

A PREPARAÇÃO DO HAICAI

THE PREPARATION OF HAIKU

Jeovani Lemes de Oliveira ¹
(UNEMAT)

RESUMO: Mais do que apreciador do Japão e de sua cultura, Roland Barthes foi estudioso dos mesmos. Sobretudo acerca de uma de suas produções literárias mais representativas: o haikai. Poema que, por vezes, é tido como metonímico do signo que é o Japão. Os argumentos de Barthes referentes ao haikai estão diluídos em sua produção. Mas, destacam-se em *O império dos signos* e *A preparação do romance*. Nestas obras, ainda que de forma esparsa, estilhaçada, o autor estabelece uma verdadeira poética do poema nipônico. A proposta é, pois, a partir dessas duas obras pressupor, ou melhor, observar, a presença de um percurso estético que configura uma poética barthesiana do poema típico japonês. Nos dois livros é possível observar como uma constante, definições e qualificações e outros traços distintivos que contribuem para a preparação, ou melhor dizendo, a configuração

¹ Professor da Rede Estadual de Ensino do Estado de Mato Grosso, mestre e doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Câmpus de Tangará da Serra. jeolemes@gmail.com

do haikai. Na preparação do poema incrustada nas obras Barthes, na medida em que questiona alguns lugares-comuns, estabelece novos paradigmas para a compreensão e o estudo do mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Barthes; poética; haikai

ABSTRACT: More than a lover of Japan and its culture, Roland Barthes was studious of them. Especially about one of his most representative literary productions: the Haiku. A poem that is sometimes taken as the metonym of the sign that is Japan. Barthes's arguments concerning haiku are diluted in their production. But, they stand out in *The empire of the signs* and *The preparation of the novel*. In these works, although in a sparse, shattered form, the author establishes a true poetics of the Japanese poem. The proposal is, therefore, from these two works to presuppose, or rather to observe, the presence of an aesthetic path that forms a Barthesian poetic of the typical Japanese poem. In both books it is possible to observe as a constant, definitions and qualifications and other distinctive features that contribute to the preparation, or rather, the configuration of haiku. In the preparation of the poem embedded in the works Barthes, insofar as it questions some common places, it establishes new paradigms for the understanding and the study of the same one.

KEYWORDS: Barthes; poetic; haiku

O crítico francês Roland Barthes não fez uma poética do haikai propriamente dita, no sentido clássico e tradicional do termo. Mas, de certa forma ele o fez. Poética, explica Todorov (1971, p. 99), estuda as propriedades do discurso literário. A poética elaborada por Barthes além desse aspecto se aproxima à definição elaborada por Rene Passeron, citada por Todorov (1980, p. 25), sobre *poiética*, cujo objeto é a instauração, a criação das obras, uma estética em sentido estrito. É bem isso que faz o crítico francês, um estudo, ainda que fragmentado, acerca dos elementos que configuram a instauração do poema.

Há, no conjunto de sua obra, de forma esparsa, fragmentada, dissolvida, uma poética do poema nipônico. A opção por dissolver o tratado acerca do poema em seus textos pode ter ocorrido, sobretudo, por Barthes ser um homem de seu tempo, esse tempo em que tudo se dissolve no ar, corroborando Marx, ou mais adequadamente, todas as estruturas se dissolvem em tempo menor que levam para se organizarem, como analisou Bauman (2007, p.7). Há em Barthes uma escrita fragmentária consciente, por opção. A exposição de seu universo em migalhas. Para ele o fragmento é a forma de estar sempre com a impressão de estar começando um texto, uma vez que o fragmento é sempre o início prazeroso de alguma coisa.

A opção de estilhaçar e pulverizar os argumentos acerca do haicai está intimamente ligada também com a própria concepção que o autor tem referente ao poema. A presença constante da arguição sobre o poema nipônico e suas peculiaridades dá-se porque o haicai se enquadra como elemento partícipe de seus gostos. Por exemplo, a predileção pela *divisão*, pelo *fragmento*, pela *anotação*, pelo *diário*.

