

SELEÇÕES EM FOLHA

Ano XI, Nº 01 – 2007, JANEIRO
Assinatura até Dezembro de 2007: 11 selos postais de 1º Porte Nacional
Não-comercial (R\$ 0,55) ou informe seu e-mail para remessa mensal grátis.

Poesias e contos?
www.haicu.sf.nom.br

¡Volveré, cual quien no existe,
al lago mudo y helado:
clavaré la quilla triste:
posaré el remo callado!
Tú, porque yo cruce fiero
la tierra, y sin odio, y puro,
te arrastras, pálido y duro,
mi amoroso compañero.
José Julián Martí 1853-1895, Versos Sencillos, Canto IV y XLVI (SF0508)
José Martí Poesía Completa, Tomo I,
Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1985

Mi vida así se encamina
al cielo limpia y serena,
y tú me cargas mi pena
con tu paciencia divina.
Y porque mi cruel costumbre
de echarme en ti te desvía
de tu dichosa armonía
y natural mansedumbre;

Pássaro, tãgem com teu bico esguio
as frutas sazonadas da manhã!
O sabor transluzente da maçã
espuma-se num som branco e macio...
Toca as rubras cerejas! Cada trio
agrupa-se ao redor de teu afaã;
e as sementes polidas da romã
são como as pedras soltas pelo rio...

Nos cachos musicais das longas uvas
ouvirás, pingo a pingo, as verdes chuvas,
gotejando nas notas da parreira...
Cantarás toda a gama dos frescores;
conhecerás o gosto dessas cores
que entoa a luz fragrante e passageira!...

Maria Thereza Galvão Bueno, A Flor, O Pássaro e
o Vento: O Pássaro, X, 1966

Passo. Estou só. É aquela antiga rua torta
aonde moravas. Noite. A luz pálida e fria
de um poste, brandamente, uma casa alumia
– a tua casa é a mesma; a mesma a tua porta!...
Há murmúrios de amor na alameda sombria...
– Meu pensamento sonha... E, em sonho, se transporta
à casa. A casa dorme. A sala vive morta.
Tua alcova penetra: a alcova está vazia...
– Ah! quanta vez, outrora, este deserto leito,
meus joelhos nos teus, teus seios no meu peito
não viu minha alma alar-se e fundir-se na tua!
– Como se nos mostrava a eternidade escassa
pra esse afeto!... – O que digo?!... É o meu sonho que passa.
Passo. Estou só... É aquela antiga e torta rua...

Rubens Limongi França, Devaneio da Solidão, de Sonetos
de Bem Querer, 1998

De longe, o tronco é feio. É apenas um pedaço
informe de madeira, ao sol do campo aberto...
Se chegarmos, porém, a vê-lo mais de perto,
mostra beleza tal que nos causa embaraço.
Um dia – eis a razão – algum favônio incerto
de uma orquídea deixou-lhe o germe no regaço.
Esse germe brotou, cresceu, e, passo a passo,
em corolas se fez, aos borbotões liberto!...
– Assim sou eu. És tu. É assim a nossa vida.
Eu sou a árvore pobre, aos invernos sofrida,
cujas folhas levou dos ventos a rajada...
No entanto, em meu viver – outrora negro e triste
– só perfume, só luz, só alegria existe...
porque és a bela orquídea em meu tronco enlaçada!

