

# Haikai, a poética da intensidade e da percepção

Arlindo Rebechi Junior

*Docente da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista (Unesp) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação-Unesp. Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).*

*E-mail: arlindo.rebechi@unesp.br*

**Resumo:** Este breve artigo tem o propósito de apresentar a poesia japonesa conhecida como *haikai*. Seu principal mestre foi Matsuo Bashô (1644-1694), responsável por dar um novo estatuto ao *haikai* ao criar uma escola chamada *Shômon*, em que formou muitos discípulos.

**Palavras-chave:** Matsuo Bashô; poesia japonesa; *haikai*.

**Abstract:** This short article has the purpose of presenting the Japanese poetry known as *haikai*. Its most prevalent representative was Matsuo Bashô (1644-1694) and he was responsible for providing a new status to the *haikai*, creating a school called *Shômon* where he made many disciples.

**Keywords:** Matsuo Bashô; Japanese poetry; *haikai*.

*Haikai* é simplesmente o que está acontecendo aqui, agora.

Matsuo Bashô<sup>1</sup>

## 1. HAIKAI: A PEQUENA COMPOSIÇÃO POÉTICA JAPONESA

Para compreender a forma poética do *haikai*, é preciso levantar seus antecedentes. Presente de maneira central na poesia japonesa de tradição clássica, o *tanka*, é uma espécie de poema curto cuja composição métrica segue o esquema 5-7-5-7-7, alternando seus versos ora com cinco sílabas, ora com sete sílabas. Ao longo do tempo, acentuou-se no *tanka* uma divisão entre os três primeiros versos (o terceto 5-7-5) e os dois últimos (o dístico 7-7), respectivamente a estrofe de cima (*kami-no-ku*) e a estrofe de baixo (*shimo-no-ku*).

Desse terceto de 17 sílabas, a parte superior do *tanka*<sup>2</sup>, é que se originou o *haikai*. Um dos principais críticos e tradutores de *haikai* no Brasil, Paulo Franchetti, comenta sobre como a forma do *tanka* começa a constituir a tradição chamada *renga*:

Nos *tanka* é raro que a relação entre as estrofes apresente um claro nexos lógico. Os poemas em que isso se dá são usualmente considerados de segundo nível. Os procedimentos mais recorrentes e valorizados são ou a justaposição direta de imagens de alguma forma complementares ou a utilização da *shimo-no-ku* (estrofe de baixo) para apresentar uma espécie de comentário ou exemplificação do clima geral estabelecido na *kami-no-ku* (estrofe de cima) [...].

O desenvolvimento segundo o esquema tópico/comentário permitiu e mesmo incentivou que, dada a ambientação palaciana de toda a literatura clássica japonesa, o mesmo *tanka* fosse composto por duas pessoas: uma encarregada do terceto 5-7-5, também chamado *hokku* (verso ou estrofe inicial), e outra, do dístico 7-7, também chamado *wakiku* (estrofe lateral).

A composição dialogada de um mesmo *tanka*, por sua vez, acentua a independência das duas seções do texto e os mestres do novo gênero – chamado *renga* (canto interligado) – enfatizarão que a beleza desse tipo de poesia reside principalmente no encadeamento das partes do poema, na relação que se estabelece entre elas<sup>3</sup>.

Feito por mais de um poeta, o *renga*, como forma poética encadeada, torna-se uma prática cultural significativa de aristocratas em seus salões e palácios. De natureza eminentemente dialógica e coletiva, a composição da primeira estrofe (o *hokku*) por um poeta desencadeava estrofes, sob a forma dística (7-7 sílabas), que poderiam ser realmente numerosos, chegando, em alguns casos, a haver poemas com centenas ou mesmo milhares de colaborações de estrofes após o *hokku*.

De acordo com Franchetti, tendo em vista a prática corrente do *renga* longo no mundo aristocrático a partir do século XIV, são concebidas uma série de regras e normativas para a composição sobretudo da primeira estrofe, o *hokku*<sup>4</sup>:

1. Bashô, em resposta ao seu mestre zen Bucchô, apud FRANCHETTI, Paulo. Introdução. In: FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko (org.). **Haikai**: antologia e história. 4. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 28.

