



Da Cerejeira à Sumaúma

A gênese do haikai no Amazonas

Allan Nywner Praia
Cacio José Ferreira



DA CEREJEIRA À SAMAÚMA:

A gênese do haicai no Amazonas

ALLAN NYWNER PRAIA
CACIO JOSÉ FERREIRA

Esta obra foi revisada por pares duplo-cego.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

CONSELHO EDITORIAL

Presidente

Henrique dos Santos Pereira

Membros

Antônio Carlos Witkoski

Domingos Sávio Nunes de Lima

Edleno Silva de Moura

Elizabeth Ferreira Cartaxo

Spartaco Astolfi Filho

Valéria Augusta Cerqueira Medeiros Weigel

COMITÊ EDITORIAL DA EDUA

Louis Marmoz – **Université de Versailles**

Antônio Cattani – **UFRGS**

Alfredo Bosi – **USP**

Arminda Mourão Botelho – **Ufam**

Spartaco Astolfi – **Ufam**

Boaventura Sousa Santos – **Universidade de Coimbra**

Bernard Emery – **Université Stendhal-Grenoble 3**

César Barreira – **UFC**

Conceição Almeida – **UFRN**

Edgard de Assis Carvalho – **PUC/SP**

Gabriel Conh – **USP**

Gerusa Ferreira – **PUC/SP**

José Vicente Tavares – **UFRGS**

José Paulo Netto – **UFRJ**

Paulo Emílio – **FGV/RJ**

Élide Rugai Bastos – **Unicamp**

Renan Freitas Pinto – **Ufam**

Renato Ortiz – **Unicamp**

Rosa Ester Rossini – **USP**

Renato Tribuzy – **Ufam**

DA CEREJEIRA À SAMAÚMA:

A gênese do haikai no Amazonas

ALLAN NYWNER PRAIA
CACIO JOSÉ FERREIRA

Financiadores:

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

PROPESP/UFAM – Programa de Apoio à Publicação de Livros – 2023

PPGL/UFAM – Programa de Pós-Graduação em Letras



Copyright © do texto: dos autores, 20249.

Copyright © da edição: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

Reitor

Sylvio Mário Puga Ferreira

Vice-Reitora

Therezinha de Jesus Pinto Fraxe

Ficha catalográfica elaborada pela Editora da UFAM – EDUA

P898d PRAIA, Allan Nywner; FERREIRA, Cacio José. Da Cerejeira
à Samaúma: a gênese do haicai no Amazonas.
– Manaus: EDUA, 2024.

155 p.; 21 x 29 cm.

ISBN 978-65-5839-205-7

1. Haicai amazonense. 2. Literatura japonesa – Influências.
3. Intertextualidade. 4. Poesia brasileira. I. Praia, Allan Nywner.
II. Ferreira, Cacio José.

CDD 895.61

Capa

Rebecca Abensur

Diagramação

Helkton Gomes da Silva



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

Avenida Gal. Rodrigo Otávio Jordão Ramos, n. 6200 – Coroado I, Manaus/AM
Campus Universitário Senador Arthur Virgílio Filho, Centro de Convivência – Setor Norte
Fone: (92) 3305-4291 – E-mail: edua@ufam.edu.br

Aos sonhadores que atravessaram oceanos, dificuldades e preconceito para fazer desta terra um lugar para chamar de seu.

Allan Nywner Praia

Espero que os livros que escrevi permaneçam através da memória, da ciência e do meu canto.

Samuel Benchimol

João-de -Barro concerta.
Asas maestram à porta.
Anúncio de chuva miúda.

Cacio José Ferreira

SUMÁRIO

Da desmedida histórica à desmedida poética: os sopros de Samuel Benchimol nos primórdios do haikai amazonense	08
PRIMEIRAS PALAVRAS	15
Caminhos investigados	23
CAPÍTULO I – SOB À SOMBRA DA CEREJEIRA	30
1.1 Literatura e sociedade: o poema como uma síntese de influências.	30
1.2 A origem do haikai	34
1.3 Matsuo Bashô: uma nova fase para o haikai	44
1.3.1 A Concepção de Tempo: O “agora” do haikai japonês	48
1.3.2 A Beleza do Agora: Kigo e Kireji	51
1.4 Os Herdeiros de Bashô e o estabelecimento do haikai	53
1.5 O Vento leva as folhas para Oeste: O haikai na Europa	57
1.6 Versos e Ipês: o haikai chega ao Brasil	64
CAPÍTULO II – SOB A SOMBRA DA SAMAÚMA: UM MORÉ	67
2.1 Bereshit : As raízes de um haicaísta amazonense	68
2.2 Vayomer Benchimol: fatos e hipóteses sobre um haicaísta amazonense	78
2.3 Sábio no exílio: a hipótese da influência marroquina	79
2.4 Eldorado amazônico: o problema da hipótese da influência brasileira	81
2.5 <i>Belle Époque</i> : a hipótese da influência francesa	85

CAPÍTULO III – UM TRONCO MARCADO NO IGAPÓ ..	89
3.1 Marcas profundas na casca da árvore: o tempo, o escritor e a sua obra	90
3.2 Relato de gênese.....	94
3.2.1 O acervo	94
3.2.2 Os poemas e haicais de <i>Versos dos Verdes Anos</i> (1942-1945)	96
3.3 O dossiê de <i>Versos dos Verdes Anos</i> (1942-1945)	98
3.4 Ecos no Igapó: uma interpretação para <i>Versos dos Verdes</i> <i>Anos</i> (1942-1945).....	116
3.4.1 Os haicais de <i>Versos dos Verdes Anos</i> (1942-1945) ...	117
PALAVREADO FINAL	130
REFERÊNCIAS	134
ANEXOS	141
SOBRE OS AUTORES	148

Da desmedida histórica à desmedida poética: os sopros de Samuel Benchimol nos primórdios do haikai amazonense

A poesia faz da gota uma imagem, a síntese e a amplitude se colocam em planos distintos para o alcance das sutilezas que movem a sensibilidade de quem faz o contato com a imago poética. Assim, a linguagem constitui-se em sopro, e conforme o pensamento de Octavio Paz, que não a percebe apenas como um fenômeno social, mas como elemento fundante e simetria perfeita de toda expressão social do homem.

Paz conclama a verdadeira efusão do encanto poético ao bradar que “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono”, e assim “operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior” (2012, p. 21). O crítico continua, e circunscreve que “o poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem. Poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa” (idem, p. 22). Mais à frente continua, “o poema é criação original e única, mas também é leitura e recitação: participação. O poeta cria; o povo, ao recitá-lo, recria” (idem, p. 46). E sintetiza: “Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma forma que não é incorreto chamar de cíclica, sua rotação engendra a faísca: a poesia” (idem, p. 46).

A apoteose dos signos em rotação, a linguagem, o ritmo, arco e lira da palavra trabalhada com o cinzel da técnica e a aspiração da criatividade, o poema em carne viva, verso e canção, ritmo e repetição, métrica e dissimetria, tradição e modernidade, forma clássica e forma disruptiva, confirmação e negação, síntese e brevidade, seja em qual rotação, e aqui insinuamos a rotação da forma *haikai*, sua

imagem transpira revelação, revelação poética. É, acima de tudo, a outra voz, a voz adormecida no fundo de cada homem, assim, Paz também o disse, sobre esse selo fascinante que transporta em si a insígnia fabulosa do remoto e imemorial.

No seu fundo generoso, linguagem que busca a imagem, conforme explica Alfredo Bosi: “a superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem” (2000, p. 29).

Poesia-condensação, letra e voz, a palavra, com o toque místico e germinal funda uma órbita misteriosa de sentidos.

É essa palavra fundante, em sua desmedida, que reflui sua historicidade, sua gênese e descendência na milenar cultura japonesa, herdeira de vozes altissonantes como a de Matsuo Bashô, no brado contido e no movimento pulsativo da leveza e da simplicidade, é essa forma *haikai* que reside transmigrada, entre o sopro de sua origem, no distante horizonte oriental, em uma planície ornamentada por cerejeiras, e o elo de sua continuidade, em genealogias dispersas que se espalharam por outras nações e culturas, que a abertura do mundo japonês, no final do século XIX, democratizou a convicção de sua forma, e o espírito singular de sua órbita imagética, entre sua fonte e suas influências, permitiu a intertextualidade, operada via sistema literário europeu, e o desaguar de sua força poética na grande floresta de samaúmas, enfim, seu denso legado no misterioso Amazonas brasileiro.

A síntese, a concisão, a imagem condensada em vívido instante filosófico. Brevidade que o poeta japonês Bashô desmanchou, em mínima densidade, o arpejo de sua forma sutil, capturada numa imagem que desvela intensidade com a contenção de breves palavras. E que o estudo em questão traça uma linha de investigação em que em seus contornos atualiza a trama de sua história, e reorienta a historiografia literária brasileira, trazendo a público a escritura

poética do intelectual amazonense, o escritor Samuel Benchimol e, ao mesmo tempo, trazendo à baila novos elementos para os estudos literários sobre a poesia haikai em território amazonense.

Entre a fonte e a genealogia, o trabalho de recolha, leitura, exumação, crítica e interpretação do manuscrito *Versos dos verdes anos* (1942-1945), de Samuel Benchimol, pesquisa operada por Allan Praia, sob orientação atenta, parceria e coautoria com Cacio José Ferreira, intitulada, *Da cerejeira à samaúma: a gênese do haikai no Amazonas*, na instrumentação do material analisado, renova o plantel de análises sobre o tema e apresenta fatos históricos novos a respeito da forma haikai capazes de reorganizar, devido ao seu ineditismo, a crítica, a história e a teoria literárias na órbita das literaturas amazonenses.

Escritos quatro décadas anteriores ao livro *Crisântemo de cem pétalas* (1985) de Luiz Bacellar, até então considerado oficialmente marco inicial da poesia haicaísta no Amazonas, os poemas em estilo e forma haikai dispostos na coletânea inédita (disposta no corpo desse estudo), *Versos dos verdes anos* (1942-1945), de Samuel Benchimol, redigidos entre 1942 e 1945, imputam uma inflexão na história literária e, conseqüentemente, a releitura da história da literatura amazonense brasileira, no que se refere a constante entre ruptura e continuidade, uma vez que rompe com a continuidade de uma datação demarcatória em relação ao aparecimento do haikai em solo amazonense. A cisão empurra para trás em aproximadamente quarenta anos, o advento da manifestação de poemas haikai no Amazonas. Intervalo histórico considerável e revelador, na medida em que goza de uma antecedência que, recuperada sua historicidade, desloca o aparecimento tardio e o reposiciona numa zona de proximidade do marco inicial do haikai no Brasil, este, logo depois do final da 1ª Grande Guerra, aquele, no interregno do conflito bélico da 2ª Grande Guerra, ambos nos interstícios dos dois grandes conflitos mundiais que assolaram o século XX.

A correção necessária atravessa a latitude histórica por meio da operatória da crítica genética, com acessibilidade ao arquivo pessoal do autor em questão, que tornou possível a manipulação dos vestígios textualizados, inclusive com a datação de escritura, no manuscrito original datilografado, da soma dos poemas que compõem o fascículo.

Praia e Ferreira reconhecem que a reescrita da história da gênese do haikai no Amazonas, além de necessária, é fundamental, porque não apenas corrige a referência histórica sobre a presença inscrita de uma forma de expressão poética, como abre horizontes especulatórios de investigação para rastrear e exumar outras fontes ainda por serem descobertas, ou para compreender o isolamento do datiloscrito *Versos dos verdes anos*, como possível vestígio textualizado dos primeiros haicais amazonenses, entre a datação oficial e a data ajustada.

Entre o relato histórico e a análise propriamente, dos haicais de autoria do eu-poético de Benchimol, conforme descrito por Praia e Ferreira em suas conjecturas, a hipótese da influência francesa goza de uma consistência reflexiva e solidifica uma via argumentativa pertinente, na medida em que, é fato que o sistema literário francês, especialmente no período romântico, entre a primeira e a segunda metade do século XIX, e posteriormente, até a segunda década do século XX (atravessando escolas estéticas, como o realismo, o simbolismo, o parnasianismo e o primeiro modernismo), alastrou e perdurou sua influência literária nas letras brasileiras.

Em sua discussão sobre *Os paradoxos do nacionalismo literário na América Latina*, Leyla Perrone-Moisés claramente afirma que “nenhuma cultura, nenhuma literatura – a começar pela das nações hegemônicas – se constitui ou vive sem contaminações” (1997, p. 252), isto é, o trânsito literário entre as nações (consolidadas e emergentes), decorrente de confrontos, aniquilações e assimilações é próprio dos intercâmbios culturais e, nesse sentido, a

diversidade desponta como uma riqueza na constituição dos povos latinos, uma vez que “como a América Latina é complexa em sua constituição étnica, ela é diversa em seu desenvolvimento, e a literatura demonstra tal aspecto” (1997, p. 252).

Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, Paris, enquanto fonte europeia (real ou imaginária) eleita como o ideário de uma busca de identidade, era na virada do século XIX para o XX, “sem contestação, a capital cultural da América Latina” (1997, p. 251).

Perrone-Moisés aponta os motivos pelos quais a França ocupa, em relação ao Brasil, um posicionamento singular como ponte dos trânsitos literários que efervesceram o século XIX: 1) ela não foi nossa colonizadora histórica, permitindo, desse modo, todas as idealizações a seu respeito; 2) e ela representava a pátria da Revolução e da Liberdade em oposição às metrópoles ibéricas.

A intelectualidade brasileira, como reza nossa história literária, alimentava-se vorazmente tanto da literatura quanto do modelo cultural francês. Assim, os escritores estrangeiros eram lidos na língua francesa, e incorporados à nossa literatura por intermédio desse trânsito. Vale citar o trabalho de Diego Flores, que em sua tese doutoral *Machado de Assis, poeta-tradutor*, narra um pouco da história literária da tradução de poesia no Brasil do período romântico. Ao refletir sobre o público leitor brasileiro do período, destaca que se trata de “um público que se formou *principalmente* a partir da leitura de obras traduzidas majoritariamente do francês, seja de obras escritas originariamente nesta língua ou das que utilizam o francês como idioma intermediário” (FLORES, 2019, p. 42, grifo do autor).

Funcionando como ponto de inflexão, integrando uma posição intermediária, foi o sistema literário francês que permitiu uma literatura traduzida na esfera literária brasileira. É no lastro dessa ligação que opera o trânsito entre literaturas nacionais distantes umas das outras, possibilitando um contato, ainda que muitas ve-

zes, mínimo, entre seus sistemas literários que, talvez, dificilmente entrariam em relação, se não fosse pela remissão a um sistema literário forte e consolidado que, devido a seu alcance internacional, funciona como uma ponte, isto é, um mega sistema, para a frequentação de sistemas literários em emergência.

Ao destacar a hipótese da influência francesa, Praia e Ferreira solidarizam com a força de uma coerência registrada nos anais da historiografia literária brasileira. Benchimol provavelmente reinterpretou a desmedida poética do haikai, de gênese japonesa, por intermédio da interpretação operada pela intelligentsia literária francesa.

A leitura de *Versos dos verdes anos* de Benchimol que o trabalho investigativo de Praia e Ferreira trazem a público, é um investimento histórico-crítico que se consolida nas letras literárias amazônicas como uma pesquisa inédita e um trabalho de interpretação que virtualiza como se opera o exercício da crítica genética.

Ouçamos, nas próximas páginas, o brado do sino (signo) poético pelo olhar criterioso da interpretação literária, e acompanhemos Praia e Ferreira tangerem as gotas dessa história literária nesse orvalho da tarefa crítica:

O sino tangeu seis gotas de horas
– na palma do ocaso do ceu
E todos os homens banharam-se nesse orvalho de som e fé
Samuel Benchimol

E nos banhemos com essa forma poética que encontrou o grande rio Amazonas ainda na primeira metade do século XX: o HAICAI.

Jucelino de Sales

Escritor, doutor em literatura, professor

PRIMEIRAS PALAVRAS

Haikai: a eternidade da imagem impressa pelo poema. A habilidade em transformar o instante em poesia significativa que transpassa a mera métrica, exaltando o sentido mais profundo dos verbetes escolhidos, é uma das características do haikai (俳諧). Desenvolvido no Japão Medieval, o haikai surgiu do *tanka*¹ (短歌), forma poética de duas estrofes, a primeira com 5, 7, 5 (cinco, sete e cinco) sílabas, e a segunda com dois versos de 7 (sete) sílabas com forte influência chinesa².

Nesta perspectiva, parafraseando Paulo Franchetti (1991, p. 11), o *tanka* solidificou a forma poética japonesa não apenas como poesia, mas como atividade social bastante praticada durante o período Kamakura³ (1186-1339), onde dois autores participavam da construção do mesmo poema (que seria nomeado *renga*⁴), agora dividido em duas partes distintas: *hokku* (de 5-7-5 sílabas) e *wakiku* (7-7 sílabas).

Com as transformações políticas e sociais que ocorreram no Japão, os verbetes chineses foram gradativamente lapidados por palavras mais leves, em língua japonesa (ainda em formação), e trocadilhos inexistentes no *tanka*, transformando a produção em atividade coletiva prazerosa. Esse processo propiciou a individu-

¹ Forma poética japonesa que contém 31 sílabas, dispostas em versos de 5, 7, 5, 7 e 7 sílabas.

² Segundo Kenneth Henshall (2014, p. 30, 31), com a chegada do Budismo ao território japonês no século VI, o chinês passou a ser usado como língua comercial e ritual; obras literárias do continente passaram a circular nos palácios da aristocracia e tornaram-se a base da produção literária no Japão.

³ Período da história do Japão marcado pelo governo militar liderado pelo xogunato, sediado na cidade de Kamakura. (HENSHALL, 2014, p. 54)

⁴ Forma poética japonesa que contém 31 sílabas, dispostas em versos de 5, 7, 5, 7 e 7 sílabas e que contava com a participação de dois autores distintos em sua construção.

alização do *hokku*, que, gradualmente, também seria a forma base do haikai.

É importante ponderar que, durante a investigação, observou-se que, em relação a forma, a poesia curta japonesa recebeu diversas nomenclaturas. Seja como parte integrante do *tanka* ou do *renga*, ou como parte integrante do *haikai-renga*, (terminologias que serão explanadas durante o diálogo do presente trabalho), os termos *hokku*, *haikai* ou *haiku* são sinônimos, diferentes entre si quanto à nomenclatura dentro da cronologia literária. Tais diferenças serão pontuadas no Capítulo I do livro.

Nesta obra, optou-se pelo termo haikai, verbete atualmente integrado à língua portuguesa como um “poema lírico japonês, surgido no século XVI, ainda presente nos dias de hoje, com temas da natureza e a sua influência na alma do poeta, composto de três versos com cinco, sete e cinco sílabas métricas” (Haikai, 2022).

Assim, desde o século XVI, o haikai marcou presença em diários de viagem, por vezes adquirindo a leveza da vida simples do campo ou tentando manter sua natureza cortesã, até que, no século XVII, o poemeto é eternizado por meio da obra de Matsuo Bashô (1644 – 1694), considerado por muitos o pai da arte escrita do haikai.

Com versos melodiosos e temas sérios, Bashô elevou o nível do haikai ao ponto de rivalizar com o *tanka*, apesar da valorização pela simplicidade e da prática metafórica do momento em um mundo flutuante e inconstante, sempre mutável. Esta forma contemplativa viria a tornar-se uma das maiores expressões haicaístas.

Diversos nomes emergiram como produtores de haikai, convergindo (e por vezes, divergindo) os pensamentos de Bashô. Masaoka Shiki (1867 – 1902) define a forma contemporânea da poética do haikai, inclusive criando o termo *haiku* (俳句), unindo as

palavras *haikai* e *hokku*, como forma de descrever o haikai como estilo independente, valorizando um novo espaço: a cidade.

Esse novo formato de haikai encontrou nos europeus expatriados no Japão uma forma de alcançar um público curioso para além de suas fronteiras, e, no final do século XIX, já era uma prática em ascensão na Europa. A introdução do haikai na literatura brasileira ocorreu por duas frentes: Rosa Clement (2014, p. 2) postula que uma delas foi desenvolvida por meio do trabalho de Afrânio Peixoto, que iniciou a produção brasileira de haicais em português.

A primeira frente está ligada primeiramente ao desenvolvimento de traduções do haikai para a língua francesa no início do século XX, por vezes creditada como forma poética japonesa, outras vezes postulada como uma forma de terceto francês. O haikai francês, na recepção brasileira, introduziu a questão rítmica e até mesmo a atribuição de títulos ao poema.

Uma outra via de interpretação defende que a chegada dos primeiros imigrantes japoneses em 1908 demarcou a gênese (Goga, 1988, pp. 29-30). A produção do haikai tradicional japonês, em terras brasileiras, aconteceria apenas em 1908, com a chegada dos primeiros imigrantes japoneses, tendo como figura principal o discípulo de Kyoshi Takahama (1874-1959), Nempuko Sato (1898-1979).

Paulo Franchetti destaca, entretanto, que a produção japonesa permaneceu incipiente pelas próximas décadas, e que “se a história terminasse no momento de esplendor do haikai no Brasil, que foi o momento de consagração de Leminski como poeta, não haveria a necessidade de referir a prática da comunidade japonesa” (Franchetti, 2008, p. 267).

Coadunando o objetivo da obra com a construção historiográfica utilizada como base para o diálogo literário, optou-se por

não adicionar ao discurso a produção haicaísta dos imigrantes japoneses e dos descendentes, salvo os casos em que o contato com esse formato literário possa ter influenciado de maneira direta na produção brasileira e/ou, especificamente, a produção haicaísta no Amazonas.

Com relação à frente encabeçada por Afrânio Peixoto e outros nomes importantes como Guilherme de Almeida, Millôr Fernandes e Paulo Leminski, a estrutura do haikai, no que tange às suas características fundamentais como identidade, estava dividida em três grupos distintos: os que se preocupavam com a métrica, os preocupados com o conteúdo contemplativo e os que, indubitavelmente, acreditavam na necessidade de existência do *kigo* (termos sazonais) no corpo do haikai.