Rubens Limongi França, O Tronco e a Orquídea, de
Sonetos de Bem Querer, 1998

Gentileza de Larissa Lacerda Menendez

| | | | | | |
|---|--|--|--|---|--|
| Quando vejo o teu olhar, tua graça e o teu sorriso, parece que vou ficar a um passo do paraíso. Aloisio Bezerra, 0601 O Pitiguari: Rua Guanabara 542, 59014-180 – Natal, RN | A salvação por inteiro foi na cruz, onde a Verdade cravejada no madeiro redimiu a humanidade! Benedito Camargo Madeira, 0612 Trovalegre: Caixa Postal 181 37550-000 – Pouso Alegre, MG | Coberta pela maré, a loura, em pleno verão, sentiu que não dava pé, porém... como dava mão! Edmar Japiassú Maia, 9704 II Menestrel da Trova, UBT – Seção de Juiz de Fora | Um pelo outro, passamos, com os olhos fitos no chão... – Mas, com que ardor nos olhamos com os olhos do coração! Lilinha Fernandes, 0611 O Ubeteano: Caixa Postal 448 14001-970 – Ribeirão Preto, SP | – Três frangos, polenta e vinho – pede o gordo comilão. – Comes tudo isso sozinho?!?! – Não, garçom, como com pão! Marina Bruna, 0606 Sem Limites: Rua Agenor Meira 14-73 17015-301 – Bauru, SP | Entre o morrer ou lutar quando a paz está em jogo, ninguém pode calcular quanto vale um cessar-fogo! Neide Rocha Portugal, 0612 Koisalinda: Rua Liberdade 182 14085-250 – Ribeirão Preto, SP |
|---|--|--|--|---|--|

| | | | | | | |
|---|--|---|---|---|---|--|
| Através das árvores raios de sol iluminam a vitória-régia. Clície Pontes | Meia-noite... rjões... no caminho iluminado nasce o Ano Novo. Fanny Dupré | Ao cair da tarde apenas uma cigarra – companheiras mortas. Francisco Handa | Alamanda em flor: parede com rachaduras do casarão ruindo... H. Masuda, Goga | Sob a luz do sol na cascata cristalina prismas de cores. Hazel de S. Francisco | Balde d'água subindo pelo poço dentro uma perereca! Sonia Mori | Despenca o toró... Diminuindo a pancada, o som da goteira. Teruko Oda |
|---|--|---|---|---|---|--|

H. Masuda Goga/Teruko Oda, de Natureza – Berço do Haicai, Kigologia e Antologia, 1996

TEMAS DA SAZÃO VERÃO – QUIDAIS DE VERÃO

| | | | | | | |
|--|---|--|--|---|--|--|
| O bicho-preguiça, com languidez, adormece enroscado na árvore. Amália Marie Gerda | A frente a bandeira, e vestidos a caráter... Folia de Reis. Anita Thomaz Folmann | Folia de Reis... Na esquina da rua pede licença pra entrar Benedita Azevedo | Perfume no ar! Silêncio da madrugada, flores-da-noite. Cecília Amaral Cardoso | Na beira da praia, criança se assusta. Uma água-viva. Flávio Ferreira da Silva | Sem a cauda, foge a lagartixa. Incessantes círculos. Manoel F. Menendez | Atrove na praia carregada de amarelos. Polpudo abricó. Nadyr Leme Ganzert |
|--|---|--|--|---|--|--|

