

O CAMINHO DO HAIKAI NO E DO RIO DE JANEIRO: OBSERVAÇÕES SOBRE A PRÁTICA DO NÚCLEO DE HAIKAI DO INSTITUTO CULTURAL BRASIL-JAPÃO

THE PATH OF HAIKU IN AND OF RIO DE JANEIRO: APPROACHES ON THE PRACTICE OF THE BRAZIL-JAPAN CULTURAL INSTITUTE'S HAIKU GROUP

Mateus Nascimento¹

Pedro Paulo Ribeiro dos Santos²

RESUMO

Valendo-se de uma inquietação quanto a potência simbólica do discurso nikkei sobre cultura japonesa, este texto interpreta a prática do haikai no Rio de Janeiro através da observação participante no Núcleo de Haikai/Haikai do Instituto Cultural Brasil-Japão. Quais seriam os elementos que substanciam essa prática? Quem são os autores lidos? São algumas de nossas questões desenvolvidas para defender, com apoio da proposta teórico-metodológica da antropologia de Clifford Geertz (a descrição den-

ABSTRACT

Drawing on a concern about the symbolic power of the Nikkei discourse on Japanese culture, this text interprets the practice of haikai in Rio de Janeiro through participant observation at the Haiku Center of the Brazil-Japan Cultural Institute. What would be the elements that substantiate this practice? Who are the authors we read? These are some of our questions developed to defend, supported by Clifford Geertz's theoretical-methodological proposal of anthropology (the dense description), the role of haikai

¹ Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói (Rio de Janeiro); pesquisador do CEA – Centro de Estudos Asiáticos – da UFF e do MidiÁsia, Grupo de Pesquisa de Comunicação e Cultura Contemporânea da Ásia. E-mail para contato: mateus_nascimento@id.uff.br.

² Graduando em Letras-Português/Japonês pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. E-mail para contato: pedro@usp.br.

sa), o papel do haikai na configuração de uma condição de duplo exotismo: o haikai como objeto e a própria prática haicaísta majoritária de não-descendentes no cenário carioca, é decisiva para uma reavaliação da discursividade nikkei sobre a cultura japonesa neste estado.

Palavras-chave: Haikai. Cultura japonesa. Discurso Nikkei. Pertencimento. Antropologia.

in shaping a condition of double scientifically interesting exoticism: haikai as an object and practice itself The majority haikaist of non-descendants in the Carioca scenario is decisive for a reevaluation of the Nikkei discursivity about Japanese culture in this state.

Keywords: Haiku. Japanese culture. Nikkei speech. Belonging. Anthropology.

Introdução

Valendo-se de provocações sugeridas pela conceituação de Ernani Oda, ao explicar os aspectos políticos existentes na criação das imagens canônicas sobre elementos da cultura japonesa no Brasil (ODA, 2011), este artigo busca apresentar e discutir o circuito carioca da cultura japonesa, pelo caso da prática do haikai³.

Há muito tempo, desde meados dos anos 1960, a cultura japonesa está entre os interesses dos cariocas. Se por um lado, isso se refere ao trânsito de japoneses e seus descendentes – desde 1908 sediados em SP⁴ – para as mais variadas partes do país com o objetivo de divulgar ao máximo aspectos dela, intentando a manutenção de sua ancestralidade, por outro pensamos esse interesse assentado no pop, com o aumento da distribuição de *animes* e *mangás* na cena carioca desde 1980 até hoje⁵.

Desta forma, poderíamos pensar a história da relação brasileira com a cultura japonesa com, pelo menos, essas duas portas de entrada, a imigração e o pop.

O primeiro momento da imigração foi sucedido pela formação dos agrupamentos e bairros. A Liberdade, que um bairro famoso de São Paulo, abriga um conjunto significativo de asiáticos atualmente, mas essa presença asiática inicia-se com os grupos japoneses. Des-

³ Optamos pelo uso do conceito haikai em substituição ao de haiku, pois nesse texto discutimos a presença dessa poética especificamente no cenário carioca, no qual visualiza-se maior identificação com o primeiro termo.

⁴ Há pesquisas que apontam uma presença japonesa no Rio de Janeiro, como sugere Mariléia Inoue, sobretudo em seu texto *A imigração japonesa para o Estado do Rio de Janeiro* (in: CÔRTE, Andréa Telo da (Org.). *História Fluminense: novos estudos*. Niterói: FUNARJ e Imprensa Oficial, 2012, pp. 257-291).

⁵ Ao reduzir a escala de observação, vemos um epicentro carioca, com o projeto televisivo da famosa Rede Manchete (1983-1999) de televisão, uma das primeiras a exibir desenhos e filmes japoneses.

se processo, queremos destacar o nascimento de associações cujo crescimento progressivo estrutura as instituições regionais (estaduais) e as nacionais (mais referidas pelo termo entidades). Através delas, *nikkei* e brasileiros conseguem acessar a cultura japonesa e fazer acontecer as relações Brasil-Japão, sobretudo, através dos eventos e campanhas⁶.

Portanto, refletir sobre a experiência do consumo dessa cultura pelo estudo de caso da participação nos eventos de associações ou entidades, ou através da audiência de ficção seriada, televisiva ou do cinema, já seria em si uma novidade, reconhecendo-se a permanência de uma grade temática eurocentrada em várias pesquisas das áreas de humanidades, as quais não se abriram totalmente para os estudos de caso sobre a Ásia em geral. Mas, quais elementos dessa cultura são visitados? Quais seriam os principais objetos de interesse desse complexo circuito transcultural?

Para nossa surpresa, a partir de uma experiência de investigação-participante, para pontuarmos desde já nossas tentativas de aplicação da descrição densa, da antropologia de Clifford Geertz (1926–2006), neste texto, percebemos um aumento expressivo de interesse pela poesia haikai⁷ e sua prática, nos últimos 5 anos no cenário carioca (2014-2019).

