigrantes japoneses em 1908.

## O HAIKAI ESCRITO POR POETAS BRASILEIROS

Afrânio Peixoto não teve contato com o haikai através de fontes originalmente japonesas. De acordo com Paulo Franchetti (2012, p. 199) os conhecimentos que Afrânio Peixoto adquiriu sobre o haikai foram por intermédio de um livro de Paul-Louis Couchoud (1879-1959), francês que esteve no Japão entre 1903 e 1904, o qual teve maior contato com a cultura japonesa através de outros europeus radicados no Japão, como por exemplo Basil Chamberlain<sup>4</sup> (1850-1935).

Ainda conforme Franchetti (loc. cit.), Couchoud, após ter feito viagens ao Japão e efetuado o estudo da monografia de Chamberlain intitulada “Bashô and the Japanese Poetical Epigram”, realizou algumas publicações em revistas francesas discorrendo sobre o haikai, ilustrando com aproximadamente uma centena de haikais, na maior parte escritos em inglês. Couchoud faz a seguinte consideração sobre o haikai:

[...] é uma poesia japonesa de três versos, ou antes, em três pequenas partes de frase, a primeira de cinco sílabas, a segunda de sete, a terceira de cinco: dezessete sílabas ao todo. É o mais elementar dos gêneros poéticos. [...]. Um haikai não é comparável nem a um dístico grego ou latino, nem a um quarteto francês. Não é tampouco um “pensamento”, nem um “dito espirituoso”, nem um provérbio, nem um epigrama no sentido moderno, nem um epigrama no sentido antigo, isto é, uma inscrição, mas um simples quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro (*touche*), uma impressão. (COUCHOUD, 2003 apud FRANCHETTI, 2012, p. 200)

---

<sup>4</sup> Basil Chamberlain foi professor de japonês na Universidade Imperial de Tóquio, foi o responsável pela primeira tradução do *Kojiki* para o inglês e também pelas primeiras traduções de haikais para o inglês.

Conforme Franchetti (2012, p. 200), a obra de Couchoud durante muito tempo foi a principal fonte de conhecimento sobre o haikai no Brasil, e é apoiada nele que está o trabalho haikaístico de Afrânio Peixoto. Dessa forma pode-se constatar que o haikai escrito por Afrânio Peixoto não é uma derivação direta do haikai japonês, e sim uma releitura do que já havia sido escrito em francês.

É com a obra de Afrânio Peixoto (1875-1947), “Trovas Populares Brasileiras”, lançada no ano de 1919, que o haikai vem a ser publicado em língua portuguesa no Brasil. No prefácio desse livro, Afrânio Peixoto define o haikai da seguinte maneira:

Os japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular: é o haikai, palavra que nós ocidentais não sabemos traduzir senão como ênfase, é o epigrama lírico. São tercetos breves, versos de cinco, sete e cinco pés, ao todo dezessete sílabas. Nesses moldes vazam, entretanto, emoções, imagens, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos... de encanto intraduzível. (PEIXOTO, 1919, prefácio apud GOGA, 1988, p.22)

O mestre Goga (1988, p. 21), em seu livro “O haikai no Brasil”, ainda nos diz que há margem para maiores pesquisas, no sentido de averiguar quem teria sido o primeiro a divulgar o haikai no Brasil, mas que Afrânio Peixoto de fato figura como sendo o mais importante poeta a estudar e desenvolver o haikai no Brasil nos primeiros tempos.

Em seguida, quem aparece como nome representativo do haikai no Brasil é Guilherme de Almeida (1890-1969). Se Afrânio Peixoto foi o responsável por divulgar o haikai em língua portuguesa, Guilherme de Almeida foi quem o tornou conhecido, conseguindo atingir um público mais amplo.

Segundo Franchetti (2012, p. 202), a primeira providência adotada por Guilherme de Almeida foi adaptar o haikai a uma estética que fosse compatível com o português. Para tanto estabeleceu que o haikai em português continuaria com as dezessete sílabas como o original japonês. Contudo, com o intuito de estabelecer ritmo ao poema, determinou que o primeiro verso deveria rimar com o terceiro, além disso que deveria haver uma rima interna no segundo verso entre a segunda e a sétima sílaba. Sendo assim, o haikai de Guilherme de Almeida fica como segue:

Um gosto de amora  
Comida com sol. A vida

Chama-se “Agora”.

