

# DO HAIKAI JAPONÊS AO HAICAI BRASILEIRO: INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE

## FROM JAPANESE HAIKU TO BRAZILIAN HAIKU: INTERPRETATION AND PERFORMANCE

---

Roberson de Sousa Nunes<sup>1</sup>

Haicais brasileiros... por que não?  
Como os kakis, de Barbacena ou Nagasaki...  
H. Masuda Goga

### RESUMO

Este artigo toma como referência o livro de minha autoria, “*Haikai e Performance: imagens poéticas*”. Aqui, eu destacaria, resumidamente, alguns pontos importantes da obra publicada, no Brasil, em 2016, no que se refere às relações entre haikai e performance. O livro nasceu a partir da pesquisa realizada sobre a experiência prática da montagem da performance HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio e explora os estudos de performance como metodologia de análise, assim como manifestações de performance art, com foco na presença do artista (relação vida e arte) e em aspectos visuais

### ABSTRACT

*This article references the book of my own, “Haikai and Performance: Poetic Images”. Here, I would briefly highlight some important points from the work published in Brazil in 2016 regarding the relationship between haikai and performance. The book was born from the research on the practical experience of assembling performance HAIKAI - only the clouds swim at the bottom of the river, and explores performance studies as a methodology of analysis, as well as manifestations of performance art, focusing on the artist's presence. (Relationship between life and art) and visual aspects embodied in works of this genre. With the publication of Haikai*

---

<sup>1</sup> Professor Efetivo de Teatro no Centro Pedagógico da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-doutor em Pedagogia do Teatro – pela EBA – Escola de Belas Artes/UFMG e HMT – Hochschule für Musik und Theater Rostock – Alemanha, com o Projeto de Pesquisa: A influência da Performance no Ensino de Teatro no Brasil e na Alemanha. Doutor em Letras/Literatura Comparada - FALE/UFMG, com Doutorado sanduíche no Department of Performance Studies, da Tisch School of Arts, at New York University, USA. É autor do livro *Haikai e performance* (Editora da UFMG 2016); *Do texto literário ao texto espetacular* (2015). Contato: robersonunes@gmail.com

corporificados em obras desse gênero. Com a publicação de *Haikai e Performance: imagens poéticas tem-se*, além de um panorama geral do haikai e de teorias da performance, a criação original de uma relação entre estas duas expressões artísticas. Trata-se de comparação e crítica literária, baseada em estudos teóricos anteriores, postos em diálogo e espelhamento. Estudos de Paulo Franchetti sobre o haikai e os de Vera Casa Nova sobre ideogramas, textos e imagens, assim como, as teorias sobre performance desenvolvidas por Richard Schechner e Diana Taylor, além de todos os outros citados na obra, certamente foram fundamentais para se construir esse novo caminho que aproxima haikai e performance.

**Palavras-chave:** Haikai. Performance. Imagens poéticas. Expressões artísticas.

*and Performance: Poetic Images we have, in addition to an overview of haikai and performance theories, the original creation of a relationship between these two artistic expressions. It is a comparison and literary criticism, based on previous theoretical studies, put in dialogue and mirroring. Paulo Franchetti's studies on haikai and Vera Casa Nova's on ideograms, texts and images, as well as the theories on performance developed by Richard Schechner and Diana Taylor, as well as all others mentioned in the work, were certainly fundamental to build this new path that brings haikai closer to performance.*

**Keywords:** Haiku. Performance. Poetic images. Artistic expressions.

Um *haikai* (ou *hai-kai* ou *haicaí*) é um poema conciso, que aborda temas simples, frequentemente ligados à natureza, com economia verbal e objetividade. O *haikai* se origina do *tanka*, um tipo de poema curto, que predominava na arte poética do Japão do século XVI. Suas origens estariam arraigadas em cantos primitivos da antiguidade japonesa, primitivamente chamados *'waka'*. O *tanka* era estruturado em versos de 5-7-5/7-7 sílabas. O *tanka* evoluiu para um outro tipo de poema, denominado *renga*, ou estrofe encadeada. O *renga* extrapolava os limites dos cinco versos do *tanka*. Além disso, o *tanka* era exercitado como uma diversão da e para a corte, enquanto no *renga*, prevalecia o caráter de cooperação e contribuição entre diversas pessoas de *status* sociais diferenciados. Aqueles que escreviam os *rengas* tinham como objetivo manter algum tipo de laço entre uma estrofe e outra. Assim, os assuntos iam se transformando dentro de um mesmo *renga*. Esta era a regra na qual ele

se baseava, fazendo, do encadeamento de um número ilimitado de estrofes, um tipo de jogo coletivo de salão. O *renga* teve seu esplendor no século XV (Era Muromachi, sendo Sôgi um de seus mestres mais conhecidos. Entretanto, o excesso de leis em torno da composição do *renga* levou à sua esterilização.