HAICUS EM FOLHA

| | | | | | | |
|---|---|---|---|--|---|--|
| Saudando quem passa, a janela de gerânios recebe elogios. H Alba Christina | Férias de verão: na praia muito agitada, um mar de barracas. N Alba Christina | O acará-bandeira brilha, sinuosamente, nas águas tranquilas... H Amália Marie Gerda | Sem ventos e aragens, falenas adormecidas, nos pés de gerânios... H Amália Marie Gerda | Férias de verão! Um jardim de guarda-sóis, na beira da praia... W Amália Marie Gerda | No criado-mudo despertador desligado. Férias de verão. C Amauri do Amaral Campos | Acará-bandeira. Saltando na correteza desfralda e brilha. N Amauri do Amaral Campos |
| A família inteira se divertindo na praia. Férias de verão. W Analice Feitoza de Lima | Plantados em vasos, gerânios vão florescendo em rosa e vermelho. H Angélica Villela Santos | Crianças brincando, dia claro, sol brilhando. Férias de verão. W Argemira F. Marcondes | Futebol na praia, mar aberto, fortes ondas. Férias de verão. W Argemira F. Marcondes | Sol e areia. Crianças brincam na praia. Férias de verão. N Cecy Tupinambá Ulhôa | Sozinho nadando no aquário da sala. Acará-bandeira. W Cecy Tupinambá Ulhôa | Férias de verão e um formigueiro de gente no mar e na areia... N Darly O. Barros |
| Férias de verão: barcos à vela no mar praias lotadas. C Denise Cataldi | O acará-bandeira vai viajar. N Denise Cataldi | No chalé da estrada gerânios na janela, rubros e rosas. N Denise Cataldi | No aquário redondo, o acará-bandeira nada sem parar. H Djalda Winter Santos | Na praia repleta corpos molhados de mar. Férias de verão! N Elen de Novais Felix | Vaso de gerânio ornando a pequena mesa no canto da sala. N Elen de Novais Felix | Nos fundos da casa, verde e rosa nos canteiros. Gerânios florindo. E Manoel F. Menendez |
| Na floricultura, um vasinho de gerânio enfeita a vitrine. E Mª Marlene N. Teixeira Pinto | Acará-bandeira. Barbatanas desfraldadas. Refletindo o sol. H Nadyr Leme Ganzert | Férias de verão. Um sorvete derretendo caído na areia. E Renata Paccola | As donas de casa comendo nas barraquinhas – férias de verão. N Renata Paccola | Garça espresita às águas empoadas pela enchente. Acará-bandeira. A Roberto Resende Vilela | Vasos nas janelas. Cabelos soltos ao vento. Gerânios em flor. A Roberto Resende Vilela | Menina à vontade. Férias de verão. W Roberto Resende Vilela |

O hocu era e é a partida para o encadeamento de estrofes conhecido como haicai, e nada tem a ver com os demais tercetos ou duetos deste. O hocu (literalmente *estrofe inicial*), devido a sua função no encadeamento, era e é um terceto aberto. Considero o haicu com seus mesmos princípios, e contendo um corte no texto, a mais antiga poesia moderna do mundo.

O haicu deve ser feito no momento da ocorrência, dando destaque ao quigo (palavra da sação), *seu único principal motivo*: é um instantâneo filmado em palavras. Quanto mais excluirmos pensamentos, explicações, conclusões, opiniões, adjetivos, alterações nos seus substantivos etc., mais aperfeiçoaremos sua feitura na metragem 5-7-5 ou menos. Fazer este fácil entendido, *só persistindo*. Não há outra opção: comece já!

Num Quadro Final (análise dos votantes e votados do mês), à parte, orientaremos sobre os tercetos de Haicus em Folha, visando o aperfeiçoamento quanto a melhor percepção dos mesmos. *Vamos lá, coragem!*

SELEÇÕES MENSAIS FAZER E ENVIAR ATÉ TRÊS HAICUS

Remeter até 30.01.07, quigos à escolha: **Beijo-de-frade, Cotia, Ovo de Páscoa.**

Remeter até 28.02.07, quigos à escolha Curau, Dia do Campeiro, Trapoeiraba.



Enviar para: Manoel Fernandes Menendez

Praça Marechal Deodoro 439, Apto. 132
01150-011 - São Paulo, SP

ou

mfmendez@superig.com.br

1. Preencher até três haicus, (veja quigos ao lado, à escolha) em uma única ½ folha de papel, com nome, endereço e assinatura. Despachá-la normalmente pelo correio com nome e endereço do remetente, até o dia 30 do respectivo mês. Pode ser usado também sinônimos *corretos* dos respectivos quigos – palavras da estação, ou seja, sinônimos referentes à natureza.

2. Posteriormente o haicuista receberá, devidamente numerada, a relação dos haicus desse mesmo mês (sujeita a possíveis falhas no texto e sem a devida correção em tempo hábil), afim de selecionar 10% deles.

3. Sete dias após remessa do rol para escolha, o haicuista enviará seus votos numa folha, para apuração do resultado. A folha conterá o nome do haicuista selecionador (em cima e à direita do papel) e, em seguida, um abaixo do outro, o número e o texto de cada haicu assim escolhido. Não se escolherá haicus de própria lavra, pois serão anulados, bem como os que forem destinados a haicu cujo autor deixar de votar.