2. Na tradição crítica da poesia japonesa, convencionou-se denominar essa estrofe superior de *hokku*. No ofício do *haijin* (como é chamado o poeta do *haikai*) e na tradição do *tanka-renga*, houve uma gradual valorização do *hokku* como a parte mais significativa do poema. Como veremos mais à frente neste trabalho, Masaoka Shiki (1867-1902) empregou o termo *haiku* pela primeira vez em substituição a *hokku*. Para este artigo, preferiu-se utilizar, a depender das circunstâncias, os termos *haikai* e *hokku*, esses mais difundidos entre os divulgadores e críticos brasileiros. Sobre os termos, seus usos e seus aspectos historiográficos, ver: PORTELLA, Jean Cristtus. Semiótica do Haikai. In: FERREIRA, Fernando Aparecido; MOMESSO, Maria Regina; SCHWARTZ-MANN, Matheus Nogueira; ABRIATA, Vera Lucia Rodella (org.). **Discurso e linguagens**: objetos de análise e perspectivas teóricas. Franca: Editora Unifran, 2011. p. 165-192; FRANCHETTI, op. cit., p. 11.

3. FRANCHETTI, op. cit., p. 12-13.

4. Ibidem, p. 14.

deveria basicamente: ser uma estrofe longa, isto é, de 17 sílabas; conter sempre uma referência à estação do ano e ao lugar onde se realizou a sessão; e ser sintaticamente completo, independente da estrofe seguinte. As outras estrofes também conhecem prescrições rígidas, mas as regras principais das estrofes subsequentes ao *hokku* são as que se referem ao aparecimento e à sucessão dos motivos tradicionais: a Lua aparece em determinada estrofe, à primavera não se consagram menos do que três estrofes consecutivas, certas palavras não se deveriam repetir a não ser após determinado intervalo, outras não são mencionadas mais do que uma só vez etc.

Sem as mesmas amarras das regras e postulações que triunfavam nos salões aristocráticos, que gradualmente deixavam a prática do *renga* menos acessíveis, surge em paralelo, fora do ambiente palaciano, uma nova prática que se denominou *haikai-renga*. Muito mais divertida, cômica e sem as formalidades impostas à versão clássica, o *haikai-renga* logo se disseminou por vasto território entre os japoneses.

É, todavia, com Matsuo Bashô (1644-1694) que o *haikai* conseguirá dar um passo significativo para, de vez, se dissociar do *renga* clássico. O *haikai* surge, assim, do processo de autonomização do *hokku*. Deste, mantém a estrutura de poema curto de 17 sílabas (5-7-5). Caracterizado por ser a própria forma de percepção do poeta em face de um tipo de acontecimento, sempre natural, o *haikai*, segundo Donald Keene, se constitui da tensão entre o que seria o elemento de permanência, sua condição geral, e o elemento de transformação, este ligado à percepção do momento e ao inesperado<sup>5</sup>.

Devem-se considerar na história do próprio *haikai* as especificidades de suas condições de produção. Foi apenas no século XIX, quando a tradição já alcançava quase trezentos anos, que o termo *haiku* foi cunhado por Massaoka Shiki (1867-1902) para designar o *hokku* e, portanto, este seria uma forma autônoma em relação ao *renga*. Isso significa dizer que na cabeça de mestres como Bashô, Yona Buson (1716-1783) e Kobayashi Issa (1783-1827) não havia um entendimento isolado de que o trabalho do *haikai-renga*, e mais precisamente do *hokku*, era uma atividade autoral de desenvolvimento individual. Algumas implicações desse entendimento são exploradas por Franchetti:

Disso decorre que o sentido das regras e de sua própria elaboração seja completamente diferente: elaboradas para uma arte coletiva, as regras do *haikai-renga* visavam desenvolver o espírito de colaboração, modéstia, delicadeza; para uma arte solitária, ganham em artificialidade e convencionalismo gratuito o que perdem em vida e necessidade social. Assim, por exemplo, Bashô recomendava que quem fosse compor antes da pessoa que se queria homenagear fizesse uma estrofe “apagada”, para que a do homenageado pudesse brilhar mais claramente, ou, para o mesmo fim, que se fizesse uma estrofe sobre flores, dando então ensejo a que o homenageado encadeasse com “primavera”; no mesmo espírito, toda a atenção dada à composição do *hokku* provinha de que, se ele não fosse de boa qualidade e de elevada inspiração, toda a sessão estaria condenada ao fracasso; e do objetivo de conseguir harmonia entre os participantes provêm as recomendações do Mestre no sentido de não se mencionarem moléstias, defeitos físicos ou termos que pudessem magoar algum dos presentes ao *haikai-renga*<sup>6</sup>.

5. KEENE, Donald. *Japanese literature*. New York: Grove Press, 1955.

6. FRANCHETTI, op. cit., p. 34-35.

Esse mesmo crítico vai nos chamar a atenção para outros três aspectos da organização do *hokku*: “a distribuição espacial, a identificação dos segmentos e o uso da ‘palavra da estação’”<sup>7</sup>. É sabido que os *hokkus* eram escritos em uma ou até em quatro linhas verticais e eram colocados, em alguns casos, em quadros ilustrativos, os *haigas*, o que ampliavam suas possibilidades de visualidade e de grafismo (Figura 1).