O haikai no Rio de Janeiro: por uma releitura dos acessos a cultura japonesa

Com essas questões em mente, a questão antropológica a ser respondida aqui é: “quem pratica e define o haikai no RJ?”

Realizamos um pequeno mapeamento, no qual observamos a existência de uma nova percepção dessa arte, ou, desse caminho (*do*) no centro da cidade e em áreas pertencentes a região metropolitana do estado do Rio. É um *revival*, pois já havia núcleos de haikai desde os anos 2000 e alguns cariocas atuaram como representantes do caminho paulista, liderado, reconhecidamente, por Massuda Goga e sua sobrinha Teruko Oda.

Tentaremos demonstrar a originalidade dos novos atores da cena do haikai carioca e a consequência antropológica de sua participação neste campo, que difere da rotina de se buscarem aceitação e autorização no interior dos grupos tradicionais da colônia. Os não-japoneses, sempre em maior número no caso dos grupos de haikai no Rio, se utilizam desta poesia

⁶ Cito como exemplo o projeto RevitaLiba, iniciativa da comissão jovem do Bunkyo em São Paulo, que realizou um mutirão de limpeza do bairro da Liberdade evocando a educação japonesa quanto a esse tema da higiene e da educação social.

⁷ Esta é uma parte da poesia japonesa, bastante conhecida pelas produções iniciais de Matsuo Bashō (1644-1694), seus discípulos, e Masaoka Shiki (1867-1902), ícone de sua revitalização nos momentos finais do séc. XIX.

como uma via de pertencimento às instituições nipo-brasileiras, pois tornam-se originais e exóticos simplesmente por compreendê-la e praticá-la, sem a mediação do discurso nikkei. Vejamos alguns grupos:

Nome (ano de fundação)	Grêmio de Haikai Sabiá (2006)	Grêmio de Haikai Águas de março (16 de fevereiro de 2008)	Núcleo de Haikai/ Haikai do ICBJ (2014)	Haikai Combat (2014)
Organização e/ou direção (corrente com a qual se identifica)	Benedita Azevedo (haikai clássico, tal como ensinou Masuda Goga e Teruko Oda, paulistanos)	Benedita Azevedo e Douglas Eden Brotto (conhecido como <i>Guin Gá</i>) (haikai clássico, tal como ensinou Masuda Goga e Teruko Oda, paulistanos)	M ^a Bernardina e Peddro Ribeiro (não se filia a uma corrente, mas opta pela investigação das correntes relacionadas ao haikai clássico, a sua forma brasileira e a sua prática nipo-brasileira)	Yassu Noguchi (livre com base na poética de Paulo Leminski e Millôr Fernandes)
Número de participantes	8 participantes	11 participantes	12 participantes	É uma atividade gerida pela organizadora, que configura sarau de “microfone aberto”, onde os participantes podem se inscrever na hora sem necessidade de vinculação prévia.
Porcentagem de japoneses, descendentes ou brasileiros	100% Brasileiros 0% Descendentes 0% Japoneses	99% Brasileiros 1% Descendente 0% Japoneses	100% Brasileiros 0% Descendentes 0% Japoneses	Não há dados precisos em função da rotatividade de grupos participantes.

Tabela dos grupos de haikai do Rio de Janeiro (ciclo de referência: 2004-2019)⁸

É necessário pensar o lugar da cultura japonesa no RJ, para além de uma série de textos centrados na comunidade nikkei de São Paulo e suas ações. Mais ainda é pensar a especialidade e a especificidade dos cariocas que vivem e praticam haikai independentes do lugar de fala dos descendentes, sociologicamente engajados, que buscam a manutenção do seu discurso de autoridade sobre o Japão. Trata-se de interessante provocação para pensar os processos de verificação dos postulados identitários e os confrontos simbólicos entre a voz dos descendentes sobre a cultura japonesa, muito mais autorizada, e a potência da prática não *nikkei* do haikai.

⁸ Há alguns praticantes em separado que não possuem vinculação explícita com grupos e preferem a prática do haikai para fins pessoais, optando inclusive por não tornar públicas as suas contribuições. Também há uma linhagem em torno do poeta Luis Antônio Pimentel, mas não encontramos dados dos membros atuais dela.

* Guin Gá é um 俳号, はいごう, haigō, pseudônimo poético de haicaísta.

Logo, as questões a serem consideradas são:

1. Essas pessoas não se aproximam, necessariamente, pelo acesso garantido do pop e nem do parentesco, e o grupo é constituído por uma ampla gama de interessados, de várias idades e gêneros, profissões e orientações – majoritariamente não-*nikkei*;
2. Se lançam na reflexão sobre a história do haikai, suas formas e regras, mas também na criação de projetos lúdico-educacionais que incentivam a prática haicaísta em ambiente não tradicionais, calçados na possibilidade de sua poesia ser *livre* – adjetivo que discutiremos adiante – e reconhecida desta forma pelas vozes da colônia no RJ (esta é atravessada pelos símbolos da japonidade e do *nihonjinron*, teorias sobre o caráter japonês⁹);
3. Também criam dinâmicas de sociabilidade específicas estruturadas pela prática do *haikai*, pois criam núcleos, grupos e redes de interessados e praticantes, que desafiam o alcance social tradicional das instituições nipo-brasileiras.

Logo a prática carioca do haikai encaminha a revisão de alguns elementos dessa relação de significados, de modo que este texto nasce de nossas experiências de interpretação-participação no âmbito do Núcleo de Haikai/Haikai do Instituto Cultural Brasil-Japão, desde 2014. Usaremos nossas anotações sobre o *modus operandi* do grupo para analisar a prática haicaísta de não descendentes em instituições de descendentes e relacioná-la com os conceitos *uchi*, “estabelecidos”, e *soto*, “outsiders”, distintivos do pertencimento na cultura japonesa.