4. O resultado (somatório de todos os votos assim enviados), será dado por volta do dia 10 do mês seguinte.

| TREVOS À MODA OCIDENTAL E | | | TREVOS PERSONAGEM | | | |
|---|--|--|---|--|---|---|
| A noite e o luar traz odor encantador. Flores-da-noite. | A justa homenagem a um bom comunicador: Dia do Carteiro. | Tão alvas ou róseas, têm sementes pequeninas as lindas begônias. | No chão, rolam frutos... A água dos cocos se espalha e forma um rio doce... | Ponto no lençol. Se não pula é só pinta, se pula é pulga. | Ela não virá... Abrem-se as flores-da-noite na minha janela. | Pipocar de fogos! Entero do ano velho. Salve o ano novo!... |
| Agostinho José de Souza | Alba Christina | Alda Corrêa M. Moreira | Amália Marie Gerda | Amauri do Amaral Campos | Antônio Seixas | Cecy Tupinambá Ullhoa |
| Calor de verão, acerola geladinha: vitamina C. | Ante a ira do céu, a gargalhar pelo espaço, surge o trovão... | Ao vento lá vai frescor das damas-da-noite sedutoras, uai! | Nojenta, nem liga... Lema marca seu caminho, já prevendo a volta. | Vai ser bem melhor dinheiro não vai faltar. Sonhos... de Ano Novo. | Pequeno cão. Coccera irritante. Indesejável pulga. | Bebi água de coco que doce satisfação! Natureza bela. |
| Djalda Winter Santos | Elen de Noyais Felix | Fernando Lopes Soares | Fernando Vasconcelos | Flávio Ferreira da Silva | Flávio Velasco | Haroldo R. Castro |
| Forte relâmpago. Ensurdecedor trovão. Santa Bárbara! | Na banca da feira, verde, vermelho, amarelo: – Farol-pimentão. | Efeito sem graça da ventania da noite: – chorão desfolhado! | Calor, verão, praia... Água de coco gelada modifica o clima... | Quando a mosca azul eu vejo, fico lembrando Machado de Assis. | Torta de abricó e a frase: – Seja feliz! Aos poucos... sumiram! | Na aldeia antiga ecos da Folia de Reis animam turistas. |
| Helvécio Durso | Hermoclydes S. Franco | Humberto Del Maestro | João Batista Serra | Jorge Picano Siqueira † | Leonilda Hilgenberg Justus | Maria App. Picano Goulart |
| Feliz, o Ano Novo, entre fogos e champanhe, abre o reveillon! | Vendidos na feira, vários tipos de abricós. Frutos saborosos. | Boa ou má notícia... Dia a dia do Carteiro, tudo é indiferente. | Chegou o Ano Novo! Mais doze meses, passados. rotina da vida. | Fogos de artifício. Desejos de paz e amor. Festa de Ano Novo. | E o tal pimentão verde, vermelho, amarelo. Um camaleão? | Água azul reflete bailado de nenúfares, patinho brincando. |
| Maria Madalena Ferreira | Mª Marlene N. Teixeira | Maria Reginato Labruciano | Nadyr Leme Ganzert | Roberto Resende Vilela | Sérgio Serra | Suely da Silva Mendonça |

H A I C A I C A : H O M E N A G E M À S Í N T E S E
Haroldo de Campos, de A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios, Editora Perspectiva, 1969 – Biblioteca Casa das Rosas C212a

Perguntado sobre a diferença entre poesia e prosa, respondeu o estudante japonês: “a poesia consiste em essências e medulas” (Cf. Ezra Pound, *ABC of Reading*). Se este postulado pode ser considerado válido para a poesia em geral (“dichten=condensare”), a poesia japonesa em particular nos oferece uma impressionante tradição de síntese absoluta e apresentação direta: o *haikai*, poema de 17 sílabas, que se desenvolveu no chamado período Tokugawa (1660-1868), inicialmente com Bashô (1644-1694) a sua escola, e, mais tarde, com Buson (1716-1784) e Issa (1763-1828), para citar apenas os mais importantes.