O império dos signos: haicai como metonímia do Japão

A obra *O império dos signos*, de 1970, traz consigo o fascínio do autor sobre o Japão. O oriente, mais especificamente o Japão, fascina por ser diferente, uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos. (BARTHES, 2007, p. 8). Diferença que se manifesta também na linguagem, por vezes com aparência de intraduzível.

O idioma japonês, conforme Barthes, é marcado pela opacidade, mas, apesar disso, no Japão o império dos significantes é tão vasto, a troca de signos é de uma riqueza, de uma mobilidade, de uma sutileza fascinantes. (BARTHES, 2007, p. 18). Esse fascínio ocorre porque no Japão tudo comunica, o corpo todo, por exemplo, exerce a propriedade de texto.

Da comida ao movimento da cidade, tudo procede seguindo princípios budistas, como o vazio. Ao menos sob o olhar perscrutador de Barthes. E tudo é sógnico. Tudo comunica. Sobre a comida crua, paradigma da culinária nipônica, Barthes (2007, p.31) informa que a crueza, como se sabe, é a divindade tutelar da comida japonesa. Afirmação esta que disposta em três versos até daria um haikai. (Crueza/ divindade tutelar/ da comida japonesa).

Há uma característica peculiarmente intrínseca do estado de crueza da comida nipônica. A crueza japonesa é essencialmente visual. (BARTHES, 2007, p. 32). Essa característica é compartilhada com o haikai. Tudo não só comunica, mas também se comunica, ou seja, dialoga entre si.

Mais especificamente sobre o haikai há na obra quatro capítulos: O arrombamento do sentido, A isenção do sentido, O incidente e Tal. No primeiro, o autor observa que a espontaneidade, a ideia de o poema ser fácil de fazer são impressões iniciais que o ocidental tem do haikai. Entretanto, o poema tem uma dupla condição, alia simplicidade com profundidade, é simultaneamente inteligível e não quer dizer nada. Por essas particularidades, o haikai solicita o suborno, o arrombamento do sentido. (BARTHES, 2007, p. 91). O olhar ocidental, reitera Barthes, busca enxergar no poema um desenho silogístico. O poema necessita ser passível de análise. Entretanto, o budismo presente no poema ou, dito de outra forma, do qual o poema é parte, o distancia desse paradigma.

A perspectiva zen e sua relação com o poema são desenvolvidas em *A isenção do sentido*. O sentido obstruído, a cessão da linguagem, a afirmação e sua negação são aspectos budistas que confluem para o poema. O haikai opera pelo menos com vistas a obter uma linguagem plana, que não se apoia em camadas superpostas de sentido. (BARTHES, 2007, p. 97). A brevidade e o esvaziamento de sentido são, por esse prisma, características zen no haikai. Há uma retenção da linguagem, uma abolição dos excessos



semânticos. Por expressar esses aspectos, o haicai é considerado por Barthes (2007, p. 98) como o ramo literário do zen.

O poema japonês não é um texto sintético, a concisão da linguagem. Encerra sim em si a intenção de não deixar a linguagem expandir –se em metáforas, difundir, ampliar os símbolos. O haicai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa. (BARTHES, 2007, p. 99). Justeza é, pois, uma característica desse poema.

Em relação ao caráter descritivo da arte ocidental, o haicai ocupa uma posição antípoda. Ele é contradescritivo, nele a imagem se converte em frágil aparição, como observa Barthes (2007, p. 101).

