

O HAIKAI EM SALA DE AULA

Álvaro Mariel Posselt
Letras/ UTP ¹

1 INTRODUÇÃO

Diante de um haikai, o leitor que desconhece sua forma e suas regras de composição poderá achar muito fácil ou muito simples compor um. Por mais que a simplicidade seja uma das ferramentas do poema japonês, compor um haikai requer não só satisfazer as suas regras, mas também resgatar a vivência de seu autor, na qual estava o “momento do haikai”, e isso implica em adquirir experiência com a prática freqüente (MARINS, 2007).

Segundo IURA (2007), para que um terceto (poema de três versos) possa ser chamado de haikai, é necessário atingir, em grau maior ou menor, uma ou mais características do haikai japonês, que são as seguintes: a forma, o corte e o *kigo*.

O corte (*kire*), que adiciona profundidade psicológica ao haikai, é a divisão do poema em duas partes, ou seja, dos três versos, o primeiro será a primeira parte e os dois últimos a outra, ou vice-versa. Estas partes deverão ter sentido completo. No ocidente, o corte pode ser representado por sinais de pontuação no final do primeiro ou do segundo verso. Porém, o uso de pontuação não é obrigatório (IURA, 2007). CLEMENT (2004), por sua vez, é mais enfática. Para ela, o uso da pontuação é realmente desnecessário, pois o haikai não é uma sentença.

Para MARINS (2004), independentemente do uso ou não, o que não pode ocorrer é o uso exagerado dos sinais de pontuação, a chamada poluição visual, pois o haikai é despojado, deve conter o mínimo de elementos. No máximo, o uso de um ponto de exclamação ou um ponto de interrogação (se for necessário), mas nunca os dois. Usa-se o travessão e evita-se o ponto-e-vírgula, a vírgula e as reticências.

Quanto às partes do haikai (MARINS, 2004), cada parte deve conter uma imagem que, quando justaposta uma com a outra, relacionam-se mentalmente, ou seja, que a conclusão fique por conta do leitor, pois quando isso não acontece o haikai se torna explicativo.

¹ Versão adaptada do trabalho de conclusão de curso (TCC) orientado pela professora Auricéia Dumke e apresentado em julho de 2007.

Para ilustrar essa característica, tomaremos como exemplo alguns haikais de autoria de José Marins, colhidos do seu livro – ainda a ser publicado - *Karumi*:

voam andorinhas –
na moldura da janela
uma tarde azul

belas guabirobas
andaria muito mais
para ir buscá-las

Observamos que no primeiro haikai há um corte representado pelo travessão no final do primeiro verso. Isso nos permite entender que as andorinhas não estão voando na moldura da janela, mas que simplesmente as andorinhas voam. Há nesse verso um sentido completo, há uma imagem mental, portanto esta é a primeira parte. A segunda parte é representada pelos dois últimos versos, que também apresentam uma imagem mental e há um sentido completo.

No segundo haikai, não há a presença de sinal de pontuação por não haver necessidade, uma vez que o primeiro verso é uma frase única e, sendo assim, observamos que nesse verso há sentido completo, assim como nos dois últimos versos. Concluimos assim que em ambos os haikais há a divisão em duas metades, formadas por duas imagens justapostas que mentalmente fazem relação.

Para CAMPOS (1977) o haikai relaciona dois elementos básicos conforme as lições de Matsuo Basho: o primeiro é o da “permanência”, a “condição geral”, que está relacionada às estações do ano, e o segundo é o de “transformação”, a “percepção momentânea”. “A natureza dos elementos varia, mas deve haver dois pólos elétricos, entre os quais salte a centelha, para que o haikai se torne efetivo”, afirma Donald Keene *apud* CAMPOS (1977).

Já para VIEIRA (1975), deve haver no haikai um descobrimento, uma revelação, uma visão peculiar, sutil, que seja intrinsecamente expressiva e não uma comunicação explicitada, ostensivamente sonora.

A segunda característica, conforme IURA (2007), é o *kigo*, que significa “palavra-de-estação”, mas como o termo em japonês é usado freqüentemente, opta-se por este. O *kigo* no haikai representa um termo ou palavra que indique a estação do ano em que este aconteceu e faça referência a ela. Há uma compreensão muito rica e muito sutil dos japoneses quanto à natureza, à passagem das estações. As plantas, os animais, as paisagens e algumas vivências humanas marcam essas transições das estações para o haicaísta.

Veremos em mais alguns haikais colhidos do livro de José Marins *Bico de João-de-barro*, este também ainda inédito, palavras ou termos que representam o *kigo*:

com as boas novas
o carteiro e sua mochila
os ipês floridos

saudades e flores
no cemitério antigo
Dia de Finados

Podemos encontrar no haikai o *kigo* propriamente dito ou o referencial. Acima, nos dois haikais, temos dois *kigo* referenciais, ou seja, fazem referência à estação do ano. Conforme o clima do Brasil, os ipês florescem na primavera, portanto quando há no haikai a palavra “ipê”, sabemos que se trata de um haikai referente à primavera. *Dia de finados* (02/11), representa, para nós brasileiros, um *kigo* referente à primavera, pois neste dia estamos na referida estação.