Fonte: Crowley<sup>8</sup>.

**Figura 1:** *Haiga* de autoria de Yosa Buson, séc. XVIII

Franchetti explica ainda que na tradição do *haikai* se sistematizou o que são as palavras de corte (*kiregi*), cujas funções, por meio de partículas, variam: podem ter um papel de interjeição, de interrogação, de pausa, entre outros<sup>9</sup>. Tais palavras de corte são responsáveis pela segmentação dos versos (5-7-5). Um dos aspectos mais característicos do *hokku* é o que se chama de “palavras ou termos da estação” (*kigo*), e é por elas que o poema remete aos fenômenos transitórios das estações do ano. Elas devem obrigatoriamente estar no *hokku*. Cabem aqui alguns exemplos, de diferentes autores, relativos a cada uma das estações do ano<sup>10</sup>, em versos traduzidos por Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti<sup>11</sup>:

Primavera:

*A neve está derretendo –  
A aldeia  
Está cheia de crianças!*  
Issa

Verão:

*Com a luz do relâmpago  
Barulho de pingos –  
Orvalho nos bambus.*  
Buson<sup>12</sup>

Outono:

*Um corvo pousado  
Num ramo seco –  
Entardecer de outono.*  
Bashō<sup>13</sup>

7. Ibidem, p. 36.

8. CROWLEY, Cheryl A. **Haikai poet Yosa Buson and the Bashō revival**. Leiden: Brill, 2007. p. 221.

9. FRANCHETTI, op. cit., p. 37.

10. Para cada um dos poemas, optou-se por sublinhar os termos da estação: a *kigo*. Nas soluções tradutórias de Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti optamos por apresentar apenas a tradução feita em verso pelos autores. Os autores do poema encontram-se sempre abaixo da estrofe, em itálico.

11. FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko (org.). **Haikai: antologia e história**. 4. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 69, grifos meus. Todas as traduções de *haikai* são extraídas dessa antologia.

12. Ibidem, p. 100.

13. Ibidem, p. 128.

Inverno:

*Primeiras neves –*  
Meu maior tesouro,  
Este velho penico.

*Issa*<sup>14</sup>

O uso do *kigo*, com seu aspecto de transitoriedade, é revelador da relação entre as formas do *hokku* e os preceitos budistas. O *kigo* seria responsável pela força poética do próprio *hokku*:

são o ponto fundamental da teorização de todos os mestres e Bashô também, não fugindo à regra, lhes atribuía a maior importância, chegando a declarar que se alguém descobrisse um só *kigo* ao longo da vida, isso já seria uma herança preciosa a legar à posteridade<sup>15</sup>.

## 2. MESTRE MATSUIO BASHÔ (1644-1694), PRATICANTE DO HAIKAI-RENGA

Os anos de juventude de Matsuo Bashô são tempo de aprendizado da doutrina samurai. A morte de seu mestre Yoshitada, em 1667, fez com que Bashô seguisse novos rumos. Ele, então, refugia-se num mosteiro e se torna discípulo de Bucchô, monge zen. Paulo Leminski, de maneira bastante irreverente, como era de seu feitio, diz que Bashô foi “guerreiro de nascença e formação, monge por escolha, poeta por fatalidade”<sup>16</sup>.

Não demorou para que Bashô participasse das duas principais escolas de *haikais* estabelecidas até então. Na escola Teimon, advinda dos ensinamentos de Teitoku (1571-1613), ele obteve os ensinamentos do mestre Kigin (1624-1704). Já na escola Danrin, do mestre Sôin (1604-1682), considerado por Bashô um renovador da poética clássica japonesa, ele pôde desenvolver a prática de uma poesia mais coloquial, menos conservadora e com potente humor para a sua época.

Com o domínio pleno do *haikai*, Bashô iniciou sua própria maneira de ensinar e produzir, resultando numa nova escola de pensamento, a conhecida Shômon. Octavio Paz, em importante estudo sobre o poeta japonês, ressalta a importância do mestre para a arte poética japonesa:

Bashô não rompe a tradição, mas segue-a de uma maneira inesperada; ou, como ele mesmo diz: “Não sigo o caminho dos antigos: busco o que eles buscaram”. Bashô aspira a expressar, com meios novos, o mesmo sentimento concentrado da grande poesia clássica. Assim transforma as formas populares de sua época (o *haiku no renga*) em veículos da mais alta poesia. [...] A poesia japonesa, graças sobretudo a Matsuo Bashô, alcança uma liberdade e um frescor ignorados até então. E deste modo, converte-se em uma réplica do tumulto mundano. Diante desse mundo vertiginoso e colorido, o *haiku* de Bashô é um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta<sup>17</sup>.