A forma tradicional teve como defensor o escritor Guilherme de Almeida (Clement, 2014, p. 3), que a defendia como fator fundamental para a produção haicaísta, comparando-o à trova brasileira. O conteúdo teve como defensores Wenceslau de Moraes e Oldegar Vieira, que definiam o haikai como a síntese entre a concisão e a condensação de ideias, além de sua característica intuitiva e emocional.

Como última tendência, haviam aqueles que admiravam o termo sazonal, o *kigô*, pensamento defendido por Jorge Fonseca Junior (Barbosa; Ferreira, 2017, p. 22), onde a partir da imagética produzida e expressa nos versos, haveria a coesão entre a simplicidade e o conteúdo poético. No Amazonas, os haicaístas assumiram um ponto peculiar, que não transformou o haikai simplesmente em uma corruptela do seu original, mas valorizou a poesia e o cenário local.

Na análise das partes estruturais do haikai e o termo sazonal (*kigo*) como instrumento abrangente e poderoso para a economia da expressão de formas poéticas curtas (Kato, 2012. p. 103), e em como os escritores locais produziram haikai no Amazonas, é in-

dispensável também analisar a gênese da produção, no sentido de que maneira escritores como Rosa Clement, Aníbal Beça e Luiz Bacellar receberam e reproduziram o haikai como gênero literário. O presente livro surgiu a partir curiosidade e preocupação em relação à contribuição do escritor e professor Samuel Isaac Benchimol para o cenário haicaísta amazonense destacada em uma pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UFAM em 2023.

Do ponto de vista historiográfico, nota-se que a história da literatura amazonense anota como marco primário da produção haicaísta no Amazonas a obra desenvolvida por Bacellar, ao denotar seu trabalho *O Crisântemo de Cem Pétalas* (1985) sendo “o marco inicial do haikai no Amazonas” (Iendo, 2015, p. 12). Outrossim, as investigações realizadas por outros autores, como a pesquisa realizada por Rosa Clement, advogam informações semelhantes, coadunando o início da produção haicaísta amazonense no início dos anos 80, relatando o seguinte:

(...) no longínquo Amazonas, no Norte do Brasil, Luiz Bacellar (1928-2012), o pioneiro do haikai na região, publicava em 1985, junto com Roberto Evangelhista, “Crisântemo de Cem Pétalas”. Mesmo antes de publicar, Bacellar divulgava amplamente seus haicais. Outro nome do haikai no Amazonas é Anibal Beça (1946-2009), que publicou “Filhos da Várzea” (1984) e “Folhas da Selva” (2006). Diversos outros escritores amazonenses escreveram ou ainda escrevem haicais. Entre eles estão Zemaria Pinto (1957) com “Corpo Enigma” (1994) e “Dabacuri” (2004); Simão Pessoa (1995) com “Matou Bashô e Foi ao Cinema” (1992); Jorge Tufic (1930) com “Sinos de Papel (1992); Rosa Clement (1954) com “Canoa Cheia” (2001), entre outros. (Clement, 2014, p. 07)

Entretanto, em *O Haikai do Japão ao Amazonas: “Satori”, de Luiz Bacellar*, artigo publicado pela Revista Decifrar, Virgínia Iendo (IENDO, 2015, p. 12) apontou que o primeiro produtor de haicais em solo amazonense teria sido Samuel Benchimol (1923 – 2003), afirmação corroborada primeiramente pelo autor, Samuel Benchimol⁵, pelo jornalista Abraham Baze⁶ e pela professora Michele Eduarda Brasil de Sá, quando afirma que “Benchimol foi, até onde se sabe, o primeiro a escrever haicais no Amazonas, em seu livro *Versos dos Verdes Anos* (1942-1945)” (Barbosa; Ferreira, 2017, p. 134).

Os questionamentos surgidos diante das afirmações culminaram em uma conversa com os filhos do escritor, os quais disponibilizaram o acesso aos arquivos da biblioteca particular da família Benchimol, resultando no achado dos arquivos originais, escritos por Samuel Isaac Benchimol entre os anos de 1942 e 1945. Por décadas guardada nos arquivos da família Benchimol, a obra *Versos dos Verdes Anos*, redescoberta e analisada na presente investigação, apresenta características peculiares quanto à forma e ao tema, com estilo único quando comparado à grandes nomes de haicaístas brasileiros.

Em primeira análise, verificou-se a ausência da métrica, bem como elementos que pudessem ser apontados como uma forma de *kigô*, entretanto, a justaposição de ideias era latente em seus haicais. Outra questão a ser confrontada seria o fato de que a métrica do haikai seria valorizada nas obras publicadas por Guilherme de Almeida, que inclusive, inseriu a rima em seu estilo de escrita (algo que será abordado no discurso da pesquisa).

⁵ Poemas e haicais escritos entre 1942-1945. (Benchimol, 2010, p. 227).

⁶ Baze, 2010, p. 127.

Ainda sobre a fase de levantamento de hipóteses, percebeu-se que a fonte principal de entrada do haikai em solo brasileiro, segundo Paulo Franchetti (Franchetti, 2012, p. 201) e por Rosa Clement (Clement, 2014, p. 01), fora a fonte europeia, principalmente francesa.

Dito isso, várias perguntas surgiram quanto a como classificar os haicais presentes na obra *Versos dos Verdes Anos*. Como definir o haikai produzido por Samuel Benchimol? Em que pontos ele se aproxima e difere dos demais haicaístas brasileiros? Qual seria a fonte da qual o poeta teria inspirado? Diante desses questionamentos, foi iniciada a escritura e compilação da presente obra, intitulada *Da Cerejeira à Samaúma: A gênese do haikai no Amazonas*.

Sobre o título, é importante ressaltar que a cerejeira é um dos símbolos do Japão (Santos, 2013, p. 171), carregando consigo significados estéticos e religiosos, além do que, sua flor é um dos símbolos da família imperial japonesa, aglutinando em si diversas experiências sociais naquela sociedade. A Samaúma, (também conhecida como Samaumeira), é um dos símbolos da Amazônia, sendo retratada em filmes, livros e poesias, considerada sagrada pelos os povos indígenas da região (Cantalice, 2018, p. 11).

Tais árvores, enquanto símbolos sociais, aglutinam em si as experiências antropológicas existentes no espaço onde ambas estão inseridas, como atesta Victor Turner ao afirmar que “um único símbolo, de fato, representa muitas coisas ao mesmo tempo, é multívoco e não unívoco. Seus referentes não são todos da mesma ordem lógica, e sim tirados de muitos campos da experiência social e de avaliação ética” (Turner, 1974, p. 71). Ambas foram utilizadas como símbolos da transição artística do haikai enquanto prática literária e reflexo da sociedade onde o poemeto foi desenvolvido, desde o antigo Japão até o Amazonas de Benchimol, uma vez que:

O reflexo artístico [...] não procura formular teorias, conceitos ou mesmo leis sobre a realidade que reflete e, assim, não tem como objetivo criar uma série de formas específicas de conhecimento sobre o mundo natural e humano que tenham como finalidade compreender suas inúmeras particularidades, mas sim conformar uma totalidade intensiva – totalidade esta que ao contrário da totalidade extensiva da ciência, procura formar um quadro autossuficiente, fechado, da realidade por ela figurada. (Dias, 2016, p. 113)

Assim, o objetivo da presente obra tem como foco a análise do haicai produzido por Samuel Benchimol em *Versos dos Verdes Anos*, tendo como base o livro de Louis Hay, *A Literatura dos Escritores*, porém não o único, utilizado na construção da presente compilação, tematizando como eixo central do discurso a relação constituída entre o autor, o processo de escrita e a sociedade, e como essa relação delimita os caminhos estilísticos da escrita poética.

Nesse cenário, o tecer do diálogo nessa obra, qual seja, a de analisar os haicais contidos em *Versos dos Verdes Anos*, utilizando os pressupostos da Crítica Genética, parte da proposição de que o processo de escrita da poesia e suas características estruturais se constroem como reflexos da sociedade e que, o processo criativo, as opções estéticas e ideológicas por ele construídas estão subordinadas à relação entre autor e sociedade, suas escolhas e influências.

Caminhos investigados

O estudo foi embasado, primeiramente, em pesquisas realizadas a respeito do haikai, dos estilos e escritores existentes, das características da literatura comparada, das possibilidades de ocorrência da intertextualidade e sobre os elementos da narrativa de acordo com os padrões portugueses e japoneses.

A pesquisa aqui apresentada pode ser definida como qualitativa de base bibliográfica e documental, com recolhimento e análise de dados por meio de pesquisa documental, leituras analíticas e anotações diárias, que possibilitaram o entendimento e a análise do haikai escrito por Samuel Benchimol.

Outrossim, levando em consideração a carga social, literária e historiográfica intrínseca na relação do autor com os haicais escritos, foram analisadas as relações entre literatura e sociedade e a forma como essa interação pode influenciar a estilística do haikai enquanto produção literária.

Da Cerejeira à Samaúma: A gênese do haikai no Amazonas permite a divulgação e perpetuação dos haicais do autor mencionado para o grande público, preservando a memória de um dos grandes nomes da economia amazonense e da comunidade judaica do Norte do Brasil, além de reescrever a história da gênese do haikai no Amazonas.

Como ponto de partida, buscou-se pela definição do que é haikai, e com esse intuito, a pesquisa foi iniciada com o artigo de Teiiti Suzuki (1979), *De renga a haikai*, onde o autor faz explicações a respeito dos diálogos cantados e estruturados na forma de versos, ainda no Japão medieval, até chegar ao haikai.

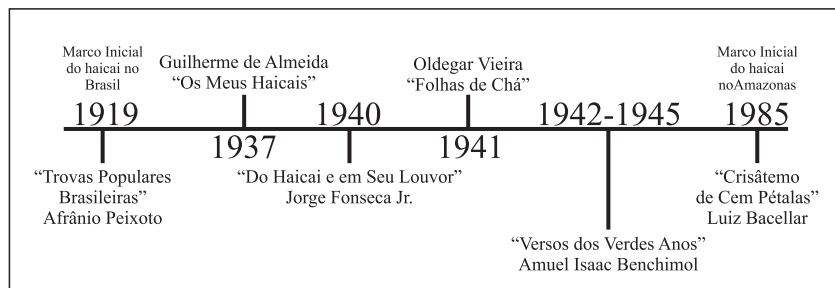
A pesquisa de Suzuki trabalha a questão da evolução histórica e estrutural do haikai japonês e a concepção desta vertente sobre

o que seria o haikai. Rosa Clement, por outro lado, postula em seu artigo, *O haikai e a poesia*, de que certamente “escrever um haikai sem o auxílio de metáforas, símiles e animismos, e ainda fazer com que a poesia seja realçada, faz com que os limites da criatividade sejam postos à prova” (Clement, 2006).

A fundamentação desta parte da discussão tem como base principal o livro de Paulo Franchetti, *Haikai – Antologia e História* (2012), e de Massuda Goga, *O haikai no Brasil* (1988). Ambos os livros foram escritos em um momento da história em que o conhecimento e a quantidade de livros que realizassem uma abordagem profunda do haikai ainda eram escassos, e, portanto, serviram de base para a maioria dos trabalhos pesquisados durante o desenvolvimento da presente obra.

Cruzando os dados históricos descritos por Rosa Clement, Paulo Franchetti e Massuda Goga, além dos artigos publicados sobre a historiografia literária e haicaísta local, construiu-se uma linha cronológica desde a chegada do haikai no Brasil até o marco tradicional do início do haikai no Amazonas, como demonstrado no gráfico a seguir:

Gráfico 1 – Linha cronológica do intervalo entre gênese nacional e a gênese amazonense do haikai



Fonte: Allan Praia (2023).

Como descrito no gráfico, percebeu-se que a produção haicaísta de Samuel Benchimol é quatro décadas anterior ao marco inicial oficial do haikai no Amazonas (Iendo, 2015, p. 12), sendo, inclusive, anterior a fundação do Clube da Madrugada (1954), marco significativo da literatura amazonense (Barbosa; Ferreira, 2017, p. 134). Nesse sentido, Jorge Tufic, Jornalista e poeta amazonense, participante do Clube da Madrugada, destaca:

[...] até 1950, dominava no Amazonas o provincianismo literário, que tinha na Academia Amazonense de Letras seu principal reduto. As gerações novas, por falta de comunicação com o exterior, sofriam a influência direta do espírito acadêmico em artes e literatura [...] sempre ligadas ao formulário europeu. (Tufic, 1984, p. 11)

Tornou-se claro, durante a fase de construções hipotéticas do presente trabalho, que os versos livres que compõem os haicais de Samuel Benchimol divergiam de seus contemporâneos, mas que talvez não fosse um fator excludente para sua produção, pois “em cada região do Brasil (o haikai) ganhou a cara e o sotaque de seu povo ou seja, abraçou-se; ganhou forma rígida ou maleável, dependendo de seu escritor” (Clement, 2014, p. 13).

Diante da problemática do isolacionismo literário amazonense até 1950, como proposto por Jorge Tufic, e em concordância com a linha cronológica nacional do haikai de acordo com as pesquisas até então realizadas, surgiu a hipótese de que a fonte primária dos haicais de Samuel Benchimol fosse diretamente europeia, em especial, o haikai francês. Nesse ponto, levantou-se uma hipótese: a do contato com o haikai em francês durante as aulas colegiais. Durante o desenvolvimento desta hipótese, foi importante salientar durante a construção da pesquisa, a natureza cosmopolita da Manaus do

Ciclo da Borracha, *Belle époque* dos trópicos, e como aquela era de ouro havia influenciado o currículo escolar durante a primeira metade do século XX, como apontado por Elissandra Lima, ao descrever que:

A instituição do idioma francês como única cadeira até 1852 e inglês posteriormente, além do latim por influência religiosa, na grade curricular dessa época, leva-nos a refletir até que ponto era interessante para a província constituir cadeiras que na prática não condiziam com a realidade local, mas apenas refletiam o quanto os governantes espelhavam-se em culturas estrangeiras. [...] Desta feita, o poder público objetivava não somente agregar uma massa de trabalhadores para realizar o trabalho da construção de uma “nova” cidade; desejava também formar as bases educacionais “sólidas” para as elites locais, com pessoas capacitadas para administrar as mudanças que ali se processavam. (Lima, 2012, p. 46)

Naquele clima de ostentação financeira vividos na Amazônia, onde famílias ricas mantinham e expunham seu status ao “mandarem lavar suas roupas para em Londres” (Nunes, 2020, p. 402) não seria exagero pressupor a entrada de literatura estrangeira, incluindo o haicai francês, nas prateleiras das escolas manauaras. Ainda sobre a questão educacional do início do século XX, no que se refere ao ensino de línguas estrangeiras no Brasil e suas metodologias, Renilson Santos Oliveira postula que:

O professor que seguia a orientação dessa metodologia era caracterizado como um personagem dominador dentro da sala de aula, único detentor do saber e da autoridade. Essa postura comprometia a interação entre professor-aluno,

pois a ação tinha sentido único, indo do professor para o aluno. A relação aluno-aluno praticamente não existia durante a aula de língua estrangeira. Um de seus objetivos era tornar o aluno capaz de ler obras literárias escritas na língua estrangeira estudada, como também, fazê-lo traduzir tanto da língua estrangeira para a língua materna quanto o inverso. Tratava-se, portanto, de formar bons tradutores da língua escrita literária. A metodologia tradicional era a tendência metodológica utilizada no ensino de línguas estrangeiras até o final do século XIX. Entretanto, no Brasil, sua adoção não teve a mesma representação cronológica. Ela adentrou ao século XX, em função da história educacional brasileira e, sobretudo, da lenta importância dada aos estudos na área da didática de línguas. (Oliveira, 2015, p. 31)

Uma segunda hipótese, sobre a influência da origem judaico-marroquina de Samuel Benchimol ter facilitado o contato com o haikai francês, foi descartada durante o levantamento biográfico do escritor. Essa parte da obra foi baseada em livros escritos pelo próprio autor, com ênfase em duas obras: *Amazônia: Um pouco-antes e além-depois* e *Eretz Amazônia: Os judeus na Amazônia*.

Avançando para o campo da análise dos haicais, percebeu-se durante a pesquisa que, no que tange às regras de compilação, o haikai recebeu influência das sociedades onde estava inserido, algumas vezes por razões políticas, outras, pela sonoridade ou ritmo.

Para entender e evidenciar essa relação, a segunda parte do trabalho foi guiada pela opção em pesquisar o haikai pela ótica da sociologia da literatura, levando em consideração que:

O poema nasce a partir da comunidade e da sua vivência, tem suas bases fincadas no que é real, acompanhando as mudanças do ser e do tempo, sendo também um meio de

autoconhecimento, levando-nos a examinar o que somos e quem somos, convidando a colocar em prática o conhecimento de si mesmo, e assim construir identidade própria, conhecer o outro e a sociedade em que vive. (Silva, 2020, p. 463)

Nesse sentido, utilizou-se como prerrogativa de análise do haikai o processo criativo do autor dentro do texto literário, em que as opções de escrita do autor pudessem ser justificadas pela relação entre o autor e a sociedade, cujas obras basilares desta parte do trabalho foram encabeçadas pelos livros *A Literatura dos Escritores: Questões de Crítica Genética*, de Louis Hay, e *A Angústia da Influência*, de Harold Bloom.

Assim, o discurso do presente exemplar visa estabelecer um diálogo coeso entre a prática do haikai enquanto um “sistema vivo” (Silva, 2020, p. 461), sujeito às mudanças históricas e sociais, a realidade e o contexto histórico de seu tempo.

O diálogo possibilitado por essa abordagem permite enxergar o haikai não apenas estilística e morfológicamente, mas como um construto da relação entre sociedade e literatura, que é “inconcebível sem a realidade que ela produz e reproduz, assim como a sociedade, sem a cultura que define seu modo de vida e formaliza seu complexo de relações” (Hoelz, 2016, p. 273).

Nesse caminho, a obra está organizada em três capítulos. O capítulo I, *Sob a Sombra da Cerejeira*, retrabalha as várias definições sobre poesia e o seu papel dentro das sociedades, tomando como base o conteúdo do livro *A Angústia da Influência*, de Harold Bloom e *Problemas do Realismo*, de George Lukács. O Capítulo prossegue com a realização de um compêndio cronológico do haikai desde a sua origem no Japão antigo até a entrada no território

rio brasileiro, com enfoque na literatura europeia, em especial, o haikai francês.

O capítulo II, *Sob a Sombra da Samaúma: Um Moré*, aborda a biografia do autor, Samuel Isaac Benchimol, enfatizando o ambiente literário, histórico e social no qual o poeta estava inserido, com destaque para as produções haicaístas de seu tempo.

O Capítulo III, *Um Tronco Marcado no Igapó*, analisa os haicais produzidos por Samuel Benchimol, contidos em sua obra *Versos dos Verdes Anos*, tomando como referencial os livros: *O haikai no Brasil*, de Massuda Goga, *Casulos de Imagens*, de Cacio José Ferreira e Rita Barbosa de Oliveira, e *Haikai: Antologia e História*, de Paulo Franchetti, correlacionando as semelhanças e as diferenças entre os escritos de Samuel Benchimol com a de outros autores haicaístas regionais e nacionais de sua época, utilizando o contexto social e histórico como justificativa para as escolhas estilísticas do autor. Boa viagem ao universo do haikai no Amazonas!

CAPÍTULO I

SOB A SOMBRA DA CEREJEIRA

Denominado *Sob a Sombra da Cerejeira*, o capítulo ementa o panorama histórico-social da gênese do haikai, explorando esferas culturais, políticas e identitárias que justifiquem as escolhas estilísticas dos percussores do haikai enquanto produção literária, desde o território japonês até a sua chegada no Brasil, indicando as características da produção enquanto reflexo das sociedades onde foi inserido e praticado, com o intuito de situar o leitor dentro da história da poesia japonesa até a sua entrada no território brasileiro.

1.1 Literatura e Sociedade: o poema como uma síntese de influências

A linguagem, enquanto sistema, é o meio pelo qual o ser humano se comunica. Perscrutando ainda mais este conceito, Alfredo Bosi (2000, p. 29) postula que a linguagem seria uma série de articulações fônicas que enlaçam a matéria verbal sobre uma série de cadeias sonoras que pairam sobre a unidade básica da linguagem: a palavra. Por outro lado, literatura seria, segundo Ezra Pound (2013, p. 35), a linguagem carregada de significado, e que, “no caso da poesia, há ou parece haver uma porção de coisas a se olhar”. Sobre este papel de intérprete entre as sensações e as palavras, Ezra Pound declara que:

O bom escritor escolhe as palavras pelo seu “significado”.
Mas o significado não é algo tão definido e predetermina-

do como o movimento do cavalo ou do peão em um tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente. (Pound, 2013, p. 43)

Nesse sentido, é indispensável dizer que acontecimentos históricos e o comportamento da sociedade influenciam a escrita poética, uma vez que a “literatura não existe no vácuo” (Pound, 2013, p. 39) e que a poesia depende do artista e das condições sociais que determinam a sua posição (Candido, 2006, p. 40), onde a participação deste agente no processo da escrita literária deve “ser levada em conta” (Candido, 2012, p. 36), uma vez que “para que haja um poema, é preciso haver um poeta” (Miner, 1996, p. 32).

A poesia, assim como a historiografia, seria reflexo das esferas sociais onde foi concebida, porém, ao contrário do discurso direto historiográfico, a poesia não seria uma narração dos fatos, mas uma escrita que critica, analisa e se relaciona com a sociedade, sem prender-se, entretanto, à esfera temporal onde foi concebida, de acordo com Octávio Paz, “como toda criação humana, o poema é um produto, filho de seu tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa num tempo anterior a toda história, no princípio do princípio” (Paz, 2012, p. 193).