Além do acontecimento propriamente dito, observa-se no haicai, principalmente pelo seu aspecto sequencial de imagem, uma relação com os quadrinhos, com a pintura, mas sem ser descritivo. Barthes observa que a descrição é um gênero ocidental. E o haicai, ao contrário, é

articulado sobre uma metafísica sem sujeito e sem deus, corresponde ao *Mu* búdico, ao *satori* Zen, que não é de modo algum descida iluminativa de Deus, mas “despertar diante do fato”, captura da coisa como acontecimento e não como substância, acesso à margem anterior da linguagem, contígua à opacidade. (BARTHES, 2007, p. 102).

O vazio é uma constante no poema. O nada que é tudo, como o mito conforme Fernando Pessoa. Em função deste aspecto o haicai nos lembra aquilo que nunca nos aconteceu; nele reconhecemos uma repetição sem origem, um acontecimento sem causa, uma memória sem pessoa, uma fala sem amarras. (BARTHES, 2007, p. 106).

Os breves acontecimentos, as aventuras ínfimas, os gestos, os rituais, são incidentes que, consoante o autor, são a própria matéria do haicai. Ou seja, tudo na cultura japonesa converge para o poema

ou, inversamente, o poema é uma metonímia do signo que é o Japão.

A ideia de que o incidente consubstancia o haikai, ou de que o poema reflete o incidental, pode levar à conclusão de que a obra *Incidentes* tem relação direta com o poema. A relação é periférica, posto que a obra tem referência mais próxima ao *nikki*, ao diário, à *Notatio*, à anotação, outro gênero literário nipônico da Era Heian que tem refletido na produção literária ocidental moderna.

O fato de o haikai ter a qualidade da isenção do sentido não subtrai dele a propriedade de ter um discurso legível. Esse aspecto faz com que, conforme Barthes (2007, p. 109), acreditamos que ele é simples, próximo, conhecido, saboroso, delicado, “poético”.

Ainda acerca da questão do sentido, ponderando, o autor chega à conclusão de que o poema é um traço que pode até ter sentido, o que lhe falta é ausente, é a finalidade. Após reconsiderar a questão do sentido, Barthes (2007, p. 111) entende que o que desaparece, no haikai, são as duas funções fundamentais de nossa literatura clássica: de um lado a descrição e de outro lado, a definição.

A instantaneidade, o sentido sutil e fugaz levam à definição do poema como um *flash*, que, entretanto, não ilumina, não revela nada. (BARTHES, 2007, p. 112). A fugacidade e a frugalidade do poema levam-no à designação do nada em especial. E nisso, explica Barthes, está em conformidade com o espírito zen.

A conclusão inevitável de Barthes é de que no Japão tudo é paradoxal, é móvel, irresistível, tendendo à tenuidade, instantâneo; enfim, tudo que também se aplica ao poema, afinal, ele é constituinte do império dos signos que compõe o universo nipônico.

Levando em consideração que poética estuda as propriedades do discurso literário (TODOROV, 1971, p. 99) pode-se dizer que os argumentos barthesianos acerca do haikai se configuram em uma poética. É possível, para caráter didático, sistematizar, por exemplo, observando as *definições* e as *qualificações*, os atributos que o crítico observa referentes ao poema nipônico. Desta forma, tem-se

Definições	Ramo literário Zen Poema instantâneo É acontecimento É incidente É “tal”
Qualificações	Solicita arrombamento de sentido Acontecimento breve Traço inteligível Justeza Vazio Antidescritivo

Falando sobre poética escreveu Todorov (1971, p. 117) que o fim último de tal obra é sempre a construção de uma teoria. Partindo desse pressuposto Barthes, ao estabelecer princípios que distinguem o haikai, ao estabelecer um método, um caminho para a percepção do poema como tal, caminha no sentido do que se entende por poética.

A aula dentro da aula: a preparação do haikai em A preparação do romance

A preparação do romance – da Vida à obra (2005) é composta por cursos e seminários apresentados no Collège de France entre os anos de 1978 e 1979. Os textos são eivados de muitas reflexões sobre a escrita, associadas à discussão pressuposta acerca do romance, mas traz também, amalgamadas, circunstâncias para o estudo do haikai, tanto pelo movimento dialético peculiar da aula quanto pelo desejo de interpor uma predileção, uma subjetivação a um discurso que, por natureza, tende à objetivação. E, nessas circunstâncias, o autor prepara, propõe e estabelece condições para a observação criteriosa a respeito do poema.