Vejamos agora outros haikais do livro *Bico de João-de-barro*:

calor de verão
a trabalhadeira que dá
ter essa preguiça

vento de outono
gari teima em varrer
folhas espalhadas

Como podemos observar, o *kigo* se apresenta nos haikais acima de forma explícita, através das palavras “verão” e “outono”.

H. Masuda Goga, mestre do haikai no Brasil, escreveu um livro, que na verdade trata-se de um dicionário de termos sazonais (*kigo*), chamado Natureza – berço do haikai, publicado em 1996, em parceria com Teruko Oda, que visa o uso correto do termo de estação.

A terceira característica do haikai, conforme IURI (2007), é a forma (*teikei*), que corresponde à estrutura física do haikai, os três versos. No haikai japonês, a forma corresponde a dezessete sons. No haikai brasileiro, ela se refere a dezessete sílabas poéticas, distribuídas em cinco sílabas poéticas no primeiro verso, sete no segundo e cinco no terceiro, sem rimas e sem título. Vale ressaltar que na língua portuguesa as sílabas poéticas correspondem a sons na pronúncia das palavras.

Novamente tomamos como exemplo os haikais de Marins do já citado livro *Karumi*:

um sereno lento
algumas recordações
molham minha face

um se-re-no len-to
1 2 3 4 5
al-gu-mas re-cor-da-ções
1 2 3 4 5 6 7
mo-lham mi-nha fa-ce
1 2 3 4 5

A contagem de sílabas poéticas (escansão) difere da contagem de sílabas gramaticais (separação de sílabas das palavras). Na contagem poética, contamos os sons, ou seja, se houver um encontro vocálico de palavras diferentes (elisão), consideramos apenas uma sílaba, um som. A contagem de sílabas poéticas vai até a última sílaba tônica do verso, a de maior intensidade.

No haikai japonês, como já dissemos, são contados os sons até a última sílaba do poema. Se considerássemos essa contagem no haikai acima, teríamos o esquema 6-7-6. Mas observamos que este haikai está de acordo com a forma clássica do Brasil (consagrada nas gramáticas, no capítulo da Versificação).

Agora veremos um haikai de José Marins em que a elisão está presente (livro *Bico de João-de-barro*):

a pipa se eleva	a pi-pa se e-le -va
sobre cabeças e risos	1 2 3 4 5
um filho e seu pai	so-bre ca-be-ças e ri -sos
	1 2 3 4 5 6 7
	um fi- lho e seu pai
	1 2 3 4 5

Notamos neste haikai que há a presença da elisão no primeiro verso (se+e = see = um som) e no terceiro verso (lho+e = lhoe = um som), resultando, mesmo assim, no esquema 5-7-5.

Outras características do haikai são abordadas por MARINS (2004). Como o haikai é um poema que descreve, registra a cena vivida pelo seu autor, é simples e direto. O tempo usado deve ser o presente (o que acontece), e não o gerúndio (o que está acontecendo). Usa-se uma linguagem simples com palavras de fácil compreensão, referente às coisas comuns. Exemplo:

a pipa se elevando	a pipa se eleva
sobre cabeças e risos	sobre cabeças e risos
pai rindo do filho	um filho e seu pai
ERRADO	CERTO

O antropomorfismo (personificação de seres inanimados ou animais) é totalmente descartado e o uso dos adjetivos deve ser cauteloso (MARINS, 2004). Exemplo:]

sobre o telhado
está triste o pombo solitário
manhã de inverno
ERRADO

Outros cuidados quanto às partes do haikai devem ser tomados. Não fazê-lo em uma parte, pois conforme já falamos, pode torná-lo explicativo. Não fazê-lo em três partes, o que é denominado de “haikai prateleira” (MARINS, 2004). Exemplos:

muro caiado 1ª. parte
bougainville vermelho 2ª. parte
um portão azul 3ª. parte
ERRADO: Típico haikai prateleira

um sabiá
refresca-se com um banho
na poça d’água
ERRADO: haikai feito em uma única parte se torna explicativo e muito óbvio.

Para concluir, MARINS (2004) orienta que deve haver cuidado com o uso de advérbios, locuções adverbiais e as interjeições (ah!, oh!), pois estão em desuso.