14. *Ibidem*, p. 162.

15. FRANCHETTI, op. cit., p. 38.

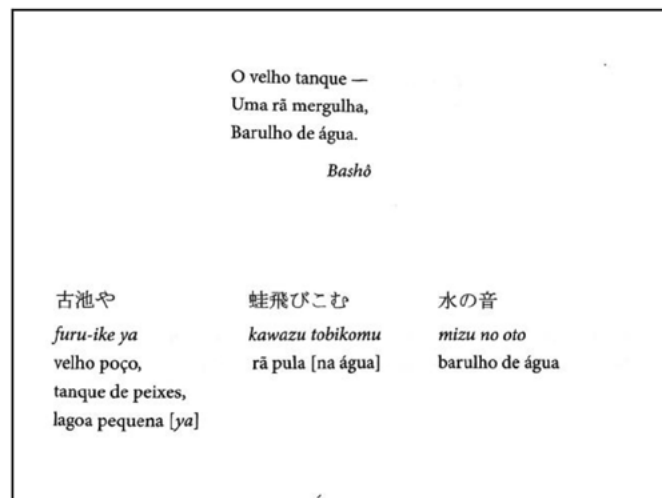
16. LEMINSKI, Paulo. **Vida:** Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 95.

17. PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** Tradução de Sebastião Uchôa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 156-164.

Além desse domínio absoluto da técnica de composição poética do *haikai*, do qual é um dos grandes nomes na literatura japonesa, a favor do mestre estava ainda a grande atração e influência que exerceu sobre discípulos, o que talvez se explique pela forma como encarou o fazer poético entre a valorização da tradição e os caminhos da inovação. Tratava-se não só uma prática artística, mas de um princípio filosófico que, de certo modo, o acompanhava.

Nessa sua visada, o *haikai* ocuparia uma posição-chave dos seus ensinamentos. Motivado pela compreensão zen, Bashô teria no *haikai* um modo de enxergar o mundo pelos seus aspectos transitórios e permanentes; momentâneos e duradouros. Mais que isso, seria uma maneira de a poesia realmente colher uma intensa relação entre o mundo interior do poeta e o seu mundo exterior: “no pensamento por imagens do poeta japonês, o *haikai* funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível”<sup>18</sup>. Para Bashô, o poeta, mediado pela própria percepção, deveria estar atento ao sentido mais profundo da vida, naquilo que ele compreendeu como a mais íntima relação entre o homem e a natureza: “a poética de Bashô pregava a observação e a integração máximas com o objeto poetizado. Ele acreditava que quando alguém compunha um verso não deveria permitir que um fio de cabelo separasse a mente daquilo sobre o que escrevia”<sup>19</sup>.

Convém trazer para esta discussão alguns poemas de Bashô<sup>20</sup> (Figuras 2, 3 e 4):



Fonte: Franchetti e Doi<sup>21</sup>.

Figura 2: Poema de Bashô

18. CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 65.

19. PORTELA, op. cit., p. 169.

20. A partir das traduções de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi, optou-se, na maior parte das citações, por seguir a forma apresentada pelos organizadores e tradutores da antologia. Os tradutores apresentaram “duas traduções de cada poema: uma, o mais literal possível, colada ao texto japonês, quase palavra por palavra; outra mais atenta ao efeito total do poema, mais interpretativa. Foram pensadas para funcionar em conjunto” (FRANCHETTI; DOI, op. cit., p. 53).

21. Ibidem, p. 81.

O grito do faisão —  
Que saudade imensa  
De meu pai e minha mãe.

*Bashô*

父母の	しきりに恋し	雉子の声
<i>chichi haha no</i>	<i>shikiri ni koishi</i>	<i>kiji no koe</i>
de pai e mãe	saudade imensa	voz do faisão

Fonte: Franchetti e Doi<sup>22</sup>.

Figura 3: Poema de Bashô

As flores  
Da beira da estrada —  
O cavalo comeu.

*Bashô*

道のべの	木樞は	馬に喰われけり
<i>michinobe no</i>	<i>mukuge wa</i>	<i>uma ni kuwarekeri</i>
da beira da estrada	o mukuge	foi comido pelo cavalo [keri]

Fonte: Franchetti e Doi<sup>23</sup>.