Assim, a análise poética efetuada por meio de um contexto social não traz consigo apenas alusões externas para simplesmente apontar o momento histórico em que uma obra foi concebida, mas é por meio da linguagem utilizada que “a poesia das sociedades permite avaliar a importância da experiência cotidiana como fonte de inspirações, sobretudo, com referência a atividade e objetos fortemente impregnados de valor pelo grupo” (Candido, 2006, p. 39).

É na síntese entre história e sociedade que o poeta reproduz as inquietações de seu tempo, tendo como objetivo principal a compreensão da realidade, refletindo o contexto social de sua

época por meio do poema, que “não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e a qual alimenta” (Paz, 2012, p. 191).

Portanto, a investigação literária desse efeito dialógico considera a dimensão da recepção e do efeito “no horizonte histórico do seu nascimento, função social e efeito histórico” (Jauss, 1994, p. 20), pois “nenhum poeta moderno é unitário, quaisquer que sejam as crenças que ele declare” (Bloom, 2002, p. 84).

Dessa forma, o fazer poético influencia e é modificado pelo ambiente através da reflexão, em que Georg Lukács declara que “o fundamento de todo conhecimento da realidade, trate-se da natureza ou da sociedade, é o reconhecimento da objetividade do mundo exterior, isto é, de sua existência independentemente da consciência humana” (Lukács, 1966, p. 11, tradução nossa⁷).

Lukács reincide em seus escritos as ideias propagadas pela dialética materialista de Marx, em que o conhecimento do mundo seria uma aproximação da realidade (chamada de verdade objetiva⁸) que jamais se realiza em sua plenitude, em que “a dialética das coisas produz a dialética⁹ das ideias e não o inverso” (Lenin, 2011, p. 167).

⁷ El fundamento de todo conocimiento justo de la realidad, ya se trate de la naturaleza o de la sociedad, es el reconocimiento de la objetividad del mundo exterior, esto es, de su existencia independiente de la conciencia humana. (Lukács, 1966, p. 11)

⁸ “Produto do processo de reflexão iniciado no cérebro, onde a natureza é refletida através da verificação e aplicação na prática e na técnica a correção desses reflexos.” (Dias, 2016, p. 105.)

⁹ Dialética é o pensamento e a realidade em simultâneo, ou seja, a realidade é compreendida através de suas contradições. Para a dialética marxista, o mundo só pode ser compreendido em um todo, a partir de um pensamento dialético que considere as contradições existentes. Marx e Engels mudaram o conceito de Hegel, e introduziram um novo conceito, a dialética materialista. Segundo a teoria, os movimentos históricos ocorrem de acordo com as condições materiais da vida, os modos de produção e a luta de classes. (Dialética, 2022)

Construindo o entendimento do processo de formação humana como um elemento objetivo, em que o ser humano comunica-se com o meio natural, indo além da simples consciência ontológica do mundo exterior como também “descobrimo nele as próprias leis objetivas que existem nele independentemente de sua existência particular” (Dias, 2016, p. 106).

Assim, nessa abordagem hegeliana de produção do conhecimento, o homem não é passivo no meio ambiente, mas agente da produção de conhecimento, uma vez que é somente por meio da relação entre o homem e o meio que possibilidades não imediatas podem ser adquiridas.

O produto da dialética entre homem e a natureza seria, segundo Lenin, a “verdade objetiva” (Lenin, 2011, p. 177). Desta forma, a poesia é interinfluyente, pois recebe influência do ambiente enquanto o modifica, por meio da ação humana sobre o meio onde está inserida. Nesse sentido, Antônio Candido afirma que:

A arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. (Candido, 2006, p. 30)

Ao que corrobora a afirmativa de Lukács, que defende:

A objetividade do mundo exterior não é de modo algum uma objetividade morta, solidificada, que determina a prática humana de modo fatalista, mas está – precisamente em sua independência da consciência humana – na relação mais íntima e indissolúvel de efeito recíproco com a prática humana. (Lukács, 1966, p. 15)

Dessa forma, pode ser concebido que é somente com a experiência proporcionada pela interação do homem na sociedade e vice-versa, que novas formas entender o universo onde este está inserido podem emergir, modificando tanto o poeta quanto o meio por meio do processo do fazer poético, teoria defendida através do materialismo cultural¹⁰, de Raymond Willians, em *Marxismo e literatura* (1979).

Willians se opõe à crítica tradicional, afirmando que a literatura é parte integrante do processo social, fundamental para a construção histórica da sociedade, em que, parafraseando Raymond Willians, as obras literárias são forjadas e formadoras do dinamismo social e que, a dualidade insistente entre literatura e realidade dissimula sua conexão essencial, em que a literatura é incompreensível sem a realidade que ela reflete e por quem é refletida (Willians, 1979, p. 99-100). O reflexo artístico, entretanto, não procura criar “formas rigorosas de conhecimento sobre a realidade” (Kofler, 1969, p. 186), mas sim um estado de fusão que reflita um quadro fechado, completo em si, da realidade por ele figurado. E é neste ponto reflexão que o diálogo com a gênese do haikai talvez se inicia.

1.2 A Origem do Haikai

O haikai, tal como é conhecido hoje, entrelaça suas raízes no *waka*¹¹, que tem sua inauguração com a compilação do *Kojiki*¹² (古事記), produto das transformações políticas e sociais ocorridas no Japão entre o século VII e VIII.

¹⁰ O materialismo cultural define-se como uma teoria da cultura intrinsecamente vinculada a uma teoria da comunicação, que lê, como explicita o título de um ensaio importante publicado um ano após *Marxismo e Literatura*, “os meios de comunicação como meios de produção”. (Glaser, 2008, p. 87)

¹¹ Waka (和歌), literalmente “poema japonês”. (Palma, 2016. p. 09)

¹² O termo Kojiki pode ser traduzido como “Narrativa das coisas antigas”. (Frédéric, 2008. p. 681)

Fortemente influenciada pelos reinos coreanos e pelo império chinês durante o período Kofun (250-538 d.C.), a cultura japonesa passou por um período em que essas influências teriam suas forças mitigadas por fatores externos, como o período de instabilidade política da China entre as dinastias Han (202 a.C. – 220 d.C.) e Tang (618 – 906 d.C.), ou a intensa política defensiva da península coreana do século VII, cujos reinos de Paekche, Silla e Koguryo mantinham certa harmonia interna com a finalidade de evitar os constantes avanços chineses, principalmente em relação as investidas perpetradas pela dinastia Sui na Península Coreana e no Mar do Japão (581 – 618 d.C.), como assinala Kenneth Henshall em seu livro *História do Japão* (2014, p. 29).

Deste modo, o Japão do século VII era um território em expansão política e cultural, rivalizando com seus vizinhos em diversas esferas, como aponta Kenneth Henshall:

A rivalidade com a China foi particularmente manifesta nas actividades do segundo filho de Yomei, o príncipe Shotoku [...] contribuiu muito não só para a promoção do budismo, com a construção de inúmeros templos, mas para a promoção de tudo que era chinês. [...] Uma das reformas mais importantes foi a nacionalização de terra. Os campos de arroz seriam doravante atribuídos pelo governo. Outras reformas introduzidas foram o imposto sob a forma de produção. [...] Foram redigidos códigos ao estilo chinês relacionado com estas reformas. Enfatizavam a autoridade do imperador e, desse modo, a centralização do poder. [...] as leis [...] permitiram que, no século VIII, um pequeno grupo de cerca de 400 funcionários controlasse um país de quase cinco milhões de habitantes. (Henshall, 2014, p. 30, 31.)

Assim, com o enfraquecimento político do continente, a ausência da influência hegemônica chinesa naquele intervalo preparou o cenário para um Japão mais forte e unificado¹³, mas que ainda mantinha relações culturais com o continente.

Com a estratificação social delimitada, organização de leis civis e criminais, categorização da população por níveis de *status*, entre outras ações, o poder foi concentrado na corte de Yamato, muito embora essas relações de poder não fossem universalmente aceitas pela sociedade, especialmente pelos camponeses, os quais sustentavam o sistema através de pesados impostos (Henshall, 2014, p. 43).

A compilação do *Kojiki*, no início do século VIII, é idealizada como um modo de legitimação do poder diante das demais classes sociais que compunham a base da pirâmide de poder (principalmente a classe camponesa), de forma que atestasse a origem divina da família imperial e a política exercida sobre a população, conforme declarado por Mietto:

De acordo com vários estudiosos, a origem da compilação relaciona-se com prováveis distúrbios na relação senhor-servo e na formação das famílias tradicionais. Além disso, como a posição e a função na corte e o grau de relação com a família imperial eram determinados em função da ancestralidade, tornava-se imprescindível o estabelecimento de um sistema definido e definitivo de títulos baseados em registros genealógicos corretos e aceitáveis pela corte e pela família imperial. Com isso torna-se clara a importância da compilação com relação à própria sustentação ideológica da camada dominante. (Mietto, 1993, p. 109.)

¹³ MIETTO, 1993, p. 101.

É importante destacar que o *Kojiki* se divide em três partes: Uma cosmogonia japonesa, relatando a criação do universo, a descendência divina da casa imperial e um relato sobre a sucessão de imperadores até a imperatriz Suiko¹⁴.

A escritura reúne canções e danças nativas, tradições orais mantidas pelos *kataribe*¹⁵, registros de origem estrangeira (Coreia e China) e linhas genealógicas, de forma que fosse criada uma mitologia oficial que justificasse a posição social da família imperial e da corte.

Paulo Franchetti (Doi; Franchetti, 2012, p. 09), ao descrever o comentário de Hattori Tohô (1657-1730) sobre o estilo de compilação utilizado no *Kojiki*, em sua obra *Sanzôshi*, destaca a origem mitológica, cuja definição teria sido dada por Susanô-no-Mikoto, uma das principais divindades japonesas, e que o canto original contendo 31 sílabas, presente no *Kojiki*, seria a forma padrão associada ao estilo japonês, por isso a utilização da nomenclatura *waka*¹⁶ (和歌). Franchetti, ao citar os primeiros parágrafos do *Livro branco*, de Tohô (1657-1730), define:

A Tohô é atribuída a redação de um dos grandes documentos para o estudo da poética de Bashô, o *Sanzôshi* (Três livros). No trecho citado, Tohô remonta à origem mítica do Japão para afirmar a antiguidade da poesia nipônica e do haikai, porque “do *waka* nasceu o *renga*, e depois o *haikai*”, isto é, *renga* caracterizado pelo tom divertido e espirituoso e pelo uso da “linguagem ordinária”. [...] Tohô define o canto, a poesia, como expressão direta do que vai pelo coração do deus ou do homem, vincula a caracterização da poesia

¹⁴ MIETTO, 1993, pp. 99-100.

¹⁵ Personagem social cuja função era a preservação de informações transmitidas oralmente antes do advento da escrita. (Mietto, 1993, p. 100).

¹⁶ Franchetti, 2012, p. 09.

do Japão (o País de Wa) à distribuição do poema em cinco segmentos que somam 31 sílabas e traça em linhas rápidas a evolução do *waka/renga/haikai*. (Doi; Franchetti, 2012. p. 10)

Kenneth Henshall (2014, p. 42) argumenta que é a partir desse momento que o estilo de escrita japonês começa a se diferenciar com a presença do primeiro *waka* no corpus do *Kojiki*, uma vez que há uma forte influência autóctone em sua compilação, principalmente do *katauta*¹⁷, análise que também é defendida por Teiiti Suzuki (1979, p. 91), contudo, no olhar de Joaquim Palma (2016, p. 9-10) possuía influências chinesas residuais, cuja composição, de ritmo silábico em cinco, sete e sete sílabas, tinha em vista uma resposta do destinatário, que deveria ser efetuada com as mesmas catorze sílabas.

Joaquim Palma (2016, p. 09) define que o *waka* estava subdividido em vários estilos: o *chôka*, que, com o desaparecimento do *katauta* no século VIII, surge com estrofes duplas, de cinco e sete sílabas, finalizando com uma estrofe de cinco-sete-sete sílabas. Segundo Reginald Blyth (1967, p. 198), o *sedôka*, outro estilo praticado a época, continha duas estrofes de cinco, sete e sete sílabas, e o *tanka*, o estilo favorito das mulheres cultas, que tinha o esquema de sílabas organizado em 5-7-5-7-7 sílabas.

Por outro lado, a poesia chinesa, que continuava a ser praticada no cotidiano palaciano, passa por um processo de valorização no início do período Heian (Século IX), com formas poéticas que escritas em chinês (*kanshi*, 漢詩), também divididas em estrofes de cinco (*gogonshi*, 五言詩) e sete sílabas (*shichigonshi*, 七言詩), am-

¹⁷ Suzuki (1979, p. 91) define estes diálogos como líricos e satíricos, cantados em festas populares do Japão antigo.

plamente praticadas no século VIII, tematizando a “lamentação da mulher na espera do amado e a natureza” (Nakaema, 2012, p. 39), o que também era abordado pelo *waka*, que passou a ser composto no âmbito privado, enquanto a produção em *kanshi* passou a ser valorizada e divulgada durante os períodos que se seguiriam, como por exemplo, na compilação da antologia de poemas chineses em meados de 751 d.C., denominada *Kaifuusou* (懷風藻), fortemente influenciada pela poesia das Seis Dinastias Chinesas (Nakaema, 2012, p. 38). Assim, apesar da semelhança métrica e temática com o *waka*, a poesia chinesa utilizava a metáfora da paisagem para posicionar-se política e socialmente (Sun, 2019, p. 51– 52).

É preciso entender que no contexto social apresentado até aquele momento, ser capaz de entender, apreciar e recitar poemas em chinês (*kanshi*) era um requerimento da vida palaciana, que, entretanto, não era exclusivo do universo japonês. Na China unificada pela Dinastia Tang¹⁸ (618-907), exames padronizaram a educação imperial e eram fundamentais para as seletivas da administração pública, evidenciando a política meritocrática chinesa, em que “o mais elevado nível dos exames, o “Jinshi”, testava as habilidades poéticas dos candidatos”, pois na Dinastia Tang “era atributo do homem educado escrever poesia” (Portugal, 2019, p. 55).

Desse modo, sob a ótica do reflexo, a forma da poesia curta japonesa, que viria a dar origem ao haikai, mantém a dialética entre a sociedade japonesa, (envolta em um sistema de ascensão social

¹⁸ Na Dinastia Tang “o verso chinês no *jintishi* (Estilo Novo), assim como a maior parte das composições no *gutishi* (Estilo Antigo), era de métrica fixa em cinco ou sete sílabas. No *gutishi* encontram-se também composições que alternam ambas as métricas, ou que as modificam com a utilização também de versos menores (sobretudo em quatro sílabas, uma importante unidade métrica da poesia mais antiga, bastante praticada nas canções do *Shi Jing*). De qualquer maneira, um poema é estruturado sobre um padrão onde predominam os versos de cinco ou de sete sílabas”. (Portugal, 2019, p. 38)

que utilizava da cultura chinesa como ferramenta de seleção), e a literatura por ela produzida, mantendo a objetividade da poesia, ao que Lukács declara:

A forma não é outra coisa que a suprema abstração, a suprema modalidade da condensação do conteúdo e da agudização extrema de suas determinações; não é mais que o estabelecimento das proporções justas entre as diversas determinações e o estabelecimento da hierarquia da importância entre as diversas contradições da vida refletidas pela obra de arte. (Lukács, 1966, p. 36)

A subalternidade do *waka* termina com a ascensão do clã Fujiwara e o surgimento do *hiragana* durante o período Heian (794-1185), que segundo Olivia Nakaema, “optou por considerar que o *tanka* representava melhor o estilo japonês, passando a ser entendido como sinônimo de *waka*” (Nakaema, 2012, p. 41).

Com o surgimento e a popularização do *hiragana*, a língua japonesa passou a registrar textos informais, enquanto a língua chinesa era utilizada para documentos oficiais, até a compilação das Antologias Imperiais, na qual o *hiragana* foi favorecido. Sobre esse posicionamento do governo japonês, Nakaema postula que:

A escolha do *hiragana* para elaborar a literatura nacional foi uma grande decisão, tendo em vista que essa forma de escrita ainda estava em período de desenvolvimento. Passam a surgir, então, as antologias oficiais de *waka* e, durante todo o Período Heian, foram organizadas oito compilações ordenadas por imperadores. [...] os períodos das vinte e uma antologias oficiais são épocas em que ocorreram tentativas de substituir a hegemonia política vigente. [...] Também outras artes, como a pintura, deixaram de ter influência da

China. Os temas e as técnicas de desenho passaram do estilo chinês ao estilo nacional. [...] Em suma, sabe-se que a produção de poemas chineses continuou a existir, principalmente no âmbito particular [...] no entanto, é visível a tendência de valorização do waka por parte dos imperadores, [...] que visavam enfraquecer as influências chinesas e fortalecer o próprio poder. (Nakaema, 2012, p. 42)

O posicionamento do governo japonês, em favorecer o estilo nacional como um mecanismo de empoderamento político, é o que Lukács postula como partidarismo, em que o primeiro “é uma possibilidade constitutiva do real, é uma escolha consciente entre as possibilidades apresentadas pela realidade” (Frederico, 2013, p. 86). Sobre partidarismo, Georg Lukács postula que:

Um partidarismo desse tipo, ao contrário da “tendência” ou da apresentação “tendenciosa” não entra em contradição com a objetividade na reprodução e no retrato da realidade. É, ao contrário, a pré-condição para uma verdadeira (dialética) objetividade. Em contraste com a “tendência”, em que uma posição tomada por alguma causa equivale a uma glorificação idealista, e uma posição contra algo significa simplesmente rasgá-la em pedaços [...] Essa objetividade, porém, depende de uma definição correta – dialética – da relação entre subjetividade e objetividade, do fator subjetivo e do desenvolvimento objetivo, e da unidade dialética entre teoria e prática. (Lukács, 1981, p. 42)

Por conseguinte, a opção da métrica que seria então vinculada ao estilo japonês de poesia não se trata simplesmente de uma opção estilística, mas de um posicionamento social e político, pois, como foi afirmado anteriormente, “todo estilo é histórico e todos os produtos de uma época, de seus utensílios mais simples e suas

obras mais desinteressadas, são impregnadas de história” (Paz, 2012, p. 28).

Segundo Franchetti (Doi; Franchetti, 2012, p. 10-11), essa alternância rítmica entre cinco e sete sílabas, é a redução métrica de toda a poesia japonesa e que mesmo a prosa cadenciada mantém esse ritmo, onde o *tanka* será a forma poética por excelência da literatura japonesa até o século XVI e que, naquele momento, *waka* seria um termo sinônimo para o *tanka*.

Com relação à temática, o *tanka* dividia o seu conteúdo em três categorias (Suzuki, 1979, p. 91): *soomon* (相聞), que tematizava o amor, *banka* (挽歌), elegias, e o *zooka* (雑歌), de temáticas diversas. No que se refere à divisão das estrofes, a forma bipartida do *tanka* é um produto posterior ao período inicial, em que não havia uma divisão de estrofes definida.

Com o advento de uma divisão padrão, o *tanka* passou a contar com duas partes distintas: o *hokku* (発句) e o *wakiku* (脇句), sobre os quais Paulo Franchetti postula que:

Posteriormente, na divisão que se tornou clássica, temos um terceto de versos imparissilábicos e um dístico parissilábico: 5-7-5/7-7. Essa observação é importante porque essa primeira estrofe vai constituir o que usualmente designamos por *haikai* ou *haiku*.” (Doi; Franchetti, 2012, p. 11)

A relação lógica entre o *hokku* e o *wakiku* era pouco evidente e considerada de segundo nível, como atestado por Franchetti (Doi; Franchetti, 2012, p. 12-13), optando-se pela justaposição de imagens ou pelo processo de explicação ou comentário do *hokku* pelo *wakiku*¹⁹, fato este que possibilitou a composição de um mesmo *tanka* por duas pessoas.

¹⁹ Franchetti anota o *hokku* e o *wakiku* como *kami-no-ku* (estrofe de cima) e *shimo-no-ku* (estrofe de baixo). (Doi; Franchetti, 2012, p. 12)

O processo de justaposição entre *hokku* e *wakiku* relembra os aspectos semânticos da produção poética chinesa clássica, em que o *jintishi* revela a prática de “um código de supressão das palavras vazias” e que o “efeito significativo dessa regra é o deslocamento do eu-lírico e a instauração de uma objetivação da linguagem” (Portugal, 2019, p. 47).

Ricardo Primo Portugal ressalta, ainda, que o modelo de objetivação “deixou marcas na poesia de países cujas culturas foram influenciadas pela China, em especial pela Dinastia Tang – por exemplo, a objetividade do haikai japonês lhe é tributária” (Portugal, 2019, p. 47). Essa nova modalidade, que seria nomeada pelos poetas como *renga* (連歌), seria inaugurada tradicionalmente pelo *renga* produzido por Yakamochi (718-785) e uma monja não identificada, cuja tradução para o inglês foi veiculada por Blyth da seguinte forma²⁰: “Represadas estão as águas / Do Rio Saho / E todo o campo plantado / Colhido o arroz precoce, Eu o saberei usar bem!” (Doi; Franchetti, 2012, p. 12).

Apesar de praticada em grande escala, a nova modalidade de versos encadeados pareceu não agradar os compiladores oficiais das antologias imperiais, ao que “teriam julgado que o diálogo em versos não fosse poesia lírica autêntica, digna de figurar em uma antologia oficial” (Suzuki, 1979, p. 92). Durante o período Kamakura (1186-1339) o *renga* assume novas formas, com a participação de mais de duas pessoas, em que “começa com a estrofe posterior, à qual é encadeada a estrofe anterior, e esta, por sua vez, é seguida pela estrofe posterior” (Suzuki, 1979, p. 93), constituindo-se “uma das principais atividades de salão da aristocracia medieval japone-

²⁰ A tradução do poema em inglês apresenta-se da seguinte maneira: “he rice-field is sown / By damming and leading / The Saho river: / The early harvest / Should be eaten by him alone.” (Blyth, 1984. p. 41)

sa e o veículo por excelência do namoro cortês” (Doi; Franchetti, 2012, p. 13).