Podemos sintetizar as características do haikai clássico do Brasil e os cuidados para com sua composição da seguinte forma:

- Poema de origem japonesa composto de três versos.
- Deve possuir o corte (*kire*) que o divide em duas partes, com o uso da pontuação ou não.
- Evita-se usar mais do que um sinal de pontuação (poluição visual).
- Deve ter um *kigo*.
- Sua forma (*teikei*) é composta de 17 sílabas poéticas (5-7-5).
- A natureza é o tema principal.
- É composto no tempo presente e não se usa o gerúndio.
- Usa-se linguagem simples e de fácil compreensão.
- Não intelectualizá-lo.
- O antropomorfismo deve ser descartado.

- Cuidado com o uso de adjetivos.
- Fazê-lo em duas partes, evitar fazer em uma ou três partes.
- Cuidado com o uso de advérbios, locuções adverbiais e interjeições.

Segundo SUZUKI (1977), no século XVIII surgiu uma variante do haikai que teve como representante máximo Karai Sênriu (1718-1790). Trata-se de um estilo que usa no haikai uma linguagem corrente e satírica, mas que acabou tendendo para o medíocre e decaiu.

Chamamos um haikai cômico de *sênriu* (*senryu*). Os exemplos abaixo são de José Marins, extraídos do livro “Coleção Aprendizes Paranaenses”, (2003):

Pôr-me um sorriso	falava de amor
E redesenhar o rosto	o casal na madrugada
Terei visitas	o apito do trem

2 UMA PEQUENA HISTÓRIA SOBRE O HAIKAI

No *Livro Branco* de Hattori Tohô (FRANCHETTI *et al.*, 1996) o autor remonta à origem mítica do Japão para afirmar a antiguidade da poesia nipônica e do haikai: “O haikai é uma forma de canto. O canto existe desde o início do céu e da terra”, (FRANCHETTI *et al.*, 1996, P. 09). Tohô justifica que através do canto Susanô-no-Mikoto (Todas essas nuvens / que se acumulam / no céu de Izumo / parecem muros / construídos para nos abrigar), já na idade dos homens, as trinta e uma medidas (sílabas) se definiram, pois na época dos deuses as medidas não eram fixas. E assim passou-se a se chamar de *waka*.

Na poesia antológica imperial do século X e XII, existiam os poemas longos, os *naga-uta* ou *chôka*, com versos ilimitados de 5/7 sílabas, terminados por um dístico de 7-7 e os *tanka*, poemas curtos compostos por cinco versos no esquema 5-7-5-7-7. Até o século XVI, o *tanka* era a forma mais utilizada e a palavra *waka*, que até então designava amplamente toda a poesia japonesa, passou a ser usada como sinônimo de *tanka*.

Nos *tanka* antigos a divisão estrófica era entre o segundo e o terceiro verso ou entre o terceiro e o quarto versos. A divisão que se tornou clássica do *tanka* é composta por um terceto de 5-7-5 e um dístico de 7-7.

De acordo com FRANCHETTI (1996, p. 12), com a ambientação palaciana de toda a literatura clássica japonesa, o *tanka* passou a ser composto por duas pessoas: uma compunha os três primeiros versos, o *hokku* (estrofe inicial), e a outro os outros dois, o *wakiku* (estrofe

Com o passar do tempo, a *renga* foi submetida a novas regras que, aos poucos, foram descaracterizando-a e transformaram este gênero em mera atividade cortesã. Passou-se a ser um poema coletivo, com suas principais regras eliminadas e aceitando o uso de palavras chinesas. Ganhou, então, o nome de *haikai-renga* (versos ligados “cômicos”, divertidos, informais) e sua popularidade se deu entre a classe dos comerciantes, soldados, monges e até nobres, em situações informais.

Espalhou-se pelos principais centros urbanos do país e no século XVI. Agora denominado *haikai*, tem seus próprios mestres, com suas escolas e suas divergências quanto ao novo gênero. Duas foram as principais escolas: A Teimon, que almejava elevar o *haikai*, cujo mestre era Teitoku (1571-1613), e a Danrin, que usava termos vulgares, humor corrosivo e inconveniência, liderada por Sôin (1604-1682).

Diante da rivalidade dessas escolas e ainda com uma herança negativa de outros mestres, o *haikai* só se tornará um gênero consolidado com Matsuo Bashô (1644-1694). Comentaremos sobre este poeta em um tópico adiante.

Quanto à palavra *haikai*, a mesma poderá aparecer de modos diferentes: *haiku*, *hokku*, *haicai*, *hai-cai*, *hai-kai*, *haycay*, *hay-cay*. Optamos pelo uso de *haikai* por este ser, de modo geral, o mais usado – o mais abrangente e exato do que *haiku*, e por respeito à tradição francesa e portuguesa (FRANCHETTI *et al.*, 1996, p. 51), e optamos ainda por usá-la sem denotação, escrita em itálico ou com aspas, pois ela já está inserida na linguagem brasileira e inclusa nos dicionários.

