

MANUTENÇÃO DA CULTURA NIKKEI POR MEIO DE HAICAI

MAINTENANCE OF NIKKEI CULTURE THROUGH HAIKU

Miguel Germán Román¹

RESUMO

Embora os Nikkei brasileiros sejam etnicamente japoneses morando no Brasil, as suas tradições e costumes que eles mantêm representam o espírito japonês que ainda permanece na comunidade deles. Neste ensaio pretendo analisar os haicais de quatro haicaiístas: Matsuo Bashō, Nenpuku Satō, Guilherme de Almeida, e Teruko Oda. Contrastando as diferenças e semelhanças entre estes haicais, pretendo explicar melhor a perspectiva Nikkei brasileira enquanto à identidade e manutenção cultural.

Palavras-chave: Haicai. Matsuo Bashō. Guilherme de Almeida. Nenpuku Satō. Teruko Oda.

ABSTRACT

While being ethnically Japanese and residing in Brazil, the traditions and customs held by their community represents their perspective on their Japanese heritage. In this study, I will be examining the works of four authors of haiku: Matsuo Bashō, Nenpuku Satō, Guilherme de Almeida, and Teruko Oda. By contrasting the differences between traditional haiku used in Japan in addition to modern haiku in Brazil, I hope to better explain the perspectives of Nikkei Brazilians on self-identity and culture.

Keywords: Haiku. Matsuo Bashō. Guilherme de Almeida. Nenpuku Satō. Teruko Oda.

¹ Estudante de Pós-Graduação em Literatura UnB (Poslit) e Professor assistente da Universidade do Novo México (EUA) - Departamento de Espanhol e Português. Também atuou como professor assistente em Kuwana Board of Education, Kuwana-shi, Mie-ken, Japan. Contato: romanm@unm.edu ou mgroman564@gmail.com

Introdução

Apesar de terem uma história longa juntos, Brasil e Japão não são países comumente associados. A imigração japonesa para o Brasil começou no início do século 20 e continuou até o ano 1961 (NOGUEIRA, 2000, p. 47). Hoje existem grandes comunidades de brasileiros *nikkei*, ou seja; brasileiros de herança japonesa, quarta e quinta gerações nascidas no Brasil. Enquanto culturalmente são brasileiros e falam português, é possível notar que têm uma conexão profunda entre a sua vida moderna brasileira e sua herança japonesa. Um veículo que se pode usar para atestar essa conexão à cultura e à tradição é o haicai; um tipo de poema tradicional japonês, antes de ter sido apresentado ao conhecimento global. Examinando os vários componentes que se juntam nas comunidades *nikkei* no Brasil, torna-se mais fácil entender como o uso do haicai reflete as práticas culturais que foram se transmitindo no decorrer dos anos.

História da imigração

Em 1908 se iniciou a imigração dos primeiros japoneses que chegaram para trabalhar no Brasil. No entanto, aquele movimento começa, de fato, alguns anos antes. O sistema feudal que existia no Japão até o fim do século XIX foi um evento que causou pobreza nas regiões rurais, e, com a industrialização no Japão, que fez crescer a população, havia muita gente desempregada antes da primeira guerra mundial. Com a proibição da imigração de países não brancos pelos Estados Unidos, havia limitações em relação ao destino daqueles que desejavam emigrar (LONE, 2001, p. 17). Durante aquela época, o Brasil precisava de trabalhadores mais do que antes. Com a abolição de escravidão no ano 1888, os fazendeiros de café precisavam de pessoas para trabalhar e colher café, e os imigrantes pareciam ser os melhores candidatos (NOGUEIRA, 2000, p. 47). O governo do estado de São Paulo, para atrair mais pessoas, subsidiou as passagens dos imigrantes que vieram para trabalhar entre os anos 1908 e 1922. Os primeiros imigrantes japoneses, 781 pessoas, chegaram a Santos em 28 de abril de 1908. Desde o início, tiveram problemas com a comida estranha, as casas escuras e de chão de terra e completamente sem mobília. O trabalho também foi duro, com a supervisão constante de um feitor, o que não era comum no Japão. Para piorar, os japoneses não falavam português, e os brasileiros também não falavam japonês, aumentando a lista de problemas pelos quais que os primeiros imigrantes passaram (NOGUEIRA, 2000, pp. 47-48).

No começo dos anos 1930, até bem depois da segunda guerra mundial, os japoneses formaram um dos maiores grupos no Brasil, com a quantidade de imigrantes europeus entrando ao Brasil começando a diminuir. Algumas mudanças na constituição de São Paulo restringiram a quantidade de imigrantes japoneses permitidos a imigrar ao Brasil em 80%, o que nem todos queriam aceitar (LONE, 2001, pp. 107-109). As colônias japonesas também foram vítimas de crimes como roubo, enquanto violência contra eles estava aumentando (LONE, 2001, pp. 111-113). O público em geral estava com medo ou ansiedade em relação aos japoneses; que eram vistos como traiçoeiros, cruéis, vingativos e supersticiosos. A presença dos japoneses no Brasil expressava a possibilidade do descontrole a um nível maior (SHIZUNO, 2010, pp. 76-77), e durante os próximos anos, o governo brasileiro vigiou os japoneses. Foram proibidos de usar a língua japonesa falada e escrita, e também de realizar reuniões públicas e o ensino em japonês. Tudo isso devido ao medo de espionagem pelas pessoas japonesas, já que o Japão durante a segunda guerra mundial fora uma força tremenda, o que fortaleceu estereótipos contra os japoneses (SHIZUNO, 2010, pp. 89-135).