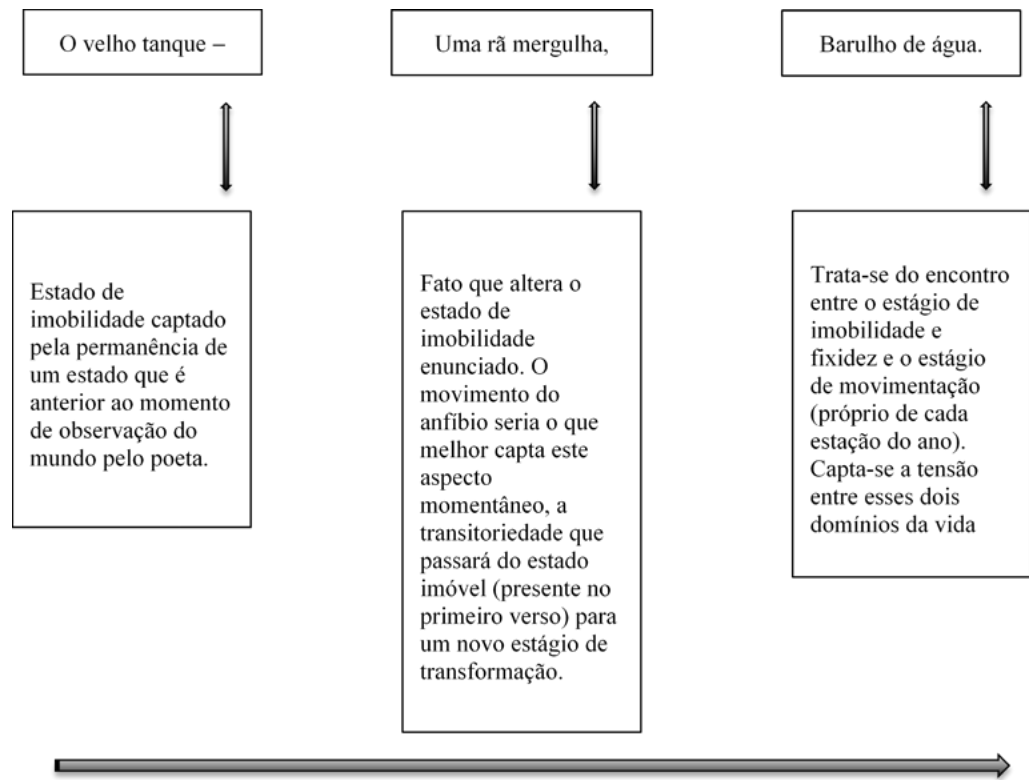
Figura 4: Poema de Bashô

O poema da Figura 2 talvez seja um dos mais célebres do poeta, tendo sido difundido por inúmeras traduções, em várias línguas<sup>24</sup>. Na segmentação do poema, pode-se notar, a partir da observação objetivada do ambiente, a alteração de um estado em direção a outro estado de coisas, que poderia ser representado conforme na Figura 5.

22. Ibidem, p. 80.

23. Ibidem, p. 141.

24. Entre as traduções mais conhecidas e difundidas entre o público brasileiro estão: a de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi; a de Haroldo de Campos; a de Décio Pignatari; a tradução intersemiótica de Júlio Plaza; a de Paulo Leminski; e tradução mais livre de Wenceslau de Moraes.



**Figura 5:** Transformação de estados em poema de Bashô

É preciso, sobremaneira, compreender a prática poética trilhada por Bashô numa perspectiva que não a ocidental e de tradição aristotélica. Para esse poeta japonês, torna-se central a percepção do mundo natural no momento presente da observação pelo poeta, de modo que as palavras e as coisas possam ser confundidas, como uma verdade única. Tome-se o segundo exemplo (Figura 3) aqui colocado. Duas dimensões se interligam: o mundo natural, na voz e presença da ave, e a memória do passado a que o poeta é lançado a partir da percepção da realidade exterior. Resulta em uma memória em estado de pureza do poeta, pois toda ela deve ser nutrida por uma visão ascética do e no mundo. Esse aprendizado, difundido por Bashô e sua escola de pensamento, em certa medida trilha tanto um caminho de espontaneidade do poeta quanto reforça, a partir de um longo e exaustivo exercício contínuo, a responsabilidade do praticante do *haikai* no sentido da busca pelo desvencilhamento da própria visão como modo de encontrar um caminho mais livre.