(Guilherme de Almeida)

Com essa métrica e rima estabelecida, Guilherme de Almeida evidencia que o que mais lhe interessava no haikai japonês não era o conteúdo, e sim a forma em tercetos com o total de dezessete sílabas. Franchetti (2012, p. 203) prossegue afirmando que, mesmo a rima não sendo uma característica do haikai japonês, não reside aí o fracasso de Guilherme de Almeida em sua tentativa de abrigar o haikai. O que de fato marca a sua tentativa frustrada é a criação de títulos para seus poemas.

Utilizando o poema acima como exemplo, observamos que, sem título, ele pode ser lido como um autêntico haikai, apresentando a palavra amora como *kigo*, montando uma cena de um quadro do momento presente. No entanto, se apresentado com o título que lhe foi atribuído por Guilherme de Almeida, “Infância”, ele passa a ser uma lembrança, e não uma sensação imediata. E a palavra amora perde o seu aspecto de *kigo*, por não mais disparar uma determinada emoção vivida no presente momento. Sendo assim, segundo Franchetti (loc. cit.), o que descaracteriza os poemas de Guilherme de Almeida como haikai não é a rima, como é discutido no meio literário, mas sim a atribuição de títulos aos poemas.

Apesar dessa observação de Franchetti, o mestre Goga (1988, p. 40) afirma que a maneira guilherminiana de fazer haikai, dando ênfase à forma, constitui uma das três correntes de haikai no Brasil, chegando a ser seguida por outros poetas. As outras duas correntes são as que atribuem maior importância ao *kigo* e os defensores do conteúdo.

O *kigo* é a chave do haikai japonês. Ao se tentar fazer uma analogia entre o *kigo* e a chave-de-ouro do soneto, percebe-se que, apesar de serem termos constituintes cada qual de seu tipo de poema, não podem ser colocados em paralelo, pois o *kigo* “é o que permite que em tão poucas palavras tantas expressões estejam implícitas. É o vínculo entre as letras frias e a quente memória visual” (SILVA, 1999, p. 257). Isto mostra também como é difícil traduzir satisfatoriamente o termo *kigo* para o português, pois ele não é apenas uma referência à estação do ano, indo muito além disso.

Dentro do panorama da poesia brasileira recente citamos dois poetas que se destacaram na produção de haikai: Millôr Fernandes (1923-2012) e Paulo Leminski (1944-1989). Millôr foi jornalista, dramaturgo, humorista, escritor, desenhista e tradutor. Publicava constantemente em revistas e jornais de grande tiragem, como, por exemplo,

“Veja” e “O Pasquim”. Conforme Franchetti nos informa (2012, p. 207), desde o ano de 1948 começou a publicar pequenos poemas na forma de tercetos com teor satírico, cômico e lírico que definiu como sendo *hai-kais*<sup>5</sup>.

Frequentemente o *hai-kai* de Millôr é composto por uma só frase, organizado na forma de três versos livres, rimando o primeiro com o terceiro verso. Uma de suas características marcantes é sempre colocar um desenho feito por ele mesmo para acompanhar o *hai-kai*. Segundo Franchetti (loc. cit.), uma das funções desse desenho é completar o sentido e estabelecer um dito espirituoso, no qual a ironia fica bem marcada pela cadência contida na rima do pequeno poema. Franchetti segue dizendo que Millôr definia *hai-kai* como sendo uma forma econômica de palavras, fundamentalmente popular, e muitas vezes humorística. Entretanto, a única característica que compõe o *hai-kai* de Millôr inspirada no poema tradicional japonês é a disposição espacial em três versos.

Em se tratando de Paulo Leminski, ele foi capaz de exercer uma apropriação do haikai abarcando a cultura brasileira, sem perder características japonesas. Segundo Franchetti (2012, p. 217, 225), sua poesia também é marcada por coloquialidade e ironia, mas foi baseado nas obras de R. H. Blyth que Paulo Leminski desenvolveu os seus estudos a respeito do haikai. Blyth era fascinado pelo zen; sua obra, “Haiku”, é composta por quatro volumes escritos em inglês, na qual são apresentados haikais no original, comentários em japonês e traduções literais.