Dado que os valores culturais² entre brasileiros e japonese eram muitos, isso também ajudou fomentar conflito entre eles, e dentro das próprias colônias havia períodos de nivelamento e ajustes sociais (SAITO & MAEYAMA, 1973, p. 518). Depois da segunda guerra mundial, muitas dessas restrições ainda continuavam (como a proibição de realizar reuniões públicas, e do uso e do ensino de japonês), mas também foi proibido a transmissão de notícia japonesa, forçando a comunidade a contar com notícias brasileiras sobre a guerra. Devido à falta de confiança nas autoridades brasileiras e à mentalidade de fé no imperador do Japão, aconteceram alguns conflitos entre os japoneses das colônias (NOGUEIRA, 2000, pp. 50-51). Alguns japoneses não acreditavam que o imperador podia perder a guerra, que ele era invencível. Se dividiram em dois grupos: os *makegumi* “derrotistas” e os *kachigumi* “vitoristas” (SHIZUNO, 2010, p. 139). O grupo de *kachigumi*, mais radicais, formou um grupo terrorista, que se chamava “Shindo Renmei”, que quer dizer “Liga do caminho dos súditos”. Eles eram os que acreditavam ainda no poder do imperador japonês. Definiam-se pelas tradições antigas japonesas, como o *bushido*, o *giri*, e o espírito do samurai. Seus ataques eram primariamente contra os japoneses *makegumi*, ou “derrotistas”, acusando-os de traidores do seu país, Japão (SHIZUNO, 2010, pp. 154-180).

Culturalmente, os grupos japoneses não se assimilavam facilmente à cultura brasileira; os que vieram do Japão procurando trabalho, e os que nasceram no Brasil normalmente se aferravam às suas tradições. Porém a luta por um *status* social mais elevado motivou muitas pessoas se irem às maiores cidades e abandonarem a agricultura (SAITO & MAEYAMA,

² Políticos, religiosos, familiares, por exemplo.

1973, p. 519). Atualmente, a população *nikkei* brasileira moderna é bastante integrada em vários ambientes da sociedade brasileira. Segundo um estudo do ano de 1980, 89.9% de 1,168,000 *nikkei* brasileiros moravam em centros urbanos, apenas 10.1% ainda moravam nas zonas rurais. A língua principal em 55.9% dos domicílios era o português, em 19.7% era português e japonês, e em somente 6.3% era o japonês (NOGUEIRA, 2000, p. 52). As gerações dos anos mais recentes têm negócios, nível bom de educação (NISHIDA 2018, pp. 427-428), e o casamento entre grupos não *nikkei* são mais comuns. Por exemplo, em 1987, 42.5% de todos os *nikkei* brasileiros casados tinham cônjuges não *nikkei* (NISHIDA 2018, p. 434). Autores *nikkei* que escrevem em português, como Oscar Nakasato, Laura Honda-Hasegawa, e Janaina Tokitaka são bastante conhecidos, até mesmo fora das comunidades *nikkei*. Uma pergunta que surge depois de saber o nível da sua integração na sociedade brasileira é: suas tradições e costumes ainda são mantidas pelas novas gerações? A resposta também surge após a análise do haikai nestas comunidades.

○ desenvolvimento do haikai

Um haikai é definido como “um poema curto que usa linguagem imagética para comunicar a essência de uma experiência de natureza ou da temporada que é ligado intuitivamente à condição humana” (OFFICIAL DEFINITIONS OF HAIKU AND RELATED TERMS, 2019). É necessário saber que na língua japonesa, existem variações na poesia, entre *haiku* e *haikai*. Haikai é definido como uma “abreviação do termo *haikai no renga*, o estilo popular de verso ligado japonês que originou no século 16, enquanto ao *renga* mais velho e aristocrático.” Também é digno de nota que “haikai” foi usado em vários países antes do século 21, e que a palavra portuguesa “haikai” se refere ao mesmo estilo de poesia que é referido em outros países como “haiku”. Esta distinção é importante, como em textos de outras línguas o “haikai” é referido como “haiku”. Com o objetivo de manter a clareza, neste ensaio “haikai” será usado em todas referências de “haiku” (Official Definitions of Haiku and Related Terms, 2004).

As origens do haikai começam com o *hokku*, um tipo de poema que iniciou uma sequência de versos poéticos ligados. O *kusari renga*, um tipo de jogo poético de *verse-capping*, começava convencionalmente com as primeiras três linhas de poesia *uta* tradicional, que têm o mesmo cômputo silábico de 5-7-5 como o haikai moderno (CARTER, 2011, pp. 1-3). Estes *renga* começaram como formas mais casuais de poesia, e ascenderam devagar até-se tornarem uma forma elitista de poesia no século 15 (CARTER, 2011, p. 8). A forma de poesia ligada eventualmente começou a se associar a ideias de paisagens, que agora são associadas com o haikai moderno (CARTER, 2011, p. 15). Desde aquela época, vários poetas popularizaram a

poesia haikai ao redor de Japão, e esta se estabeleceu como uma forma comum poética. Até atualmente, muitos escritores japoneses seguem este padrão comum quando publicam haikai, autores como Natsume Sōseki ou Ryūnosuke Akutagawa. No entanto; o haikai inicialmente não foi tão popular no mundo inteiro como é hoje em dia.

Devido ao fato de o Japão ter sido um país isolado por quase 200 anos, sua cultura não foi conhecida por estrangeiros antes de o país ser reaberto. Portanto, o haikai não foi bem recebido pelos portugueses até perto do século XX (FRANCHETTI, 2008, pp. 257-258). Alguns escritores da época não podiam entender porque os japoneses se interessariam em conceitos tão pequenos, como as flores, e não foi até 1919 que o haikai foi mencionado de maneira positiva (FRANCHETTI, 2008, p. 258). Guilherme de Almeida, entre os anos 1930 e 1940, ajudou imensamente na popularização do uso de haikai no Brasil. Parte disto é na sua adição de rima fixa e títulos nos seus haicais, que ajudaram a familiarizar os leitores com o novo estilo poético (TOIDA, 2008, pp. 10-11).