A partir da necessidade de se encontrar uma forma de versificação mais nova e simples, o que permaneceu foi apenas a primeira estrofe do *renga*: o *hokku*. Este possuía características mais informais, sendo praticado, com certo humor, por camponeses e outras classes mais populares, para além dos palácios e dos ambientes institucionalizados. O *hokku* deu origem ao *haikai-renga*, um tipo de arte, ainda coletiva, que visava desenvolver o espírito de colaboração, modéstia e delicadeza. O *haikai-renga* passou a ser praticado por muitas pessoas. Nos encontros para a criação dos poemas, os poetas concediam aos mestres, sábios e homens de espírito mais elevado a honra de escrever o primeiro verso. O mais grandioso destes mestres, Matsuo Bashô, constituiu sua própria escola, tornando-se o maior representante da poesia japonesa de três linhas, denominada, genericamente, *haikai*. Esta forma foi difundida nos centros urbanos do Japão, alcançando seu auge, como estilo poético, ao longo do século XVII, dentro da Era Edo.

Bashô elevou o *haikai* a um ideal estético de simplicidade, espontaneidade e aperfeiçoamento espiritual, transformando-o em prática de vida. A partir da escola de Bashô – a *Shômon* – o *haikai* ocupará seu lugar como um gênero poético singular e autônomo, que vai influenciar, definitivamente, toda a poesia de depois, no Japão e no exterior. Quanto aos critérios técnicos da escrita, alguns poemas de Bashô podiam não obedecer à estrutura 5-7-5, quebrando o padrão convencional japonês e procurando referências nos clássicos chineses, o que também trazia certo frescor para seus novos *haikais*. Entretanto, eles obedeciam à tradição, mantendo o estilo de composição de três seções: uma terminada num *kiregi*, outra correspondendo ao *kigo*, e uma terceira que delimita o local. Dentre os mais comuns dos *kiregi*, encontram-se os *kana*, o *ya* e o *Keri* (partícula marcante que indica emoção, suspensão do pensamento ou sensação relevante – podendo aparecer, em traduções para o português, como um ponto de exclamação, ou uma interjeição).<sup>2</sup> O *kigo* é o “cerne do poema e responsável por sua concisão, [de modo que] sem o *kigo* não há o haikai”<sup>3</sup>. Os *kigos* podem ser identificados às “palavras de estação”, como: “vento de outono”, “manhã de primavera”, “lua cheia de outono!”, “chuva de início de verão” etc.

<sup>2</sup> Paulo Franchetti (org.), Elza Taeko Doi, Luiz Dantas, *Haikai: antologia e história*, 3. ed., Campinas, Editora da UNICAMP, 1996, pp. 33-34.

<sup>3</sup> H. Masuda Goga, Prefácio, em Teruko Oda, *Janelas e tempo*, São Paulo, Escrituras, 2003, p. 11.

Além de Bashô, os outros dois principais nomes do *haikai* japonês são Yosa Buson (1716-1783) e Kobayashi Issa (1763-1827). Como discípulos do Mestre, eles trilharam o mesmo caminho de Bashô, praticando o exercício da escrita poética que valorizava a concretude efêmera do momento, com rigor formal e espiritual, intuição e profundidade sutil. Tudo isso, sem perder de vista o humor, a leveza e o despojamento, revelando pequenos fragmentos da realidade, com potencial crítico. Issa e Buson seguiram a escola de Bashô, mantendo, um século depois, os mesmos princípios de desenvolvimento espiritual, renúncia, isolamento, meditação, compaixão, lealdade, obediência, disciplina e intuição, em busca de um caminho interior de revelação da verdade e da iluminação.