Influenciado pela obra zen de Blyth, a poesia de Leminski resultou em um haikai que compreende a concisão original do Japão, e também a expressão de um caminho de vida, marca do legado de Bashô. Isso demonstra que o interesse de Leminski foi além da forma, tendo dedicado especial atenção às características estéticas japonesas. Seu interesse pela estética japonesa se concretizou em “Ensaio e anseios críticos”. Segundo Franchetti (2012, p. 227), esta é a primeira obra em português que busca explicar alguns conceitos centrais da estética japonesa do haikai.

Este apanhado histórico tem o objetivo de mostrar que não apenas em “Satori”, de Luiz Bacellar, mas ao longo de todo o processo de recepção do haikai no Brasil, especialmente por escritores brasileiros, muitos autores imprimiram seu próprio estilo e recriaram a forma pré-estabelecida, resultando disso não uma corrupção do gênero, mas

---

<sup>5</sup> O próprio Millôr Fernandes grafava haikai utilizando hífen e “k”. Por isso, quando se tratar de seus haikais, empregaremos a grafia *hai-kai*, da mesma forma adotada por Franchetti.

o seu enriquecimento. Como estes, Bacellar também tinha a sua própria perspectiva sobre o haikai.

## O HAIKAI ESCRITO POR LUIZ BACELLAR

Luiz Bacellar<sup>6</sup> (1928 – 2012) nasceu em Manaus, onde passou sua infância, mas ainda na adolescência se mudou para São Paulo, onde cursou o colegial. Luiz Bacellar foi um dos fundadores da União Brasileira de Escritores do Amazonas e membro da Academia Amazonense de Letras. Posteriormente, junto com outros jovens engajados no desenvolvimento cultural do estado, participou da criação da associação literária e artística “Clube da Madrugada”. Esse grupo buscava a renovação da literatura regional.

Bacellar escrevia poesia desde os doze anos de idade, e já com o seu primeiro livro “Fruta de barro”<sup>7</sup> foi prestigiado com o “Prêmio Olavo Bilac” em 1959, tendo na banca julgadora Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Sua Segunda obra “Sol de Feira” também foi premiada em 1968 com o “Prêmio de Poesia do Estado do Amazonas”. O livro de Bacellar “O crisântemo de cem pétalas”, lançado em 1985 e escrito em parceria com o também haikaísta amazonense Roberto Evangelista, é considerado o marco inicial do haikai no Amazonas. No ano de 1999, Bacellar lança o livro “Satori” e é dessa obra que foram extraídos os haikais de Bacellar analisados neste trabalho.

Em um artigo publicado no site Sumaúma Net, Rosa Clement relata sobre a chegada e produção do haikai no Amazonas.<sup>8</sup> Clement informa que o primeiro a escrever haikais no Amazonas foi Samuel Benchimol (1923 – 2003), que publicou no período entre 1942 e 1945 poemas e haikais. Porém, poucos conhecem esse fato e foi Luiz Bacellar que ficou conhecido por introduzir e praticar o haikai em Manaus, chegando a despertar o interesse de outros poetas para o culto do pequeno poema.

---

<sup>6</sup> Os dados biográficos de Luiz Bacellar citados aqui são baseados no artigo de Donaldo Mello e Inês Sarment disponível em: < [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/amazonas](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/amazonas)>. Acessado em: 26 mai. 2015, 23:20:40.

<sup>7</sup> Segundo Tenório Telles, “Fruta” é a forma primitiva de flauta, e o nome da obra é uma referência à temática do livro que aborda temas relacionados ao cotidiano popular e ao folclore. (Disponível em: < [www.ncpam.com.br/2011/02/fruta-de-barro-um-classico.html](http://www.ncpam.com.br/2011/02/fruta-de-barro-um-classico.html)>. Acessado em 18 jun. 2015, 00:30:15.)