Por esse estudo, vimos que o caminho do *haikai* pode ser resumido da seguinte forma:

Canto > waka > tanka > renga > haikai-renga > haikai

Segundo CLEMENT (2004), no período *Nara*, aproximadamente de 710 a 794 depois de Cristo, os poetas japoneses, que foram influenciados pela poesia chinesa, praticavam o *uta*, que significa “canção”, forma adaptada da poesia chinesa composta de quatro versos, transformada em cinco versos na poesia japonesa. Mais tarde, o *uta* passou a se chamar *waka*, que virou o *tanka*.

Após seis séculos, o *tanka* passou a se chamar *tan renga*, (*tanka* composto por duas pessoas). Sob a influência deste formato, os poetas adicionaram novas estrofes e criaram um poema mais longo que passou a ser chamado apenas de *renga*. Neste período, surgiu Bashô, que primeiramente foi um mestre da *renga*, poesia que tinha um caráter humorístico.

Basho praticava a *renga* com seus discípulos durante suas viagens. Chamou a primeira estrofe de *hokku*, e a segunda estrofe de *haikai*. Desta forma, transformou o *hokku*, acrescentando-lhe características da natureza e de seriedade, o que o tornou mais profundo.

No final do século XIX, o *hokku* ganhou nova roupagem quando outro mestre, Masaoka Shiki, passou a chamar o *hokku* de *haiku*, combinando “hai” de *haikai* e “ku” de *hokku*. Com o tempo, este termo se popularizou e se tornou uma forma independente do *renga*.

Diante dos estudos de CLEMENT (2004), temos uma perspectiva da seguinte forma:

Uta > waka > tanka > tan renga > renga > hokku/haikai > haiku > haikai

3 BASHO – UMA TRILHA ESTREITA COM O HAIKAI

Segundo MARSICANO E TAKANAKA (1997), Matsuo Basho nasceu em Veno, pequena cidade japonesa da província de Iga, em 1644, filho de Matsuo Yozaemon, um samurai a serviço da família Todo. Aos nove anos, tornou-se amigo de Todo Yoshimada, herdeiro do poderoso clã. São iniciados na arte da poesia sob a orientação de Kitamura Kigin (1624/1704), discípulo do renomado Teitoku.

Basho adota o nome literário de Sobo e Todo o nome de Sengin. Estudam por muitos anos a caligrafia, poética japonesa e verso clássico chinês. O primeiro haikai de Basho surge em 1662, quando ele contava com dezoito anos (*id.* p.08):

Chegou a primavera
ou se foi o ano velho?
véspera de Ano Novo

Em 1666, Sengin morre inesperadamente. Com a perda de seu grande amigo e protetor, Basho escreve (*id.* p.08):

Quantas memórias
me trazem à mente
cerejeiras em flor

Seguindo o seu caminho sem Sengin, Basho se aprofunda na arte do Haikai estudando a literatura clássica japonesa e chinesa e em 1672, parte para a cidade de Edo, atual Tókyo e sede do governo. Nesta cidade, ele copila uma antologia de haikais dedicados à

divindade protetora das letras e se afasta da escola de Teitoku, que insistia em conter o humor e a liberdade originais do haikai.

Basho começa a se identificar com uma corrente vanguardista representada por Soin e é bem recebido na escola de Danrin. Agora, com o nome de Tosei, ele retribui as novas influências com o poema (*id.* p. 09):

Ameixa ao vento
na terra do haikai
triunfante se dissemina

Porém, por esta escola passar por um momento de declínio, por buscar novidades extravagantes que a levariam ao caos, Basho decide mudar de vida e em 1682, parte para uma choupana às margens do rio Sumida, na periferia do Edo, onde vira eremita ao lado de poucos estudantes. Um deles planta no jardim uma bananeira (Basho no japonês) que passa a denominar primeiro o lugar e depois o próprio poeta, que escreve (*id.* p. 09):

Bananeira na tormenta
por toda noite terei de ouvir
o gotejar na tina d'água?

Com esse novo estilo de vida, Basho passa a meditar muito e com isso busca se livrar das influências para criar um estilo próprio: “Não busco o que os antigos criaram, mas sim o que almejavam” (*id.* p. 10), ou seja, o poeta busca o Makoto, que é a verdade, a essência. Esse termo é a versão japonesa daquilo que os chineses designavam como “atitude do homem perante os Deuses”. Na filosofia do Neo-Confucionismo, dominante na época de Basho, este termo era definido como: “Se não estás esclarecido a respeito do Bem não és imbuído de Makoto” e “Makoto é a lei suprema do universo”. Toho, um discípulo de Basho, salientou que teria sido o próprio Basho quem introduzira este princípio no haikai (*id.* p. 10).

Em suas correspondências e comentários literários, Basho registrou seus pensamentos sobre o Makoto: “Deve ser fixado antes que a luz se apague”, ou “Aprende do pinheiro diretamente do pinheiro; do bambu diretamente do bambu” (*id.* p. 10).