A tradição de haikai foi eventualmente espalhada pelo mundo inteiro, especialmente com a chegada dos primeiros imigrantes japoneses ao Brasil. Um dos primeiros haicais escritos em português foi pelo Shuhei Uetsuka, no navio *Kasatomaru* e, fala das expectativas dos imigrantes e suas dúvidas por estarem em uma terra que eles não conheciam (ISHIKAWA, 2012, pp.199-200; TOIDA, 2008, p. 9). Uma figura crítica na expansão de haikai na comunidade brasileira foi Nenpuku Sato (TOIDA, 2008, p. 10), que organizava reuniões para os imigrantes se juntarem e escreverem haicais sobre suas lembranças japonesas ou do seu ambiente brasileiro. Através de análise de seus poemas, se pode ver sua integração na sociedade brasileira; cunhando novas palavras em japonês para considerar falta de vocabulário, como a palavra para “cafeeiro” (ISHIKAWA, 2012, pp. 202-203). Outras figuras importantes na promoção da escrita de haikai em português são Masuda Goga e Teruko Oda.

Diferenças linguísticas

Como naturalmente se presume, o japonês e o português brasileiro são duas línguas bastante diferentes; não somente na origem, mas também em muitos componentes essenciais. Portanto, esta seção é dedicada a explorar as diferenças entre as duas línguas, com um enfoque na gramática e na fonologia.

O português brasileiro compartilha herança com outras línguas da Europa como o Espanhol, Italiano, Alemão, Latim, e mesmo o Inglês³. Naturalmente, muitos dos seguintes

³ Formam parte da família linguística Indo Europeia.

conceitos parecem similares a outras línguas dentro do mesmo grupo, mas é preciso definir estas condições para comparar com línguas diferentes. Em um estudo funcionalista, Maria Helena Mateus discute o conceito da sílaba, que começa com uma base dentro da linguística gerativa (MATEUS, 2000, p. 39). A sílaba é definida por ter ao máximo três componentes, as quais são:

1. O *onset*, uma consoante opcional com alguns encontros consonantais permitidos;
2. A rima, uma vogal com ou sem um componente semivocálico no início;
3. A coda, que não aparece em todas sílabas, e tem uso restringido enquanto a consoantes e vogais (MATEUS, 2000, pp. 39-53).

Na variedade de português brasileiro, enfocada neste estudo, existe uma regra fonológica adicional enquanto à coda. Embora o português europeu permita múltiplas consoantes em um encontro, o mesmo não é permitido no português brasileiro. Neste caso, o som de /i/ é inserido depois do consoante inicial; antes da segunda consoante ser pronunciada. Com isso em mente, uma palavra como “abstrair” seria expressada como [ɐ.bis.trɐ.'ir] (MATEUS, 2000, p. 53). Para tanto, é importante notar que as sílabas das palavras em português variam dependendo do dialeto, e é importante considerar em uma análise de haikai escrito por autores brasileiros.

Em comparação com o português, o japonês tem origem completamente diferente. Forma parte da família de línguas japônicas e compartilha algumas tendências linguísticas com a língua oquinauana e vários grupos linguísticos pequenos dentro das ilhas japonesas (excluindo a língua *ainu*, que é uma língua isolada). Tsutomu Akamatsu decompõe as partes essenciais da estrutura de palavras em um estudo funcionalista, para melhor entender as regras na divisão de palavras em japonês. Como uma língua distinta de línguas europeias, o japonês tem muitas diferenças enquanto à gramática, ao vocabulário e à fonologia. Isso é natural, pois as línguas europeias e o japonês se formaram em ambientes totalmente diferentes e continuam a mudar assim. Como tal, o japonês não compõe suas palavras em sílabas, ao contrário, em *mora*. Uma *mora* linguística é pronunciada com a mesma duração temporal, em vez de sílabas, que têm uma unidade dentro da palavra que é acentuada enquanto ao tom e velocidade; as sílabas não acentuadas variam enquanto ao tom e velocidade também. Akamatsu define uma *mora* como:

- (1) Um fonema vocálico (cf. /i/ 「い」 “estômago”);
- (2) Uma sequência de um fonema consonântico e um fonema vocálico (cf. /ka/ 「か」 “mosquito”);
- (4-6) Os arqúifonemas /N/, /Q/ e /C/ (cf. /ka.Nɛa/ 「かんしゃ」 “agradecimento”,

/ha.Qpo/ 「はつぽ」 “oito passos” e /sa.Cma/ 「さんま」 “sauro”).
(AKAMATSU 2000, p. 221)

É importante notar esta distinção, já que algumas palavras pareceriam ter menos *mora* que outras palavras. Por exemplo, “sanma” que pareceria ter duas sílabas para um falante de português /san.ma/, para um japonês seriam três *mora* /sa.n.ma/.

Tal como na fonologia e cômputo silábico, a gramática portuguesa e a japonesa variam em diversos aspectos, que agora vão ser explorados. Expressão de sujeito é a variabilidade de explicitamente expressar o sujeito de uma frase ou de não expressar, e é uma variável na língua portuguesa e no japonês. Esta variabilidade existe na língua portuguesa em todas orações que têm um verbo canônico. Por exemplo, “Eu escrevo” e “Escrevo” são duas orações que transmitem a mesma informação básica, a expressão ou não expressão do sujeito “Eu” não muda o significado da oração drasticamente. As condições de expressão do sujeito em português foram analisadas em um estudo funcionalista, por Agripino Silveira Neto. Neto analisa sete variáveis que condicionam a expressão, e descobre que o único fator que afeta a expressão de maneira significativa é o tipo de oração; se é oração principal ou oração subordinada. Encontrou que as orações subordinadas favorecem a expressão do sujeito pronome, mas as orações principais tendem a favorecer não expressar o pronome sujeito (SILVEIRA NETO, 2012, p. 137). O japonês, em relação ao português, tende a ser uma língua relativamente vaga. As regras gramaticais do japonês permitem a omissão de informações que outras línguas requerem para formar uma frase completa. Em uma gramática pedagógica, Stefan Kaiser lista todos os pronomes em ordem de educação e formalidade/uso comum (KAISER, 2001, pp. 370-375). De qualquer modo, Kaiser também nota que a expressão de pronome é geralmente evitada na língua, e os falantes tendem a favorecer o nome da pessoa ou o seu título quando fazem referência àquela pessoa.