A cultura japonesa no Rio de Janeiro: O Instituto Cultural Brasil-Japão (ICBJ - Bunkyo Rio)

Evidentemente, ao tratar da presença de não-descendentes em locais mais frequentados por descendentes, não falamos em uma assunção carioca da japonidade – esse conjunto de saberes sociais e constituições fenotípicas do grupo japonês –, mas sim do ineditismo que comporta a prática carioca deste ramo em particular da cultura japonesa. Ou seja, analisamos a prática carioca dos não-descendentes como uma outra possibilidade de uso e vivência da cultura japonesa, para além dos marcos estabelecidos pelas instituições mais tradicionais – que se reúnem em torno do simbolismo *nikkei* paulistano, administrado pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social, o Bunkyo.

⁹ Oda, 2011, op. cit.

No caso do Rio, essa manutenção da relação entre a cultura brasileira e a cultura japonesa tem sido feita pelo Instituto Cultural Brasil-Japão (fundado em 1957) e a Associação Nikkei do Rio de Janeiro (fundada em 1972). Analisaremos aqui o papel do ICBJ, pois nele nasceu o clube e a prática do haikai em destaque.

O ICBJ, como é conhecido, foi criado, em 1957, por um grupo de brasileiros, japoneses e nisseis, apoiado pelo embaixador japonês Yoshiro Ando, com o propósito de implementar as relações culturais entre os dois países. De acordo com os registros históricos da própria instituição, sua fundação deu-se em 16 de agosto do mesmo ano, em Assembleia Geral, estando presentes o próprio embaixador e representantes do corpo diplomático, das forças armadas, do Congresso Nacional e da elite intelectual brasileira de então.

Em 14 de junho de 1958, inaugurou sua sede própria, com a presença do Príncipe Mikasa e da Princesa Yuriko, que estavam em visita ao Brasil para as comemorações do Cinquentenário da Imigração Japonesa, e de autoridades dos dois países, como o embaixador e sua esposa, a embaixatriz Hideko Ando, o ministro Vasco Leitão da Cunha, o general Anápio Gomes, entre outros. A transferência da Embaixada do Japão para Brasília, em 1971, em nada alterou suas inter-relações com o governo japonês; estas mantiveram-se cordiais com o Consulado-Geral do Japão, instalado no Rio de Janeiro, o qual é seu principal parceiro.

A instituição é autônoma, mas preserva e resguarda esse inter-relacionamento como parte de sua memória histórica e de sua proposta institucional. Paralelamente, mantém também fortes vínculos com a Câmara de Comércio e Indústria Japonesa do Rio de Janeiro, com a Associação Nikkei do Rio de Janeiro e com a Associação Cultural e Esportiva Nipo-Brasileira do Estado do Rio de Janeiro (RENMEI), entidades assumidas como coirmãs e parceiras de quase todos os eventos anuais.

Para a efetivação de seu trabalho, o Instituto dispõe de uma Diretoria (com função executiva), de um Conselho Deliberativo (com funções normativa e de controle) e de um Conselho Fiscal. Dentre estes diretores, destacamos o papel crucial da diretoria cultural que é a responsável por coordenar e criar iniciativas culturais para brasileiros com objetos de análise em torno da cultura japonesa.

O acesso ao universo japonês fornecido por estas instituições se dá através da oferta, regularmente, ao seu quadro social e ao público interessado de cursos de língua japonesa e de artes orientais, como ikebana (arranjos florais), *oshi-ê* (bonecas em alto relevo), *origami* (dobradura de papel), *chanoyu* (cerimônia do chá), *shodo* (caligrafia artística), *nihon ga* (pintura clássica) e *nihon ryori* (culinária japonesa).

A par disso, vem desenvolvendo projetos culturais voltados ao público em geral, como “Japão na Praça”, “Noite do Japão”, “Concurso de Redação”, “Fórum Internacional de

Meio Ambiente” e outros, em parceria com prefeituras, associações diversas, clubes sociais e instituições de ensino.

Nestes eventos os estudantes podem apresentar os seus conhecimentos e passam por análises e avaliações, conscientes ou inconscientes, das possíveis plateias. Por sua vez, os cursos de artes tradicionais fornecidos possuem estreita relação com grupos ou escolas mais antigas e presentes no imaginário dos praticantes.¹⁰

Por fim, citamos alguns dos projetos mais recentes que possuem semelhanças com a metodologia de grupo de estudo de universidade e se encontram em funcionamento a este tempo: o Clube do Livro ICBJ, iniciado em 2018 com o objetivo de ler e comentar em grupo as principais obras da literatura japonesa; os ciclos de História do Japão, iniciados em 2015, o projeto Sexta-feira cultural (reformulado em 2013) e o Núcleo de Haikai/Haikai do ICBJ (criado em 2014).

O simbolismo por detrás da oferta de cursos de artes tradicionais japonesas

É necessário compreender esta oferta de cursos de língua e de artes tradicionais no ambiente dessas instituições. Ela está atrelada a ênfase sociológica do discurso dos descendentes que valoriza a cultura japonesa, tornada o campo do aprendizado de como ser sujeito “da maneira certa”. Nas palavras de ODA (2011), existe uma celebração da cultura japonesa em muitos ambientes de descendentes, os quais postulam os modos de fazer *corretos* de quase todas as artes tradicionais.