Por volta do século XIV, o *renga* dividiu-se em duas correntes principais: uma em que “a estilização e a artificialização excessiva resultantes da multiplicação das regras permitiam eludir a dificuldade de reunir, a cada sessão, várias pessoas de grande talento poético” (Doi; Franchetti, 2012, p. 16) e outra, “fiel à tradição cômico-satírica do diálogo folclórico cantado, mantida através do diálogo em *tanka* e em *renga*” (Suzuki, 1979, p. 93), o qual viria a ser chamado de *haikai-renga* (versos ligados “cômicos, divertidos, informais).

O *haikai-renga* ganhou rápida popularidade entre a classe comerciante, sendo praticada também entre a nobreza (quando não havia a necessidade de etiqueta da corte), como também por monges e soldados, com grandes competições dirigidas por mestres profissionais.

Os grupos de haikai, chamados *kô*, reuniam-se na casa de um organizador esporádico, chamado *tô*. Apesar de tratarem de reuniões para apreciação artística, por causa da instabilidade política da época (Suzuki, 1979, p. 94), estes encontros foram desencorajados pela política local, inclusive com leis que proibiam as competições premiadas, com a finalidade de evitar a aglomeração de pessoas, e com isso, possíveis motins.

1.3 Matsuo Bashô: Uma nova fase para o haikai

Com o grande número de guerras civis no século XV, a estabilidade de poder da nobreza é afetada e cede espaço para uma nova classe em plena ascensão: a classe guerreira (Suzuki, 1979,

p. 102), que se apropria do *renga* como prática distintiva de seu *status*, divulgando a forma poética para além do círculo cortesão. Entretanto, a rápida divulgação e a falta de esmero da classe guerreira ocasionaram o esmorecimento do *renga*, acompanhado pelo crescimento exponencial do haikai. Paulo Franchetti, ao relatar este período, postula que:

Difundindo-se pelos principais centros urbanos do país, em breve o *haikai* ganha os seus próprios mestres e desenvolve tendências divergentes, que se aglutinam em “escolas” ou “maneiras”. Destas, as duas principais foram as chamadas *Teimon* e *Danrin*. A *Teimon* [...] almejava elevar o *haikai* a um nível de realização estético semelhante ao do *waka* e por isso evitava os termos muito vulgares, o humor corrosivo e a falta de conveniência que caracterizavam sua rival, a *Danrin*. [...] No entanto, [...] o *haikai* é ainda ou o avesso, ou a bastardização ou a sombra do *renga*, e só com Bashô (1644-1694) [...] o *haikai* ocupará o seu lugar como gênero diferente e autônomo, em que o pessoal e o impessoal, o alto e o baixo, o elegante e o grotesco compõem um mesmo mundo, cheio de sentido e de vida. (Doi; Franchetti, 2012, p. 16-17)

Com influências de ambas as escolas (Suzuki, 1979, p. 103), Matsuo Bashô foi responsável pela “elevação do haikai ao estatuto de um *michi*, um *dô*, isto é, um caminho de vida, uma forma de ver e de viver o mundo” (Doi; Franchetti, 2012, p. 20). Da mesma forma, é importante lembrar que a obra de Matsuo Bashô, enquanto arte, está impregnada pela filosofia religiosa de sua época e que, “conceitos ocidentais, entre eles a verossimilhança, universalidade, particularidade, [...] não se aplicam à tradição japonesa” (Machado, 2011, p. 22).

Em meio século de vida, a produção haicaísta de Bashô despontou apenas nos últimos nove anos. Nascido em uma família de *status* rudimentar, Bashô começou a escrever haicais (*haikai-renga*) ainda jovem.

Ainda parafraseando Daniel Machado, apesar da origem samurai de Bashô, o poeta optou pelo exílio, abandonando a família e, por conseguinte, o *status* de samurai (Machado, 2011, p. 32).

Viajou para Tóquio em 1672, em que obteve contato com o zen, ramificação budista que segue estritamente os ensinamentos de Siddhartha Gautama²¹, o Buda histórico, (Ueda, 1982, p. 26), sendo muito influenciado por escritores zen budistas chineses da Dinastia Tang (Sun, 2019, p. 51), como Li Bai²² (701-762), Du Fu²³ (712-770) e Wang Wei²⁴ (701-761).

²¹ O que Gautama compreendeu é que não importa o que a mente experimente, ela geralmente reage com desejo, e o desejo sempre envolve insatisfação. Quando a mente experimenta algo desagradável, deseja se livrar da irritação. Quando experimenta algo agradável, deseja que o prazer permaneça. Desse modo, a mente está sempre insatisfeita e inquieta. Isso fica muito claro quando experimentamos coisas desagradáveis, como dor. [...] Gautama desenvolveu um conjunto de técnicas meditativas que treinam a mente para experimentar a realidade tal como é, sem desejos. [...] Ele instruiu seus seguidores a evitarem o assassinato, o sexo promíscuo e o roubo, já que tais atos necessariamente alimentavam o fogo do desejo (de poder, de prazer sensual, ou de riqueza). Quando as chamas estão completamente extintas, o desejo é substituído por um estado de perfeito contentamento e serenidade, conhecido como nirvana (cujo significado literal é “a extinção do fogo”). (Harari, 2020, p. 233, 234)

²² Muito admirado em seu tempo, é considerado, ao lado de Du Fu, o poeta maior da literatura chinesa. Taoísta, era um mestre, sobretudo nos estilos e temas antigos de poesia. (Portugal, 2019, p. 65)

²³ Intelectual confuciano, fracassou nos exames imperiais diversas vezes, sendo aprovado tardiamente em 755, aos 43 anos. Realizou o octeto (*lǔshì*) com maestria inigualável. (Portugal, 2019, p. 103)

²⁴ Escreveu principalmente no “Estilo Novo”, cuja objetividade refletia a iluminação. (Portugal, 2019, p. 135)

Com a decadência do poder da corte no século XV, bem como da poesia palaciana, uma nova estética literária, de cunho budista, estabeleceu uma relação simbiótica entre a literatura e a religião, fomentando o surgimento de três novos conceitos estéticos: *yúgen*, *ushin* e *mushin*, sobre os quais Paulo Franchetti postula que:

Yúgen é o termo utilizado para designar o “mistério” de um texto ou quadro, isto é, para indicar que nele se percebe que o artista expressou a “essência profunda” do seu assunto ou objeto. [...] O termo seguinte, ushin, aponta para o poder transcendente das palavras e se aplica ao poema “repleto de emoção poética profundamente sentida”. [...] mushin torna-se um conceito complementar e próximo de yúgen, designando a “beleza transcendente e intuitiva”, não redutível a explicação ou análise. Mushin, nesse caso, nomeia um estágio de desenvolvimento espiritual em que vige a pura intuição e que só encontra paralelo na visão unificadora de satori, livre da teia do sim e do não, na iluminação budista. (Doi; Franchetti, 2012, p. 23)

É importante lembrar que tanto “no Japão como na China, as questões éticas, religiosas e estéticas são frequentemente as mesmas questões” (Doi; Franchetti, 2012, p. 21), e que a obra de Bashô apresenta sincretismos entre o xintoísmo, budismo e confucionismo, por meio do *Makoto*²⁵.

Essa nuance religiosa e asceta do zen budismo é centralizada no haikai de Matsuo Bashô, como na libertação da efemeridade

²⁵ *Makoto*, traduzido frequentemente por “sinceridade”, “verdade”, atualiza-se em três qualidades conscientemente valorizadas nos textos literários: *sei* (pureza), *mei* (brilho) e *choku* (elevação do caráter, correção espiritual e, também, franqueza). (Doi; Franchetti, 2012, p. 21)

do mundo (*wabi*²⁶), a valorização da tranquilidade proporcionada pela solidão (*sabi*²⁷) e a concepção da simplicidade (*karumi*²⁸) como “ideal estético” (Doi; Franchetti, 2012, p. 24), em que o poeta conecta-se ao eterno por meio do transitório (jap., “*mujo*”: 無常, impermanência), em que a natureza que se modifica sazonalmente.

1.3.1 A Concepção de Tempo: O “agora” do haikai japonês

Roland Barthes, no primeiro volume de *A preparação do Romance*, relata que essa relação da sazonalidade com o haikai estruturava-se na relação do homem com o tempo e com o *Oikos*:

²⁶ A palavra *wabi* (que pode ser escrita como 詫 ou 詫び) significa “gosto suave”. Originalmente, ela tinha conexões linguísticas com ideias de pobreza, insuficiência e desespero, do verbo *wabiru* (詫びる, que significa “se preocupar ou ansiar) e o adjetivo relacionado *wabishii* (侘しい, que significa “miserável”, “solitário”, “pobre”). Como termo, a beleza do *wabi* está em seu tom subjacente de escuridão. É a beleza sublime no meio da inóspita realidade da vida. *Wabi* implica uma quietude que se ergue acima do mundo. É uma aceitação da realidade e a percepção que vem com isso. [...] é uma mentalidade que aprecia o que é humilde, simples e comedido como rotas para a tranquilidade e o contentamento. (Kempton, 2021, p. 35, 36)

²⁷ A palavra *sabi* (que pode ser escrita como 寂 ou 寂び) significa “pátina, visual antigo, simplicidade elegante”. O mesmo caractere também pode ser traduzido como “tranquilidade”. O adjetivo *sabishii* (寂しい) significa “solitário”, “sozinho” ou “só”. A essência do *sabi* permeou boa parte dos haiku de Bashō, escritos no século XVII e amados em todo o mundo até hoje, por sua beleza atormentada. Também existe o verbo *sabiru* (寂びる), que tem um logograma diferente e o mesmo sentido de enferrujar, deteriorar ou mostrar sinais de envelhecimento, adicionando outra camada semântica. Ao longo do tempo a palavra *sabi* passou a comunicar a beleza profunda e tranquila que surge com a passagem do tempo. *Sabi* é uma condição criada pelo tempo, e não pela mão humana, embora surja frequentemente em objetos de qualidade que foram produzidos com todo o cuidado. O conceito se inclina para a elegância refinada da idade. A beleza do *sabi* remete à conexão (Kempton, 2021, p. 36, 37)

²⁸ *Karumi* indica a combinação de simplicidade superficial com conteúdo sutil. (Doi; Franchetti, 2012, p. 24)

a atmosfera com a qual o homem comunga, em que a eliminação do eu individual (Kempton, 2021, p. 39) e a captura da estação “de fora para dentro” (BARTHES, 2005, p. 72) produziu uma poesia contemplativa que atenuava ilusoriamente o discurso “de uma fala infinita” (Barthes, 2005, p. 73), em que, o haikai, embora breve (disposto em 17 sílabas), não é “acabado, fechado” (Barthes, 2005, p. 73).

Essa relação do homem com a sazonalidade não foi uma novidade para o poeta japonês ou para a filosofia budista, visto que “desde o advento da agricultura as preocupações com o futuro se tornaram atores importantes no teatro da mente humana [...]. Onde os agricultores dependiam da chuva para regar seus campos” (Harari, 2020, p. 110), e que “esse investimento *individual* (por exemplo, estético) na Estação (o Tempo que faz) dá continuidade ao interesse das civilizações pela estação e pelo tempo (*Weather*)” em que “os homens captaram primeiro a estação (porque a sua sobrevivência dependia dela)” (Barthes, 2005, p. 74). Entretanto, é na relação discursiva entre o indivíduo com o universo (*Oikos*) e o tempo, proporcionada pelo Budismo, que se encontra a raiz da natureza instantânea do haikai.

Diferente da evolução do conceito de fluidez temporal ocorrida no ocidente, passando pelo tempo cíclico dos gregos (Kato, 2012, p. 34) e culminando com linha histórica objetiva do pensamento judaico-cristão (Kato, 2012, p. 29), o tempo asiático, principalmente o influenciado pelo pensamento chinês, é uma síntese entre o tempo linear infinito e o tempo cíclico, como postula Suichi Kato, ao dizer que:

Na China Antiga, havia, de um lado, a visão histórica cíclica e, de outro, a consciência de que tudo acontece entre o céu e a terra, com um tempo em linha reta, em que a luz e a

sombra vão e não voltam mais. O céu e a terra (a natureza) são eternos, e estão aí constantemente. No tempo, não há começo nem fim. Porém, tudo que existe (todos os indivíduos) aparece e se extingue, e a vida não se repete. Até mesmo a noite de primavera em um jardim de pessegueiros em flor de determinado ano (um momento da linha do tempo), provavelmente não retornará a esse lugar. Portanto, significa que o momento = “agora” é valioso. [...] Porém, o agora não é um instante, não é um ponto sobre a linha reta do tempo; de acordo com as circunstâncias, em caso específico, o “agora” é percebido como curto, e, em outro caso, como longo. O “agora” do *waka* [...] seria o equivalente a “nessa época”, que provavelmente significa alguns anos. O “agora” estica e encolhe como um fio elástico. [...] Num limite em que as mudanças assim não ocorrem, tem-se uma época que é a do “agora”. (Kato, 2012, pp. 39, 48, 49)

Assim, enquanto produto das diversas mudanças e assimilações culturais ocorridas até então, o haikai de Bashô (e os que o sucederiam) evocam uma concepção de tempo diferente da empregada no Ocidente, com ausência de elementos escatológicos e desinteressada na história e na sociedade humana, recorrendo ao discurso historiográfico apenas para “legitimar o poder e garanti-lo” (Kato, 2012, p. 44).

Por outro lado, o tempo (*Weather*) foi valorizado e dividido em quatro estações, em que a percepção do homem comum, do agricultor que dependia de seu conhecimento da terra e das estações para manter o seu sustento, foi transferido para a “esfera estética” (Kato, 2012, p. 50), evidenciado no haikai por meio do *kigô*.

1.3.2 A Beleza do Agora: *Kigô* e *Kireji*

O haikai tradicional é marcado pela presença do *kigo* (termo sazonal, palavra-estação), que pode ser “a própria denotação: calor de *verão*, vento de *outono*, ou uma metonímia clara ou codificada: *flor de ameixeira* = primavera” (BARTHES, 2005, p. 71), e pela alusão paisagística, em que a paisagem não apenas é vista pelo poeta, mas “o descreve enquanto é descrita” (Sun, 2019, p. 51).

Sistematizados durante o período Heian (794-1185), os *kigô* eram inexistentes na China Antiga ou na Índia (Kato, 2012, p. 50) e a sua utilização foi tão exercida que alguns termos “acabaram por se cristalizar em locuções de cinco sílabas ou de quatro sílabas mais uma posposição” (Doi; Franchetti, 2012, p. 37).

A utilização acidentada geográficos, incidentes topográficos, versos e fatos significativos da história era um fator comum entre a poesia chinesa e a japonesa (Doi; Franchetti, 2012, p. 38), entretanto, enquanto a poesia chinesa utilizava dessa alusão para manifestar sentimentos de admiração e orgulho nacional, o *waka* (e por conseguinte, o haikai) operava “claramente no mapa doméstico e fala sobre lugares imbuídos de significado e folclore local” (Sun, 2019, p. 54).

Sobre a mudança de interpretação, Harold Bloom declara que “todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai. Um poema não é uma superação de angústia, mas é essa angústia. As interpretações distorcidas são apenas uma diferença de grau, e de modo algum de espécie” (Bloom, 2002, p. 142).

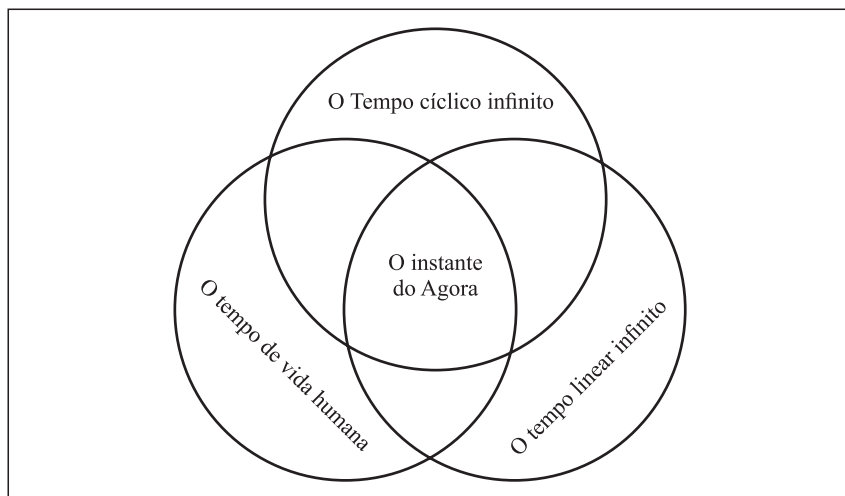
Na utilização japonesa dos termos sazonais e paisagísticos, há a valorização da “coisa em si”, cuja gênese “provém de duas origens: de um lado estão o amor pela natureza e o animismo tradicional japonês; de outro, a crença budista de que cada coisa está

incessantemente pregando a Lei, e que a Lei é visível nas próprias coisas, constitui a própria realidade” (Doi; Franchetti, 2012, p. 39).

Com a influência budista, o interesse nas quatro estações durante aquele período excedia “a esfera estética” (Kato, 2012, p. 12), refletindo a ideia de efemeridade que permeava todas as coisas, fossem momentos, estações, pessoas ou lugares (de natureza positiva ou negativa).

Assim, “o fluir da história era cíclico como a primavera, o verão, o outono e o inverno” (Kato, 2012, p. 51), e essa relação, na visão japonesa, acrescenta um terceiro elemento na relação homem – universo (*Oikos*): a finita vida humana.

Gráfico 2 – Relação entre os três modos de tempo existentes na cultura japonesa e o agora do haicai



Fonte: Allan Praia (2023).

O diálogo entre o mundo (*Oikos*) e a posição do poeta “com relação ao ano, ao céu, ao frio, à luz” (Barthes, 2005, p. 71), por

meio do *kigo* (enquanto reflexo da atmosfera no poema), “está embebido de emoção delicada”, em que a emoção é marcada pelo “emprego frequente e codificado de uma sílaba exclamativa” (Barthes, 2005, p. 130), o *kireji*, cuja principal função “é fazer com que a palavra antecedente seja vista como foco do poema, o núcleo em torno do qual se constela a energia poética” (Doi; Franchetti, 2012, p. 37).

Existiam 18 *kireji* (Barthes, 2005, p. 130) durante a época clássica do haikai, dentre os quais destacam-se três: *kana*, *ya* e *keri*. *Kana* é uma partícula pospositiva que “sublinha a emoção da palavra que a precede” (Barthes, 2005, p.130), cujo significado é incerto.

Keri indica que “o tempo passou, algo terminou, a emoção ou a admiração caíram; pode tornar o verso pesado, fazer ouvir o som da neve” (Barthes, 2005, p. 130) e é utilizado para indicar que “uma ação se concluiu e que daí resultou alguma emoção ou sensação relevante para o sentido do poema” (Doi; Franchetti, 2012, p. 37).

Ya indica a “emoção ou suspensão do pensamento, e, em certos casos, dúvida [...] normalmente na quinta sílaba [...] uma espécie de pausa” (Doi; Franchetti, 2012, p. 37). Tanto o *kigo* quanto o *kireji*, eram objetos de “cuidadosa reflexão” (Doi; Franchetti, 2012, p. 38).

1.4 Os Herdeiros de Bashô e o estabelecimento do haikai

Apesar do grande número de seguidores, Matsuo Bashô morre em 28 de novembro de 1694 (Bashô, 2016, p. 29) sem que algum deles despontasse no cenário haicaísta japonês. Paulo Franchetti, ao citar os quatro grandes nomes do haikai japonês (Doi; Franchetti, 2012, p. 30), cita, além do próprio Matsuo Bashô, os nomes de

três grandes haicaístas que surgiram após o grande mestre: Yosa Buson (1716-1783), Kobayashi Issa (1763-1827) e Masaoka Shiki (1867-1902).

Yosa Buson (em japonês: 與謝蕪村) destacou-se pela presença de uma “aguda percepção e de uma sensibilidade sutil” (Machado, 2011, p. 39). Sobre sua obra, Paulo Franchetti postula que “Buson (1716-1783) é mais intelectualista, dotado de uma quase inimaginável capacidade de concretizar em poucas linhas uma imagem inesquecível, às vezes um pouco frio, muito conceitual, mas sempre brilhante” (Doi; Franchetti, 2012, p. 30).

Kobayashi Issa (em japonês: 小林一茶), por sua vez, tem a sua produção mais aproximada de Bashô, em que os autores compartilham “o mesmo caminho e praticam a mesma arte saturada de *sabi* e *wabi*” (Doi; Franchetti, 2012, p. 30), e que, segundo Daniel Machado, “não sofreu influência de Buson, morto em 1827” (Machado, 2011, p. 40). Com uma vida marcada pela tragédia, possuiu poucos seguidores. Sua obra é marcada pela ironia e pela contraposição de imagens.

Sobre estes três primeiros autores, Paulo Franchetti postula que “acima das diferenças individuais, o que é mais marcante com relação aos três grandes poetas de haikai é que, vivendo ao longo de dois séculos, pertencem na verdade a um mesmo tempo, trabalham como que em uma obra comum” (Doi; Franchetti, 2012, p. 30). Mas é na segunda metade do século XIX que se encontra a chave para o estabelecimento do haikai: o surgimento de Masaoka Shiki (em japonês: 正岡子規). O Mundo (*Oikos*), de Masaoka Shiki, era um mundo ocidentalizado que havia adotado o calendário gregoriano (Henshall, 2014, p. 114) e cujas influências “ameaçavam de extinção as formas literárias tradicionais” (Doi; Franchetti, 2012, p. 30).

Sobre a literatura daquele período, Kenneth Henshall relata que a literatura da época “era particularmente confusa, numa mistura de romantismo e naturalismo, utilitarismo e escapismo” (Henshall, 2014, p. 116).