Não me parece justificada a aura de mellifluidade e exotismo gratuito que a visão ocidental procura, freqüentemente, emprestar ao *haikai*, desvirtuando-o em sua principal riqueza – a linguagem altamente concentrada e vigorosa – para apresentá-lo como um produto arrebicado daquilo que EP denominou, no mesmo *ABC of Reading*, “rice powder poetry”, ou seja, “poesia-pó-de-arroz”. A inspeção do texto original de alguns *haicais* – mesmo para um simples admirador do idioma japonês, como é o meu caso – oferece não apenas um desmentido aos colecionadores de bijuteria, como também revela, na sua estrutura gráfico-semântica, a existência de processos de compor e técnicas de expressão (congeniais, aliás, à linguagem nipônica, mas levados no *haikai* a um ápice de rendimento), que só encontram paralelo em pesquisas das mais avançadas da literatura ocidental contemporânea.

Uma primeira observação que, desde logo, se pode fazer no sentido da comprovação do que ficou acima afirmado, é a da influência do *haikai*, como forma sintética, sobre um dos principais movimentos de renovação da poética moderna de língua inglesa, o “imagismo” (1912-1914), promovido por Ezra Pound e outros. Como nota Donald Keene (*Japanese Literature*), “... embora a tese principal dessa escola – as idéias poéticas são melhor expressas pela apresentação de imagens concretas do que por comentários – possa não ter sido derivada da poesia japonesa, seria difícil pensar em alguma outra literatura poética que encarnasse esse ponto de vista de um modo tão completo”. E aqui deve ser indicado que Pound, entre 1913 e 1914, passou a explicar o imagismo “em termos que envolviam o ideograma” (J. G. Fletcher, citado por Stanley Coffman Jr., *Imagism*), isto graças ao ensaio do orientalista Ernst Fenollosa *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, editado por EP, o qual, aliás, com o auxílio das notas deixadas por Fenollosa, iniciou as suas famosas traduções do chinês e do japonês (teatro “Nô”). Realmente, se tivermos presentes as observações de Fenollosa sobre a estrutura do ideograma (*kanji*, – para o japonês), ou seja, que “neste processo de compor, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas”, compreenderemos que um ideograma isolado pode ser, em si próprio, pela alta voltagem obtida com a

justaposição direta dos elementos, um verdadeiro poema completo: 明 em chinês *ming* ou *mei* = sol + lua, ou como interpreta Pound, “processo de luz total” (em japonês, na forma adjetiva, *akarui* = brilhante); e, mais ainda, perceberemos que o *haikai* não é outra coisa senão a manifestação de análoga “forma mentis”, desenvolvida em combinações mais elaboradas, se bem que sujeitas, sempre, à mais extrema economia de meios. O *haikai* relaciona dois elementos básicos, segundo a lição de Bashô, reproduzida por Donald Keene, um de “permanência” (a “condição geral”, como, por exemplo, a primavera, o fim do outono etc.), outro de “transformação”, a “percepção momentânea”. Diz Keene: “A natureza dos elementos varia, mas deve haver dois pólos elétricos, entre os quais salte a centelha, para que o *haikai* se torne efetivo”.