Em 1681, ele conhece o mestre zen Bucchô e inicia a prática do “zazen” (postura de lótus). O zen budismo exercerá uma grande influência na sua vida e na sua poesia. A grande contribuição de Basho foi a de infundir na concisa forma do haikai a amplidão do pensamento zen. Via num crisântemo o “dharma” (*id.* p. 10):

Em profundo silêncio
o menino, a cotovia
o branco crisântemo

Desse seu mergulho no pensamento zen, da anulação dos limites entre o mundo interior e exterior, surge o que viria a ser o seu haikai mais conhecido (*id.* p. 11):

Velho lago
mergulha a rã
fragor d'água

Em 1682, um incêndio aniquilou Edo e chegou até a periferia, destruindo a choupana de Basho. A partir deste fato, o agora famoso haikaísta, de cabeça raspada e vestindo-se de preto, passaria em contínua viagem até o fim de sua vida. Seus principais relatos de viagem são: Visita ao Santuário de Kashima, de 1687, Visita à Sarashina, de 1688 e Trilha Estreita ao Confim, que teria a duração de quatro anos a partir de 1689.

Em 1694, Basho deixa Ueno e parte para Osaka, onde adoece gravemente. Sentindo que a morte estava próxima, seus discípulos pedem para que o mestre escreva o seu poema de morte e como resposta ouvem de Basho que nos últimos vinte anos todos os seus haikais haviam sido escritos como o “poema de morte”. Escreve então aquele que seria o seu último haikai (*id.* p. 17):

finda viagem
meus sonhos rodopiam
pelo seco descampado

Na casa de um florista, entre amigos e alunos, o poeta transcende da vida para a morte. À sombra de uma bananeira, no jardim de templo Yoshinaka, está enterrado às margens do lago Biwa (alaúde no japonês).

A importância de Basho para o haikai (FRANCHETTI, *et al.* 1996, p. 18) não é só porque ele foi um dos melhores ou porque escrevesse os melhores poemas, é, em grande parte, por sua influência como pessoa, através de sua vida como poeta. Além de ter feito milhares de seguidores, Basho, pela sua própria vontade, abriu mão de suas atividades remuneradas como crítico e instrutor para viver em recolhimento e pobreza e exercer

influência sobre o desenvolvimento posterior da arte do haikai, elevando-o a uma forma de ver e de viver o mundo.

4 O HAIKAI EM SALA DE AULA SEGUNDO A OPINIÃO DE ROSA CLEMENT

Para CLEMENT (2007), ensinar o haikai para crianças ou jovens é uma idéia inovadora que vale a pena introduzir como um tema cultural adicional, mas que exige um grande esforço tanto da parte de quem ensina como de quem aprende. O primeiro desafio, diz ela, é explicar por que os alunos deveriam se interessar por um conceito de poesia que pertence a uma cultura com a qual temos pouco envolvimento, como a cultura japonesa. Vencido esse obstáculo, ensinar o haikai pode ter várias finalidades tanto dentro como fora da sala de aula.

Ela acrescenta ainda que o haikai já é importante só pelo fato de permitir uma interação do aluno com a natureza, nessa época de aquecimento global. Ao manter o foco em uma cena da paisagem, o aluno aprende a observá-la, admirá-la, amá-la e explorá-la para dela tirar a essência e um momento de reflexão. Além disso, permite ao aluno usar todos os seus sentidos de forma mais apurada e o estimula a compartilhar suas experiências e percepções com as pessoas ao seu redor.

Para a poeta, transmitir os ensinamentos do haikai é uma tarefa que exige muita paciência e disciplina. Com base nos métodos *Teaching Haiku in Schools* de Jane Reichhold e *A Lesson Plan that Works* de Penny Harter (ambas são mestras e estudiosas americanas do haikai), ela sugere que, algumas semanas antes de iniciar a aprendizagem sobre haikai, é interessante que o professor escreva um haikai todos os dias no canto da lousa. Este deve permanecer nesse lugar por algum tempo para despertar a curiosidade das crianças e incentivar à reflexão sobre a imagem. A escolha do haikai é uma parte importante, acrescenta. Este deve, de preferência, indicar uma estação do ano para que possa ser comentado posteriormente.

Rosa explica que o professor precisa ensinar como ler o haikai. Algumas vezes, a sua leitura com inflexões e gestos é bastante para o esforço da realização aparecer. Outras vezes, contar uma história sobre o haikai, incluindo o que está nas entrelinhas, pode ajudar bastante. Seja como for, o poema deve ser lido devagar, concentrado na enunciação, nas pausas para quebras de linhas, tudo de forma natural. É uma boa idéia pedir aos alunos para escutar, desfrutar das palavras, usar a imaginação. O professor deve informar que um haikai é todo

feito de imagens, que são essas imagens que criam as emoções que eles sentiram durante a leitura do poema.