Tal aprendizagem só é possível pela observação direta, o que de forma alguma significa simplesmente observação “objetiva”. Todo um treinamento se faz necessário para eliminar o que a *Shômon* denomina “visão própria” (*shi-i*). Imitação do mestre, estudo dos antigos, meditação e notação imediata das sensações e sentimentos - “O *haikai* deve ser composto sem reflexão, por um impulso do espírito” - constituem o caminho recomendado para que o discípulo consiga fugir à “opinião pessoal” (*shi-i*), à projeção do ego sobre os assuntos de seu *haikai*. Nesse



contexto, um dos principais perigos para quem quer realizar um bom *haikai* é justamente querer realizar um bom *haikai*<sup>25</sup>.

Como já apontado antes, os ensinamentos zen estão intimamente ligados à poesia praticada por Bashô. Como Franchetti aponta, é preciso compreender o ambiente em que essa poesia foi cultivada: “o *haikai* de Bashô é produto de um pensamento religioso sincrético, em que o animismo xintoísta convive com a doutrina budista do mundo como ilusão e sofrimento”<sup>26</sup>. O aspecto de efemeridade que demarca a vida de todos os seres é marca significativa do pensamento zen e, dentro dessa doutrina, é fonte de constante aprendizado. O retrato trazido no terceiro poema (Figura 4) pode ser considerado um modelo desse entendimento. O momento singular daquela estação, quando se dá uma espécie de florada na beira da estrada e se revela o estado transitório das coisas e da natureza, se desfaz em nome de uma função poética expressa pelo próprio animal e sua relação com os demais seres, sugerindo uma imagem singular sobre a efemeridade e os mistérios que rondam a vida.

Trata-se, enfim, de uma forma meditativa de observar o mundo natural, o que também pode ser notado em outros poemas de Bashô, tais como os das Figuras 6 e 7:

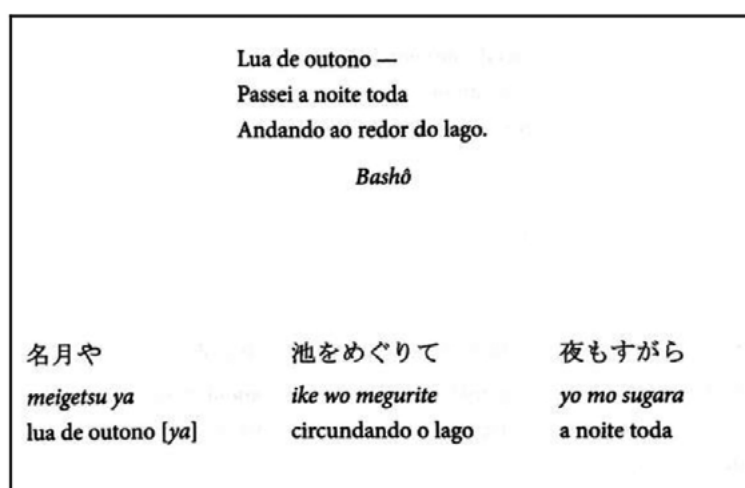


Figura 6: Poema de Bashô

25. FRANCHETTI, op. cit., p. 25.

26. Ibidem, p. 20.

27. FRANCHETTI; DOI, op. cit., p. 131.

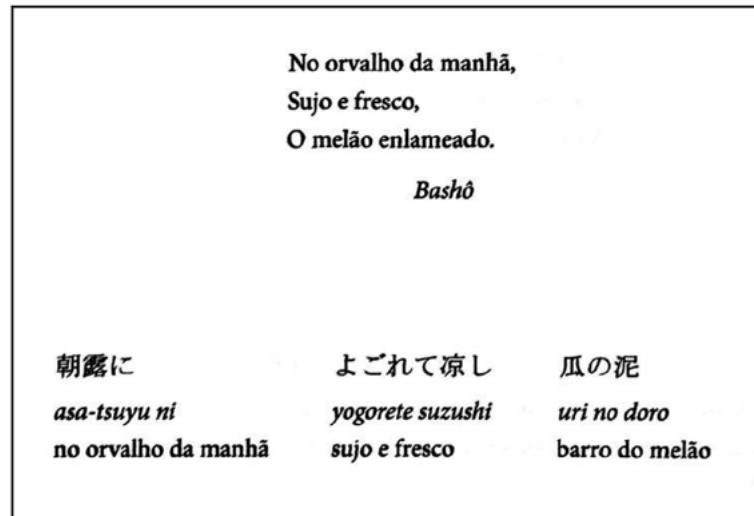


Figura 7: Poema de Bashô

### 3. OS HERDEIROS DE MATSUO BASHÔ

Dentro da tradição do *haikai*, talvez seja muito difícil separar quem seriam e quem não seriam os herdeiros de Bashô. Dado seu caráter pioneiro e o impacto dos seus ensinamentos na escola Shômon, de maneira geral, todos os praticantes dessa forma poética japonesa seriam seus herdeiros desde então. A tradição crítica do *haikai* coloca três outros nomes como os dos principais herdeiros de Bashô, que aqui merecem ser destacados: Yona Buson (1716-1783), Kobayashi Issa (1783-1827) e Massaoka Shiki (1867-1902). Os dois primeiros representariam, a despeito de suas diferenças de estilo, um projeto de continuidade do trabalho de Bashô e estariam nutridos por um mesmo ambiente cultural de estabilidade do Período Tokugawa (1603-1867), enquanto o último estaria sujeito a novas dinâmicas advindas de um mundo em profunda transformação, sob os moldes da modernidade, e o seu papel, nessas circunstâncias, seria o de defesa e manutenção da tradição do *haikai*.

Posto isso, é o caso de apresentarmos alguns poemas desses três herdeiros (Figuras 8, 9 e 10):

28. Ibidem, p. 104.

Chuva de primavera —  
Uma criança  
Ensina o gato a dançar.  
*Issa*

春雨や	猫に	踊を	教える子
<i>harusame ya</i>	<i>neko ni</i>	<i>odori wo</i>	<i>oshieru ko</i>
chuva de primavera [ya]	ao gato	a dança	a criança ensina

Fonte: Franchetti e Doi<sup>29</sup>.

Figura 8: Poema de Issa

Mar de primavera —  
O dia todo  
Lentamente ondula.  
*Buson*

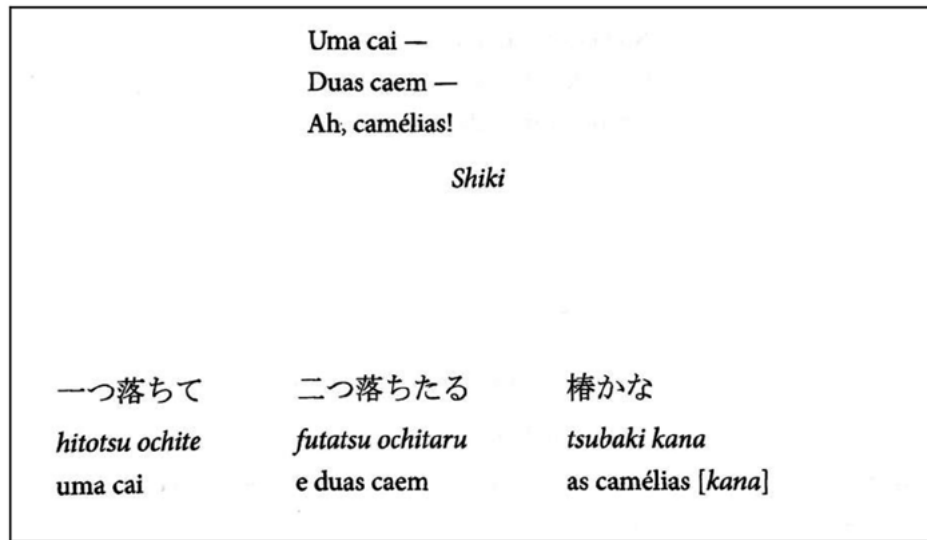
春の海	終日	のたりのたりかな
<i>haru no umi</i>	<i>hinemosu</i>	<i>notari notari kana</i>
mar de primavera	o dia todo	lentamente [kana]

Fonte: Franchetti e Doi<sup>30</sup>.