Engajado pela manutenção da poesia tradicional, Masaoka Shiki foi importante para manter a expressão objetiva do haikai. Publicando em 1898, um ensaio intitulado *Furuikeya*, Shiki revisitou e analisou o desenvolvimento do haikai, desde o *renga* até o material produzido por Matsuo Bashô. Daniel Machado ao elencar as características do haikai de Masaoka Shiki, postula que:

Em 1898 lança um ensaio chamado *Furu Ike ya*, sobre o poema da rã de Bashô, onde [...] estabelece os famosos versos de Bashô como um marco de quando o haikai finalmente atingiu sua melhor forma. [...] Shiki revolucionou o haikai, era um grande incentivador de que as pessoas escrevessem esses poemas e, embora admirasse Bashô, lutou contra o caminho do haikai. Dizia que todos poderiam escrever esses poemas, sem se preocupar com religião. [...] Ao criar o termo haiku entregou o pequeno poema à literatura, tornando-o independente da religiosidade. Assim esperava que o haikai se renovasse, criasse novos caminhos e se perpetuasse na sociedade japonesa, que a essa época já passava por um processo de ocidentalização com o fim do isolamento político. (Machado, 2011, p. 41)

Dessa forma, Shiki apresentou o *haiku* como uma forma poética, enquanto o “*renga* não tinha estatuto artístico, não era arte” (Doi; Franchetti, 2012, p. 31). A influência ocidental sobre a literatura japonesa, entretanto, em que os jovens buscavam “a autoridade de figuras ocidentais para dar peso aos seus pensamentos ou justificar as suas próprias circunstâncias” (Henshall, 2014, p. 116)

já havia se instalado no inconsciente da produção haicaísta japonesa, como postula Haruo Shirane²⁹:

Uma das principais razões para a ênfase no Japão moderno em observação pessoal direta foi Masaoka Shiki (1867-1902), o pioneiro do haiku moderno do fim do século XIX, que enfatizou o esboço (*shasei*) baseado na observação direta do sujeito como chave para a composição do haiku moderno. [...] Shiki denunciou a poesia encadeada como um jogo intelectual e entendeu o haiku como uma expressão do indivíduo. A este respeito, Shiki foi profundamente influenciado pelas noções ocidentais de literatura e poesia; primeiro, ao propor que a literatura deva ser realista e, segundo, que a literatura deva ser uma expressão do indivíduo. Em contraste, *haikai*, como Bashô o conheceu, tinha sido literatura amplamente imaginativa, e tinha sido uma atividade comunal, o produto de composição ou intercâmbio grupal. Shiki condenou o *haikai* tradicional por essas duas caracte-

²⁹ One of the chief reasons for the emphasis in modern Japan on direct personal observations was Masaoka Shiki (1867-1902), the late nineteenth century pioneer of modern haiku, who stressed the sketch (*shasei*) based on direct observation of the subject as the key to the composition of the modern haiku. [...] Shiki denounced linked verse as an intellectual game and saw the haiku as an expression of the individual. In this regard, Shiki was deeply influenced by Western notions of literature and poetry; first, that literature should be realistic, and second, that literature should be an expression of the individual. By contrast, *haikai* as Bashô had known it had been largely imaginary, and had been a communal activity, the product of group composition or exchange. Shiki condemned traditional *haikai* on both counts. Even if Shiki had not existed, the effect would have been similar since Western influence on Japan from the late 19th century has been massive. Early American and British pioneers of English-language haiku – such as Basil Chamberlain, Harold Henderson, R.H. Blyth – had limited interest in modern Japanese haiku, but shared many of Shiki's assumptions. The influence of Ezra Pound and the (Anglo-American) Modernist poetry movement was also significant in shaping modern notions of haiku. In short, what many North American haiku poets have thought to be uniquely Japanese had in fact its roots in Western literary thought. (Shirane, 2000, s/p)

rísticas. Mesmo que Shiki não tivesse existido, o resultado teria sido semelhante, já que a influência ocidental no Japão a partir do final do século XIX foi enorme. Os primeiros pioneiros americanos e britânicos de haiku em língua inglesa – como Basil Chamberlain, Harold Henderson, R.H. Blyth – tinham interesse limitado no haiku japonês moderno, mas compartilhavam os pressupostos de Shiki. A influência de Ezra Pound e do movimento de poesia modernista (anglo-americana) também foi significativa na formação de noções modernas de haiku. Em suma, o que muitos poetas norte-americanos de haiku pensaram ser exclusivamente japonês tinha, de fato, suas raízes no pensamento literário ocidental. (Shirane, 2000, s/p, tradução nossa)

Apesar de inovadora, a estética de Masaoka Shiki não foi acompanhada por todos os seus seguidores. Takahama Kiyoshi (1872-1959) preferiu seguir pelo caminho tradicional do haikai, fato importante para uma segunda vertente da historiografia haicaísta brasileira, pois Nempuko Sato, representante desta escola, imigrou para o Brasil e a difundiu entre os imigrantes japoneses no Brasil a partir da primeira metade do século XX (Machado, 2011, p. 42). Entretanto, com a ocidentalização do Japão e o crescente interesse do Ocidente na cultura japonesa, o haikai começa a ser produzido em um novo cenário: surge o haikai europeu.

1.5 O Vento leva as folhas para Oeste: O haikai na Europa

Com a entrada dos quatro navios a vapor do comodoro norte-americano Matthew Perry (1794-1858), em julho de 1853 (Henshall, 2014, p. 96), marcou-se o fim do isolamento cultural, político e comercial do Japão. O ocidente rapidamente se interessa

pelo Japão e pelas suas múltiplas expressões culturais; exposições e escolas de línguas asiáticas são implantadas pela Europa.

Os primeiros relatos sobre o Japão e sua literatura aparecem sob a forma de livros de viagem e o haikai haveria de se espalhar pelo continente europeu no início do século XX (Boyer, 2004, p. 71). Sobre este período de intensa movimentação e transformação, Kenneth Henshall postula que:

O governo japonês recorreu a muitos outros técnicos e especialistas ocidentais, para além de Spencer. Muitos foram convidados para ir ao Japão. Neles se incluíam técnicos de minas, navegação, cunhagem de moeda, transportes, bancos, direito, ciência política, agricultura, educação e até forças armadas. [...] Segundo algumas estimativas, 5% do total da despesa governamental durante o Período Meiji foi para salários e outros encargos relacionados com o emprego de estrangeiros. Estes salários e encargos representavam também um terço do orçamento da primeira universidade japonesa moderna, a Universidade de Tóquio, que foi criada em 1877 e que era uma empregadora de especialistas estrangeiros particularmente proeminente. (Henshall, 2014, p. 118)

Paola D'Angelo afirma que a propagação do haikai na Europa está intimamente ligada ao Japonismo, postulando que³⁰:

³⁰ La diffusione della poesia haiku in Occidente è un fenomeno letterario che non ha investito un unico periodo di tempo, ma che, al contrario, ha conosciuto fasi successive, piuttosto ben delineate. Ad una primissima fase di interesse per questo genere poetico, con i primi tentativi di imitazione – collocabile proprio all'inizio di questo secolo, a ridosso della moda del Giapponismo -, che termina approssimativamente intorno al 1925, avrebbe fatto seguito un lungo periodo di silenzio, segnato da un apparente disinteresse. (D'angelo, 1999, p. 269)

A difusão da poesia haikai no Ocidente é um fenômeno literário que não investiu um único período de tempo, mas que, ao contrário, passou por fases sucessivas e bastante bem definidas. A uma fase muito precoce de interesse por este gênero poético, com as primeiras tentativas de imitação – que podem ser colocadas logo no início deste século, próximo à moda do japonismo –, que termina aproximadamente por volta de 1925, seguiu-se um longo período de silêncio, marcado por um aparente desinteresse. (D'angelo, 1999, p. 269, tradução nossa.)

Parafraseando Elwood Hartman, o Japonismo³¹ pode ser definido como o estudo da cultura, arte e história do Japão, em que a “incorporação de artifícios estruturais, representações e motivos japoneses na cultura ocidental” (Hartman, 1981, p. 141) é uma das suas características, utilizando como exemplo os jantares da Société japonaise du Jinglar de Sevres³² ou a criação da cadeira de língua japonesa na Ecole des Langues Orientales por Léon de Rosny³³ (Hartman, 1981, p. 144). Os franceses, segundo Bertrand Agostini, não seriam os primeiros a escrever sobre o haikai, mas teriam sido os “primeiros ocidentais a adaptar os princípios do gênero japonês para a cultura e língua ocidental” (Agostini, 2001, p. 02). Sobre a primeira tradução ocidental, Paola D'Angelo postula que³⁴:

³¹ O Japonismo assemelha-se ao Chinoiserie, que ocorreu na França do século XVIII, quando contos e designs chineses foram copiados por artistas ocidentais, atraídos pelo caráter exótico e pelas qualidades fantásticas daquela cultura estrangeira. (Hartman, 1981, p. 141)

³² Um clube de escritores, artistas e intelectuais que participavam de jantares com temática japonesa na casa do diretor da fábrica, vestindo quimonos, utilizando os hashis e bebendo saquê. (HARTMAN, 1981, p. 144)

³³ Leon de Rosny, aparentemente, foi o primeiro a publicar, em 1871, uma tradução de *tanka* para a língua francesa em seu livro *Anthologie Japonaise*. (Agostini, 2001, p. 01)

³⁴ Le prime traduioni arrivano proprio all'inizio del secolo, anzitutto attraverso il canale indiretto della lingua inglese; il primissimo a pubblicare traduzioni

As primeiras traduções chegam bem no início do século, primeiramente pelo canal indireto da língua inglesa; o primeiro a publicar traduções de haikai, juntamente com um ensaio crítico, é de fato B. H. Chamberlain, em 1902. Apenas um ano depois, a obra de Chamberlain é revista na França, e já em 1905 outro viajante curioso e mais francamente apaixonado pelo haikai, Paul Louis Couchoud, retomará as já conhecidas traduções do haikai, oferecendo alguns ensaios críticos. a revista “Les Lettres”. (D’angelo, 1999, p. 270, tradução nossa.)

É interessante ressaltar que a poética francesa da segunda metade do século XIX estava dominada, segundo Bertrand Agostini, por dois movimentos principais: o Parnasianismo e o Simbolismo, em que o Parnasianismo veria o “trabalho poético como uma atividade acrobática e habilidosa” (Agostini, 2001, p. 01). Paul-Louis Couchoud (1879-1959), grande orientalista e escritor, esteve entre os muitos europeus que estiveram no Japão, e, estando em território japonês entre os anos de 1903 e 1904, “tomou contato com a literatura japonesa por meio dos trabalhos de europeus ali radicados” (Franchetti, 2008, p. 259). Paulo Franchetti, ao anotar a definição de Couchoud sobre o que seria o haikai, postula que:

É uma poesia japonesa em três versos, ou antes em três pequenas partes de frase, a primeira de cinco sílabas, a segunda em sete, a terceira em cinco: dezessete sílabas ao todo.

di haiku, insieme ad un saggio critico, è infatti B.H. Chamberlain, nel 1902. Appena un anno dopo, il lavoro di Chamberlain viene recensito in Francia, e già nel 1905 un altro viaggiatore curioso e più schiettamente appassionato di haiku, Paul Louis Couchoud, riprenderà le traduzioni di haiku già note, offrendone alcuni saggi critici nella rivista “Les Lettres”. (D’angelo, 1999, p. 270)

É o mais elementar dos gêneros poéticos. [...] Um haikai não é comparável nem a um dístico grego ou latino, nem a um quarteto francês. Não é tampouco um “pensamento”, nem um “dito espirituoso”, nem um provérbio, bem um epigrama no sentido antigo, isto é uma inscrição, mas um simples quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro (*touche*), uma impressão. (Franchetti, 2008, p. 259)

A primeira tentativa de escrita de Couchoud seria a publicada com outros dois autores: Albert Poncin e André Faure (Agostini, 2001, p. 03), com o título *Au Fil de l'eau*, o resultado poético de um passeio de barco; os poemas curtos que compõem esta coleção singular são claramente inspirados no modelo do haikai japonês, como exemplificado neste exemplo: “Les joncs même tombent de sommeil / Je rôti délicieusement / Midi. Dans la nuit silencieuse / Le fleuve épuisé et la vieille tour / Se rappellent leur vaillance”³⁵ (D’angelo, 1999, p. 274).

Couchoud publicou, em 1916, *Sages et poètes d’Asie*, texto bastante popular na época (apesar da ínfima tiragem), tornando-se “a maior referência para leitores de formação francesa. Também foi a fonte principal para os brasileiros, inspirando escritores como Afrânio Peixoto” (Machado, 2011, p. 44). Esta primeira fase de expansão do haikai em território europeu alcançou escritores como Julien Vocance, que durante a Primeira Guerra Mundial, escreveu haicais que refletiam a natureza brutal da guerra, como pode ser constatado neste poema de Vocance: “La Mort a creusé sans dout / Ces gigantesques sillons / Dont les graines sont des hommes”.³⁶ (D’angelo, 1999, p. 274).

³⁵ Até os juncos estão caindo de sono / Eu asso deliciosamente / Meio-dia. Na noite silenciosa / O rio esgotado e a velha torre / Lembram-se de sua bravura. (D’angelo, 1999, p. 274, tradução nossa)

³⁶ Morte cavou sem dúvida / Esses sulcos gigantescos / Cujas sementes são homens. (D’angelo, 1999, p. 274, tradução nossa)

O estilo de escrita de Julien Vocance, assim como a de outros escritores desta primeira fase de divulgação do haikai em solo europeu, “não se curvava ao esquema métrico de 5-7-5 sílabas; organizando-o em 6-6-7 ou em 7-6-7” ou “não seguem um padrão predeterminado” (D’angelo, 1999, p. 274), mas produziram uma poesia que “extraí o espírito do haikai, e permanece verdadeiro ao estilo, mesmo que enquanto adaptação aos conceitos ocidentais” (Laine, 1975, p. 239). Durante a expansão da prática haicaísta na Europa, se tornaria evidente o distanciamento entre o haikai europeu “contaminado”, em que predominava apenas “o caráter imediato das imagens” (D’angelo, 1999, p. 273), e aquele praticado no Japão, muito embora a concepção ontológica do haikai se mantivesse muito próxima da corrente influenciada pelo budismo, como atesta Paul Louis Couchoud:

Da poesia japonesa, o elemento discursivo, explicativo, é erradicado. A flor bizarra se destaca, única, na neve. O poema toma a sensação lírica em sua fonte assim que ela surge, instantaneamente, antes que o movimento do pensamento ou da paixão a tenha orientado e usado. A ligação lógica das sensações é deixada à prosa; sucessão afetiva, com ritmo, redundância, cadência, com eloquência. A poesia desaparece na pura sensação. (Fort, 1914, p. 122, tradução nossa³⁷)

Outro grande marco para a concepção do haikai no continente europeu foram os estudos sobre poesia asiática efetuados

³⁷ Dalla poesia giapponese l’elemento discorsivo, esplicativo sono estirpati. Il fiore bizzarro spicca, unico, sulla neve. Il poema prende alla fonte la sensazione lirica appena sorga, istantanea, prima che il movimento del pensiero o della passione l’abbia orientato ed utilizzato. Il legame logico delle sensazioni è lasciato alla prosa; la successione affettiva, con il ritmo, la ridondanza, la cadenza, all’eloquenza. La poesia scompare nella sensazione pura. (Fort, 1914, p. 122)

por Ezra Pound (1885-1972), baseados, primeiramente, no trabalho elaborado por Ernest Fenollosa (1853-1908), o qual forneceu a Pound a “ideia de grande importância para o desenvolvimento de sua poética: a de que existiria na poesia chinesa e japonesa um princípio compositivo extremamente eficaz e diferente da ordenação lógica ocidental” (Franchetti, 2008, p. 263).

Segundo Paulo Franchetti, Ezra Pound percebeu que haveria, tanto na poesia chinesa quanto na japonesa, um princípio compositivo em que “duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre elas” (Doi; Franchetti, 2012, p. 45).

Outrossim, Pound vislumbrou o caráter sugestivo do verso, que ele chamaria de “princípio da montagem” (Franchetti, 2008, p. 263). Sobre a importância da influência de Pound para o desenvolvimento do haikai, Paulo Franchetti postula que:

A influência de Pound foi incalculável. Como disse Eliot, ele foi “o inventor da poesia chinesa para o nosso tempo”. Em certo sentido, foi também o inventor da poesia japonesa, por que a desvinculou de uma vez para sempre das leituras que a reduziam a um exotismo sentimental e afetado, sem nenhum interesse para a poesia do Ocidente. Foi por intermédio de Pound que o haikai atuou de forma marcante na nossa poesia mais recente, [...] em um dos movimentos culturais mais influentes das últimas décadas: a poesia concreta. (DOI; Franchetti, 2012, p. 47)

Apesar da importância de Ezra Pound para o desenvolvimento do haikai no Brasil, sua influência viria a ser evidenciada apenas com os artigos publicados por Haroldo de Campos em 1958

(*Haikai: Homenagem à síntese*) e 1964 (*Visualidade e concisão na poesia japonesa*) no jornal *O Estado de São Paulo* (Franchetti, 2008, p. 263).

Por outro lado, o haikai ganhou espaço em território europeu graças à atuação de Couchoud e de seus amigos para a divulgação do haikai, ao ponto de que em 1920, um dos periódicos mais importantes, o *Nouvelle Revue Française*, dedicava “grande espaço ao de língua francesa” e que viria, por fim, ser uma “poesia condensada, objetiva e afastada da tradição da eloquência francesa que Paulo Prado tomou por haikai japonês e inseriu no Prefácio ao volume *Pau Brasil* (Doi; Franchetti, 2012, p. 201).

1.6 Versos e Ipês: o haikai chega ao Brasil

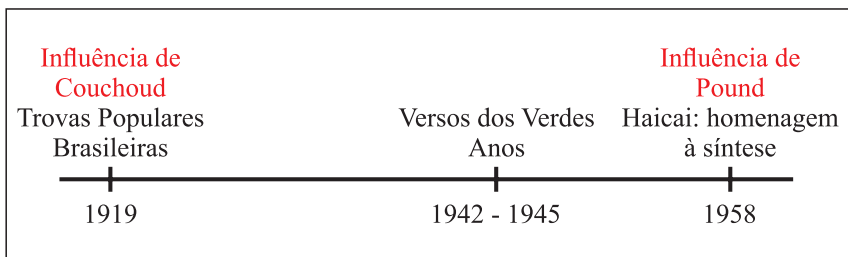
Até as primeiras décadas do século XX a língua portuguesa tinha pouca relação com o fazer haicaísta. Paulo Franchetti afirma que essa percepção parecia “reduzir-se à figura solitária de Wenceslau de Moraes (1854-1929), que no volume *Relance da alma japonesa* (1926) fez uma apresentação do haikai que fugiu por completo ao registro do exotismo pitoresco” (Doi; Franchetti, 2012, p. 198).

Wenceslau de Moraes havia se mudado para o Japão em 1898, onde atuou como Cônsul-geral de Kobe, escrevendo “extensivamente sobre o Oriente, e publicou suas experiências em jornais e livros do Brasil e Lisboa” (Clement, 2014, p. 01). Em 1819, Afrânio Peixoto (1876-1947) publicou o livro *Trovas Populares Brasileiras*, no qual haviam alguns haicais. Sobre essa publicação, Rosa Clement postula que:

Até 1919, o haikai não era tão conhecido no Brasil. A trova era a forma poética brasileira mais próxima do haikai até então. É composta por quatro versos de sete sílabas métricas cada e um par de rimas no final do segundo e do quarto versos. Como Peixoto declara no prefácio do seu livro, a trova é a “nossa mais elementar forma de arte”, que contém “um estágio fugitivo d’alma, um demorado aperto de coração, desejo, queixa, agrado, malícia, juízo... comunicados a outrem com sinceridade e com simplicidade”. Segundo o autor, os japoneses também possuem sua forma elementar de arte. (Clement, 2014, p. 02)

Afrânio Peixoto, nascido em Lençóis (BA), era médico e professor de medicina legal, viajando para vários países da Europa entre 1904 e 1906. Naquele período, Couchoud, recém retornado do Japão, publica juntamente de seus amigos *Au fil de l’eau* (1905) e *Sages et Poètes d’Asie* (1916), citado em *Trovas Populares Brasileiras* (Doi; Franchetti, 2012, p. 199).

Gráfico 3 – Influências de Paul-Louis Couchoud e Ezra Pound sobre o haikai brasileiro



Fonte: Allan Praia (2022).

Assim, comparando o gráfico acima ao das produções haicistas brasileiras que precederam a introdução da Poesia Concreta³⁸ na literatura brasileira (gráfico 1), percebe-se que o haikai já havia iniciado o seu processo de produção quatro décadas à frente e que, em suma, “a primeira aparição significativa do haikai nas letras brasileiras ocorreu, portanto, por via europeia, em consonância com o interesse que nele tiveram as vanguardas do primeiro pós-guerra. Nesse momento, nada indica, entretanto, que houvesse no Brasil [...] interesse pela forma nas vanguardas em língua inglesa” (Doi; Franchetti, 2012, p. 201).

É nesse cenário de influências que se encontra a obra *Versos dos Verdes Anos*, escrita por Samuel Benchimol. Entretanto, antes que o discurso possa analisar os haicais nela contidos, se faz necessário entender o autor por detrás dos versos e sua relação com o universo literário (*Oikos*) contemporâneo aos seus escritos, o qual será o tema abordado no segundo capítulo.

³⁸ A poesia concreta pode ser considerada como um fenômeno com expressão global, na medida em que esta designação é atribuída a um conjunto vasto e internacional de poemas. Consequentemente, o concretismo não incide particularmente sobre a produção de uma qualquer nacionalidade [...], mas sim sobre uma produção poética que, na sua transnacionalidade, torna possível a detecção de uma configuração dominante. Assim, usando uma formulação generalizante, a poesia concreta pode ser entendida como o nome dado a uma variedade de novas experiências formais levadas a cabo por poetas de muitos países, a partir da Segunda Guerra Mundial, como resposta à sua percepção das necessidades vivenciais e linguísticas do homem contemporâneo. (Reis, 1998, p. 28)

CAPÍTULO II

SOB A SOMBRA DA SAMAÚMA: UM MORÉ

Denominado *Sob a Sombra da Samaúma: Um Moré*³⁹, o capítulo sintetiza o panorama histórico-social de Samuel Benchimol, (de maneira breve, porém, necessária), valorizando a origem étnica e o histórico social familiar e o quadro biográfico do autor durante a produção de *Versos dos Verdes Anos* (1942); concomitantemente, o capítulo elenca a produção haicaísta contemporânea à produção do poeta na esfera nacional brasileira, apresentando as possibilidades de inspiração do autor e as características da produção haicaísta da primeira metade do século XX.