Earl Roy Miner, analisando “O débito de Pound para com o Japão” (dissertação resumida no nº 6, pp. 13-15, da publicação de estudos poundianos *Pound Newsletter*), conclui mesmo que “enquanto o seu (de EP) débito para com a China consiste principalmente em idéias históricas, éticas, políticas e outras, sua dívida para com o Japão é mais importante do ponto de vista de sua teoria literária e de sua técnica; e que, através de sua exploração do Japão e da cultura japonesa, ele *colheu no ar uma tradição viva*”. De fato, podem ser identificados, nos poemas menores de Pound, exemplos da técnica do *haikai* (o conhecido: “The apparition of these faces in a crowd;/Petals on a wet, black bough”), assim como, em detalhes, no próprio corpo de *The Cantos*, sua obra máxima (Hugh Kenner isola amostras de *haikai* nos *Pisan Cantos*: “O moon my pin-up/chronometer” etc.). Mas não é só: a própria armadura ideográfica dos “Cantos”, numa escala macroscópica, guarda analogia com a estrutura básica de superposição de elementos do *haikai*. Em 1914, visualizando o que seria um longo poema imagista ou vorticista, escrevia Pound: “Perguntam-me, freqüentemente, se poderia haver um poema longo imagista ou vorticista. Os japoneses, que produziram o *haikai*, produziram também as peças *Nô*. No melhor *Nô* a peça inteira... é reunida em torno de uma imagem... Nada tenho contra um longo poema vorticista”. Donald Keene, especialista em literatura japonesa, confirma a percepção poundiana do *Nô* como “imagem unificadora”, como “vortex” (“o ponto de máxima energia”), cuja estrutura seria paralela à de um poema imagista e/ou do *haikai*: “O *Nô* providencia um molde soberbo para um poeta dramático. Em certo sentido à um equivalente amplificado do rarefeito *haikai*, apresentando apenas os momentos de maior intensidade, como a sugerir o resto do drama. Como o *haikai*, também o *Nô* possui dois elementos, sendo que o intervalo entre a primeira e a segunda aparição do dançarino principal desempenha a função do corte no *haikai*, devendo o auditório suprir o

elo entre ambas”. E que outra coisa ocorre com a “*épica sem enredo*” (“plotless epic”), realizada por EP, onde, da catalisação de elementos em torno de focos de interesse ou vórtices, emerge, afinal, o imenso ideograma da cosmovisão poundiana, irredutível a um desenvolvimento tradicional, de progressão linear, sob o esquema princípio-meio-fim?

Mas não é somente do ponto de vista da estrutura que nos interessa o *haikai*. Também em seu léxico encontraremos, constantemente, exemplos da mais arrojada modernidade. Sendo o idioma japonês eminentemente “aglutinante”, possui maleabilidade extrema para a composição, dentro da normalidade e dos hábitos semânticos, de verdadeiras palavras-montagem, à maneira praticada na literatura ocidental sobretudo por um inventor do porte de James Joyce. Joyce, sistematizando a “palavra-valise” de Lewis Carroll (*galumph*, p. ex.: *gallop + triumph*), tem criações como *Silvanoolake*, onde se fundem as idéias de bosque (latim, *silva*) + lua + lago, além da nuance sonora *silver* (prateada), o que levou Louis Gillet (*Stèle pour James Joyce*) a exclamar: “Em si, a palavra é prodigiosa: é uma criação naturalista, um pequeno poema completo como um *haikai* japonês”. Na verdade, a “palavra-valise” é quase que uma contraparte verbal do ideograma, ou seja, a reprodução do efeito do ideograma através da palavra, que já não mais secciona, mas incorpora em um “continuum” os vários elementos da ação ou da visão. Nela se procura preservar aquela “qualidade de uma contínua pintura em movimento”, de desenrolar cinematográfico, que Fenollosa resalta no ideograma chinês (ou japonês). Onde se poder, também, lembrar, com Eisenstein, que a montagem cinematográfica pode ser descrita em termos de ideograma, e, conseqüentemente, de *haikai*. Em seu livro *Film Form* (1929), o grande diretor russo traçou uma análise comparativa entre o *princípio cinematográfico* e o *ideograma*, onde, após salientar que “o método da realização” dessa poesia “é inteiramente análogo à estrutura do ideograma”, passa em revista alguns exemplos de Bashô, Kikaku, Buson, Kyoroku, para concluir: “Em nosso modo de ver, eis aí frases de montagem. Registros de tomadas. A simples combinação de dois ou três detalhes de caráter material permite uma representação perfeitamente consumada de outra natureza – psicológica”. E, mais adiante, acrescenta, em nota de pé de página: “Coube a James Joyce desenvolver em *literatura* a linha pictórica do hieróglifo japonês.”