<sup>8</sup> Disponível em: < [www.sumauma.net/artigos-amazonas1.html](http://www.sumauma.net/artigos-amazonas1.html) > Acessado em: 6 jun. 2015, 21:15:20



Aníbal Beça foi um dos poetas que iniciou seus trabalhos haikaísticos por influência de Bacellar.

Na introdução de “Satori”, Rogel Samuel (apud BACELLAR, 2002, p. 11) faz uma série de explicações do que vem a ser *satori*. Dentre elas, ele diz o seguinte:

Satori é a experiência do Nirvana, a percepção de um instante. Nirvana significa a cessação do processo de vir-a-ser. É a paz, a tranquilidade do céu sem nuvens e da água sossegada, mesmo em movimento. A absoluta realização na realidade do instante, na eternidade que o instante porta. Mesmo em um segundo de percepção podemos ver o Eterno. O Nirvana, o estado da mente de um Buddha, não é nem de aniquilação, nem de não-aniquilação, nem outra coisa: só inteligência viva e suprema da Atenção, porque o Buddha disse só haver um caminho para o Nirvana, que é a Atenção (Sattipatana Sutra), e esta é a Quarta Nobre Verdade, ou Óctuplo Caminho.

Explicando de maneira mais simples, *satori* faz referência ao momento em que o praticante do zen-budismo alcança a iluminação durante a meditação. Nos haikais de Bacellar encontramos o registro da transitoriedade da vida e o registro de um instante, como se captasse uma imagem em seus pequenos poemas. Essas são algumas das características que ele conservou do haikai japonês. Porém Bacellar não se limitou a tentar imitar o haikai japonês e, utilizando palavras de referência à natureza local, produziu poemas adaptados ao português, alcançando um estilo próprio de fazer haikai.

## O HAIKAI DO LIVRO “SATORI”, DE LUÍS BACELLAR

Para analisar qualquer livro brasileiro de haikai, temos que ter em mente o que ensina mestre Goga em seu livro “O haikai no Brasil”, explicando que aqui o haikai foi recebido e interpretado basicamente de três maneiras:

- 1) A primeira é a corrente que atribui maior importância ao conteúdo do haikai, defendendo que a principal peculiaridade do haikai está justamente na sua concisão. Os haikaístas brasileiros adeptos dessa corrente buscam expressar através do haikai a emoção ou a reflexão de uma forma simples e complexa ao mesmo tempo. Para estes haikaístas a forma é uma consequência e não o objetivo principal.

- 2) A segunda corrente (Goga, 1988, p. 38) é a dos que conferem maior importância à forma. Esses são tomados de encantamento pela métrica adotada no pequeno poema japonês, que utiliza apenas dezessete sílabas para expressar uma ideia. Na poética brasileira o maior representante dessa corrente sem dúvida é Guilherme de Almeida, chegando a ter adeptos de sua métrica e rima.
- 3) A terceira e última corrente apresentada pelo mestre Goga (1988, p. 40) é a dos admiradores do *kigo*. Para os adeptos dessa corrente é imprescindível em um haikai a presença de uma palavra ou termo relativo à estação do ano ou à natureza. A fundamentação dessa exigência é o fato de o haikai ser um poema de apreciação da natureza.

Tomando por base esta classificação, podemos dizer que o livro “Satori” de Luiz Bacellar se enquadra na primeira corrente, já que os adeptos dessa linha de construção do haikai acreditam que o encantamento dele está justamente em falar de forma sucinta, tendo como principal preocupação o conteúdo. A forma é totalmente secundária e pode-se utilizar ou não o *kigo*, entendido como "o termo que indica os fenômenos característicos de cada estação: variações climatológicas, acontecimentos celestiais ou terrestres, costumes folclóricos, festas ou rituais religiosos, flora, fauna e, também, entes inanimados como rios, campos e montanhas" (GOGA, 1988, p. 11-12).

Em se tratando de dizer que o conteúdo é mais importante que a forma, veja-se que a maioria dos poemas não se encaixa no padrão de sílabas 5-7-5 e há alguns outros que se apresentam de forma não ortodoxa, como o poema feito de dois haikais:

Quando o sol acende  
os cristais que a chuva  
pendurou na teia,

dentro da papoula  
o pirilampo apaga a  
lâmpada de fada.