Embora estas diferenças fonológicas sejam importantes, também existem diferenças gramaticais que são fundamentais à operação das duas línguas. O português tem um sistema rico de conjugação verbal, que marca aspeto (perfeito, imperfeito), modo (indicativo, condicional, subjuntivo, imperativo), tempo (presente, passado, futuro) e pessoa (primeira, segunda, terça, em singular e plural) no verbo (CUNHA, 2008, pp. 394-399). Por outro lado, o japonês tem um sistema simples verbal, que conjuga para aspeto (perfeito, imperfeito), modo (optativo, potencial, causativo, passivo, condicional) e tempo (passado, não passado) (LAMPKIN, 2004, pp. 18-39). Uma distinção que existe nos verbos portugueses que não existe em japonês é entre singular e plural, que não são explícitos no japonês. No português, esta diferença é notada em substantivos também, enquanto o japonês não denota número

gramaticalmente. Enquanto “gato” e “gatos” é uma distinção importante no seu significado semântico, o japonês usa somente “ねこ (neko)” para os dois significados de “gato” ou “gatos”. É possível fazer a distinção em japonês, “ねこたち (nekotachi)”, para significar mais de um gato, mais quase não é usada na língua geral.

Além dos plurais, um rasgo que existe em várias línguas indo-europeias é uma distinção entre artigo definido e indefinido. Para quem não falar uma língua com uso de artigos definidos e indefinidos, é uma das maiores dificuldades a superar, e o uso errado de um artigo sobre outro é bastante saliente para falantes nativos (TRADEMAN, 2002, p. 9). Na sua gramática descritiva do português, Cunha define os usos dos dois artigos como tal:

Artigo definido: “Anteposto a um substantivo comum, serve para determiná-lo, ou seja, para apresentá-lo isolado dos outros indivíduos ou objetos da espécie...É o que se chama ARTIGO DE NOTORIEDADE” (CUNHA, 2008, p. 226).

Artigo indefinido: “Nos diversos empregos das formas do singular...apresentar o ser ou o objeto expresso pelo substantivo de maneira imprecisa, indeterminada ou desconhecida” (CUNHA, 2008, p. 251).

Embora exista esta mentalidade sobre o uso dos artigos definidos e indefinidos, Montero Gálvez (2019) demonstra que estas definições nem sempre são exatas nos contextos em que são usados os artigos.

(4) El mejor examen tendrá matrícula.

(5) Buscamos al equipo que sea capaz de superar esta prueba.

(6) A las siete siempre ponían un interesante programa en la tele. (MONTERO GÁLVEZ, 2019, p. 105)

As frases (4) e (5) usam o artigo definido para identificar o substantivo, mas o significado pragmático destes substantivos é inespecífico. (6) usa o artigo indefinido, porém o significado pragmático deste substantivo é específico, um programa interessante em comparação com outros programas (MONTERO GÁLVEZ, 2019, p. 105). Isto contrasta com a definição de Cunha, e é uma razão pela qual sempre é necessário avaliar descrições linguísticas com escrutínio. Montero Gálvez provê as seguintes definições das funções de artigos definidos e indefinidos:

Artigo definido singular: Referência inclusive do único exemplar concebível no contexto. “Dame la llave”

Artigo definido plural: Referência inclusive ao único conjunto dos exemplares con-

cebíveis no contexto. “Dame las llaves”

Artigo indefinido singular: Referência exclusiva a um exemplar extraído de uma maior quantidade de exemplares da mesma classe. “Dame una llave”

Artigo indefinido plural: Referência exclusiva a um conjunto de exemplares extraído de uma maior quantidade de exemplares da mesma classe. “Dame unas llaves” (MONTERO GÁLVEZ, 2019, pp. 107-109)

Mesmo que essas definições sejam baseadas no espanhol, ainda são aplicáveis ao português. O importante é notar que os artigos, definidos e indefinidos, são usados para fazer referência a exemplares de um contexto. Em relação com o japonês, a língua não tem artigos de nenhum tipo, o qual dificulta a aquisição de uma língua que sim tem artigos (TRADEMAN, 2002, p. 9).

Normas de poesia

Além de as línguas serem diferentes nas suas estruturas gramaticais e fonológicas, também algumas convenções poéticas são diferentes entre as duas línguas. A metrifcação, ou a transformação de estrofes em versos medidos, é uma diferença grande entre a convenção japonesa e a portuguesa. Tradicionalmente, o haikai japonês é composto de três linhas de dezessete *onji*⁴, como sílabas, ordenado em 5-7-5 *onji* por estrofe. Os *onji* são contados em cada símbolo de *hiragana*⁵ que aparece na estrofe (HIGGINSON, 1985, p. 100), que geralmente corresponde com a conta de *mora*. Enquanto à maneira de contar *onji* em japonês, o português tem suas próprias convenções para contar a sílaba em uma estrofe. No *Tratado de Metrifcação*, Castilho define umas regras que são importantes na contagem de sílabas em poesia.