Na prática, isso significa que o discurso sobre a tradição japonesa é conservador e, não raro, reinventa fatos e interpretações sobre seus elementos¹¹: o *dō* de uma dada arte é ditado pela memória e pela imagem que se têm sobre ela no universo nipônico, muito mais do que por resultados de pesquisa acadêmicos sobre sua história. Em alguns casos, as recentes descobertas e essa memória se chocam, mas, no espaço das associações e instituições, prevalece

¹⁰ O caso do ikebana parece mais.

¹¹ É sugestivo pensar o conceito de invenção das tradições do historiador Eric Hobsbawm (1917-2012), pois, ao extremo da proposição que desenvolvemos, entendemos que o grupo nikkei reinventa elementos e significados no interior da cultura japonesa e os assume na sua discursividade, como se fossem paradigmáticos – exemplos não faltam: “a cultura ancestral samurai”, “a educação marcial desde os primórdios”, “a ausência de pontos negativos na hierarquia” e muitos outros elementos que visam pensar o Japão como um todo desde sempre homogêneo e harmônico –, mesmo que possam ser situados em uma determinada conjuntura. Oda se aproxima do historiador, embora não o cite, mas prefere pensar a relação dessa invenção identitária com o nacionalismo, sobretudo, pós-guerras (neonacionalismo para ele), que recoloca o Japão no ambiente da alta globalização do séc. XX, agora como protagonista de um intenso processo de circulação cultural.

o saber da tradição nikkei (ODA, 2011; SÁ PORTO, 2018¹²; SAKURAI, 2011) pela invocação da ancestralidade japonesa (aqui, um recurso ufanista).

Essas falas ressaltam a idealização do Japão como o lugar do sucesso, da “boa cultura” e dos altos índices de desenvolvimento educacional, econômico e social. “Como resultado, as ideias que predominam no Brasil sobre a cultura japonesa tendem a reificá-la, apresentando-a como uma totalidade homogênea, imutável e exótica” (*idem*, 2011, p. 104) e, ao mesmo tempo, colocam barreiras para uma vivência da cultura japonesa que seja consciente das ambiguidades ou dados negativos no tocante a história do Japão por parte de quem não seja do grupo “descendentes”, pois essa outra compreensão do Japão é potencialmente disruptiva: questiona a pureza dessa tradição, desse passado, expondo inconsistência dele em alguns casos.

Não sem razão, a permanência desses discursos ampara os usos conceituais sociais de *uchi* e *soto*, fundamentais para criação de hierarquias entre os sujeitos, em função da autoridade do discurso *nikkei*.

Essa mobilização da memória busca justificar o poder de arbitrar o modo certo e o modo errado de se fazer a arte. Deste modo, nos momentos de congregação, se afirma ser necessário assumir a regra ditada pelo descendente para permanecer, nesse caso, sinônimo de *participar* na instituição – *uchi*, “ser de dentro” ao passo que conhece os postulados. O contrário é igualmente verdadeiro: o não reconhecimento da lógica japonesa implica em exclusão e atitudes de apagamento por parte do quadro descendente e mesmo o de não-descendentes que assumiram o discurso como verdade¹³ – que é *soto*, “ser de fora” do círculo.

Em decorrência disso, se uma dada arte menos conhecida, como o haikai, é estudada sem o arcabouço do discurso *nikkei*, ela torna-se duplamente mais exótica, e seus adeptos ainda mais especiais e potenciais para a sociologia envolvida da prática de uma arte ou *dō*. O ineditismo envolvido desafia a conjuntura simbólica compartilhada – *assumida* – pelos indivíduos relacionados.

Aqui fazemos menção do postulado metodológico de Geertz, pois analisamos in, “dentro”, e vemos as implicações deste grupo, os praticantes de haikai não-descendentes, como potentes forças de mudança desse pertencimento “in” – *uchi* – da lógica *nikkei*. Esta prática, em si, revela as formas pelas quais é possível ressignificar o acesso à cultura japonesa. Aí reside a originalidade da prática do haikai no Instituto Cultural Brasil-Japão: ocorre uma

¹² Em Sá Porto encontramos uma interessante síntese do problema: analisando a discursividade nikkei, a autora entende que esse saber implica na “definição do representado e do legado que se quer preservar, sendo que esse esforço de definição resulta, na prática, na construção de narrativas que refletem um público imaginado ao mesmo tempo em que o constroem.”

¹³ Segundo Nakagawa (2009), “(...) o espaço público é apenas, por assim dizer, a rede social sutilmente hierarquizada de todas as pessoas” (NAKAGAWA, 2009, p. 21). Certamente, a sutileza da hierarquização sugerida pelo autor envolve o conhecimento prévio da constelação de símbolos mobilizáveis e explicativos de quem se é, onde se é e porque se é no espaço público japonês, pautado pelo signo da autoridade – que é violência –, portanto, instrumental.

reconstrução simbólica dessa participação não-japonesa quando estes sujeitos divulgam e se debruçam sobre a estética do haikai.

Como eles não possuem amarrações conceituais prévias – dadas pelo discurso *nikkei* – e experimentam as coisas do Japão (no caso, o *haikai*) alterando os usos dos símbolos tradicionais do campo, trata-se de uma subversão.

O fim do processo é a proposição de novas performances da cultura, no sentido destes novos conhecedores do haikai poderem arbitrar a prática e atribuir muito mais valor do que os próprios *nikkei*.

A partir de agora nos deteremos mais detidamente na reconstituição das práticas do Núcleo de Haikai/Haikai do ICBJ e o conjunto de símbolos produzidos para uma melhor compreensão da performance como reinvenção das possibilidades de participação na cultura japonesa. Para isso, faremos uso de imagens feitas durante reuniões, objetivando a ilustração dos atores.