O presente capítulo inicia o discurso elucidando o papel do escritor na criação literária sob a ótica da crítica genética, tomando como base teórica as obras: *A literatura dos escritores: questões de crítica genética* (2007), de Louis Hay; *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética* (2002), de Claudia Pino e Roberto Zular; *Criação em processo: ensaios de crítica genética* (2002), de Roberto Zular e *Bastidores da Criação Literária* (1999), de Philippe Willemart.

O capítulo em questão continua o discurso relacionando as características pessoais de Benchimol, a começar pela sua origem étnica e, por conseguinte, pela história dos judeus sefaraditas na Amazônia. Esta parte do trabalho toma como base teórica as obras: *De Recife para Manhattan* (2018), de Daniela Levy; *Professor Samuel Isaac Benchimol: Ensaio Biográfico de um Educador* (2010),

³⁹ Do hebraico, Moré (מורé) significa “professor, mestre”.

de Abraham Baze; *Eretz Amazônia: Os judeus na Amazônia* (2008) e *Amazônia: um pouco-antes e além-depois* (2010), de Samuel Ben-chimol e *Os judeus que construíram o Brasil* (2015), de Anita Novinsky.

2.1. Bereshit⁴⁰: As raízes de um haicaísta amazonense

Como já foi dito por Louis Hay em *A literatura dos escritores* (2007), “a literatura começa com a leitura. É no instante em que o leitor abre o livro que ele entra no universo das palavras” (HAY, 2007, p. 11). Ainda parafraseando Hay, enquanto algumas pesquisas ocupam-se do produto final, entregue ao grande público, é na crítica genética que o estudo do processo de criação de uma obra literária. Sobre a obra literária, Louis Hay declara que:

Uma obra é fruto de longas preocupações [...]. Ela demandou meses e mesmo anos de reflexão, e pode se supor também a experiência e as aquisições de toda uma vida. Ora, o efeito dessa obra se manifestará em alguns instantes. Em duas horas, os cálculos do poeta, todos esses atos de fé, todos esses atos de escolha, todas essas transações mentais vêm, enfim, atingir, fascinar ou desconcertar o espírito do outro. (Hay, 2007, p. 13)

Assim, a crítica genética valoriza o autor enquanto parte essencial do processo criativo da literatura, pois é este sujeito que conecta a obra com a sociedade, dando materialidade ao pensamento, sendo “a mão executora de um pensamento e de uma vontade, o autor da rasura, o homem imerso nas estruturas psíquicas, sociais e econômicas” (Willemart, 1999, p. 161).

⁴⁰ Do hebraico (תְּשַׁבֵּת), significa “no início”.

O efeito histórico de conexão entre o autor, a sociedade e a obra literária, enquanto produto dessa relação, é enfatizada pela ótica genética, ao que Louis Hay declara que:

A gênese pertence à História ao mesmo tempo como sujeito, uma vez que produz história, a do texto, e como objeto, uma vez que sua manifestação material, o manuscrito, é, por natureza, um objeto histórico: ele traz as marcas de seu tempo e, muitas vezes, as das épocas que atravessou. (Hay, 2007, p. 132)

Desta maneira, a crítica genética observa “como os escritores escrevem o que escrevem” (Hay, 2007, p. 84), e para esta finalidade faz-se necessário analisar a parte fundamental do processo criativo: o poeta.

Samuel Isaac Benchimol (1923 – 2002) nasceu em Manaus, filho de judeus sefaraditas oriundos do Marrocos, como postulado pelo próprio autor, ao declarar que:

(...) pela tradição oral que foi sendo passada de uma geração para outra, seguindo, aliás, os ensinamentos Talmúdicos, que o nosso epicentro ancestral se localizou na cidade livre de Tanger, em Marrocos, onde pontificou, desde 1700, um dos meus tataravós, Abraham Benchimol, que, segundo alguns, era filho do Grão-Rabino de Fez, em Marrakesh. (Benchimol, 2010, p. 59)

Vale ressaltar, entretanto, que a história dos judeus sefaraditas no Marrocos começa alguns séculos antes, com a instituição do Santo Ofício da Inquisição, que foi “autorizado pelo Papa e iniciou suas atividades na Espanha, sob os Reis Católicos, em 1478, e em Portugal em 1536” (Novinsky, 2015, p. 45).

De acordo os escritos de Anita Novinsky, com tribunais em Lisboa, Coimbra e Évora, o antissemitismo divulgado pelo Santo Ofício atravessaria os mares e alcançaria a Índia (Tribunal de Goa, 1560) e as futuras colônias ultramarinas, além do Brasil (Novinsky, 2015, p. 46). A intolerância e o fanatismo perpetrados pelo Santo Ofício não foram uma novidade, mas o clímax do antissemitismo na Península Ibérica, ao que Samuel Benchimol declara:

O início desse programa de extermínio deu-se em Sevilha, em 1391, alastrando-se pela Andaluzia, Castela, Valência, Barcelona e Aragão. Em Castela, Navarra e Aragão, nas comunidades judaicas, avaliadas em 600 mil pessoas, morreram 200 mil, salvando-se outras tantas e convertendo-se em número igual ao catolicismo oficial, (...) com a denominação de cristãos-novos, marranos (porcos) e cripto-judeus... (Benchimol, 2008, p. 19)

Este foi um período nebuloso da história judaica, em que “a repressão e o medo obrigaram toda a população judaica a esconder seus pensamentos, suas críticas e seus sentimentos” (Novinsky, 2015, p. 45), e que obrigou a saída de milhares de judeus da Espanha para outros lugares, como Portugal, como declara Samuel Benchimol:

Cerca de 80.000 judeus-espanhóis sefaraditas (*Sefarad em hebraico significa Espanha*) conseguiram fugir e procuraram abrigo em Portugal, que, apesar das restrições e perseguições, se apresentava como alternativa de salvação. Milhares de judeus-espanhóis foram queimados nas fogueiras da Inquisição, dezenas de milhares tiveram seus bens expropriados, convertidos à força e condenados a viver nas juderias, num inferno astral de exclusão, perseguição, infanticídio, confisco, flagelação e cativeiro. (Benchimol, 2008, p. 20)

Sob a ilegalidade, o judaísmo continuaria a ser praticado e preservado, principalmente, pelas “mulheres, pois, proibidas as sinagogas, o templo transferiu-se para a casa” (Novinsky, 2015, p. 46). Esse clima de instabilidade social desestabilizaria também a identidade judaica internamente, entre idas e vindas das conversões forçadas, deixando aos judeus e seus descendentes “uma nova classe de problemas existenciais” (Levy, 2018, p. 26).

Em Portugal, a perseguição aos judeus atingiu novos patamares, em que a morte e a tortura ganhavam nuances de entretenimento, relevando um ódio que, parafraseando Anita Novinsky, os historiadores ainda divergem a respeito de suas motivações (Novinsky, 2015, p. 46). Sobre esse momento fatídico na história judaica, Anita Novinsky declara:

O tribunal do Santo Ofício da Inquisição foi introduzido em Portugal por causa dos judeus e por razões econômicas. Inaugurou um novo sistema para glorificar o extermínio dos judeus, estabelecendo um clima de festa popular. Esses espetáculos reuniam a massa que, como divertimento, via agonizar os acusados. Essas festas, chamadas de “Autos de Fé”, eram assistidas pelo rei, rainha, infantes, nobreza e toda a população da cidade. As mulheres reservavam os seus mais belos trajes para esses dias, suas mais vistosas perucas, e o populacho se regozijava ao ver os pobres penitenciados caminhando nus da cintura para cima e carregando uma vela acesa nas mãos. (Novinsky, 2015, p. 46)

O aumento da perseguição desestruturou as comunidades judaicas (que sofriam com a desigualdade social na Europa há muitos séculos) e tornou necessária a busca por “novas comunidades e países onde pudessem sobreviver como judeus, recomeçando as suas vidas tal como fizeram antes os seus antepassados, vítimas da

opressão, perseguição e intolerância” (Benchimol, 2008, p. 24). Assim, muitos judeus imigraram para países como a Holanda, Turquia, Leste Europeu e o norte do continente africano, como a Argélia e o Marrocos.

No mundo árabe, desolados por uma perda “lamentada como um segundo exílio” (Novinsky, 2015, p. 93), os judeus ficariam “isolados e discriminados nas suas *melahs*” (BAZE, 2010, p. 18), que eram o equivalente muçulmano dos guetos⁴¹ europeus, em cidades como Tetuan, Fez, Marrakesh e Melilla.

A chegada dos expulsos, ou como seriam chamados, *megorashim*⁴², realçou as diferenças sociais existentes entre as diferentes comunidades judaicas ao redor do mundo, ao revelar as diferenças entre este grupo e os judeus estabelecidos há séculos no Marrocos, que viriam a ser conhecidos como *toshavim*⁴³. Sobre este fato, Samuel Benchimol postula que:

Os recém-chegados **megorashim** da Espanha e Portugal, exilados e expulsos em 1492/1496, não foram bem recebidos pelos judeus nativos, apelidados de **tochabim**. Enquanto que os primeiros assumiram a liderança nas juderias e *melahs* e progrediam em seus negócios e profissões, os judeus nativos tochabim, empobrecidos por séculos de dominação dos mouros e berberes, sem oportunidades de educação e profissionalização, temiam os espanhóis, não

⁴¹ O Concílio de Trento (1545-1563) oficializou gueto, bairro com área limitada, cercado por alto muro com portão, onde os judeus, aglomerados em ruas estreitas, viviam com suas famílias, exerciam seus mistérios e profissões permitidos, realizavam os seus cultos religiosos na sinagoga, educavam os seus filhos e enterravam os seus mortos dentro das muralhas do enclave. (Benchimol, 2008, p. 24)

⁴² Palavra hebraica que significa “expulsos” ou “exilados”, o termo *megorashim* (מגורשים) é utilizado para designar os judeus exilados da península Ibérica e que se dirigiram para o norte da África. (Gerber, 1980, p. 46)

⁴³ Termo do hebraico (*toshavim*; תושבות) que significa “residentes” e que marca a distinção entre os judeus do Maghreb e os judeus sefarditas expulsos da península Ibérica. (Ayoun; Cohen, 1982, p. 27)

só em função da rivalidade comercial como pela superioridade técnica. (Benchimol, 2008, p. 33)

A maior parte dos expatriados preferiu o Marrocos “pela proximidade da Ibéria, do outro lado do Mediterrâneo, e por lá ficaram durante doze gerações (300 anos), falando espanhol, português e **haquitia** – dialeto misto de espanhol, português, hebraico e árabe” (Benchimol, 2008, p. 31). Os 300 anos na região do Magrebe seriam interrompidos pela esperança de riqueza e liberdade que a região amazônica oferecia, assim as “primeiras famílias de origem e fé judaica se estabeleceram na região entre 1810 e 1820” (Benchimol, 2008, p. 73), cujo número chegou em torno de 1000 famílias até o início do século XX, primeiramente por causa do comércio das drogas do sertão (já em decadência) e pela explosão da economia do látex ocorrida em solo amazônico.

Samuel Isaac Benchimol nasceu no dia 13 de Julho de 1923, em Manaus, filho de Nina Siqueira Benchimol e Isaac Israel Benchimol, cujo bisavô, Abraham Benchimol, seria filho do “Grão-Rabino de Fez, em Marrakesh” (Benchimol, 2010, p. 59).

Natural de Aveiros (Pará), Isaac Israel Benchimol foi um rico seringalista e aviador de estivas que viu seu patrimônio ruir com a “derrocada final do ciclo da borracha” (Benchimol, 2010, p. 60), em 1926.

Na tentativa frustrada de salvar os negócios da família, mudou-se para a região do Rio Abunã, juntamente com a mulher e os quatro filhos, para enfrentar muitos anos “de luta, de pobreza, de miséria e de doença” (Benchimol, 2010, p. 60).

Acometido de malária, Samuel Benchimol foi transferido pelos pais para Porto Velho e depois, com o dinheiro conquistado pela mãe com costuras de roupas para soldados da borracha, para Belém, onde seria criado pela avó materna, uma portuguesa chamada Alice Cagy Siqueira.

Na “rua Batista Campos, nº 16” (Benchimol, 2010, p. 61), incapaz de ir à escola, Samuel obteve aulas particulares enquanto recebia os cuidados médicos necessários para a sua recuperação.

O ano de 1932 foi um período dramático e decisivo para a família Benchimol, como relata o próprio Samuel Benchimol ao declarar:

Nesse ano negro de 32 o preço da tonelada da borracha caiu para 34 libras [...] Comparando-se com o agude do “boom” em 1910, quando o valor foi de 655 [...] chega-se a dimensão da catástrofe. Entre 1910 e 1932 a Amazônia havia perdido acima de 97% do seu produto interno bruto em termos da borracha. (Benchimol, 2010, p. 62-63)

Assim, com a crise econômica, Isaac Benchimol, retornou para Manaus em Novembro de 1933 com a família, “cheio de dívidas” (Benchimol, 2010, p. 63), oito anos após a fundação da 1ª Sinagoga Formal de Manaus: a Beth Yaacov (Benchimol, 2008, p. 36).

No ano seguinte, Samuel Benchimol é aprovado no processo seletivo do Ginásio Amazonense Dom Pedro II, sendo um dos 12 alunos aprovados na turma de 1934 (Benchimol, 2010, p. 65), feito significativo para a época, já que o público estudantil da época era bastante seletivo, como atesta Elissandra Lima ao afirmar que:

A geração de estudantes do final do Império e início da República, em Manaus, estudava em colégios do centro da cidade e, principalmente, nos elitizados, como o Ginásio Amazonense e o Instituto de Educação do Amazonas, os quais eram frequentados por jovens, em sua maioria, filhos de comerciantes e funcionários públicos. (Lima, 2012, p. 50)

Durante os estudos de Samuel Benchimol no Ginásio Amazonense Dom Pedro II, o jovem judeu estudou com diversas figuras importantes da sociedade manauara da época, como ele mesmo afirma:

Eram nossos professores: Carlos Mesquita (Inglês), Ricardo Amorim (História, o Buda), Angelo Bittencourt (Geografia), Coriolano Durand (Francês), Vivaldo Lima (Química), Paulo Rezende (Francês), Conte Teles de Souza (Matemática), Pedro Silvestre da Silva (Desenho), Fuet Paulo de Souza (Matemática), Ney Rayol (Química), Martins Santana (Português), Pe. Manoel Monteiro (latim), Maria Luiza Sabóia (Francês), Maria Augusta de Alcântara Bacelar (Música), D. Aurora Moraes Rego (História Natural). (Benchimol, 2010, p. 65)

Desta forma, apesar da atmosfera gomífera do final do século XIX, e de uma tentativa de continuar a utilizar a educação como uma ferramenta de divisão entre a elite local e as demais classes, o Ginásio Amazonense era o quadro da sociedade amazonense da época, em que:

[...] no período de crise econômica e política, o Gymnásio se transformou, em tese, num lugar “comum”, em que se reencontrariam a classe alta decadente e a classe média, que sempre compôs o corpo discente, seja no período de bonança ou no momento de crise econômica vivida pelo Estado do Amazonas. Os grupos decadentes que buscavam por meio de uma formação intelectual superar a “falência material de suas famílias” juntaram-se a essa classe média gymnasiana no momento de crise, principalmente a partir da segunda década do século 20. (Lima, 2012, p. 81)

Com as mudanças de currículo impostas pelas mudanças econômicas, parafraseando o próprio autor, Samuel Benchimol continuou seus estudos no Colégio Dom Bosco, onde sofreu muitos constrangimentos (Benchimol, 2010, p. 65), com o objetivo de preparar-se para o vestibular da Faculdade de Direito do Amazonas, no qual foi aprovado em 1941.

Numa época de inquietação global em virtude da II Guerra Mundial, alistou-se para o serviço militar, que foi divulgado pela “A Tarde”, na edição de 31 de agosto de 1942 (Benchimol, 2010, p. 71).

Segundo a introdução da obra *Versos dos Verdes Anos*, os poemas e haicais escritos no período de 1942 – 1945 estão divididos em anos de escrita: 06 (seis) escritos em 1942, 11 (onze) em 1943, 01 (um) em 1944 e 03 (três) em 1945, ano em que recebeu o grau de bacharel em direito, em 21 de dezembro de 1945 (Benchimol, 2010, p. 72).

O período no qual a obra *Versos dos verdes Anos* foi concebida era um produto sintético das tensões econômicas e sociais vigentes naquela sociedade manauara, que vivia em uma “pequena cidade provinciana que começava a sofrer um processo de revitalização consequente a reativação dos seringais silvestres e a retomada do movimento imigrante do cearense, improvisado e caótico” (BENCHIMOL, 2010, p. 68). Sobre aquele período, Samuel Benchimol aponta que:

As opções abertas aos jovens eram praticamente inexistentes. A grande maioria dos estudantes, ao concluir o ginásio, buscava encontrar emprego nas repartições públicas, no Banco do Brasil ou no comércio; os que tinham mais recursos emigravam para o Sul, para outros Estados e cidades como Belém, Recife, Salvador e Rio, onde iam tentar a sorte, à procura de empregos ou de faculdades que lhes

propiciassem ingresso numa profissão liberal. Os estudantes amazonenses que a frequentavam, ao voltarem no fim do ano para o gozo das férias na cidade, possuíam um tão elevado “status” social que despertavam em todos nós um sentimento de admiração e inveja. O mesmo ocorria com referência àqueles amazonenses que exibiam uniforme de cadete da Escola Militar de Realengo ou da Escola Naval. (Benchimol, 2010, p. 68)

Tais mudanças foram sentidas pela comunidade judaica local, fator que ocasionou a reabertura de antigas empresas e a abertura de novos negócios pela comunidade judaica, como a Bemol (Benchimol & Irmão), em 13 de agosto de 1942 (Benchimol, 2008, p. 140). Sobre aquele período da história manauara, Samuel Benchimol declara que:

Em virtude da guerra ingressamos nas fileiras do Exército, como convocados ou voluntários. Pertencendo a um grupo de estudantes antinazistas, em companhia deles apresentei-me, sem consulta aos nossos pais, por ocasião da declaração de guerra do Brasil às potências do Eixo, como voluntários da Força Expedicionária Brasileira que se organizava para combater na Itália. O Boletim da 29ª Circunscrição de Recrutamento, divulgado pela “A Tarde”, edição de 31.8.1942, assim registrou o fato: Apresentaram-se voluntariamente nessa repartição, para o serviço da Pátria, os jovens Agnelo Uchôa Bittencourt, residente à Rua Dr. Moreira, 88; Samuel Isaac Benchimol, residente à Rua Henrique Martins, 414; e Raimundo Otávio Carneiro, residente à Rua Marcílio Dias, 320. Esta Chefia, tomando em consideração a apresentação dos aludidos jovens, determinou que fossem devidamente relacionados, formando em seguida o pessoal da C. R. para notifica-lo da atitude patriótica dos jovens citados. (Benchimol, 2010, p. 71)

Na esfera cultural, a Manaus da década de 40 era uma cidade alheia aos movimentos culturais que ocorriam nos grandes centros brasileiros, ao que Jorge Tufic declara:

Não restava dúvida quanto ao alheamento cultural desse punhado de jovens, sequiosos por descobrir o verdadeiro comando de sua existência. Enfrentavam, por outro lado, a mentira e o isolamento geográfico. Nem os frutos benéficos da mentira e o isolamento geográfico. Nem os frutos benéficos da Semana de Arte Moderna de 1922, haviam chegado ao conhecimento da juventude, nos colégios oficiais. Ao invés disso, proliferava uma falsa compreensão do fenômeno estético, que difundia através dos suplementos literários ideias contaminadas de ranço e bolor acadêmico, no pior sentido de fórmula importada. (Tufic, 1984, p. 12)

Dessa forma, Jorge Tufic demarca os limites de uma sociedade em que a maioria dos intérpretes motivavam “sentimentos confusos, que arriscavam extensos artigos contra Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Portinari” (Tufic, 1984, p. 14). Assim, com um breve levantamento biográfico a respeito do autor, ficam pavimentados os caminhos das hipóteses sobre as quais esta investigação foi fundamentada.

2.2. Vayomer⁴⁴ Benchimol: fatos e hipóteses sobre um haicaísta amazonense

Durante a construção do presente manuscrito, três hipóteses nortearam a pesquisa: a possibilidade de Samuel Benchimol ter

⁴⁴ Do hebraico (רמאי), significa “E disse”, utilizado no contexto bíblico do Pentateuco.

tido contato com o haicai em virtude da sua ascendência marroquina e o contato direto do Marrocos ter favorecido o deslocamento da literatura haicaísta até aquele país; a hipótese de um contato com o novo estilo literário brasileiro através de algum círculo literário que tivesse recebido essa influência; por fim, a hipótese do contato direto com o haicai europeu, em especial, o haicai francês, em virtude das aulas de idiomas que ainda eram lecionadas no período escolar do escritor. Descreve-se aqui os motivos para o encorajamento da defesa da última hipótese.

2.3 Sábios no exílio: a hipótese da influência marroquina

A primeira hipótese a ser discutida durante a construção da investigação foi aquela que defendia que, de alguma forma, a ascendência judaico-marroquina de Samuel Benchimol contribuiu de alguma forma para o contato com o haicai francês, visto que o continente africano estava sob forte influência europeia desde o século XVII e o noroeste da África, sob influência francesa desde a Primeira Guerra Franco-Marroquina⁴⁵.