A história do *haikai* decorreu quase toda sob o xogunato dos Tokugawa (1603-1867), “250 anos de enorme estabilidade social e quase total isolamento face ao resto do mundo.”<sup>4</sup> Apesar do caráter ditatorial do regime Tokugawa, e dos costumes urbanos que passaram a prevalecer, nesta época, os japoneses ainda preservavam a proximidade com a natureza, o que se ajustava perfeitamente à sensibilidade presente nos *haikais*. Com a política de Meiji (1868-1912), voltada para as relações exteriores, o Ocidente, em via de mão-dupla, também, começava a se interessar pelo mundo nipônico, despertando a curiosidade e estimulando o trabalho de artistas, escritores, estudiosos e intelectuais europeus, que direcionam seus olhares para a terra do sol nascente. Por outro lado, na virada do século XIX para o XX, o desaparecimento da tradição nipônica, em meio ao processo de ocidentalização, surgia como uma ameaça. A respeito deste processo, Greiner afirma que “A situação chegou a tal ponto que, ironicamente, foram os ocidentais que começaram a chamar a atenção dos japoneses para a cultura tradicional oriental. O melhor exemplo é o do estudioso Ernest Fenollosa (...)”.<sup>5</sup>

Ernest Fenollosa (1853-1908) foi um filósofo norte-americano que viveu muitos anos no Japão, tornando-se um grande conhecedor da arte nipônica. Precursor dos estudos a este respeito, na América e na Europa, Fenollosa é autor de *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*,<sup>6</sup> finalizado e publicado por Ezra Pound (1885-1972), após a sua morte. A estrutura ideográfica de superposição de elementos, que caracteriza o *haikai*, pode ser reconhecida no poema imagista ou vorticista, de Pound, que se dedicou, igualmente, ao estudo do teatro *Nô*: “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*.”<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Franchetti, *Haikai*, p. 27.

<sup>5</sup> Christine Greiner, *O teatro Nô e o Ocidente*, São Paulo, Annablume, FAPESP, 2000, p. 29.

<sup>6</sup> Ernest Fenollosa, *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*, trad. Haroldo de Campos, em Haroldo de Campos (org.), *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, 4. ed., São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000

<sup>7</sup> Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 57-58.

A atração pelo curto poema japonês se mostrou forte, levando diversos artistas estrangeiros a se interessarem pelo *haikai* e a exercitarem a sua tradução, ora privilegiando a forma, ora a sensação ou o “sabor” (*haimi*) poético.

Quanto à chegada do *haikai* no Brasil, no curta-metragem *Masuda Goga, discípulo de Bashô*<sup>8</sup>, observa-se a possibilidade de duas vias de entradas: 1) junto com os primeiros imigrantes, que, em 1908, traziam para cá seus costumes e práticas culturais; 2) através de uma importação da França, como um objeto exótico vindo do Oriente, traduzido para o português por intermédio de uma terceira língua. Considerando a entrada do *haikai* no Brasil com os imigrantes, somente a partir de 1927, com a chegada de Kenjiro Sato, de nome haicaístico Nenpuku (mestre de Goga), a tradição do *haikai* será difundida mais firmemente. Considerando a segunda entrada, as informações sobre o *haikai* passaram a ter alguma relevância, dentro da nossa literatura, com o escritor baiano Afrânio Peixoto, membro da Academia Brasileira de Letras. Em 1919, em *Trovas brasileiras*, Peixoto cita alguns *haikais* de origem japonesa: Pétala caída / Que torna de novo ao ramo: / Uma borboleta!; Lírio teimoso / Por que continuamente / Tu me dás as costas?...<sup>9</sup>. Retraduzidos para o português, são textos extraídos de antologias poéticas francesas, das quais se destacam, principalmente, aquelas realizadas por P. L. Couchoud (1879-1959). Para Peixoto, se esta forma poética, que podia ser sentida e exprimida por qualquer pessoa, era reconhecida como um gênero poético, no Japão e na França, as trovas brasileiras também poderiam sê-lo, com o endosso da aristocracia letrada, no Brasil.