A haicaísta diz ainda que convém também ao professor mostrar que o poema é escrito em dezessete sílabas, é sobre a natureza, mas que no ocidente essas regras são mais flexíveis, ou seja, um haikai pode ser escrito em até dezessete sílabas, em três linhas, sendo a primeira linha curta, a segunda longa e a última curta como a primeira. Também não é necessário limitar o assunto somente à natureza, pois o uso de imagens percebidas pelos demais sentidos também faz parte da natureza. Adicionalmente, o professor deve informar sobre a origem do haikai (Japão, *haikai-no-renga*, *renga*, *hokku* (aqui e agora)), que o haikai clássico japonês possui um *kigo*, ou palavra da estação e dar exemplos.

Outra dica é a de instruir o estudante a não centralizar o haikai em si mesmo, mas na ação que ele está observando. Por exemplo, em lugar de dizer: "meu chapéu voou/eu corro atrás dele/ pela rua", poderia dizer: "ventos de março/meu chapéu rola/pela rua". Explicar por que o poema em questão é um haikai. Para aqueles alunos que têm dificuldade de começar seu poema, o professor pode dar a primeira linha para ajudá-los a prosseguir. Pode ser algo referente à estação como: "fim do verão", "queda das folhas", "chuva de primavera" e assim por diante. Se um aluno não consegue nenhuma linha, o professor pode fornecer as duas primeiras linhas de um haikai e convidar o aluno a escrever a terceira linha.

CLEMENT (2007) acrescenta também que é importante que o professor seja gentil e aceite as tentativas do haikai dos estudantes e os encoraje a tentar novos caminhos até que eles se sintam confortáveis com o método. O professor deve evitar o excesso de entusiasmo em querer promover de imediato algum tipo de concurso ou comparar resultados. É uma boa idéia substituir a seleção de haikais escritos na lousa, como já mencionado no início dessa entrevista, por haikais escritos pelos alunos para valorizar tanto suas experiências como seus poemas. Outros meios de publicação, como antologias, cartões, camisetas, exposições e assim por diante podem ser usados para estimular o interesse do aluno pelo haikai. Além da lousa ou quadro negro, podem ser usados o projetor, slides, fotos, etc. Tudo depende da imaginação do professor, conclui CLEMENT (2007).

Perguntamos se o poeta nasce da inspiração e ela respondeu que todos nós nascemos com um poeta dentro de nós, conforme Ezra Pound, fazer esse poeta aparecer depende dos interesses e habilidade de cada um. Uma vez que o poeta se revela, é natural que queira expandir seus horizontes, conhecer novas formas de poesia, inclusive de outras culturas. No entanto, diz, nem todo poeta desenvolve um interesse mais profundo por uma forma de arte

que não faz parte de seu cotidiano. Assim, ter um interesse por haikai é principalmente uma questão de afinidade.

Para CLEMENT, há três tipos de poetas: os que praticam apenas a poesia corrente; os que praticam essa poesia corrente e também o haikai; os que praticam apenas o haikai. Assim, nem todo poeta, experiente ou não, é um *haijin*, ou por não conhecer o haikai, ou por não possuir um interesse pela forma. Tampouco isso é uma obrigação.

Para se tornar um *haijin*, acrescenta, é preciso criar algum tipo de elo com o haikai através de informações prévias e aceitação de suas regras. Para ela, a persistência é um requerimento imprescindível, o haicaísta nasce quando ele se identifica com a forma e quer explorá-la mais profundamente. Esse desafio exige tempo, compreensão de conceitos estranhos à literatura ocidental, disciplina e criatividade. Afirma que muitos começam, mas desistem na metade do caminho por perderem o interesse ou porque a novidade passou.

CLEMENT (2007) também diz que, conforme Blyth, são treze as características do estado da mente necessárias para um *haijin*: 1. Abnegação; 2. Solidão; 3. Aceitação de gratidão; 4. Brevidade; 5. Não-intelectualidade; 6. Não-contraditoriedade; 7. Humor; 8. Liberdade; 9. Não-moralidade; 10. Simplicidade; 11. Materialidade; 12. Amor; 13. Coragem. Acrescenta que o uso dessas características não é requerimento para o poeta comum e isso pode limitar o número de haicaístas que perseguem a forma.

Diz ainda que escrever um poema não é mais fácil que escrever um haikai. Cada um possui seu conjunto de regras. Mesmo assim, o número de poetas hoje ainda é bem maior do que o de *haijins*. Contudo, a prática do haikai está se espalhando cada vez mais rapidamente. O haikai aparece em plena expansão na Internet, no rádio e está começando a ganhar espaço não somente nas escolas, mas também nas universidades. Tal como a poesia comum, cumpre sua função social enquanto planta sua semente para um bosque de futuros *haijins*, conclui.