1. Vogais juntas são pronunciadas e contadas em uma.
 - a. ao menos que seja uma vogal forte, com acento.
2. A última palavra da estrofe só é contada até a última sílaba com acento. (CASTILHO, 1908, pp. 9-26)

Os haicais japoneses também incluem uma palavra *keigo*, e uma palavra *kireji*. O *keigo* é uma palavra que tem relação com a temporada em que é baseado o haikai (HIGGINSON, 1985, pp. 90-91). Tradicionalmente, os *keigo* são elencados em livros chamados *sajiki*, que

⁴ Literalmente, se traduz como “letra de som”.

são como almanaques de *keigo*. Há vários *saijiki* no Japão, como o de Kaibara (1688), intitulado *Nihon Saijiki*, que contém vários volumes de *keigo*, divididos por estação do ano. Com a internet também existem *saijiki* virtuais; mesmo fora do Japão, alguns grupos formam seus próprios *saijiki*, e os publicam para uso de outros haicaístas. Como os *saijiki* são baseados no local dos escritores, seus conteúdos de palavras são variados como tal (TOIDA, 2008, pp. 13-15). No site de NippoBrasil, tem uma coleção extensa disponível para o uso dos leitores na escrita de seus haicais (IURA, 2019). Estes termos são organizados baseado na estação do ano, e incluem várias categorias dentro de cada estação, como flora, fauna, geografia.

O *kireji*, que é uma parte integral no haikai japonês, é uma palavra de cesura; divide as estrofes, baseado em qual estrofe é colocado o *kireji*. Existem outros *kireji*, mas esta tabela abaixo contém uma lista dos *kireji* mais comuns, com seus usos comuns.

<i>Kireji</i>	Pronúncia	Uso
か	ka	ênfase, indica uma pergunta ao final de uma frase.
かな	kana	ênfase, normalmente indica maravilha ao final de um haikai.
～けり	-keri	sufixo verbal exclamativo, passado perfeito.
～らむ/～らん	-ramu/-ran	sufixo verbal, indica probabilidade.
～し	-shi	sufixo adjetivo, normalmente acaba uma oração.
～つ	-tsu	sufixo verbal, presente perfeito.
や	ya	ênfase na(s) palavra(s) prévias.

Lista de *kireji* comuns (HIGGINSON, 1985, pp. 291-292).

Embora *kireji* não existam em outras línguas a não ser o japonês, existem maneiras de indicar uma cesura nos haicais que são comuns em outros idiomas. Por exemplo, em traduções de haikai japonês para o inglês, muitos autores usam “-” em lugar de “や (ya)”. Em um poema de Bashō, traduzido ao inglês por Makoto Ueda, vemos isto na prática.

“くたびれ,草臥て (<i>Kutabirete</i>)	<i>Weary from travel</i>
宿(やど)かるころ,比や (<i>Yadokaru koro ya</i>)	<i>I seek lodging for the night –</i>
藤(ふじ)のはな,花 (<i>Fuji no hana</i>)	<i>Wisteria flowers?</i>
	(UEDA, 1984, p. 57)

Da mesma maneira que “や” divide as estrofes para fazer uma comparação entre as duas primeiras e a última, “-” indica a cesura também. Este uso é estendido a outras comu-

nidades que escrevem haicais; um exemplo disto vem da Romênia. Dentro de um grupo de escritores de haikai na internet, há requisitos definidos para a criação de haikai para o grupo. Um deles tem relação com o uso de *kireji*, que é definido assim:

Folosirea unei pauze/cezuri (Kireji) după primul sau al doilea vers. Are valoarea unei pauze de sens, contribuind la accentuarea sugestiei, elementul esențial al unui haiku. Se notează prin liniuță (-).

O uso de pausa/cesura (*Kireji*) depois da primeira ou segunda estrofe. Tem valor por interromper o sentido, contribuindo à acentuação sugestiva, o elemento essencial de um haikai. É grafado com o (-). (DROBOT, 2018, p. 92)

Como não existem palavras que têm a função de um *kireji*, é necessário ser criativo no uso da língua para replicar os mesmos sentimentos. Porém nem todas as adaptações foram criadas por falta linguística; como explicou Franchetti (2008, p. 258) e Toida (2008, p. 11), Guilherme de Almeida colocou algumas novas regras à escrita de haikai. No ensaio de Toida, a seguinte regra é descrita: Na primeira estrofe, a última sílaba rima com a última rima da última estrofe. Dentro da segunda estrofe, a segunda sílaba rima com a última sílaba da mesma estrofe. O diagrama abaixo simplifica a visualização desta rima.

— — — — — **X**
 — — ○ — — — — — ○
 — — — — — **X** (TOIDA, 2008, p. 11)


Por haver diferenças linguísticas e normas poéticas entre as duas línguas, as seções a seguir examinam haicaístas de várias comunidades, com a intenção de comparar os estilos de composição deles. As características de haikai previamente definidas são a base principal de comparação: metrificação (5-7-5, rima de Almeida), uso de *keigo*, uso de *kireji* (literal ou substituto).

Matsuo Bashō

Matsuo Bashō é normalmente considerado um dos melhores poetas japoneses de todos os tempos, e a ele é atribuído o trabalho de popularizar a forma mais comumente conhecida do haikai hoje. Makoto Ueda descreve as mudanças ocorridas no estilo poético de Bashō, que inclui um estilo definido de 5-7-5 sílabas/*onji* que aparecem em todos seus tra-

balhos. Originalmente, existia muita variação nas temáticas dos poemas produzidos, e seus primeiros trabalhos começam com um estilo mais tradicional no sentido japonês; a ênfase foi no uso criativo da língua para referir outros trabalhos canônicos de literatura japonesa (UEDA, 1984, pp. 36-50). Enquanto o estilo de Bashō se desenvolve, a poesia dele muda de enfoque, já não se focaliza na cultura nobre (o que é essencial na literatura japonesa daquele momento). Ele dá importância à escritura de temáticas mais simples; também demonstra o uso engenhoso da língua através de trocadilhos e descrições evocativas. O haikai seguinte é um dos mais famosos de Bashō, e foi traduzido em várias línguas.