O primeiro autor a publicar *haikais* brasileiros teria sido Luís Aranha, um dos participantes da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922. Destaca-se entre os modernistas, pela estética reducionista, o parentesco entre o *haikai* e as poesias contidas em dois livros de Oswald de Andrade (1890-1954): *Pau Brasil* (1925) e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927). Sobre a poesia pau-brasil, Paulo Prado escreve, em 1924: “Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. (...) Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter em comprimidos, minutos de poesia.”<sup>10</sup>

A nova poesia pau-brasil, de Oswald, buscava a simplicidade e a economia de palavras. Sob este aspecto geral de despojamento, redução e síntese, pode-se imaginar um paralelo com o que diz Masuda Goga, sobre o *haikai*: “um poemeto popular, no qual se usam pala-

<sup>8</sup> Masuda Goga: discípulo de Bashô, direção de Guto Carvalho e Carol Ribeiro, São Paulo, 2002, 14 min, e 37 seg., disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/gogav.shtml>>, acesso em 03 abr. 2019. Documentário.

<sup>9</sup> Afrânio Peixoto, *Trovas brasileiras*, Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1947, pp. 13-14.

<sup>10</sup> Paulo Prado, *Poesia pau Brasil*, em Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, 2. ed., São Paulo, Globo, 2003, p. 92.

vras cotidianas de fácil compreensão”<sup>11</sup>. Com efeito, pode-se notar isso, em poemas como: “Noturno”: *Lá fora o luar continua / E o trem divide o Brasil / Como um meridiano*<sup>12</sup> e *O céu e o mar / Atira anil / No meu Brasil*<sup>13</sup>. Nomes como Manuel Bandeira, Menotti del Picchia e Carlos Drummond de Andrade também foram admiradores do epigrama lírico japonês. Ressalto, ainda, as publicações de Waldomiro Siqueira Júnior: *Haikais*, coletânea publicada em 1933 e *Quatrocentos e vinte haicais* (1981). O que causará maior impacto, entre os interessados no gênero poético japonês, todavia, será a publicação de Guilherme de Almeida, realizada em 1937, em *O Estado de São Paulo*, de um ensaio intitulado *Os meus haicais*. Registre-se, ainda, a publicação de três livros de Jorge Fonseca Júnior: *Roteiro lírico (Haikais)*, de 1939, *Do haikai e em seu louvor*, de 1940, e *Anuário do Oeste*, de 1943. Em 1941, Oldegar Franco Vieira publica *Folhas de chá*. Estes autores são considerados pioneiros, no campo da teoria sobre *haikai*, no Brasil, porque seus livros traziam, além dos poemas, definições, comentários e explicações sobre o tema. Oldegar Vieira procurava um estilo próprio, em seus poemas, de acordo com as noções de síntese e ausência de rima: *Apita o comboio: / Um lenço vai se agitando / Como asa cativa...*<sup>14</sup>. Anos mais tarde, em 1975, este mesmo autor lançaria o livro *O haikai: essencialmente japonês?*. Trata-se, neste caso, de uma reflexão teórica sobre as origens e os métodos do *haikai*, em que se apontam diferenças entre Ocidente e Oriente, além de se tecerem considerações sobre a poesia, a literatura, o Zen e a cultura nipônica.

Em dois ensaios de Haroldo de Campos – “Haikai: homenagem à síntese”, e “Visibilidade e concisão na poesia japonesa” –, encontram-se, além de discursos teóricos sobre o *haikai*, traduções, *ao modo da* poesia concreta, de poemas de Bashô como: *o velho tanque / rã salt’tomba / rumor de água*<sup>15</sup> e de Buson: *canta o rouxinol / garganta miúda / – sol lua – raiando*<sup>16</sup>. A aproximação entre a poesia concreta e o *haikai* pode ser constatada nos livros de Pedro Xisto: *Haikais e concretos* (1960) e *Caminho* (1979). O primeiro foi uma edição premiada pela sua excelente diagramação e pela originalidade dos seus “haikais-concretos”, como este: *PEDRA PEDRA PEDRA / PEDRA PEDRA PEDRA PEDRA / um fio de lágrima*<sup>17</sup>. O segundo reúne todos os *haikais* do autor, editados após ele ter se aprimorado em sua arte, como adido cultural do Brasil, no Japão: *a máscara nô / o retrato de bashô / (o cacto enflorou)*<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> Masuda Goga, Os dez mandamentos do haikai, em KAKINET, disponível em < <http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>, acesso em 15 ago 2019.

<sup>12</sup> Oswald de Andrade, Pau Brasil, 2. ed., São Paulo, Globo, 2003, p. 131.

<sup>13</sup> Oswald de Andrade, Cadernos de poesia do aluno Oswald: poesias reunidas, São Paulo, Círculo do Livro, 1982, p. 169.