A própria natureza do curso, conforme o autor, tem uma nuance que tende ao efêmero, e, nisso, tem um quê do *ma* e do *utsuroi* japoneses, o nada, a suspensão no vazio. Sendo assim, conseqüentemente, analógico ao poema, ou minimamente que seja, um terreno propício ao estabelecimento das relações.

Um dos primeiros objetos, e chave para a preparação do romance é a Anotação, a *notatio*. A passagem da anotação ao romance corresponde a do fragmentado ao não-fragmentado. Embora Barthes não argumente sobre isso, a anotação, a narrativa fragmentada, é gênero da literatura tradicional japonesa, singularidade do *nikki*, da anotação breve, circunstancialmente similar ao diário, cuja obra icônica é *Makura no soshi*, de Sei Shonagon, do século XI. Entretanto, ele relaciona a anotação com a forma breve a qual declara amar: o haicai.

Considerando, pois, a existência da relação entre a anotação e o haicai e da passagem da mesma ao romance, ocorre a analogia envolvendo o texto poético e a narrativa. E Barthes é extremamente ousado estabelecendo uma analogia entre o poema e Proust. Relação por similitude, embora de elementos aparentemente opostos. Contudo, justifica que essa relação é menos paradoxal do que parece. (BARTHES, 2005, p. 47). O poema é compreendido como forma ultrabreve, exemplo para a anotação do presente, sendo um elemento tênue da vida. (BARTHES, 2005, p. 48).

A questão da brevidade do poema é observada constantemente. Entretanto esse aspecto sozinho tende a aproximar o poema nipônico do epigrama, por exemplo. Relação tranquilamente contestada, afinal. É dito amiudamente em *A preparação do romance* que o haicai é a forma breve por excelência. É basicamente um aforismo repetido como um *leixa-pren*, deixa-prende utilizado na estética trovadoresca. Esse aspecto peculiar do poema, sua brevidade, seu espaço ocupado na página, evidentemente, causou um impacto na poesia moderna. Essa singularidade não é necessariamente específica da estética moderna ocidental recente. Edgar Allan Poe, por exemplo, em seus ensaios literários argumenta

acerca dessa especificidade na poesia. Poe explica que o poema longo é composto por “breves afeitos poéticos”. E a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido. (POE, 1987, p. 112). Em outro texto, um excerto, Poe vaticina que os tempos estariam caminhando para a brevidade e a condensação. (POE, 1987, p. 171). Não por coincidência, estes dois pontos são os observados no poema por estudiosos do mesmo do século XX, caso bem específico, por exemplo, de Augusto de Campos.

Encantamento, desejo, pulsão, são traços específicos do poema. Infligidos na alma do crítico, mas isto de certa forma é metonímico. Isso porque o poema tem dentre muitas peculiaridades a tendência a ser familiar, humano. Então, se assim é para o crítico, há de ser aos outros. Um caso bem específico disto é a fascinação que o terceto do haikai exerce, por seu tamanho, sua tenuidade, isto é, metonimicamente, e conforme diz Barthes (2005, p. 54), pela aeração com que ele gratifica o espaço do discurso. A forma breve, conforme ratifica, é atraente, produz o efeito de atrair o olhar para a página.

O haikai é comparado à música, sendo esta uma peculiaridade do romance, ao menos do romance que Barthes escreveria. E, na passagem de *Anotação para o romance*, o crítico entende necessário e menos paradoxal do que parece argumentar sobre o haikai. Isso porque o poema é forma exemplar da anotação do presente; é, portanto, um ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo de frase que anota (marca, cinge, glorifica; dota de uma fama) um elemento tênue da vida real, presente, concomitante. (BARTHES, 2005, p. 48).