古池や (Furuike ya)	Velha lagoa
蛙飛び込む (Kawazu tobikomu)	O sapo salta
水の音 (Mizu no oto)	O som da água
	(AGUIAR SOUSA, 2007, pp. 89.90)

Atentando para a contagem de sílabas/*onji*, vemos o padrão de 5-7-5 respeitado, como em outros haicais clássicos. Enxergamos na primeira estrofe, “fu.ru.i.ke.ya”, 5 sílabas/*onji*; “ka.wa.zu.to.bi.ko.mu”, com 7; e “mi.zu.no.o.to”, com 5. A palavra “sapo” é o *keigo*, e representa a estação primavera (AGUIAR SOUSA, 2007, p. 78). O *kiireji* “” quebra as duas imagens; coloca ênfase na quietude da lagoa, antes de ser rompida pelo salto do sapo. Também convida à comparação entre a lagoa inicial e final. É a mesma lagoa, porém diferente ao mesmo tempo. O significado verdadeiro deste haikai é debatido se há significado espiritual ou se somente captura uma imagem meditativa (AGUIAR SOUSA, 2007, p. 79). Não obstante, a simplicidade deste haikai e a profundidade são provas da habilidade linguística que Bashō usava em sua escrita.

Nenpuku Satō

Kenjiro Satō nasceu no ano 1898, na cidade de Sasaoka, na província de Niigata, Japão. Recebeu uma boa educação, sendo o primeiro filho na sua família, e se dedicava ao estudo de literatura. No ano 1922 iniciou sua carreira de haicaísta, e adotou o pseudônimo de Nenpuku. Uma crise econômico-financeira inspirou Satō e sua família a se emigrar ao Brasil, e chegaram em Santos no ano 1927 (SATŌ & MENDONÇA, 1999, p.100-101). Paralelamente a seus trabalhos como agricultor, Satō escrevia haicais e mantinha comunicação com seu mestre de haikai no Japão. Ministrava *haiku-kai*, reuniões de escrita de haikai, para promover esta cultura entre os imigrantes japoneses da época. Escrevia haicais em um

jornal da colônia japonesa, eventualmente no *Jornal Paulista* também, e deixou duas antologias dos seus haicais publicadas no Japão (SATŌ & MENDONÇA, 1999, p.102-103); era realmente o pai do haikai na comunidade Nikkei em Brasil.

八方に (Happō ⁶ ni)	<i>rio : do : céu</i>
流る星や (Nagaruru hoshi ya)	<i>estrelas : suave : fluem</i>
天の川 (Ama no gawa)	<i>aqui : ali : além</i>

(SATŌ & MENDONÇA, 1999, pp.16-17)

Como o haikai de Bashō, este também segue o padrão de sílabas/*onji* tradicional. Na primeira estrofe, “ha.p.po.o.ni” tem 5, “na.ga.ru.ru.ho.shi.ya” tem 7, e “a.ma.no.ga.wa” tem 5. A interpretação de Mendonça é mais artística do que literal; a primeira estrofe literalmente diz “八方に (happou ni)”, que se pode traduzir como “em todas direções”. O *kigo* usado aqui é “Ama no gawa” traduzido como “via láctea”; uma cena que faz referência ao outono japonês (HIGGINSON, 1985, p. 277); e a expressão “Happō” pode ser traduzida como “oito direções”, mas mostra uma imagem impressionista em oito direções como uma bússola. O *kireji* “や (ya)” convida a realizar a comparação entre estrelas em todas direções, sobrepostas sobre a via láctea. A tradução de Mendonça reflete a interpretação artística que as palavras têm no japonês, e é tão talentosa como o original.

Guilherme de Almeida

Guilherme de Almeida é bem conhecido por ter sido um dos primeiros poetas a popularizar o haikai no Brasil. Traduziu haicais do japonês ao português e louvava o estilo poético em uma perspectiva filosófica, já que o haikai lidava com conceitos mais altos do que o amor, desejos carnis ou relações sexuais. Almeida acreditava que o haikai era uma forma de arte pura e bela, que pretendia elevar o espírito do escritor (ALMEIDA, 2002, pp. 40-41). O haikai seguinte é intitulado “De Noite”. É importante notar que não é comum no Japão dar título a um haikai.

Uma árvore nua
aponta o céu. Numa ponta
brota um fruto. A lua?
(ALMEIDA, 2002, p. 230)

⁶ “ō” Indica uma vogal longa, recebe dois onji na contagem.

Levando em conta as regras de metrificação portuguesa, vemos “u.mar.vo.re.nu.a” 5 sílabas; “a.pon.tao.céu.nu.ma.pon.ta”, 7 sílabas; e “bro.taum.fru.toa.lua”, 5 sílabas, que segue o padrão estabelecido por Castilho (1908, pp. 9-26). Comparando a primeira e a última estrofe, existe a rima com as palavras “nua” e “lua”, como é definido nas suas regras de rima. A segunda estrofe também contém a rima interna, com as palavras “aponta” e “ponta”. Neste sentido, “Uma árvore nua” é também a palavra que indica o *keigo*, a estação é outono, porém não parece haver uma palavra *keireji*, já que o poema é lido mais como uma série de frases quebradas. A última estrofe comporta-se de maneira parecida ao *keireji* de “カヅク (kana)”, que indica maravilha. Dessa maneira, Almeida aponta para um sentido de maravilha na imagem criada pela ação da árvore apontar para a lua e criar a ilusão de uma fruta em floração.

Teruko Oda

Teruko Oda, filha de imigrantes japoneses, começou a escrever haicai desde bem jovem. Publicou oito livros de poesia e em várias antologias no Brasil (CAQUI, 2006). Um destes livros, *Vento Leste*, publicado em formato *cartonera*⁷, apresenta uma série de haicai agrupada em quatro categorias: Primavera, Verão, Outono e Inverno. A ênfase é na descrição de natureza e paisagens, comparado ao estilo de Almeida. O poema a seguir não é intitulado, mas foi colocado na categoria de Verão.