Esta digressão tem por objetivo introduzir, em nosso idioma, um novo tipo de “abordagem” ao *haikai*, onde a preocupação não será com o decorativo e o artificioso, mas com a medula mesma desse artefato lingüístico sucinto e altamente tensionado que é a breve forma poemática japonesa. Descartada, desde logo, a cogitação da rima, de todo descabida na transposição de uma linguagem onde, dada a freqüência homofônica (cite-se o caso das desinências latinas, por exemplo), este recurso estilístico simplesmente inexistente como tal, não me pareceu, também, essencial, a adoção do esquema métrico fixo 5-7-5 sílabas, mesmo porque, diferentemente do que ocorre no português, a contagem silábica no japonês não obedece ao princípio da tônica final: o verso japonês é, por assim dizer, “plano”, nele se computam todas as unidades silábicas. Assim, adotando um verso livre extremamente breve como módulo de composição, meu esforço se concentrou em obter um rendimento máximo em português dos efeitos da elipse, da linguagem reduzida, afastando do corpo enxuto do poema traduzido todos os apoios conectivos, toda a adjetivação pitoresca, todo o resquício explicativo ou conceituoso que pudesse enfraquecer a ação direta do original. Lição dos “A Few Dont’s do manifesto imagista de Pound, somada, em nossa tradição poética, à “sinceridade total e sintética”, ao “obter em comprimidos minutos de poesia”, que, no dizer de Paulo Prado (e sempre lembrando o *haikai* japonês: “lê poeta japonês/essuie seu couteau:/cete fois l’éloquence est morte”), caracterizam a *poesia pau Brasil* de Oswald de Andrade (esta, por si só, um outro tributo à técnica do ideograma, a merecer um estudo à parte).

Apresentarei, a seguir, dois “exemplos” de *haicais* traduzidos dentro da concepção que expus. Ambos irão acompanhados do texto original e providos de comentários aos principais *kanjis*, quanto possível de acordo com o sistema preconizado por EP para trabalhos da índole (“O texto ideográfico e, sob ou ao lado de cada ideograma, uma explicação. Ou, em caso de palavras muito comuns, uma tradução interlinear com notas a respeito dos sinais menos familiares”, *Guide to Kulchur*), sistema aplicada pelo grande poeta americano no apêndice de sua edição já mencionada do ensaio de Fenollosa. Fiz, também, a transcrição fonética do texto japonês. Finalmente: adotei uma disposição mais espacial, que rompe o esquema usual do terceto, por me parecer que só um desenvolvimento desse tipo poderia – ainda que aproximadamente – evocar a idéia de continuidade visual do *haikai*, que *se contém em apenas uma linha, lidando no sentido vertical*, não se subordinando, portanto, ao arranjo estrófico (veja-se nesse sentido, por exemplo, a coletânea em 5 volumes compilada por Kenkichi Yamamoto para a editora japonesa Kobunsha).*

(*) Aproz-me registrar aqui meus agradecimentos ao Prof. José Sant’Anna do Carmo, cujas lições de idioma japonês tornaram possíveis estas traduções.

BUSON canta o touxinol
garganta miúda
– sol lua – raiando
(*uguisu no / naku ya chisaki / kuchi akete*)

1 – *uguisu* (rouxinol): dois fogos sobre um teto (cobertura) sobre pássaro; eis o que me parece uma verdadeira palavra-metáfora, um poema em miniatura, que, por si só, resume todo este *haikai*: o rouxinol, cujo canto, na espessura de um bosque, rompe como uma luz; o mensageiro de “um dia parado em su mediodia”, o “cenit de uma primavera redonda”, do poema de Jorge Guillén.

2 – *naku* (canto de pássaro, gorjeio) boca + pássaro.