<sup>14</sup> Vieira apud Goga, em H. Masuda Goga, O haikai no Brasil, São Paulo, Oriente, 1988, p. 24.

<sup>15</sup> Franchetti, Haikai, p. 89.

<sup>16</sup> Buson apud Campos, A arte no horizonte do provável, p. 61.

<sup>17</sup> Xisto apud Verçosa, Presença do haikai na poesia brasileira, p. 406.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 407.

O *haikai*, no Brasil, vai encontrar, também, um eco consistente e imprescindível, na poesia de Paulo Leminski (1944-1989), que veio a se tornar um dos maiores nomes do *haikai* brasileiro: *haikai do mundo / haikai de mim / a água que me chama / em mim deságua / a chama que me mágua*.<sup>19</sup> *Caprichos & relaxos*, *Distraídos venceremos* e *La vie en close* são alguns de seus livros de poesia, nos quais estão presentes as formas lacônicas, a depuração da sintaxe e o processo sugestivo, típicos do *haikai*. No primeiro livro, na seção “Ideolágrimas”, podem-se encontrar *haikais* assim: *cabelos que me caem / em cada um / mil anos de haikai; as folhas tantas / o outono / nem sabe a quantas*.<sup>20</sup> Como se pode ver, a tradição do *haikai* atravessou séculos e fronteiras, sendo propagada de diferentes modos, influenciando poetas e teóricos brasileiros de tendência experimentalista em torno de aspectos sensoriais da palavra.

Este artigo toma como referência o livro de minha autoria, *Haikai e Performance: imagens poéticas*. Aqui, eu destacaria, resumidamente, alguns pontos importantes da obra publicada, no Brasil, em 2016, no que se refere às relações entre haikai e performance. O livro nasceu a partir da pesquisa realizada sobre a experiência prática da montagem da performance *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio* e explora os estudos de performance como metodologia de análise, assim como manifestações de *performance art*, com foco na presença do artista (relação vida e arte) e em aspectos visuais corporificados em obras desse gênero.

Com a publicação de *Haikai e Performance: imagens poéticas* tem-se, além de um panorama geral do haikai e de teorias da performance, a criação original de uma relação entre estas duas expressões artísticas. Trata-se de comparação e crítica literária, baseada em estudos teóricos anteriores, postos em diálogo e espelhamento. Estudos de Paulo Franchetti sobre o *haikai* e os de Vera Casa Nova sobre ideogramas, textos e imagens, assim como, as teorias sobre performance desenvolvidas por Richard Schechner e Diana Taylor, além de todos os outros citados na obra, certamente foram fundamentais para se construir esse novo caminho que aproxima *haikai* e performance.

Ressalto que, os estudos de performance (prática e ferramenta de análise metodológica) podem nos auxiliar a pensar, ler e recriar, poeticamente, ações que intervenham, no *establishment*. Nesse sentido, “performar” traria consigo o ato de transgredir realidades, interferindo no social, não apenas pela representação, mas através de uma ação que se pretende transformadora. Muitas vezes, uma performance de arte se confunde com a própria vida daquele que a realiza. Isto contribui para a abertura da análise crítica, o que me estimula, particularmente, a repensar e a questionar, por exemplo, quais as possibilidades de interferência que a arte exerce, nos diversos palcos da sociedade nos dias de hoje, e vice-versa.

<sup>19</sup> Paulo Leminski, *Caprichos & relaxos*, 3. ed., São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 99.

<sup>20</sup> Leminski, *Caprichos & relaxos*, pp. 105-106.

Toda a herança deixada pelos modernistas, pelos concretos, por Leminski etc., reflete hoje, tanto nos *haikais* de Alice Ruiz, quanto nas experimentações poético-objeto-musicais de Arnaldo Antunes e Adriana Calcanhoto, por exemplo. A partir destas, tradições formais-experimentalistas, é que se pode questionar os limites entre a poesia escrita, no papel, e o desenho, a cartografia ou a imagem em movimento. É assim que a ideia de poesia como imagem, em diálogo com outras formas de arte, abrindo-se à utilização de suportes e materiais artesanais ou tecnológicos, e se registrando, seja como poema-objeto, seja através do próprio corpo (som e movimento), são, neste contexto, imprescindíveis para se discutir os intercâmbios entre as concepções de *haikai* e os estudos de performance.