Outra peculiaridade do poema para o crítico é o fato de ele produzir um encantamento, mas *per si*, sem análise. E, nessa mesma linha de raciocínio, há a afirmação de que o poema é desejado. E o desejo está intimamente ligado ao gosto, à empatia, e ao fato de o poema trazer em si, em sua materialidade, aspectos de que o incidente tem carência.

Um traço distintivo do haikai, principalmente em relação à poesia ocidental, é o fato de o poema escapar a qualquer classificação. (BARTHES, 2005, p. 68). Tem, evidentemente, a palavra- estação, que é como o crítico define o kigô, mas afora isso, o poema tem mais liberdade que as formas ocidentais. Nos haicais mais antigos, diz Barthes (2005, p. 71) há sempre uma alusão à estação do ano. E isso é, reiterando o que foi dito há pouco, a palavra-estação. Nem sempre tão evidenciada referencialmente, pois, às vezes, esse aspecto peculiar expressa de forma metonímica a indicação da estação. Lembrando que essa singularidade não presentifica de forma descritiva, uma vez que no poema o que se almeja é indicar, fazer surgir, suscitar.

Reiterando que o haikai habita o campo gravitacional do instante, ele é o vivido, o lembrado, mas transposto para um contínuo presente. Um *tempo que faz*, o acontecido sempre acontecendo. E, ao abordar o poema observando a questão do tempo, inegável e inexpugnável, Barthes se encaminha para a relação entre o texto poético e Proust. O tempo tem uma função *fática e existencial* porque, afirma Barthes (2005, p. 80), coloca em jogo o sentir-se do sujeito, a pura sensação da vida. Lembrando que a função fática é, consoante expõe Jakobson, (2003, p. 126) o pendor da linguagem para o contato. O haikai perpassa, ou passam por ele, aspectos da linguagem e do tempo.

Outra contribuição que ainda reforça a relação com Proust é o fato de a estação do ano ter relação com a memória afetiva. Mas no haikai a referência temporal relaciona-se com o código e não com a subjetividade.

Ligado ao tempo que faz está a *nuance*. Esta é reiteradamente associada ao haikai, principalmente pela sua relação com as sutilezas. A nuance estabelece muitas relações. Uma delas é com o vazio: na nuance há como que um tormento do vazio. (BARTHES, 2005, p. 96). Ela parte do tempo que faz e caminha até um sentido existencial. Expandindo a pertinência da nuance, Barthes (2005, p. 99) afirma que ela é a Vida.

Também relacionado ao tempo e às sutilezas o crítico evidencia outra particularidade do poema, o *instante*. E este com muitos desdobramentos que trazem consigo um número de singularidades que permeiam ou que substancializam o haikai. Há, por exemplo, uma relação do instante com a lembrança mas diferentemente do que ocorre em Proust: no poema o tempo é concomitante com a anotação, no poema o tempo é encontrado imediatamente e não reencontrado como no exemplo proustiano. Desta relação tem-se uma definição do haikai: é o que faz *tilt*, uma espécie de *timido* breve, único e cristalino, que diz: acabo de ser tocado por alguma coisa. (BARTHES, 2005, p. 101). E nesse caminho de estabelecer contraponto com Proust, o haikai é também uma memória, mas é imediata. Ainda que paradoxal no haikai há, conforme Barthes (2005, p. 102), a transformação do acontecimento em memória.

O acontecimento no poema é contingencial. Na verdade Barthes (2005, p. 106) afirma que a contingência, o que acontece por acaso, é o fundamento do haikai, seu traço tópico.

Continuando na busca da compreensão do poema o crítico observe que o poema tem pelo menos um traço palpável, tangível, um *tangibile*. E no haikai, os *tangibilia*, elementos concretos, são frescos, portanto fortes: a verbena branca. (BARTHES, 2005, p. 117).