(BACELLAR, p. 36)

Já em se tratando de poder utilizar ou não o *kigo*, deve-se levar em conta que ele é um elemento estratégico: ao empregarmos um termo sazonal, é possível mostrar a estação do ano sem mencioná-la. Como diz Kato (2012, p. 103), “o termo sazonal é um instrumento poderoso para a economia da expressão das formas poéticas curtas”. No entanto, como utilizar apropriadamente este instrumento quando as estações do ano não são bem definidas? No Amazonas, é costume as pessoas dizerem que só há duas estações no ano: calor com chuva e calor sem chuva. Isto é logicamente uma asserção de origem popular, mas em nada foge à realidade. Que tipo de *kigo* poderia ser significativo em tal contexto?

Neste ponto retomamos a definição de *kigo* dada por Mestre Goga, mencionada anteriormente, frisando que, no haikai de Bacellar, o *kigo* é mais do que “o termo que indica os fenômenos característicos de cada estação”: ele transcende à estação e se prende à contemplação do mundo – o conteúdo é mais importante que a forma. Afinal, as quatro estações não possuem na literatura brasileira a mesma importância que possuem na milenar literatura japonesa. Tentar transplantar esta perspectiva de uma cultura para outra pode ser um enxerto malsucedido, visto que impede que brote da literatura brasileira o haikai com matiz brasileiro e, em se tratando de “Satori”, também com matiz amazonense.

Resulta desta questão – se o *kigo* deve ser obrigatório em um haikai – um problema de ordem etimológica: o termo *kigo*, em japonês, é formado por dois ideogramas: 季 *ki* (“estação do ano”) e 語 *go* (“palavra”), donde se conclui que deve aludir necessariamente a uma das quatro estações do ano. Daí é possível questionar: há *kigo* nos haikais de “Satori”? Tomemos um exemplo:

Floresce o jambeiro:  
há um tapete róseo  
no chão de janeiro.  
(BACELLAR, p. 38)

Neste haikai, a palavra “jambeiro” pode ser, em uma primeira leitura, compreendida como o *kigo*, o indicador da estação. Mas não se pode ler apenas o jambeiro: é preciso ler também que o jambeiro do poema está na época de florescer.

Não apenas isso: também que as flores caídas indicam que é a época de frutificar. O termo que deixa claro o momento do poema, na verdade, é a palavra “janeiro”. Sendo assim, qual seria o *kigo* no poema? “Jambeiro” não é suficiente; “janeiro”, muito óbvio e direto. Além disso, o período mais propício para a frutificação do jambeiro não é a primavera, e sim o verão e o início do outono (entre janeiro e maio), embora possa frutificar também em outros períodos. Como é possível que uma árvore que pode frutificar em qualquer época possa ser utilizada para remeter a uma única estação do ano?

Buscar um *kigo* no haikai seguinte é uma tarefa perdida:

Um ponto de luz  
no escuro. Um fumante  
ou um vaga-lume?  
(BACELLAR, 2002, p. 42)

Não há remissão a nenhuma estação do ano neste haikai. O “vaga-lume” geralmente é *kigo* de verão, mas neste poema o tempo ou a estação do ano são indiferentes. O poeta associa o vaga-lume à semelhança de uma ponta de cigarro acesa, produzindo um efeito lúdico, mas de forma alguma parece marcar a estação do ano nem salientar qualquer característica da natureza.

No poema seguinte, há duas palavras que costumam ser usadas como *kigo* de primavera: “borboleta” e “ameixeira”. Contudo, se o *kigo* é um recurso para otimizar o uso das palavras para respeitar o limitado número de sílabas, por que usar dois *kigo* em um haikai para indicar a mesma estação do ano?