O Núcleo de Haikai/Haikai do Instituto Cultural Brasil-Japão: história e funcionamento

Contabilizando 71 reuniões, o Núcleo de Haikai/Haikai do Instituto Cultural Brasil-Japão foi criado em 2014 no âmbito do projeto Tempo Literário ICBJ, que é o amparo institucional para as iniciativas da diretoria cultural da instituição. O Tempo Literário visa abrigar projetos que tenham o texto e o meio textual como objetos, independentemente de suas formas de emissão e recepção, e temporalidades.

Desde o ano da fundação, o núcleo dedica-se ao estudo do haikai, e o entende como “um estilo de poema japonês curtíssimo, que não tem título ou rima. Escrito em sílabas métricas (de 5,7 e 5), totalizando 17, procura descrever um instante da realidade e deve conter termo referente as quatro estações do ano (*Kigo*)”¹⁴. Este texto compõe a descrição do grupo e parece uma enunciação inicial de sua interpretação da arte.

Percebe-se nele a intenção de conceituar a sua prática como sendo diferente em relação as palavras chaves encontradas nas apresentações dos grêmios, mais tradicionais e voltados para uma importação considerável dos conceitos poéticos assumidos como japoneses. A iniciativa valoriza não apenas as raízes nipônicas, mas as características que o haikai assumiu no âmbito da literatura brasileira, através da influência de autores europeus ou como legado cultural trazido pelos imigrantes japoneses. Ou seja, o estudo dos vários modelos que o poema adquiriu ao longo da trajetória como gênero poético: o Tradicional, o Guilhermino, o concretista, o zen e o Livre, para mencionarmos os mais conhecidos grupos no Brasil.

¹⁴ A descrição se encontra no site da instituição, na aba designada para o núcleo: www.icbj.com.br.

Isso não significa o abandono dos conceitos estruturantes da prática, *keigō*, “palavra da estação” e *kireji* a palavra ou sílaba que denota a pausa da enunciação, pois ao dizer que haikai é poema sem rima ou título, os participantes estão fazendo uma crítica sutil ao haikai feito pelo intelectual, advogado e poeta Guilherme Almeida (1890-1969), um dos pioneiros divulgadores dessa poética, o qual as acessou pelas explicações do movimento do japonismo, de inspirações francesas¹⁵, e assim as divulgou pelo Brasil de seu tempo.

Almeida inclusive seria o precursor de uma linha dessa poética, mas as suas derivações, curiosamente, não compuseram grupos, como vimos na tabela. O núcleo pensa esses trânsitos a partir da leitura das obras de autores reconhecidos (citaremos adiante) e do conjunto de vídeos existentes na internet. Tudo isso para criar uma visão ampla dos caminhos do haikai.

Destacando o seu objeto, o grupo se propõe a realização de encontros mensais de haicai, historiadores e pesquisadores da arte literária, para discussão, análise e divulgação do universo poético do haikai. Essas reuniões possuem o formato de roda de leitura e discussão.

Metodologia das reuniões e a formação de conceitos estruturantes



Foto 1: Exemplo de reunião do núcleo (arquivo do autor)¹⁶

¹⁵ Não só Guilherme, mas muitos brasileiros “descobriram o Japão” através do discurso francês, marcadamente orientalista (OKAMOTO, 2016) desde a década de 1870 até pouco depois da chegada das levas de imigrantes.

¹⁶ Esta foto foi tirada por ocasião da visita da intercambista Nodoka Nakaya, que ao ficar sabendo da iniciativa, marcou visita. Note-se que é a única japonesa na foto. Todas as fotografias usadas estão em arquivo pessoal do autor, pois foram tiradas de seus dispositivos por ele mesmo ou por terceiros a pedido.

O grupo foi criado a partir do encontro de interesses do poeta Peddro Paulo Ribeiro dos Santos – cujo primeiro contato foi com o livro de Paulo Franchetti¹⁷ ainda no Ensino Médio – com a diretora cultural Maria Bernardina de Oliveira Silva – que teve suas experiências iniciais no caminho do haikai através do contato com diplomados da Academia Brasileira de Letras, reconhecidos como haicaísta – no ano de 2014.

A partir de sua posse no instituto, como segunda diretora cultural, estabeleceu o projeto Tempo Literário, no intuito (no ano de 2012) de discutir o lugar da cultura literária japonesa no Rio de Janeiro, assumindo os objetivos do ICBJ em ser uma divulgadora desta.

Recuperando sua experiência profissional, idealizou uma espécie de roteiro para as reuniões que é distribuído como pauta previamente. Os itens dele são: a. assuntos gerais e informes; b. leitura de obras; c. apresentações dos participantes; d. leitura de haikai autorais; e. agendamento do próximo encontro.

Normalmente, a programação segue este direcionamento para melhor organização do tempo, mas, eventualmente, podem se somar preocupações com organização de eventos ou de participações externas e/ou outros assuntos.

Gostaríamos de refletir inicialmente sobre o item “leitura de obras”, pois achamos interessante citar o fundamento desse conhecimento empírico sobre o haikai. Ele em si pode não ser inédito, visto que autores conhecidos são mobilizados, mas se apresenta como uma explicação a mais no universo dos praticantes.

No interior de uma reunião, encontramos os seguintes autores e seus textos: “Haikai: antologia e história”, de autoria de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi, publicado originalmente em 1990, mas a versão utilizada é a reimpressão de 2012; “Haikai e performance”, de autoria de Roberson de Souza Nunes (fruto de sua tese doutoramento), de 2016; o clássico livro que narra uma das viagens de Matsuo Bashō, Trilhas Longínquas de Oku (*Oku no Hosomichi*), traduzido por Meiko Shimon, também lançado em 2016; e o texto poético (a biografia poética) de Bashō, Bashō: a lágrima no olho do peixe, escrita pelo poeta Paulo Leminski (1944-1989) em 1983. Estes textos se encontram sempre presentes no interior das discussões como leituras fundantes.