5 O HAIKAI EM SALA DE AULA SEGUNDO A OPINIÃO DE JOSÉ MARINS

Na opinião de MARINS (2007) sobre o assunto, diz o haicaísta que o haikai contém em sua forma, ou melhor, em seu formulário tudo que precisamos para aprender poesia. Acrescenta que fazer um poema nos moldes de um haikai implica em um aprendizado que envolve os elementos básicos de um poeta: vivência, percepção, observação treinada, conhecimento da sintaxe poética (métrica, ritmo, algumas figuras de linguagem, etc.), o apuro

da linguagem e ao mesmo tempo manter também a simplicidade, a pureza do momento do haikai captado, ou seja, sem intelectualizar, sem tornar mental ou sentimental demais.

MARINS (2007) afirma com toda segurança que existe uma educação pelo haikai. E essa educação vai além da didática pura e simples, da prática do poema e do saber realizá-lo. Diz que com o fato de que por ser o haikai uma poesia ligada às estações do ano, à natureza e a vivências humanas, pode-se dizer que é uma poesia ecológica, ligada radicalmente ao meio-ambiente, à sua contemplação, aos seus movimentos sazonais.

Diz ainda que uma didática do haikai na escola deve começar com um passeio com os alunos e o professor para que exista de fato um contato deles com a natureza, a oportunidade da observação, do registro das cenas, da escolha dos detalhes. Depois disso, continua MARINS, praticar o haikai como poema, resgatar as cenas vivenciadas pela sensibilidade poética de cada aluno, buscar a espontaneidade do registro na percepção, na memória, do momento do haikai.

Outro detalhe, segundo MARINS, é verificar que *kigo* se está trabalhando. Em seguida, acrescenta, é só ir com calma, ensinando o uso da métrica 5-7-5 sílabas poéticas. A apresentação dos trabalhos entre os parceiros é parte da didática. Receber o apreço e a colaboração dos colegas é outro aspecto indispensável na prática do haikai. Assim era feito antigamente, já no tempo do mestre Basho. Lembrando sempre de valorizar o poema e não a pessoa do poeta. Não se incentiva a vaidade na prática haicaística.

A respeito da questão se o poeta nasce da inspiração ou se há um processo para que ele se torne um, MARINS (2007) disse que inspiração é algo aprendido. Ele não crê nessa história de nascer-se poeta. Para ele, o poeta se faz em suas buscas, pode haver uma tendência para a poesia, como um traço da personalidade do sujeito que ele terá que desenvolver. A sensibilidade, por exemplo, pode ficar lá dormindo no fundo do inconsciente, até que surge o momento de expressar-se, levando-se em conta o ambiente da pessoa.

O poeta diz que a inspiração do haicaísta vem do contato com a natureza sempre, sua principal fonte de vivências, então, primeiro vem a vivência junto à natureza. Se uma pessoa nunca viu uma cerejeira em flor, como fazer um poema a respeito dela? Já aconteceu a ele, muitas vezes ter uma vivência (seja visual, auditiva, sensorial sempre) e "receber" o haikai pronto. Mas é provável que isso, no haikai, seja a percepção treinada e não inspiração. Ele diz ainda que talvez a inspiração venha a colaborar no uso da palavra poética que vai realizar o poema haikai.

MARINS relatou que conhece um professor que até já deu curso de haikai e que conhece sobre o assunto, mas nunca escreveu um único poemeto, alegando que não consegue fazê-lo. Bloqueia-se com uma visão pessimista de que só poderia fazer haikai se conhecesse a língua japonesa. Para MARINS, isso é um grande erro, pois crê muito mais na simultaneidade, que é o aprendizado e que ele preza muito.

Ele justifica que só se aprende a fazer haikais fazendo haikais. Essa condição de se estudar antes para depois praticar é ilusória, acrescenta. Ensaio é erro e acerto, esse é o caminho de um *haijin*, arremata.

Hoje em dia, MARINS diz que faz um haikai mais seu, seu estilo, sua marca, mas que foi uma longa caminhada, e mesmo assim ainda acha tem que aprender muito mais ainda. Vive sonhando com o dia em que vai se encontrar com os haikais de Onitsura, que considera um grande mestre e que só pôde ler alguns dos haikais dele.

O poeta comenta que entre os japoneses ocorre algo interessante: muitos passam a vida inteira sem ter feito um único haikai (apenas lido), então, chegam à velhice e partem para o haikai com uma sede enorme e fazem milhares deles. “Dizem que fazer haikai na velhice ajuda a manter o cérebro funcionando direito! Pelo menos para mim o haikai endireita o poeta. Traz-me de volta à realidade, ao estado de alerta da mente zen”, finaliza.