Borboleta amarela,  
flores de ameixeira,  
fada aventureira.  
(BACELLAR, p. 27)

Uma característica do haikai é a capacidade de captar uma imagem que reaviva uma lembrança sensorial. Essa lembrança pode ser olfativa, auditiva, tátil, visual ou gustativa. No haikai seguinte, Bacellar desperta dois sentidos ao mesmo tempo, a audição e o tato, com “barulho mole”. Embora não tenha sido encontrada em

dicionários de *kigo*, a palavra “jaca” pode ser interpretada como um, visto que com ela é possível saber a que época este haikai se refere:

Um barulho mole  
depois esse cheiro  
caiu uma jaca!  
(BACELLAR, p. 96)

No entanto, parece que o apelo ao sensorial é mais forte do que a remissão à estação do ano. O mesmo acontece nos poemas abaixo:

Relâmpago vivo:  
brilho de esmeraldas  
sobre o muro velho.  
(Calango)  
(BACELLAR, p. 46)

Doce de carambola.  
Até parece que estou  
comendo estrelas.  
(BACELLAR, p. 99)

Na laranja e na couve  
picada – as cores brasileiras  
da feijoada.  
(BACELLAR, p. 56)

A exemplo do que acontece no primeiro destes haikais, alguns dos poemas de “Satori” possuem um título, embora ele não venha em destaque, mas entre parênteses e abaixo. Nestes casos, a chave do poema está no título. Havendo título, a interpretação do *kigo* (se há algum) fica relativizada.

Sempre perseguido  
o grilo fica tranquilo  
cantando escondido.  
(O poeta)  
(BACELLAR, p. 39)

Formigas na porta  
carregam o corpo  
da cigarra morta.

(La Fontaine)  
(BACELLAR, p. 46)

O grilo é um *kigo* de outono, bem como a cigarra é um *kigo* de verão. Porém, nenhuma das duas palavras, nos haikais acima, remete às estações. O grilo representa o próprio poeta (o que só se pode descobrir através do título acrescentado ao fim). A cigarra remete à fábula de La Fontaine (também no título) e mais uma vez perde-se a referência à estação do ano.

Talvez mais do que um “termo de estação”, é mais plausível buscar em “Satori” um elemento da natureza que provoque no leitor um estado de contemplação ou de reflexão. Se entendermos desta forma, será mais fácil encontrar o que se busca, já que procurar *kigo* (termos de estação) em haikais escritos em um universo no qual não há mudança bem definida de estações do ano parece um contrassenso. Vejamos o poema:

Se mira na poça  
de lama no pátio  
a lua vaidosa.  
(BACELLAR, 2002, p. 62)

A lua é o elemento deste haikai. Geralmente retratada como majestosa, vê seu reflexo não em um belo rio, por exemplo, mas numa poça de lama; trata-se de um grande contraste. Também no poema seguinte o contraste entre a morte e a vida se materializa na grama que cresce à volta de um tronco queimado:

Um tronco queimado  
cercado de grama:  
negro *iceberg*!  
(BACELLAR, p. 27)

Em um estudo sobre a experiência do haikai no Brasil, Valdinei Dias Baptista (1995, p. 114) faz a seguinte afirmação:

Mais do que tudo, o haikai constitui, longe de qualquer definição que se queira fazer dele, um gênero vinculado, principalmente, à sensibilidade. Nada mais justo, pois, do que adaptá-lo à sensibilidade brasileira, diferente da japonesa não em critérios absolutos de valores, tais como melhor e pior, bom ou mau, próprio ou impróprio. Antes de mais nada, tais critérios não se aplicam a culturas – japonesa e brasileira – dizem respeito à diversidade, a

desenvolvimentos histórico-culturais e, portanto, sociais também diferentes. Resumindo: sensibilidades diferentes de povos também diferentes.

Em “Satori”, a sensibilidade vinculada ao haikai, no dizer de Baptista, não está atrelada à necessidade de um *kigo*, mas a um elemento que induza a contemplação da natureza – entendida como a natureza típica do Brasil e, com muita frequência, do Amazonas. Neste sentido, não importando o tempo ou a estação, estes elementos podem ser um pássaro (como um pardal ou uma corruíra, por exemplo), uma flor (um lírio, um girassol ou uma violeta), a própria lua ou o pôr-do-sol:

Pardal dançarino  
canta restolhando  
a palha do trigo.  
(BACELLAR, p. 28)

Num canto sombrio  
-- a humilde violeta  
esconde o perfume.  
(BACELLAR, p. 31)