Barraca na praia –
Turista de pernas brancas
e nariz vermelho.

(ODA, 2004, p.12)

Voltando às regras de metrificação, a primeira estrofe “ba.rra.ca.na.pra.ia” com 5 sílabas; a segunda, “tu.ris.ta.de.per.nas.bran.cas”, com 7; e o último, “e.na.riz.ver.me.lho”, com 5, seguem o padrão de haicai. Diferentemente dos haicais de Almeida, o poema mencionado não tem esquema de rima estabelecida. A primeira estrofe indica que a estação é verão, já que há a imagem de uma “Barraca na praia”, seria uma cena prototípica da época. Mesmo que não haja uma palavra explícita que funcione como *keireji*, o uso de “–” ao final da primeira linha funciona da mesma maneira que o *keireji* “ク”, como nas traduções e escrita de haicai em outras línguas. Baseado nessas traduções, o uso de “–” poderia ser igualado a um indicador

⁷ Livros que são publicados artesanalmente em papelão.

de cesura e comparação. Sabendo isso, pode -se comparar o primeiro conceito de uma baraca na praia com a imagem de uma “turista de pernas brancas e um nariz vermelho”. Este tipo de cesura é bastante diferente do *aireji* implícito no haikai de Almeida; divide o haikai de Oda em duas partes.

Análise

Analisando as características técnicas dos haicais, a diferença entre eles não é excepcional. Apesar disso, existem qualidades importantes que diferenciam os haicais de Bashō, Satō e Oda e o haikai de Almeida. Uma diferença notável entre os haicais de Almeida e os outros aparece no uso de artigo. Como argumenta Montero Gálvez (2019, pp. 107-109), os artigos são usados para fazer referência a um modelo exemplar dentro de um contexto. Por tanto, o não uso de artigos em um contexto não faz referência a um modelo exemplar e isso cria uma imagem mais vaga dos próprios substantivos. A simplicidade refletida no uso mínimo dos artigos também mostra sua falta de presença no japonês. Essa diferença também aparece na tradução do haikai de Satō e no haikai de Oda. O pouco uso de artigos definidos e indefinidos oferece uma imagem mais vaga, para evocar um sentimento quase de memória. Por outro lado, Almeida coloca artigos em quase todos os substantivos; são bem definidos seus substantivos. A qualidade mística que tem outros haicais não aparece aqui.

O uso de verbo também é excepcional. Aparece moderadamente nos trabalhos dos haicaístas da tradição japonesa. Bashō usa só um verbo, e não conjugado. Um verbo em sua forma não conjugada é a forma básica de expressar uma ação, sem aumentar o sentimento de movimento dentro da obra. Ambos Satō e Oda não usam nenhum verbo dentro destas obras, o que aumenta a sensação de quietude e vagueza. Almeida usa dois verbos, “aponta” e “brota”. O primeiro, transitivo; e o segundo, intransitivo. Verbos transitivos como “apontar” transmitem ação do sujeito ao objeto. Evocam uma imagem bastante ativa, que quase dá vida à árvore. “Brotar” evoca uma imagem vívida de uma planta a florescer. A imagem que descreve Almeida é tão ativa nesse sentido, que combinada com as descrições precisas dos substantivos no haikai, faz uma imagem claríssima para o leitor. Isso não quer dizer que o trabalho de Almeida não cumpre o objetivo do haikai, apenas evidencia a enorme diferença entre os objetivos de um haicaísta de tradição japonesa e de tradição brasileira.

A importância dessa análise é notar que Oda publicou suas obras em 2008, nove anos depois do livro de Satō ser publicado em português, e mais de 400 anos depois que Bashō popularizou o haikai. O fato de que *nikkei* brasileiros da segunda geração ainda preservam

estas tradições mostra a perseverança em manter costumes tradicionais da cultura japonesa. Ainda assim, Oda é somente uma entre muitas haicaístas, isso reflete os costumes da comunidade em geral?

Na comunidade

Claro, a análise prévia é composta do trabalho de mestres do haikai. É uma coisa dizer que estas normas são idealizadas, mas é outra se dentro da própria comunidade elas são propagadas. Para enxergar isso, é necessário ler haicais de comunidades não profissionais: haicaístas amadores. Os seguintes haicais são parte de uma coleção publicada *online*, em um site chamado *NippoBrasil*, dedicado a notícias da comunidade nipo-brasileira. Uma seção do site é doada ao haikai, e publicavam haicais excepcionais de leitores até o ano 2011.

“Poinsetia enfeitada – Jardim com cores vibrantes vermelha e verde.	Colheita de café – No terreiro de secagem o rodo não para.	Junto ao namorado, garota faz um pedido – Estrela cadente.”
---	--	---

(HAICAIS DOS LEITORES, 2019)

Todos os poemas são escritos e contados com a métrica da língua portuguesa, mas o estilo é bastante parecido ao mesmo estilo usado pelos autores de tradição japonesa, como Oda e Satō. Também usam pouco os artigos e verbos, como na análise dos haicais, para evocar imagens estáticas e vagas. O fato que este estilo continua vigente no uso popular, sendo usado por pessoas que se presume que sejam de origem japonesa, indica a vitalidade da tradição nesta comunidade *nikkei*.

Conclusão

O Japão e o Brasil têm uma longa história, com mais de cem anos ligando os dois países. Os primeiros imigrantes lidavam com muitos problemas no trabalho e na sociedade, e eventualmente se integraram em uma parte da sociedade brasileira. O haikai também tem sua longa história, iniciado no século XVI e continuando até a hoje. As duas línguas têm diferenças notáveis em relação à fonologia, gramática e metrificação poética. Aspectos esses que precisavam ser considerados na adaptação do haikai em português. Mesmo que seu uso tenha

mudado na tradição brasileira, os autores *nikkei* ainda usam o haikai como uma maneira de se conectar às suas heranças japonesas. Bashō, Satō, e Oda compartilham um estilo que foi e ainda é promulgado dentro da comunidade *nikkei*, se diferenciando do estilo de Almeida. Mesmo fora do Japão, a tradição é honrada e praticada como conexão à origem *nikkei*.