Elas se apresentam como estruturantes de um conceito de haikai para o Rio de Janeiro, deste núcleo, que pensa esta arte na sua dimensão histórica, mas também na dimensão da estética como performance, pois esses leitores interessados constroem sentimentos e agregam valor ao demonstrarem domínio dessas leituras. Compor haikai está dado como um exercício objetivo, em que se busca o saber dos antigos mestres, mas também como algo subjetivo, na medida em que incentiva o campo da criatividade e do lúdico.

¹⁷ *Haikai: antologia e história. Op. cit.*

Vale destacar o fato de que, no espaço de uma reunião, são apresentados autores e obras relativamente densos – e não conhecidos de um grupo não acadêmico – para substantiar uma melhor essa visão sobre o haikai, independente do público que ali esteja. Isso significa pensar o núcleo como um espaço de divulgação científica, que aproxima o interessado das ideias mais recentes e torna o ambiente da reunião pedagógico e educativo. Cada participante fica responsável por uma leitura e todos participam dos comentários quando estas mesmas leituras são feitas em conjunto, mostrando um potencial científico do estudo da história e não da memória da comunidade.

Com esta intenção de fundo, as primeiras definições consolidadas passam inicialmente pelas conceituações formuladas por Paulo Franchetti (2012), para construir uma espécie de história dessa arte no próprio Japão – ou seja: um ponto de partida objetivo à luz da preocupação sobre o que seria o caminho do haikai e sua história.

Amparados neste autor encontramos o seguinte discurso sobre a arte: enquanto poesia começa, na verdade, muito antes de Matsuo Bashō, pois era uma prática da corte até meados do séc. XV, quando alguns religiosos e poetas começam a repensar a sua estrutura (isso vemos em FRANCHETTI, 2012, pp. 10-28).

Na verdade, segundo o autor, poderíamos falar de pelo menos dois ramos poéticos japoneses encontrados nas obras ou fragmentos de obras desde o séc. X e XI passando ainda pelos sécs. XV e XVI: a poesia longa (*nagauta*, 長唄), caracterizada pelo acompanhamento instrumental do *shaminsen*, e o *tanka*, mais antigo, de versos compostos por 31 sílabas, subdivididos em 5-7-5-7-7 sílabas, cujo desmembramento está na base das origens do haikai – o qual originalmente era uma das estrofes e chamava *hokku*.

Assim, verificamos a existência de um campo literário cortesão pautado pela demonstração do refinamento e da opulência pelo meio da escrita. Caracterizados pela demonstração de erudição sobre os clássicos e capacidade de recriar os seus argumentos, que é a metodologia do *honkadori* (esse procedimento das artes japonesas de fazer menções discretas a pensamentos anteriores tidos como referenciais), estes poemas se tornam acessíveis pelas coletâneas registradas.

R. H. Blyth (1868-1964) tornou-se o principal estudioso da poesia haikai, tendo publicado uma série de livros em quatro volumes – *Haikai: in four volumes* – por volta dos anos 1950, mas que ainda continua sendo referência pelos extensos comentários e compilações¹⁸.

Segundo Blyth e os demais autores elencados, tratava de poesias e literaturas desde muito cedo ambientadas no ambiente palaciano. Muitas obras da literatura clássica japonesa tinham origem ou eram compostas nesse lugar simbólico dos ambientes cortesãos e se

¹⁸ Leminski enaltece este autor no decorrer de sua obra.

tornaram fontes para sua interpretação¹⁹, pelo conjunto de elementos que mencionavam a opulência e a riqueza em detalhes.

Através desses materiais, ficamos conhecendo a prática da *renga*, a poesia encadeada, em que dois ou mais declamantes recitavam poesias seguindo a métrica de um terceto, possuidor de versos de 5-7-5 sílabas, seguido de um dístico, de 7-7 sílabas.

O conjunto de suas regras estaria dado pelo campo da corte, mas, a partir da *renga* cortesã surge, para Franchetti, uma espécie de “*renga* do povo”, em que prevaleciam a comichidade, a linguagem coloquial e a sátira. Seus principais praticantes seriam os comerciantes, soldados de baixa patente e monges. Nesse processo, no intervalo entre os anos de 1571-1613, vemos o nascimento de uma nova forma, respeitadora da métrica clássica, mas inovadora em seus temas.

Somente com Matsuo Bashō (1644-1694), nome poético de Matsuo Kinsaku, vemos o nascimento do haikai na sua nova intenção: uma poética que reflita concepções de vida, na qual as ambivalências, as incertezas e os signos contrários entre si, presentes no mundo sensível (belo/feio, elegante/grotesco, profundo/raso, ...), se unem na composição de uma visão de mundo, que é, notoriamente, o zen budista, transposta na criação de seu haikai. O esforço de Bashō foi o de separar este *hokoku* da *renga* e dar-lhe mais preocupações para além da sátira e da comichidade.

Daí decorre a fundação de sua escola, de uma linhagem de praticantes do haikai que será referenciada até mesmo pela literatura japonesa moderna²⁰, e que se torna o ponto de partida da experimentação da poética japonesa, para além dos demais grupos.

De certa forma, a objetividade de Franchetti enquanto teórico do campo da literatura, solidifica um conjunto de definições-chaves para esse saber carioca se afirmar: 1. haikai como uma prática que nasce crítica da poética aristocrática; 2. que é atravessada por um processo de transformação historicamente situável e analisável; 3. inaugurado com Matsuo Bashō.

Este saber não é de todo diferente daquele dos grupos mais tradicionais, no entanto se permite mais variações, no sentido de que o praticante pode avançar e interpretar, questionar e dar historicidade a vida e a obra de Bashō.