Este caminho de investigação foi abandonado durante as pesquisas por diversos fatores, iniciando pela posição social dos judeus na África muçulmana e o intervalo de tempo entre a imigração para o Brasil e os escritos de Samuel Benchimol.

Fugindo da Inquisição, não encontraram no Marrocos um cenário diferente, mas antes, “saíram da **guezera** (*sentença maldita da Ibéria*) para o **guehinam** (*inferno*) do Marrocos” (Benchimol, 2008, p. 32). Poderia ser levada em consideração a carga linguística

⁴⁵ A Guerra Franco-Marroquina foi uma disputa militar entre a França e Marrocos ocorrida em 1844. O principal fator para o conflito foi a retirada do líder da resistência Argelina Abdul-Qadir para o Marrocos depois das vitórias francesas sobre seus apoiantes tribais durante a Conquista da Argélia. (Bennison, 2002, p. 79)

sob as quais os judeus do Marrocos estavam expostos (árabe, francês, inglês), entretanto, a maior parte dos imigrantes abandonou o uso dessas línguas, em um processo de assimilação do português brasileiro, no qual a própria haquitia (dialeto do hebraico) entrou em processo de extinção.

Diferente de séculos anteriores, em que as comunidades judaicas do mundo árabe dispunham de jurisprudência própria para assuntos como casamento, divórcio e deslocamento sob a tutela de um Rosh Galut⁴⁶ (do hebraico: תולג שאר), o processo de migração para o Brasil partiu da iniciativa individual, em que “grande parte dos migrantes era de jovens recém-saídos da Escola da Aliança Israelita Universal” (Benchimol, 2008, p. 72).

Um segundo fator a ser levado em consideração é o intervalo e a forma de migração para o Brasil: Israel Isaac Benchimol, avô paterno de Samuel Benchimol, chegou ao Brasil por volta de 1860, morrendo “oito meses após o nascimento” (Benchimol, 2008, p. 192) de Isaac Israel Benchimol, pai de Samuel Benchimol. Mesmo em território europeu, as primeiras traduções do *tanka* apareceram apenas no final do século XIX, com *Anthologie* de Leon de Rosny, publicado em 1871 (Agostini, 2001, p. 01), assim, a expansão do haicai na Europa aconteceu algumas décadas após a migração da Família Benchimol para o Brasil.

Mesmo que seja factual que as comunidades judaicas possuíam clubes e instituições para o desenvolvimento social e cultural interno, como a Hebraica de São Paulo, a comunidade judaica de Manaus ainda estava em fase de organização, visto que a primeira sinagoga formal, a Esnoga Beth Yaacov, foi fundada apenas em

⁴⁶ Cargo que, no mundo árabe (até o século XII), era destinado ao líder da comunidade judaica; geralmente o cargo pertencia a um alegado descendente de Davi, rei bíblico do antigo reino de Israel. (Avraham, 1997, p. 127)

1925, com “sede na Av. 13 de Maio (hoje Av. Getúlio Vargas)” (Benchimol, 2008, p. 36).

Outro fator a ser mencionado é que, mesmo com a influência europeia sobre a comunidade judaica do Magrebe através da Escola da Aliança Israelita Universal⁴⁷, a primeira publicação de haicais traduzidos para o árabe no Marrocos aconteceu em 2010 e o primeiro contato com os haicais ocorreu no início dos anos 80 (Agyei-Baah, 2022, p. 01); desta forma, com argumentos cronológicos consistentes, a via interpretativa de influência marroquina foi abandonada.

2.4 Eldorado amazônico: o problema da hipótese da influência brasileira

A hipótese de contato com o haikai nacional apresenta algumas dificuldades, a começar pelo fator cronológico. O primeiro contato do homem europeu com a literatura japonesa ocorreu com “a expansão do colonialismo europeu” (Doi; Franchetti, 2012, p. 196), que viu na reabertura do enigmático Japão, em 1867, e nos relatos de viagem uma forma de “saciar a sede do novo, do exótico orientalista, que vinha do século XVIII e atravessaria todo o século XIX” (Franchetti, 1994, p. 199).

A gênese da expansão haicaísta no Brasil ocorreu com a publicação de *Trovas Populares Brasileiras* (1919) de Afrânio Peixoto

⁴⁷ A aliança Israelite Universelle foi fundada em Paris, em 1860 [...] O seu objetivo era expressar a necessidade de dar solidariedade aos judeus, trabalhar pela sua emancipação e progresso moral, oferecer ajuda e assistência aos judeus vítimas do anti-semitismo, encorajar a publicação de livros que promovessem esses objetivos. A ação da Aliança Israelita Universal se fazia nos níveis diplomáticos, assistência a imigrantes e educação, sobretudo voltados para os judeus orientais, vítimas de perseguições. [...] Foram fundadas diversas escolas da AIU como a de Tetuan em 1862, a de Tânger, em 1869. (Benchimol, 2008, p. 55)

(1876-1947), que foi responsável por “tornar o haikai conhecido pelos leitores de seu livro” (Clement, 2014, p. 02).

Baiano nascido em 1876, Afrânio Peixoto era médico e professor de medicina legal. Como pesquisador, Afrânio Peixoto viajou para a Europa entre 1904 e 1906, onde conheceu o haikai pelos escritos de Paul-Louis Couchoud (1879-1959), escritor de *Au fil de l'eau* (1905) e *Sages et poètes d'Asie* (1916).

As próximas duas décadas seriam marcadas por publicações pontuais, como o terceto de Joseph Seguin (pseudônimo de Julien Vocance) que, publicado pela primeira vez em 1921 na obra *Art Poétique*, foi citado “como exemplo de haikai japonês por Paulo Prado, no prefácio ao Pau-Brasil, de Oswald de Andrade” (Franchetti, 1994, p. 200) e pelas obras: *Haikais* (1933) de Waldomiro Siqueira Júnior, *Missangas* (1931) de Afrânio Peixoto e *Os Meus Haikais* (1937), de Guilherme de Almeida. Sobre o haikai produzido por Guilherme de Almeida, Rosa Clement pontua que:

No conceito de Almeida haikai “é a poesia reduzida à expressão mais simples. Um mero enunciado: lógico, mas inexplorado. Apenas uma pura emoção colhida ao vôo furtivo das estações que passam, como se colhe uma flor na primavera, uma folha morta no outono... Emoção concentrada numa síntese fina...”. O poeta também faz sua comparação do haikai com a trova e em seguida dá a fórmula do “seu” haikai: três versos de 5-7-5 sílabas; o primeiro rimando com o terceiro; o segundo rimando entre a segunda sílaba interna e a sétima sílaba. Como Peixoto, Almeida dá título ao haikai, também em letras capitais. (Clement, 2014, p. 03)

Com as publicações de Guilherme de Almeida, surgem diversos autores, como “Jorge Fonseca Jr. “Roteiro Lírico” (1939), e “Do Haikai e em seu Louvor” (1940); Oldegar Vieira, “Folhas de

Chá (1ª coletânea)” (1941); e Abel Pereira, “Meu Livro” (1941)” (Clement, 2014, p. 03), entretanto, a presente historiografia aponta a gênese da produção haicaísta no Amazonas 40 anos após os haicais de Guilherme de Almeida, com os haicais de Bacellar, e dos autores que o seguiram, como pode ser constatado com a afirmativa de Michelle Eduarda Brasil de Sá:

Bacellar escrevia poesia desde os doze anos de idade, e já com o seu primeiro livro “Frauta de barro” foi prestigiado com o “Prêmio Olavo Bilac” em 1959, tendo na banca julgadora Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Sua Segunda obra “Sol de Feira” também foi premiada em 1968 com o “Prêmio de Poesia do Estado do Amazonas”. O livro de Bacellar “O crisântemo de cem pétalas”, lançado em 1985 e escrito em parceria com o também haikaísta amazonense Roberto Evangelista, é considerado o marco inicial do haikai no Amazonas. (Iendo; Sá, 2015, p. 12)

Afirmativa que é corroborada por Rosa Clement, ao afirmar que:

Vale lembrar que mesmo no longínquo Amazonas, no Norte do Brasil, Luiz Bacellar (1928-2012), o pioneiro do haikai na região, publicava em 1985, junto com Roberto Evangelista, “Crisântemo de Cem Pétalas”. Mesmo antes de publicar, Bacellar divulgava amplamente seus haicais. (Clement, 2014, p. 07)

Como será demonstrado no capítulo seguinte deste manuscrito, os haicais de Samuel Benchimol não carregam as características dos haicais publicados pela geração de Guilherme de Almeida, o que pode ser justificado pelo caráter disperso da prática literá-

ria amazonense da época, até a criação do Clube da Madrugada⁴⁸ (1954), como define Jorge Tufic, ao declarar:

[...] até 1950, dominava no Amazonas o provincianismo literário, que tinha na Academia Amazonense de Letras seu principal reduto. As gerações novas, por falta de comunicação com o exterior, sofriam a influência direta do espírito acadêmico em artes e literatura [...] sempre ligadas ao formulário europeu. (Tufic, 1984, p. 11)

Declaração que é reforçada por Michelle Eduarda Brasil de Sá, quando afirma que:

A distância geográfica pode ter atrasado um pouco a “onda” da Semana de Arte Moderna, podem ainda assim o Modernismo chegou ao Norte e ganhou aspecto de “banzeiro”. A partir de sua própria natureza, em todos os sentidos, a produção literária – artística, de modo geral – no Amazonas teve a mesma difícil incumbência de romper com os modelos anteriores e redesenhar a sua arte em tom de vanguarda. Foi um processo que levou a criação do Clube da Madrugada, na década de 1950, mais precisamente no dia 22 de novembro de 1954. (Ferreira; Oliveira, 2017, p. 133-134)

Assim, mesmo com as primeiras viagens do grupo para o sudeste com a finalidade de “atualizar” o acervo intelectual do grupo na década de 50 (Tufic, 1984, p. 12-13), e de que era Saul Benchimol (1934-2022), irmão de Samuel Benchimol, um dos fundadores do Clube da Madrugada (Tufic, 1984, p. 21), a hipótese da influência nacional foi abandonada.

⁴⁸ Em linhas gerais, o chamado Clube da Madrugada era u grupo de amigos – escritores, economistas, artistas – que se encontrava na praça Heliodoro Balbi, no Centro de Manaus, debaixo de um mulateiro. Os encontros eram informais, como deve ser entre amigos, e geralmente entravam madrugada adentro. (Ferreira; Oliveira, 2017, p. 134)

2.5 Belle Époque: A hipótese da influência francesa

Samuel Benchimol nasceu em um período de intensas transformações no cenário amazônico e é pressuposto nesta pesquisa que, assim como ocorrido em outros setores da sociedade local do final do século XIX e início do século XX, o contato entre o jovem judeu e o haicai foi um dos frutos da marcha pela modernização⁴⁹ da Amazônia, em especial, da cidade de Manaus.

O século XIX foi marcado pelo conceito de modernidade imposto por países europeus, em especial, Inglaterra e França, que determinavam a difusão “mercadológica de produtos, ideias e pessoas a outras partes do globo” (Rouanet, 2003, p. 120). No que se refere ao círculo amazônico, ambas estavam investindo sobre o Amazonas, seja na área cultura, seja no envio de recursos para melhorar a infraestrutura do sistema de escoamento de insumos para a Europa, principalmente com capital inglês, uma vez que este “era, de longe, o maior exportador de produtos industrializados e, no decorrer do século, sua economia se orientou cada vez mais para a exportação” (Hobsbawm, 1992, p. 64).

Até o início do século XX, a educação no Amazonas era bastante exclusivo, em que “a presença da escrita era bastante localiza-

⁴⁹ “Conjunto de mudanças operadas na esferas política, econômica e social, que têm caracterizado os dois últimos séculos. Praticamente o início do processo de Modernização poderia ser situado na Revolução Francesa (1789) e na sua quase contemporânea Revolução Industrial inglesa, que provocaram uma série de mudanças de grande alcance, nomeadamente nas esferas política e econômica, mudanças essas intimamente inter-relacionadas. Naturalmente, o fermento dessas duas grandes transformações há de ser buscado nas condições e nos processos que vinham se desenvolvendo havia algumas décadas e que culminaram nas duas revoluções. Esses processos de transformações profundas e frequentemente rápidas tiveram repercussões imediatas no sistema internacional e foram exportados pelos europeus para toda parte, mesmo que só vingassem lenta e parcialmente. É essa a razão por que o processo global foi designado com o nome de europeização, ocidentalização ou, enfim, com o termo mais abrangente e menos eurocêntrico de modernização.” (Bobbio, 2002, p. 768)

da e marginal, dela só fazendo uso uma parte pequena da população branca, portadora de certo nível de instrução” (Pinheiro, 2001, p. 29), e cuja função principal era o “crescimento e a oxigenação da administração pública e do processo extrativista que vinha sendo trabalhado em Manaus e cujas benfeitorias eram desfrutadas pela incipiente elite local” (Lima, 2012, p. 39).

As cadeiras de ensino de línguas estrangeiras, clássicas e modernas, foram promulgadas no ano de 1869 (Bittencourt, 1973, p. 344), com o ensino de Inglês, Francês, Grego e Latim, cadeiras que, segundo Elissandra Lima, na prática, não representavam a realidade de uma população com 85% de analfabetos, mas uma tentativa de “maquilar a postura do cidadão com os padrões difundidos pelo fetiche do espírito da época, que, de certa forma, tomou conta de muitas cidades brasileiras” (Lima, 2012, p. 57).

Quanto a metodologia de ensino de Línguas, não houveram grandes transformações desde o período imperial até aquele primeiro momento da república. Embora, o método histórico tenha sido utilizado durante boa parte da história do ensino de línguas no Brasil colônia, o período imperial e a primeira república foram marcados pela metodologia tradicional, sobre a qual Renilson Santos Oliveira, declara que:

A metodologia tradicional, combinando regras de gramática e de tradução, tornou-se uma metodologia padronizada para o ensino das línguas estrangeiras [...] O professor que seguia a orientação dessa metodologia era caracterizado como um personagem dominador dentro da sala de aula, único detentor do saber e da autoridade. Um de seus objetivos era tornar o aluno capaz de ler obras literárias escrita na língua estrangeira, como também, fazê-lo traduzir tanto da língua estrangeira estudada para a língua materna, quanto o inverso. Tratava-se, portanto, de formar bons traduto-

res da língua escrita literária. (Oliveira, 2015, p. 31)

Com a crise da borracha que se estendia desde os anos de 1920, os colégios e ginásios que até então serviam ao pequeno grupo da elite manauara, agora viam seus direitos sendo “desfrutados pelos “parentes pobres” (classe média)”, mas que ainda era direcionada “aos jovens das classes economicamente estabilizadas, utilizando para isso recursos de segregação por meio do exame de admissão” (Lima, 2012, p. 53), exame de valor significativo para a época, prestado por Samuel Benchimol em 1934 (Benchimol, 2010, p. 65).

Assim, a hipótese da influência francesa, adotada neste trabalho, apresenta argumentos mais consistentes, embora esta fase da pesquisa tenha apresentado certas dificuldades, entre elas, a dificuldade de acesso ao material historiográfico, o descaso do poder público com relação ao material literário do ginásio, tanto com relação ao manuseio do material quanto a catalogação do material disponível.

O Colégio passou por uma grande reforma entre 2007 e 2008 (Duarte, 2009, p. 166), em que grande parte de seu material literário foi descartado, junto de outros objetos do período imperial, não foi catalogado ou foi enviado para outras instituições, como a Biblioteca Pública Municipal de Manaus, o Acervo Arthur Reis e o Acervo Mário Ypiranga (com listagem disponível nos anexos do presente manuscrito). Entre as obras dos acervos, destacam-se obras como os diários de viagem dos europeus no final do século XIX, como *Cartas do Japão* (1904), de Wenceslau de Moraes e *Cent Visions de guerre* (1916), de Joseph Seguin.

Embora a existência destes livros não assegure a influência direta sobre a escrita haicaísta de Samuel Benchimol, outrossim, assegura a circulação da literatura europeia, produzida e publicada no final do século XIX e no início do século XX, nas escolas ma-

nauaras, pavimentando a interpretação de *Versos dos Verdes Anos* no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

UM TRONCO MARCADO NO IGAPÓ

Denominado *Um tronco marcado no igapó*, o capítulo inicia o discurso com uma (re)construção da óptica geneticista a ser utilizada na presente investigação, que analisa os haicais encontrados em *Versos dos Verdes Anos*, traçando paralelos entre a produção haicaísta de Benchimol e a de outros contemporâneos aos haicais escritos por ele, analisando para além da métrica ou estrutura de seus haicais, o capítulo propõe análises contrastivas entre o construto do universo social (*Oikos*) de Samuel Isaac Benchimol e a forma como o haikai é apresentado na obra *Versos dos Verdes Anos* (1942).

O presente capítulo inicia o discurso demonstrando a ótica geneticista em relação à investigação literária, valendo-se de um breve salto histórico para melhor entendimento do procedimento metodológico optado pela presente investigação, tomando como base teórica as obras: *A literatura dos escritores: questões de crítica genética* (2007), de Louis Hay; *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética* (2002), de Claudia Pino e Roberto Zular; *Criação em processo: ensaios de crítica genética* (2002), de Roberto Zular e *Bastidores da Criação Literária* (1999), de Philippe Willemart.

O capítulo continua com a análise dos haicais de Samuel Benchimol em *Versos dos Verdes Anos* (1942), de acordo com a proposta geneticista de Roberto Zular e Claudia Pino, reforçando o caráter da literatura enquanto fenômeno social, em que “invocar a socialidade do texto é situa-lo no curso da história e fazer surgirem

ao mesmo tempo as flutuações das normas culturais e as variações dos nossos critérios” (Pino; Zular, 2007, p. 39), e desta forma, situar o texto em sua esfera temporal e literária.

3.1. A ótica geneticista como ferramenta de investigação

Desde a virada do século, as bases de investigação da crítica genética têm sido alvo de discussão e debates no território nacional, com a atratividade de novas frentes de pesquisa, em que a interdisciplinaridade tem se tornado o termo fundamental para o diálogo científico sobre o processo de criação nos diversos campos artísticos.

Mesmo que o termo “manuscrito” possa ser considerado, os estudos genéticos têm que fazer frente à uma realidade na qual “a disciplina deverá enfrentar, definitivamente, uma questão que já se apresenta nos dias de hoje: a possibilidade de pensar o processo de criação sem manuscritos” (Pino; Zular, 2007, p. 102).

Colocando no debate os processos criativos de obras nacionais em *Crítica genética: o que interpretar?*, Claudia Pino relembra o início dos estudos genéticos, situando-os no final do século XIX, concomitantemente ao início dos estudos da crítica literária. Ainda segundo Pino, “enquanto na Alemanha o foco era a recepção literária, na França, os esforços se concentravam em entender a produção” (Pino, 2014, p. 260).

Com as mudanças políticas que haviam ocorrido no século XIX, principalmente com a criação dos Estados Nacionais, a literatura seria impregnada com essa valorização nacionalista e patrimonial, expressa na literatura por meio do enaltecimento dos poetas nacionais e pela preservação de suas obras. Enquanto os pesquisa-

dores alemães ocupavam-se com a filologia e os franceses com a investigação histórica, a crítica genética, parafraseando a autora, seria um intermeio das duas tradições (Pino, 2014, p. 261).

No artigo em questão, Claudia Pino faz uma citação sobre uma afirmativa de Grésillon sobre a finalidade dos estudos genéticos, no qual afirma que “[O crítico genético] constrói [...] hipóteses sobre os caminhos percorridos pela escrita e sobre as significações possíveis desse processo de criação que Proust, dando continuidade a Leonardo da Vinci qualificou de *cosa mentale*” (Pino apud Grésillon, 1994, p. 15).

Claudia Pino assegura com o seu grifo a ótica pela qual se constrói a presente investigação: “Já pela primeira frase da citação desse texto de referência para os geneticistas, vemos que o propósito da crítica genética não é reconstituir o processo de criação original, mas construir algo novo (hipóteses), a partir do qual surgem novas perguntas sobre a criação de forma geral” (Pino, 2014, p. 263).

Uma nova problemática surge com a afirmativa da autora: os estudos genéticos dependeriam do objeto físico, isto é, o manuscrito, e, por conseguinte, por causa da natureza descritiva da investigação, a prática interpretativa não seria encorajada.

Dessa forma, uma vez que “há um chamado a refletir, pensar a criação de forma ampla. Por outro lado, é preciso se ater à existência desses documentos e aos índices dados por eles” (Pino, 2014, p. 264), Claudia Pino verifica que a crítica genética flexa sua ótica de investigação para a proximidade com o texto, por isso, os estudos genéticos nacionais, em que os estudos documentais são escassos, “os manuscritos de escritores encontram-se dispersos em pequenos e médios acervos, que raras vezes têm recursos para adquirir documentos” (Pino, 2014, p. 265). Dessa forma, a autora sugere “uma crítica genética mais interpretativa” (Pino, 2014, p. 265), ao que corrobora Philippe Willemart ao afirmar que:

A crítica genética, procurando detectar os processos de criação, volta ao aquém do texto publicado, percorre os manuscritos e é fatalmente levada a ter contato com o homem que escreveu, a mão executora de um pensamento e de uma vontade, o autor da rasura, o homem imerso nas estruturas psíquicas, sociais e econômicas. (Willemart, 1999, p. 161)

Assim, retomando o discurso de *Escrever sobre escrever: uma introdução à crítica genética* (2007), Claudia licencia a ótica geneticista ferramentas para uma interpretação sociológica e aproximada da análise do discurso, em que o processo de criação literária não é exclusivo, outrossim, não é esgotado pelo autor ou pelo manuscrito, mas o produto físico da compilação poética é apenas uma parte documental de um processo de produção do qual é participante, sobre o qual Claudia Pino declara que:

O tom do texto é dado pela forma em como ele deve ser lido, não necessariamente por aquilo que está escrito e, por isso, é muito difícil encontrar a sua gênese nos manuscritos. Mas como interpretar essa distância produzida na leitura? Analisando o que ele [Hamon] chama de contexto enunciativo de uma obra literária, dado, por exemplo, pelas diversas posturas do autor em entrevistas, pela sua filiação literária a um movimento literário ou político, pela forma em como esse autor lê outros textos, além de outra infinidade de fenômenos [...]. Assim, para interpretar a gênese de um texto, é necessário se perguntar por essa formação do contexto discursivo em que essa enunciação foi possível, o que é dado pelos estudos biográficos, históricos, discursivos, mas também pela análise da obra, que muitas vezes encena seu próprio contexto. (Pino, 2014, p. 268)

Claudia Pino salienta ainda que, mesmo que o objeto de investigação esteja resumido em uma versão manuscrita isolada, é possível dialogar sobre a forma de criação de um poeta de maneira mais abrangente, por meio de uma perspectiva de investigação que considere “o campo literário, a sua relação com a cenografia discursiva da época e com as práticas de escrita e circulação específicas da época” (Pino, 2014, p. 270).