De forma espiralada o autor retoma algumas definições acerca do poema, como numa angústia de evidenciar o que é e o que define o poema. Mas nesse processo acrescenta algum dado. O poema é, consoante sua observação, um ato de discrição. (BARTHES, 2005, p. 136). Essa discrição se manifesta principalmente na ausência de temas amorosos. Segundo ele há uma incompatibilidade entre o amor e o haikai. (BARTHES, 2005, p. 137). O tema amoroso solicita uma subjetividade, um falar de si de forma sentimental que o poema nipônico não comporta. Evidentemente este aspecto tem influência direta do budismo.

Ainda no percurso de estabelecer o que o haikai é, Barthes (2005, p. 156) diz que o poema é escrita *paratática*, ou seja, texto

composto por justaposição de orações que não possuem vínculo sintático. Essa singularidade do poema o autor denomina *co-presença*. A ligação instantânea por vezes sem lógica do poema é, pois, mais um traço distintivo do mesmo.

Em *A preparação do romance*, especificamente nos argumentos referentes ao que se propôs aí chamar de “preparação do haikai”, o discurso barthesiano apresenta voltas espiraladas, como nos momentos em que retoma a instantaneidade do poema nipônico. A ideia de que o haikai “é isso” e é o que faz “tilt” é retomada. Evidentemente o caráter espiralado indica que essa retomada é estratégia para um nova projeção, ou seja, uma ampliação dos argumentos já expostos, e não mera repetição. Esses dois aspectos, o “tilt” e o “é isso”, conforme explica Barthes (2005, p. 166) tem uma relação evidente com o Zen: a começar pelo *satori* (= *tilt*), mas também com outra noção que é o *wu-shi*. Esse aspecto é marcado pela naturalidade, pelo sentido mais simples e imediato que dispensa muitas atribuições de sentido, ou seja, a designação desprovida de grandes interpretações. O crítico entende que esse aspecto liga-se à própria definição do haikai, o poema designa e depois se cala. (BARTHES, 2005, p. 167).

Já foi observado que Roland Barthes entende haver uma relação entre o poema e a narrativa. O crítico chega a relacionar o poema com Proust. Isso ocorre porque o haikai às vezes apresenta um *narrema*, um germe de história. Com isso alguns poemas acabam se configurando como micronarrativas. Barthes retoma esse aspecto, partindo daquele princípio retórico já observado de retomada e ampliação de seus argumentos. O haikai, como uma forma de anotação do presente, é um texto que não se pode resumir, ele não pode ser comprimido. (BARTHES, 2005, p. 198). Ao fazer essa constatação, o discurso barthesiano não só aproxima o poema ao texto moderno que, segundo ele, também tem como característica a resistência ao resumo, como põe em cheque algumas críticas cristalizadas do poema que

caminham nesse sentido, de enxergar no poema um aspecto sintético.

Trilhando um caminho diferente de muitos que argumentam acerca do haicai, o discurso de Barthes não aponta para o lugar comum da forma fixa e das estações do ano, que existem mas não são os elementos que explicam o poema. Insurge também contra uma ideia muito difundida de que o poema é síntese. E a crítica de inconstante que existe sobre sua produção não se sustenta no que se refere à poética do haicai, posto que ela é substancial, consistente, bem amalgamada e contribui ao estudo do poema japonês.

Referências

BARTHES, R. **A preparação do romance**. Tradução Leyla Peroni-Moisés. Vol. I. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A preparação do romance**. Tradução Leyla Peroni-Moisés Vol II. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O império dos signos**. Tradução Leyla Peroni-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUMAN, Z. **Tempos líquidos**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 19ª ed. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

POE, E. A. **Poemas e ensaios**. 2ed. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

TODOROV, T. **Estruturalismo e poética**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. **Os gêneros do discurso**. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Recebido em 13/07/2020

Aceito em 15/08/2020