3 – *kuchi*: pictograma de boca.

4 – *akeru*: sol + lua; o mesmo ideograma já referido no texto deste estudo, aqui porém em função verbal, como se desprende da desinência em *hiragana* (alfabeto fonético), que indica o particípio presente (*lê-se akete*); significa: amanhecer, abrir; a idéia concreta “processo de luz total” está presente, razão pela qual recorri à força dos substantivos conjugados “sol lua”, completando a projeção verbal da imagem com a forma verbal “raiano”, que não só incorpora o elemento luminoso do canto, como sugere o próprio riar do dia; notar que *lua* repete fonemas de *miúda* e que *canta, garganta e raiando* partilham fonemas comuns ou colaterais (*/k/;/g/;/v/;/d/*).

– grafados em *hiragana*, entremeado nos *kanjis*, temos, na ordem em que aparecem:
no (preposição “de”);
chisaki (adjetivo, “pequena”);
ya (partícula expletiva).

BASHÔ o velho tanque
rã salt’
tomba
(*furū ike ya / kawasu tobikomu / mizu no oto*)

1 – *furū* (velho); o sinal de 10 sobre a boca (*kuchi*); o que passou de boca em boca por 10 gerações (Pound via Fenollosa, ou notícia 10 vezes repetida (Vaccari, *Pictorial Chinese/Japanese*).

2 – *ike* (lago, tanque): caracteriza-se pelo elemento “água” (*mizu*), abreviado, à esquerda do ideograma.

3 – *ya*: partícula expletiva (*kireji*), escrita *hiragana*.

4 – *kawazu* (*rã*): caracteriza-se pelo elemento “verme” (*mushi*), à esquerda do ideograma, indicando espécie animal.

5 – *tobikomu*: verbo composto de *tobu*, “saltar” + *komeru*, “entrar”; contém os dois pólos da ação: o salto e o mergulho; grafa-se com dois *kanji* superpostos: o de *tobu*, seria, para Vaccari, a pintura sintática de pássaros no ato do vôo; o de *komeru* reúne uma parte inferior, indicativa de “movimento para a frente” (*shimiyu*, cf. Vaccari; “o processo”: pegadas + um pé, cf. Pound/Fenollosa), e outra superior (*nyu*, Vaccari), significando “entrar” (como um rio na sua foz); a desinência verbal *mu* está grafada em *hiragana*.

6 – *mizu* (água): pictografia de fios de água correndo.

7 – *no* (de): preposição, em grafia *hiragana*.

8 – *oto* (rumor): embora extremamente estilizado e de interpretação problemática, este símbolo, para Vaccari, remontaria a uma antiga pictografia de uma boca aberta, deixando ver a língua (parte inferior do *kanji*), no ato de produzir o som.

Neste *haikai* de Bashô, talvez o mais famoso do gênero, o eixo da ação está na palavra composta *tobikomu*, formada pela aglutinação dos verbos saltar (*tobu*) + entrar (*komeru*). No original, a transição dos “shots” visuais se faz assim, sem solução de continuidade, de uma tomada para outra, até o remate, que se resume, como numa etapa final de montagem cinematográfica, no rumorejar da água agitada pelo baque de um corpo que saltou e não mergulgiu. Por aqui se pode avaliar a pobreza, para não dizer infidelidade, que haveria numa tradução convencional, que só fixasse a imagem da *rã saltando*, por exemplo. Com a “palavra-valise” à maneira joyciana, “saltomba” (fragmentada visualmente por um recurso à cummings de apostrofação, “salt/tomba”), procurei acompanhar o desenrolar fílmico da idéia, “esse desejo de fundir imagem em imagem” que, para D. Keene, caracteriza a poesia japonesa. De outro lado, a textura fônica de “saltomba” não deixa, de certo modo, de responder à de *tobikomu*. Lembre-se o leitor de exemplos como o “Tudo turbulindo” (fundindo “turbilhão” + “bulir”), de Guimarães Rosa.