O aspecto da liberdade de se questionar a história dá origem a leitura dos demais livros e das demais personalidades do haikai, sem perder de vista os principais ensinamentos do mestre. Isso significa dizer que a prática do haikai é orientada pela possibilidade de variações

¹⁹ É o caso do Livro do Travesseiro de Sei Shōnagon (de, aproximadamente, 1002), um diário da dama de companhia da consorte imperial Teishi, que narra as suas impressões no dia a dia do palácio e em alguns eventos externos, por exemplo.

²⁰ Citamos o caso de Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927), que possui um conto inspirado em cenas da morte de Bashō, publicado em português como Terra Morta (AKUTAGAWA, R. Rashōmon e outros contos. Tradução de Madalena Cordaro e Junko Ota. São Paulo: Hedra, 2008, pp. 87-102.

de olhar sobre Bashō, mas não abandona seus conceitos estruturantes: pureza, brilho e franqueza – todos derivados do *makoto*, cujo significado é sinceridade e aponta para uma atitude de observação simples e interessada na totalidade do mundo. A poética do haikai só se concretiza se há percepção do lugar do observador no mundo e isso se torna uma demarcação deste instante de iluminação, que dá origem ao poema.

As implicações desse investimento teórico

Depois de consolidada esta leitura mais historiográfica, é incentivado ao participante iniciar suas próprias incursões no caminho do haikai. Aqui começam os exercícios pessoais de investigação, os quais podem ser levados para a reunião do grupo ou não. A rigor, pede-se do participante que escolha um autor de haikai para tornar-se seu objeto de estudo. No processo, espera-se que o praticante se aprofunde na estética desse autor escolhido e acesse algumas de suas questões para sua intimidade.

Ao passo que esta pesquisa vai se desenvolvendo, já é possível conhecer outros participantes-praticantes do caminho do haikai. Rompe-se então com o paradigma de Bashō como centro e única expressão do haikai e vislumbram-se dados sobre os discípulos e autores posteriores: Kobayashi Issa (1763-1827), Yosa Buson (1716-1783), Masaoka Shiki (1867-1902), Nenpuku Sato (1898-1979) e os ecos brasileiros deste último, sobretudo, Hidekazu Masuda Goga (1911-2008), além de nomes brasileiros também praticantes, como Alice Ruiz (1946 –), Paulo Leminski (1944-1989), Millôr Fernandes (1923-2012), Adriana Calcanhotto (1965 –), Olga Savary (1933–) e muitos outros.

Estes se tornam referências individuais e passam a orientar e inspirar os participantes a se tornarem praticantes do haikai no Brasil, de modo que a variabilidade poética envolvida nessa produção se configura como um precioso registro de como se vivencia o haikai para além das normas e avaliações consolidadas pela colônia paulista.

Essa produção carioca busca respeitar a necessidade de presença de *kigo*, *kireji* e *satori*, mas não se restringe a seleção de elementos brasileiros que atendam a essas designações, muito difundida no interior dos grêmios²¹. A produção do núcleo e do haikai carioca em geral busca uma utilização autoral de elementos nativos que se assemelhem aos conceitos. Por exemplo:

Luar de Ipanema
outono no monte Fuji

²¹ Fazemos referência a compilação de termos da estação do Brasil que recebe o nome de kigologia.

– aqui de repente
 (Bernardina Oliveira)
 Monte Fuji
 plantando bananeira
 cuia de arroz
 (Yassu)
 Um dia verão
 Corcovado ao Fuji
 É uma estação
 (André Miranda)

Três montanhas
 doce comida
 com pão de Açúcar
 (Peddro Ribeiro)

A neve no chão
 e o branco das nuvens
 Rio e Nihon
 (Erick Ciqueira)²²

Num exercício inicial de observação, se comparados com o haikai produzido pelos participantes de grêmios mais reconhecidos, poderíamos supor não serem haikai. No entanto, se haikai é síntese – este é o conceito mais importante na estética de Bashô e dos demais autores conhecidos (LEMINSKI, 2013, p. 99) –, síntese de um momento ou de uma determinada experiência de abstração de uma cena, um *flash*, consideramos a sensação de se ver, repentinamente, a lua de Ipanema e lembrar-se do Monte Fuji a sua riqueza poética.

O primeiro haikai culmina ainda com um corte profundo, pois “aqui de repente” é próximo da máxima japonesa, exposta por KATO (2012), do “agora é igual a aqui”. Segundo esse autor, a explicação para a visão de mundo japonesa (e talvez extremo asiática como um todo) reside no conceito de lococentrismo – uma totalidade composta do homem e da natu-

22 Esse conjunto de haikai foi selecionado por ocasião de uma atividade do Núcleo na escola Marília de Dirceu no Bairro de Ipanema, onde os estudantes receberam a exposição Do Monte Fuji ao Pão de Açúcar.

A escola situa-se próxima a uma das comunidades mais perigosas do Rio, conhecida pelo elevado número de intervenções policiais – fruto da desastrosa política de pacificação do governo de Sérgio Cabral Filho –, e um de seus professores, solicitou ao núcleo que compusesse haikai no tema da exposição para enfeitar alguns dos quadros e também foi pedido a realização de um pequeno workshop sobre o haikai. Há uma matéria na versão impressa do jornal Nippak sobre a participação do núcleo. Ver: Comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho recebem mostra ‘Do Monte Fuji ao Pão de Açúcar’. *Jornal Nippak*, São Paulo, ano 19, n. 2574, 12 a 18 de maio de 2016, p. 9.

reza – em contraste com o antropocentrismo cartesiano. Enquanto esse se distancia da visão de mundo nipônica, aquele se correlaciona com o conceito de haikai na raiz: uma percepção do mundo intensa por meio do acurado exame das sensações decorrentes da mudança das estações, no limite, uma visão sobre um instante do todo.