Nesse sentido, venho refletindo sobre a composição de novas realidades, considerando-se que o *haijin* (poeta de *haikai*), trabalhando seu poema como uma expressão simbólica aberta à interação entre ética e estética, dentro da cultura japonesa, não separa vida de arte. Assim como, de modo semelhante, a *performance art* (*live art*), como alternativa às convenções teatrais ou das artes plásticas, firmou-se a partir das questões vitais dos artistas, que se expuseram (e que ainda se expõem, trabalhando sob tais prerrogativas) como suas próprias obras, nas experiências (umas mais, outras menos extremistas) da chamada *lifelike art*.

Olhares do Ocidente para a cena oriental, onde arte e vida se interpenetram de forma tão contundente, onde se toma o ser humano como Uno, são, evidentemente, uma via interessante de acesso à cultura do Japão, na qual a prática do poema *haikai* está inserida. O que se pode ver, portanto, é mesmo um desvendar-se das relações entre o *haikai* e a performance, criando um paralelo entre o poema e outras manifestações poético-visuais. É preciso observar que um (o poema escrito) tem como suporte o objeto livro, e o outro (a performance) acontece num espaço físico determinado, onde a poesia pode ser corporificada por atores, dançarinos, músicos, em conjunção com objetos, aparelhos técnicos e outros fatores envolvidos na complexidade do processo de tradução intersemiótica, como ocorreu na performance cênica *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*.

Com está constatado no livro *Haikai e Performance: imagens poéticas*, a presença no aqui e agora, tanto no *haikai* como na performance, instaura-se onde não há senão a certeza da (im)permanência, própria do tempo-espaço, que, independentemente de qualquer ação, transcorre, transformando-se, a cada instante, o qual, evidentemente, não pode ser medido apenas pelos ponteiros do relógio, cronometrando o início e o fim de um acontecimento. O instante, aqui, deve ser pensado a partir de uma visão plural, uma perspectiva caleidoscópica, descompartmentada, infinita de possibilidades, que vão para além dos registros, revelando equações em que um resultado é maior que a soma dos elementos perceptíveis e palpáveis, em confluência momentânea e movimento contínuo. A presença, dentro dessa mesma ótica,

seria, propriamente, a colisão de ações e pensamentos, em imagens e sons sobrepostos e multiplicantes. Estar presente, no aqui e agora, relaciona-se, pois, intimamente, com a observação minuciosa do instante, prática realizada por Bashô, base do Zen-Budismo, e característica absolutamente marcante da performance (*art*).

Enquanto as áreas de estudo da performance se expandem, como que ilimitadamente, por contraste, o *haikai* mergulha no microuniverso do detalhe. O poemeto japonês, como uma “homenagem à síntese”, aglutina, num minuto, o ser, a natureza e a observação de um fato ou detalhe concreto, constituindo-se como uma chave que pretende abrir as portas para a iluminação. Assim como o *koan*, ele não se furta ao direito de sobressair como expressão minúscula do mistério da própria existência das coisas (de acordo com o animismo, as coisas, animais, plantas, pedras, céu etc., têm vida, têm espírito, e é nesse espírito que Bashô acreditava para realizar o seu *haikai*). Isto me permite concluir que ambos estão em constante movimento, um (a performance) se dirigindo para um conjunto de atividades cada vez maior e mais abrangente, o outro (o *haikai*) buscando a singularidade de algo cada vez mais pontual, preciso, minimalista, como a microsensação poética da intuição, rumo ao *satori*. Acredito que a soma de diferentes vias de pensamento nos permitirá redescobrir o *haikai* e o *haikai* no Brasil quando o assunto é mesmo a sua interpretação e a sua recriação.

## Referências

ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald: poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FRANCHETTI, Paulo (Org.); DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haikai: antologia e história*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

GOGA, Masuda. *Os dez mandamentos do haikai*, em KAKINET, disponível em < <http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>, acesso em 15 ago 2019.

GREINER, Christine. *O teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relachos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e performance: imagens poéticas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2016.

ODA, Teruko. *Janelas e tempo*. São Paulo: Escrituras, 2003.

RUIZ, Alice S. *Desorientais: hai-kais*. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2006.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press, 2003.

Recebido em: 15/11/2019.

Aprovado em: 30/11/2019.