6 O HAIKAI EM SALA DE AULA NA OPINIÃO DE WILLIAM HIGGINSON E TERUKO ODA

Na Revista de haikai *Caqui* (2002), no ensaio “Ao professor”, há algumas perguntas feitas a William Higginson, autor de *The Haiku Handbook* sobre o porquê ensinar o haikai às crianças. O escritor responde que o haikai nasce da experiência do poeta, através da observação da natureza no dia a dia. Diz também que como o haikai não utiliza a metáfora, é mais fácil de ser entendido, ficando livre de interpretações esotéricas, pois a natureza do haikai é infantil, por ver as coisas como elas são. Higginson acrescenta ainda que as crianças, quando estimuladas pelos orientadores, encontram seu próprio entendimento dos haikais, da mesma forma que aprendem a encontrar seu próprio entendimento de mundo, implicando mais em uma observação atenta do que em um conhecimento esotérico.

No mesmo artigo (*id.*), a professora Teruko Oda dá algumas dicas de como ensinar o haikai. Primeiro, levar as crianças para passear em algum ambiente em que elas possam observar a natureza e pedir-lhes que observem com atenção tudo em volta. Depois do passeio,

fazer uma roda e pedir às crianças que descrevam em três linhas, tudo que chamou a atenção delas. Deve-se, então, refinar as descrições, deixar apenas o que é essencial e assim transformar essas linhas em três versos de um haikai.

Teruko (*id.*) acrescenta que para alcançar a concisão no poema, é preciso insistir na simplicidade, na escolha de um tema que seja importante para a criança e inicialmente não se prender à métrica, porém sugerir uma aproximação do esquema 5-7-5.

Quanto a ensinar a teoria e a história do haikai, Oda (*Id.*) diz que as crianças não suportam explicações teóricas. Deve haver objetividade por parte do professor a partir da prática, deve haver também direcionamento para experiências objetivas e sensações físicas. Por isso, é importante que haja o passeio, pois dessa forma foge-se de explicações e racionalizações.

REFERÊNCIAS

- BASHÔ, Matsuo. *Palhas de arroz*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1994.
- BOMFIM, Gelmili Oliveira (org.). *Oficina de Poesia ROZA DE OLIVEIRA - Coleção Aprendiz Paranaenses*. Curitiba, Gelmili Oliveira Bomfim, 2003.
- CAMPOS, Haroldo. In: *Haikai: homenagem à síntese. A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CLEMENT, Rosa. *Entrevista eletrônica concedida a Alvaro Mariel Posselt*. Curitiba, 14 e 28 mai. 2007 e 22 jun. 2007.
- FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haikai*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.
- MARINS, José. *Entrevista eletrônica concedida a Alvaro Mariel Posselt*. Curitiba, 29 abr. 2007.
- MARINS, José. *Haikai*. Palestra na Biblioteca Pública do Paraná. Curitiba, 2004. (Documento em anexo).
- MARINS, José. *A História do Haikai no Paraná*. Palestra no Centro de Letras do Paraná, Curitiba, maio, 2007.
- MARINS, José. *Poezen*. Curitiba: Araucária Cultural, 1985.
- MARSICANO, Alberto; TAKENAKA, Kimi. *Matsuo Basho - Trilha estreita ao confim*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.
- ODA, Teruko; HANDA, Francisco. *Introdução ao Haikai*. São Paulo: Grêmio Haikai Ipê/Aliança Cultural Brasil-Japão Editores, 1994.
- SUZUKI, Eiko. In: *O haikai pós-Bashô. Literatura Japonesa 712 – 1868*. São Paulo: Ed. do escritor, 1977.
- VIEIRA, Oldegar Franco. *O haikai*. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra, 1975.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

- Caqui - Revista Brasileira de Haikai. Artigo sobre H. Masuda Goga, mestre de haikai. São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.kakinet.com/caqui/goga.shtml>. Acesso em 10 mai. 2007.

Caqui - Revista Brasileira de Haikai. Artigo de José Marins sobre Helena Kolody, pioneira do haikai, de 17/12/04. São Paulo, 2004. Disponível em <http://kakinete.com/caqui/kolody.php>. Acesso em 07 mar. 2007.

Caqui – Revista Brasileira de Haikai. Artigo “Ao professor”, em O que é haikai, de 24/08/02. São Paulo, 2002. Disponível em <http://www.kakinete.com/caqui/nyumon40.htm>. Acesso em 21 mar. 2007.

CLEMENT, Rosa. *O Haikai e Suas Teorias*. Manaus, 2004. Disponível em <http://www.sumauma.net/haikai/haikai-teoria.html>. Acesso em 21 mar. 2007.

IURA, Edson Kenji. *Pétalas ao Vento: O que é Haikai*. São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.nippo.com.br/zashi/haikai.html>. Acesso em 21 mar. 2007.