É possível ver ainda o mesmo esforço nos demais haikai quando justapõem imagens dos seus lugares de origem a imagens distantes, que simulam o que seria uma imagem japonesa. Existe aí uma simplicidade ao assumir a distância e em função dela fazer a marcação do aqui (lugar de origem) que, na verdade, se torna virtualmente próximo “do outro lado”.

As intenções dos segundo, terceiro e último haikai acompanham uma espécie de comichade, pois ambas as montanhas foram aproximadas e seus contextos testados ao sabor das imagens cariocas (que é a valorização da transitoriedade em Bashō).

A tônica dessa experiência poética está na composição orientada pela fruição da leitura de algum clássico. Não significa que este jovem praticante repetirá a estética, pois isso seria impossível. A intenção é a de buscar o maior número de referências possíveis para justificar o seu haikai para si mesmo e para o grupo. Este procedimento se assemelha ao processo de avaliação dos haikai normalmente feito após a leitura coletiva nos grêmios mais antigos. O processo de leitura, interpretação e inserção de observação poética na rotina dão subsídios para a assunção desse praticante como haicaísta.

Exatamente aí nasce a performance e a especificidade do praticante, que não foi mediado pelo discurso *nikei*, pois a performance da qual falamos tem mais relação com o fato de o núcleo e o praticante desenvolverem primeiros esforços do fazer haikai, para além das prescrições *nikei* tradicionais, através da oferta regular de eventos que mostram a sua produção.

Podemos dizer não haver uma mediação do discurso *nikei*, pois as estratégias de afirmação da autoridade dessa prática passam pela oferta de eventos ou participações para além deste universo, tendo os praticantes como protagonistas.

Conclusão: eventos, o lugar do papel simbólico da prática haikai

O núcleo aqui analisado tem em sua programação anual o Sarau de Haikai do ICBJ, evento fixo que está em sua quinta edição. Este é o evento mais importante: nele se misturam as intenções do núcleo, do instituto e a preocupação em tornar essa forma de fazer haikai conhecida em meio a comunidade e aos discursos de que a autoridade do caminho do haikai dos não descendentes não considera o protagonismo *nikei*.



Foto 2: V Sarau (8 de junho de 2019) nas dependências do ICBJ.

Os saraus se estruturam em função da seguinte programação: 1. História da fundação do ICBJ e do Núcleo de Haikai ICBJ; 2. Uma introdução ao Haikai, seus conceitos principais e história; 3. Explicação do tema da edição (pode ser um relato de algum homenageado ou seus parentes, ou alguma fala sobre outro tema); 4. Leitura de haikai autorais e clássicos, normalmente, em grupo; 5. uma apresentação musical, com músicos brasileiros, japoneses ou grupos que tenham constituição paritária; 6. lançamento de livro, se houver; e 7. Confraternização, com comidas brasileiras e japonesas.

De acordo com a antropologia de Geertz, ao pensar o Sarau como um espaço da performance, o pontuamos como um momento em que forças ativas inconscientes se chocam na produção de uma ideia sobre o que se vê e os significados em disputa dessa imagem. No caso, sobre o que é a prática haikai de não descendentes e como ela impacta a hegemonia do discurso de descendentes sobre a cultura japonesa.

Essa prática poética é chamada a comparecer no juízo da comunidade, que também compõe o público dos saraus, e neles é atestada a autenticidade desse caminho ou-

tro, que se tornou possível através do não comparecimento da lógica *nikkei* sobre a cultura japonesa.

Quando os não-descendentes avançam na criação de uma vivência da cultura japonesa através do haikai, que é muito pouco prestigiado pela colônia carioca, eles estão reinventando as possibilidades de entrada nesse universo, pautadas antes pelo discurso *nikkei* sobre o que é e o que não é parte dessa cultura.

O que ocorre é, no limite, uma produção de pertencimento, no sentido de poder fazer parte através do elemento haikai inédito (e duplamente exótico) a invadir o terreno do discurso tradicional. Em função dessa prática poética, norteadada pelo intenso processo de qualificação individual, através do estudo dos autores, e coletivo, com a defesa desse estudo e prática, os não descendentes conseguem questionar – ultrapassar? – as barreiras simbólicas criadas pelo discurso da singularidade *nikkei*.

Referência

BASHŌ, Matsuo. *Trilbas longínquas de Oku*. Trad. Meiko Shimon. São Paulo: Editora Escrituras, 2016.

FRANCHETTI, Paulo e DOI, Elza Taeko. *Haikai: antologia e história*. 4ª edição. Campinas, SP: Editoria da Unicamp, 2012.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1ª edição reimpressa. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

LEMINSKI, Paulo. *Vida, 4 biografias: Cruz e Sousa, Bashō, Jesus, Trotsky*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp.79-153.

NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução a cultura japonesa: ensaio de antropologia recíproca*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e Performance*. 1ª ed. Minas Gerais: EDUFMG, 2016.

ODA, Ernani. Interpretações da “cultura japonesa” e seus reflexos no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais (Impresso)*, v. 26, p. 103-117, 2011

Revista POESIA SEMPRE, ano 10, n. ° 17, Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional, dez. 2002.

SÁ PORTO, Maria Cecília Costacurta de. “*À sombra das cerejeiras tropicais*”: o projeto comunicacional do *Bunkeyo* e a construção da narrativa nipo-brasileira. Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, p. 367. 2018. Disponível em <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-17072018-165011/es.php>>. Acesso em 7/10/19.

SAKURAI, Célia. *Os japoneses*. 2ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

Recebido em: 13/11/2019.

Aprovado em: 30/11/2019.