Figura 9: Poema de Buson

29. Ibidem, p. 76.

30. Ibidem, p. 77.



**Figura 10:** Poema de Shiki

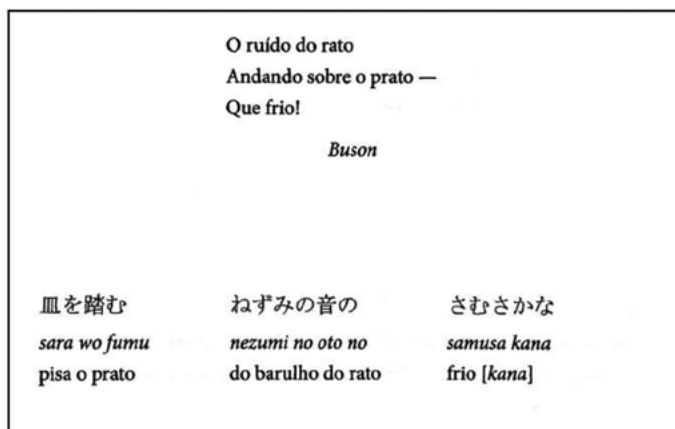
Esses três poemas estão inseridos dentro do estado de espírito de uma mesma estação: a primavera. Com tópicos em comum, a “chuva de primavera”, é nítida a diferença entre os enfoques de Buson e de Issa. Se o poema do primeiro resulta numa plasticidade própria da objetividade, quase de precisão cirúrgica do poeta, não havendo quaisquer resquícios de uma visada subjetivante, o poema de Issa, por sua vez, se movimenta por um aspecto, digamos, mais sentimental: sob a chuva da primavera, o poeta criava uma precisa imagem de interação entre a criança e, possivelmente, seu animal de estimação. Já estando em outra época, se levarmos em conta um novo período político-histórico que se inicia no Japão, Shiki preserva o aspecto de maior valor em Buson, ou seja, o que há de mais objetivo nas imagens poéticas que ali são captadas, espécie de economia máxima que o poeta pode fazer: fornecer ao seu leitor nem mais, nem menos, apenas o suficiente.

A subjetividade decadente de alguns imitadores tardios de Bashô não agradava Shiki, que tinha como exemplo de objetividade e eficiência na linguagem, Yosa Buson. Shiki ansiava um *haikai* que fosse feito em linguagem objetiva e que versasse sobre fatos cotidianos, acessíveis à experiência, não sobre imaginações místicas afetadas<sup>32</sup>.

Voltemos às diferenciações de estilo entre Buson e Issa. Os poemas de inverno, elencados nas Figuras 11 e 12, nos revelam o modo como isso está colocado na própria linguagem literária. Em Issa, deve-se notar a maneira como a presença do poeta faz enunciar uma tonalidade única sobre a própria presença do ser humano no mundo. Já em Buson, que é reconhecido por seu olhar apurado de pintor das coisas do mundo, recai sobre o poema, mais uma vez, o mundo objetificado, com a mínima interferência humana, em último grau. Vejamos:

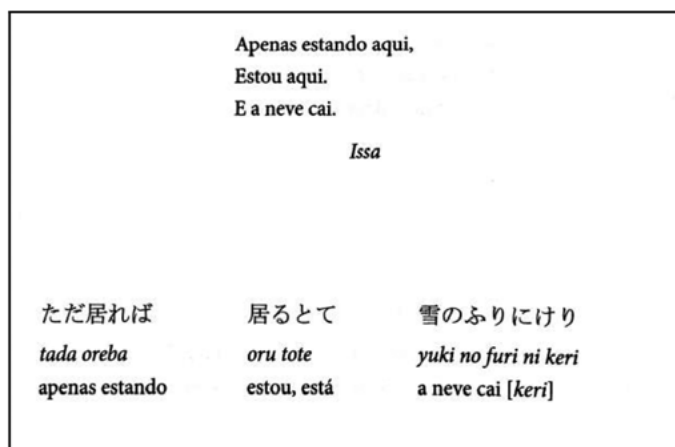
31. Ibidem, p. 85.

32. PORTELA, op. cit., p. 171.



Fonte: Franchetti e Doi<sup>33</sup>.

Figura 11: Poema de Buson



Fonte: Franchetti e Doi<sup>34</sup>.

Figura 12: Poema de Issa

Em que pesem as diferenças entre esses poetas, todos parecem compartilhar de um mesmo espírito que, predominantemente, tem em Bashô seu grande mestre. Dele são herdeiros incontestes. Não há dúvida de que, sem a presença de Bashô e de seus ensinamentos, não teria sido possível captar esse instante sublime registrado no bonito e engenhoso poema de Issa<sup>35</sup>:

Nos olhos da libélula  
Refletem-se  
Montanhas distantes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CROWLEY, Cheryl A. **Haikai poet Yosa Buson and the Bashô revival**. Leiden: Brill, 2007.

33. FRANCHETTI; DOI, op. cit., p. 156.

34. Ibidem, p. 168.

35. Ibidem, p. 140.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko (org.). **Haikai**: antologia e história. 4. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

FRANCHETTI, Paulo. Introdução. *In*: FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko (org.). **Haikai**: antologia e história. 4. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012. p. 9-58.

KEENE, Donald. **Japanese literature**. New York: Groove Press, 1955.

LEMINSKI, Paulo. **Vida**: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PORTELLA, Jean Cristtus. Semiótica do Haikai. *In*: FERREIRA, Fernando Aparecido; MOMESSO, Maria Regina; SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; ABRIATA, Vera Lucia Rodella (org.). **Discurso e linguagens**: objetos de análise e perspectivas teóricas. Franca: Editora Unifran, 2011. p. 165-192.