No meio da noite  
o lírio levanta  
seu copo-de-leite.  
(BACELLAR, p. 29)

A corruíra pousada  
na ponta do galho seco  
brinca de gangorra?  
(BACELLAR, p. 37)

No centro da grama  
seca da campina  
o girassol resiste.  
(BACELLAR, p. 29)

Pôr-do-sol.  
Em resposta o edifício  
acende as luzes.  
(BACELLAR, p. 58)

Sem a rígida observação da forma, sem o *kigo*, os autores que pertencem ao primeiro dos três grupos mencionados por Masuda Goga – e Luiz Bacellar se enquadra nele – talvez recebam críticas e tenham a sua obra questionada como produção de haikai. No entanto, entende-se que o não guardar a forma e a ausência de termo sazonal, como em “Satori”, não descaracterizam os poemas de Bacellar como haikais: eles apenas são o resultado da mundividência de um poeta brasileiro, amazonense, que capta e transmite o tempo e o espaço de uma forma peculiar e, por esta razão, deve ser lido também de maneira peculiar. Ler Bacellar como se fosse Matsuo Bashô é comparável a tentar ler Bashô como se fosse Bacellar, e isto não nos faria entender melhor nem um, nem outro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresentou os poemas de Luiz Bacellar na obra “Satori”, um exemplo da recepção do haikai na literatura amazonense. Para isso foi traçado um panorama da produção de haikai pelos principais poetas haikaístas brasileiros, dando ênfase à forma como cada um adaptou o pequeno poema japonês à língua portuguesa. Abordamos, brevemente, as três correntes de opinião sobre o haikai no Brasil baseadas nos estudos do mestre Goga (1988, p. 37), e situamos Bacellar no grupo que privilegia a concisão e o conteúdo mais do que a forma. Debateu-se a respeito do conceito de *kigo* a partir da verificação de sua presença/ausência na obra.

Concluindo, verificamos que “Satori” é um dos exemplos de adaptação do haikai ao português do Brasil, mais especificamente, do haikai produzido no estado do Amazonas. Mesmo sem o que se pode chamar de termo sazonal, os poemas possuem um elemento que direciona o leitor para um estado de contemplação tal como o do haikai tradicional japonês, imortalizando em letra o momento presente.

## REFERÊNCIAS:

### FONTE PRIMÁRIA:

BACELLAR, L. **Satori**. Amazonas: Editora Travessia, 2002.

### FONTES SECUNDÁRIAS:

BAPTISTA, V. D. Chiclete com banana – A experiência do haikai no Brasil. **Estudos Japoneses**, São Paulo: Centro de Estudos Japoneses, 1995.

CLEMENT, R. **O Haikai no Amazonas**. 2005. Disponível em: <[www.sumauma.net/artigos-amazonas1.html](http://www.sumauma.net/artigos-amazonas1.html)>. Acessado em: 6 jun. 2015, 21:15:20

FRANCHETTI, P. **Haikai – antologia e história**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FRÉDÉRIC, L. **O Japão – Dicionário e civilização**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

GOGA, H.M. **O Haikai no Brasil**. São Paulo: Oriente, 1988.

\_\_\_\_\_. **Os dez mandamentos do haikai**. 2007. Disponível em

<<http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>. Acessado em: 13 nov. 2014, 1:30:30.

\_\_\_\_\_. **Caqui - Nempuku Sato**. 2001. Disponível em

<<http://www.kakinet.com/caqui/nempuku.shtml>>. Acessado em: 22 mai. 2015, 2:15:30.



- \_\_\_\_\_. **Caqui - Nempuku Sato - Testemunho**. 2001. Disponível em <<http://www.kakinet.com/caqui/nempukug.shtml>>. Acessado em: 22 mai. 2015, 2:15:30.
- KATO, S. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- MELLO, D. ; SARMET, I. **Poetas do Amazonas**. Disponível em: <[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/amazonas](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/amazonas)>. Acessado em: 26 mai. 2015.
- SILVA, G.H. *Kigo*: Aroma de poesia que invade o Brasil. In: **Anais do X Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**, Rio de Janeiro, 1999, p. 256-264.