Referências

AGUIAR SOUSA, Tatiane de. *Haikais de Bashō: o Oriente traduzido no Ocidente*. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, 2007, pp. 78-90.

AKAMATSU, Tsutomu. *Japanese Phonology: A Functional Approach*. München : LINCOM Europa, 2000.

ALMEIDA, Guilherme de, et al. *Encantamento, Acaso, Você, Seguidos Dos Haikais Completos*. Campinas, SP : Editora UNICAMP, 2002.

Caqui – Notícias: Caminhos: Entre o Haikai e a Fotografia. Caqui: Revista Brasileira De Haikai. Disponível em: <kakinet.com/news/n060507c.php> Acesso em: 3 mai. 2019.

CARTER, Steven D. *Haiku before Haiku : From the Renga Masters to Bashō*. New York : Columbia University Press, 2011.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Tratado de Metrificação Portuguesa Para Em Pouco Tempo e Até Sem Mestre, Se Aprenderem a Fazer Versos de Todas as Medidas e Composições, Seguido de Considerações Sobre Declamação e Poética*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1908.

CUNHA, Celso Ferreira da, and Luís F.Lindley Cintra. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro - RJ - Brasil : Lexicon, 2008.

DROBOT, Irina-Ana. Poemul Haiku În Comunitatea Online Românească. *Studii de Știință Și Cultură*, vol. 14, no. 3, Sept. 2018, pp. 91–103.

FRANCHETTI, Paulo. O Haikai No Brasil. *Alea: Estudos Neolatinos*, no. 2, p. 256-269, 2008.

Haicais Dos Leitores. Haicai. NippoBrasil. Disponível em: <www.nippo.com.br/zashi/3.haicai.leitores/399.shtml> Acesso em: 3 mai. 2019.

HIGGINSON, William J., and Penny Harter. *The Haiku Handbook: How to Write, Share, and Teach Haiku*. New York : McGraw-Hill, 1985.

ISHIKAWA, Juan Ryusuke. Fruits of Culture: The Japanese Haicai/Haiku Transplanted to Brazil. *Peripheral Transmodernities: South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and “the Orient”*, editado por Ignacio López-Calvo, Cambridge Scholars, 2012, pp. 198–213.

IURA, Edson Kenji. *Petalas Ao Vento - Por Edson Kenji Iura*. Haicai, NippoBrasil, Disponível em: <www.nippo.com.br/zashi/2.haicai.petalas/semana.shtml> Acesso em: 1 nov. 2019.

KAIBARA, Chiken, et al. *Nihon Saijiki*. 1688.

KAISER, Stefan. *Japanese : A Comprehensive Grammar*. London ; New York : Routledge, 2001.

LAMPKIN, R. *Japanese Verbs & Essentials of Grammar*. 2nd ed., McGraw-Hill, 2004.

LONE, S. *The Japanese community in Brazil, 1908-1940: between samurai and carnival*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave, 2001.

MATEUS, Maria Helena, & d’Andrade, Ernesto. *The phonology of Portuguese*. OUP Oxford, 2000.

MONTERO GÁLVEZ, Sonia. The Definite and Indefinite Articles of Spanish (or Castilian) Language in Context. *Verba Hispanica*, n. 1, 2019, p. 99.

NISHIDA, Mieko. *Diaspora and Identity: Japanese Brazilians in Brazil and Japan*. Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2018.

NOGUEIRA, Rocha A. Japanese Immigration in Brazil. *DIOGENES*, no. 191, 2000, pp. 45–55.

ODA, Teruko. *Vento Leste*. São Paulo, Dulcinéia Catadora, 2008.

Official Definitions of Haiku and Related Terms. Haiku Society of America, Haiku Society of America, Disponível em: <www.hlsa-haiku.org/archives/HSA_Definitions_2004.html> Acesso: 3 mai. 2019.

SAITO, Hiroshi, & Maeyama, Takashi. *Assimilação e Integração Dos Japoneses No Brasil*. Petrópolis, Editora Vozes, 1973.

SATŌ, Nenpuku & Mendonça, Maurício Arruda. *Trilha Forrada de Folhas*. São Paulo, SP: Edições Ciência do Acidente, 1999

SHIZUNO, E. C. *Os imigrantes japoneses na Segunda Guerra Mundial: bandeirantes do oriente ou perigo amarelo no Brasil*. Londrina, EDUEL, 2010.

SILVEIRA NETO, Agripino De Souza. *Subject Expression in Brazilian Portuguese: Construction and Frequency Effects*. The University of New Mexico, Ann Arbor, 2012.

TRADEMAN, J. E. *The acquisition of the English article system by native speakers of Spanish and Japanese: A cross-linguistic comparison*. ProQuest Dissertations & Theses, 2002. Disponível em: <<https://search-ebshost-com.libproxy.unm.edu/login.aspx?direct=true&db=cat06111a&AN=unm.AAI3058290&site=eds-live&scope=site>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

TOIDA, Helena. “Burajiru ni okeru haiku no ayumi: ‘sakura no hana’ kara ‘ippeï no hana’ e.” (Tracking haiku and *tanka* in Brazil: From ‘cherry flowers’ to ‘ippeï flowers.’” *Ibero Amerika kenkyū*, 2008, pp. 9– 22.

UEDA, Makoto. *Matsuo Bashō*. Tokyo ; New York : Kodansha International, 1982 (1984 printing).

WHITLAM, John. *Modern Brazilian Portuguese Grammar: A Practical Guide*. London ; New York : Routledge, 2011.

Recebido em: 15/11/2019.

Aprovado em: 30/11/2019.