Deste modo, em razão dossiê genético de *Versos dos Verdes Anos* (1942), este capítulo está organizado em duas partes, de acordo com o processo investigativo, no qual têm-se um primeiro diálogo descritivo para, por fim, uma análise interpretativa de acordo com o proposto pela ótica especificada por Claudia Pino, que sugere uma “crítica genética mais ampla, menos descritiva e também mais democrática, já que considera a criação como um projeto coletivo, de um grupo de indivíduos, mas também de um tempo, de um contexto discursivo, de um campo intelectual, de uma prática de escrita” (Pino, 2014, p. 272).

Apesar do caráter contraditório frente à ótica sugerida por Claudia Pino e Roberto Zular, em virtude da natureza inédita desta investigação, compreende-se a necessidade de valorização do caráter descritivo com relação aos métodos adotados na presente pesquisa, outrossim, o caráter dos poemas escritos por Samuel Benchimol em *Versos dos Verdes Anos* (1942) desencoraja uma investigação estritamente descritiva, demandando uma análise interpretativa em que o estudo geneticista dialogue com outras perspectivas, como a histórica, social, entre outras.

Primeiramente, é importante salientar a importância dada neste primeiro momento ao valor documental, seja no plano material ou textual, parafraseando Almuth Grésillon, dando legibilidade ao que está visível, de forma que o modo de produção escritural possa surgir como movimento inteligível, que será descrito por um “plano de dossiê genético”, como sugerido pelo autor em seu livro

Elementos de crítica genética (2007), em que a pesquisa divide-se entre o relato de gênese e o dossiê dos manuscritos.

Almuth Gréssillon sugere que o plano de dossiê de gênese apresente o autor e a situação documental do dossiê (localização, datação, etc.), enfim, “informações referentes às “condições de produção da obra.” (Gréssillon, 2007, p. 177). Com algumas modificações, a presente investigação iniciou o processo descritivo no primeiro e no segundo capítulo, apresentando as características gerais da chegada do haikai ao Brasil e o contexto biográfico do autor até o momento da escrita de *Versos dos Verdes Anos* (1942). Desta feita, o discurso retomará esta fase quando necessário ao caráter elucidativo do texto. A segunda parte do plano da investigação propõe a organização cronológica do processo de escrita, das fases de investigação genética e a exposição do dossiê genético de forma inteligível.

Por fim, a segunda parte da investigação vindica abrir “janelas interpretativas” para a produção poética de Samuel Benchimol, parafraseando a frase de Claudia Pino ao declarar que “fecha-se a porta e a interpretação entra pela janela” (Pino, 2014, p. 265). Nessa parte do capítulo a análise está direcionada para a interpretação e comparação da escrita de Samuel Benchimol em *Versos dos Verdes Anos* (1942) como um todo.

3.2. Relato de gênese

2.1 O acervo

O contato com a Biblioteca Samuel Benchimol aconteceu pela primeira vez em agosto de 2017. A visita tinha como objetivo adquirir informações sobre a produção haicaísta de Samuel Benchimol. Como dito anteriormente, com as informações contidas

em *O Haikai do Japão ao Amazonas: “Satori”*, de Luiz Bacellar, artigo publicado pela Revista Decifrar, Virgínia Iendo (Iendo, 2015, p. 12) foi denotado que o primeiro produtor de haicais em solo amazonense teria sido Samuel Benchimol (1923 – 2003), afirmação corroborada primeiramente pelo autor, Samuel Benchimol⁵⁰, pelo jornalista Abrahim Baze⁵¹ e pela professora Michele Eduarda Brasil de Sá, quando afirma que “Benchimol foi, até onde se sabe, o primeiro a escrever haicais no Amazonas, em seu livro *Versos dos Verdes Anos* (1942-1945)” (Barbosa; Ferreira, 2017, p. 134).

Com a visita, foi recebida a orientação para entrar em contato com a família do escritor, em virtude da preciosidade e exclusividade da obra em questão, que recebeu um positivo para a pesquisa em setembro de 2017, como pode ser comprovado com a autorização em anexo a esta publicação.

Figura 1 – Biblioteca Samuel Benchimol



Fonte: Duarte, 2009, p. 221.

⁵⁰ Poemas e haicais escritos entre 1942-1945. (Benchimol, 2010, p. 227).

⁵¹ Baze, 2010, p. 127.

Sobre a Biblioteca Samuel Benchimol, Durango Duarte assinala que:

Inaugurada no começo de 2005, a Biblioteca Samuel Benchimol foi idealizada, inicialmente, apenas para catalogar e preservar as obras que o seu patrono adquiriu ao longo de sua vida, juntamente com a sua produção intelectual e o arquivo de documentos da família. A catalogação do acervo, realizada por uma equipe de bibliotecários e auxiliares, iniciou em novembro de 2003 e terminou em dezembro de 2004.

No mesmo ano de sua inauguração, essa unidade de informação firmou acordo de cooperação técnica com três instituições: Universidade Federal do Amazonas, Secretaria de Estado da Cultura e Universidade do Estado do Amazonas. Atualmente, seu acervo bibliográfico é composto por, aproximadamente, seis mil títulos, distribuídos entre livros, folhetos, periódicos, jornais, revistas, fitas VHS e K7, CD-ROM, DVD, condecorações, diplomas, homenagens, mapas, fotografias, disquetes, plantas, documentos especiais e arquivo pessoal. Localiza-se na rua Miranda Leão, n. 41, nos altos da loja Bemol, Centro e o acesso ao acervo é permitido somente por meio de solicitação por escrito. (Duarte, 2009, p. 221)

Entre os arquivos pessoais, encontram-se documentos pessoais, fotos de família, anotações e documentos datilografados, dos quais *Versos dos Verdes Anos (1942-1945)* é um dos componentes.

3.2.2 Os Poemas e haicais de *Versos dos Verdes Anos (1942-1945)*

Os poemas e haicais contidos em *Versos dos Verdes Anos (1942-1945)* foram escritos entre os anos de 1942 e 1945. O material digitalizado em setembro de 2017 apresenta uma única ver-

são, datiloscrita em papel branco. As sete páginas que constituem o objeto de pesquisa não possuem número ou código de registro, contando apenas com a numeração de páginas e o título, *Versos dos Verdes Anos (1942-1945)*, que, segundo a Biblioteca Samuel Benchimol, foi herdado apenas pela versão datilografada.

De acordo com a bibliotecária responsável pela biblioteca, o documento manuscrito (o caderno de anotações do escritor), perdeu-se em algum momento antes da inauguração da biblioteca, sobrevivendo apenas a versão datilografada em meados dos anos 70, versão corroborada pelos familiares do escritor. Desta forma, o dossiê apresenta um tamanho considerável: constituído por apenas um documento coletado no acervo particular da Biblioteca Samuel Benchimol, localizada no centro de Manaus, como já informado anteriormente neste capítulo.

De acordo com Almuth Grésillon, “Quem diz ‘ato’, diz ‘realização no tempo’” (Grésillon, 2007, p. 53). Com relação a cronologia do datiloscrito, o documento não traz nenhuma informação quanto a datação da versão datiloscrita; assim, com a ausência de métodos mais sofisticados para datação do material, permanecem as afirmativas da Biblioteca Samuel Benchimol e de seus familiares, além da bibliografia do autor: as primeiras edições de *Amazônia: Um pouco antes e além-depois* (1977) e *Amazônia: Andanças e Mudanças* (1981) já apresentam o título *Versos dos Verdes Anos* como uma de suas obras não publicadas, fontes preciosas para a análise do dossiê genético que “também pode ser enriquecido com documentos [...] contendo informações exteriores à gênese da obra, mas preciosas para a análise: correspondências, cartas recebidas, biblioteca pessoal do escritor...” (Biasi, 2010, p. 40).

3.3. O dossiê de Versos dos Verdes Anos (1942-1945)

O objeto alvo da investigação genética “contém inscrições sobre o tempo da escritura, seja porque o próprio autor deixa transparecer a data [...], seja porque a análise das ferramentas dos traços permite conjecturas sobre a cronologia” (Grésillon, 2007, p. 53).

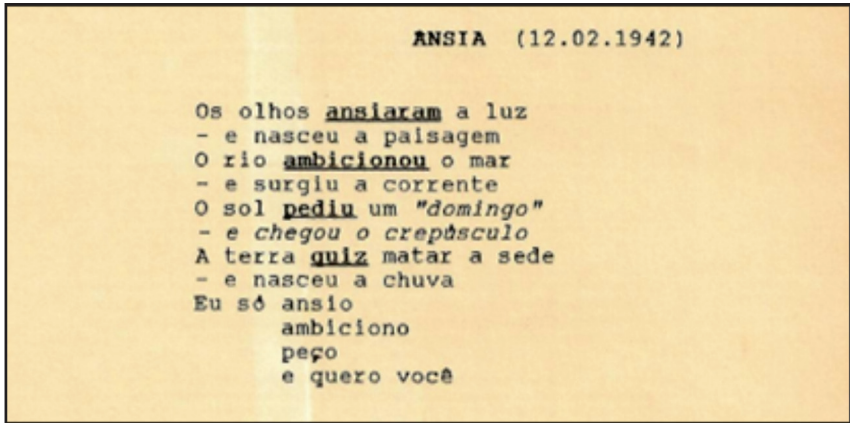
Como *Versos dos Verdes Anos (1942-1945)* não culminou em publicação e o objeto de estudo possui volume e versão limitados, os dados sobre os processos genéticos são transmitidos praticamente pelo próprio texto no documento datiloscrito.

Com o objetivo de tornar os resultados da investigação acessíveis ao leitor, expandindo a perspectiva de análise, definiu-se a apresentação do material datiloscrito seguida de transcrição orientada pela metodologia de Grésillon, que resguarda “a disposição topográfica cc página, linha, margem e reescrituras interlineares – do original” (Grésillon, 2007, p. 168), outrossim, o formato de escrita original, visando “reproduzir ao pé da letra a totalidade do original” (Grésillon, 2007, p. 170).

De acordo com Almuth Grésillon, a aplicabilidade dessa forma de transcrição se dá pela cristalinidade, pois “o transcritor recorre a um número mínimo de sinais e convenções” (Grésillon, 2007, p. 171).

Abaixo, seguem as imagens digitalizadas do datiloscrito, acompanhadas de transcrição:

Figura 2 – Datiloscrito Ânsia (12.02.1942)



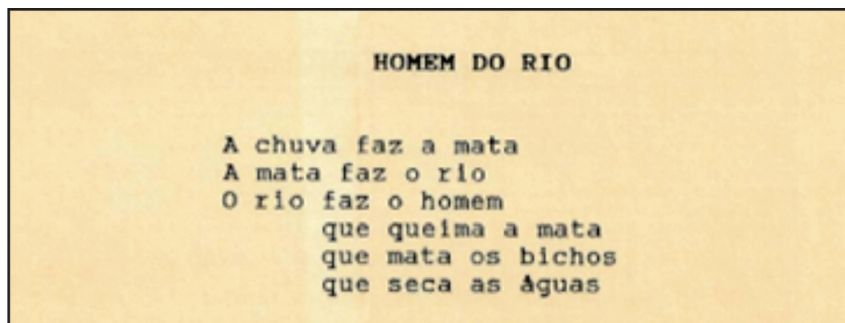
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 1: Datiloscrito Ânsia (12.02.1942)

ÂNSIA (12.02.1942)

Os olhos ansiaram a luz
- e nasceu a paisagem
O rio **ambicionou** o mar
- e surgiu a corrente
O sol **pediu** um "domingo"
- e chegou o crepúsculo
A terra **quiz** matar a sede
- e nasceu a chuva
Eu só ansio
ambiciono
peço
e quero você

Figura 3 – Datiloscrito HOMEM DO RIO



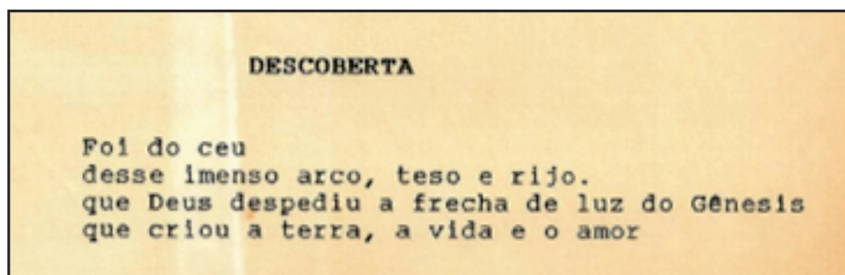
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 2: Datiloscrito HOMEM DO RIO

HOMEM DO RIO

A chuva faz a mata
A mata faz o rio
O rio faz o homem
que queima a mata
que mata os bichos
que seca as águas

Figura 4 – Datiloscrito DESCOBERTA



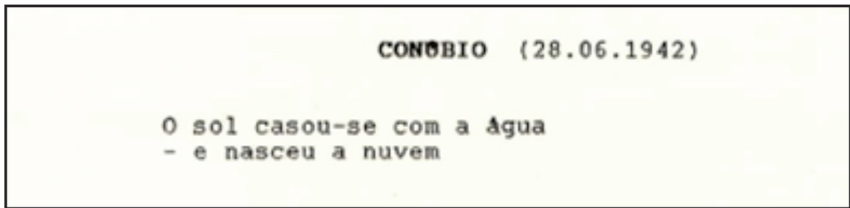
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 3: Datiloscrito DESCOBERTA

DESCOBERTA

Foi do ceu
desse imenso arco, teso e rijo.
que Deus despediu a frecha de luz do Gênesis
que criou a terra, a vida e o amor

Figura 5 – Datiloscrito CONÚBIO (28.06.1942)



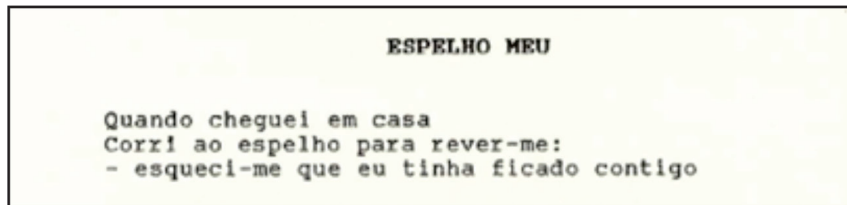
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 4: Datiloscrito CONÚBIO (28.06.1942)

CONÚBIO (28.06.1942)

O sol casou-se com a água
– e nasceu a nuvem

Figura 6 – Datiloscrito ESPELHO MEU



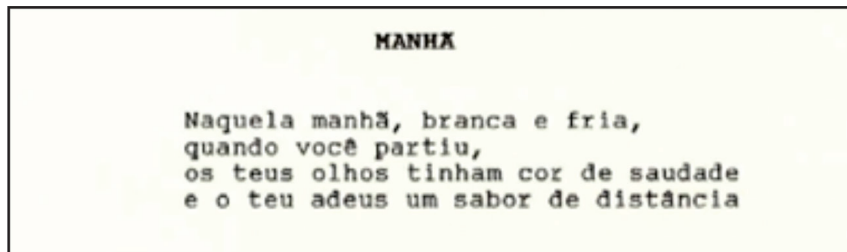
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 5: Datiloscrito ESPELHO MEU

ESPELHO MEU

Quando cheguei em casa
Corri ao espelho para rever-me:
– esqueci-me que eu tinha ficado contigo

Figura 7 – Datiloscrito MANHÃ



Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

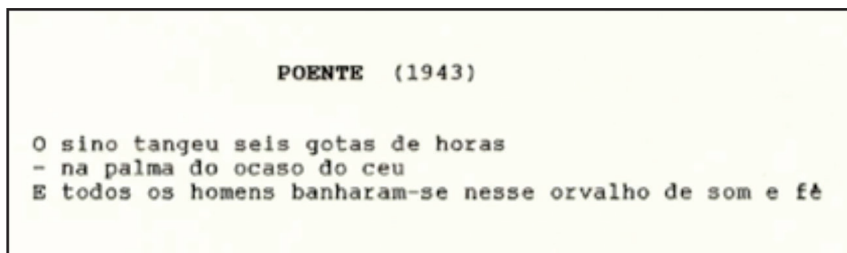
Transcrição 6: Datiloscrito MANHÃ

MANHÃ

Naquela manhã, branca e fria,
quando você partiu,

os teus olhos tinham cor de saudade,
e o teu adeus um sabor de distância

Figura 8 – Datiloscrito POENTE (1943)



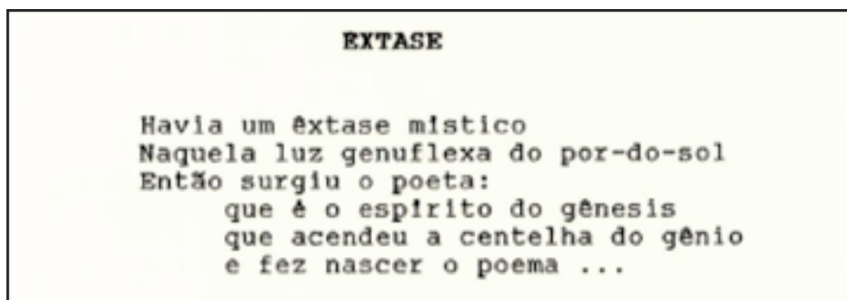
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 7: Datiloscrito POENTE (1943)

POENTE (1943)

O sino tangeu seis gotas de horas
– na palma do ocaso do ceu
E todos os homens banharam-se nesse orvalho de som e fé

Figura 9 – Datiloscrito ÊXTASE



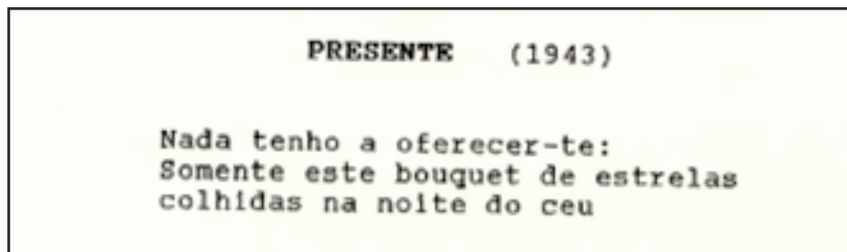
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 8: Datiloscrito ÊXTASE

ÊXTASE

Havia um êxtase místico
Naquela luz genuflexa do por-do-sol
Então surgiu o poeta:
que é o espírito do gênesis
que acendeu a centelha do gênio
e fez nascer o poema...

Figura 10 – Datiloscrito PRESENTE (1943)



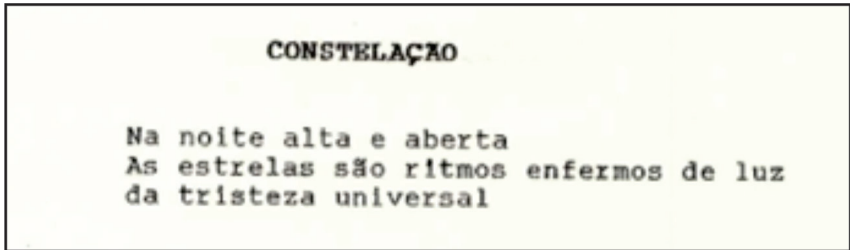
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 9: Datiloscrito PRESENTE (1943)

PRESENTE (1943)

Nada tenho a oferecer-te:
Somente este bouquet de estrelas
colhidas na noite do ceu

Figura 11 – Datiloscrito CONSTELAÇÃO



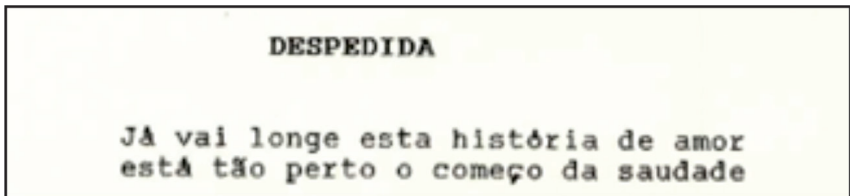
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 10: Datiloscrito CONSTELAÇÃO

CONSTELAÇÃO

Na noite alta e aberta
As estrelas são ritmos enfermos de luz
da tristeza universal

Figura 12 – Datiloscrito DESPEDIDA



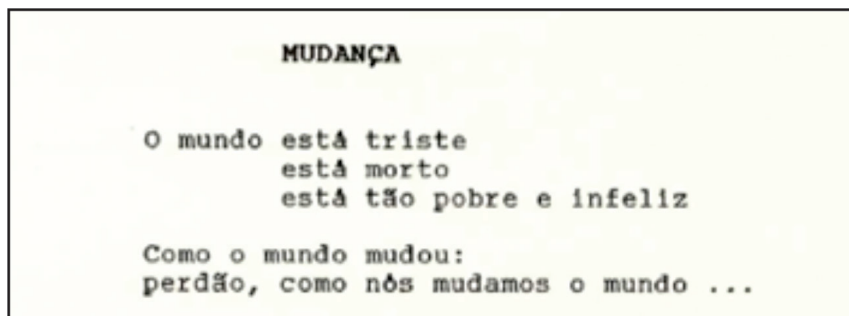
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 11: Datiloscrito DESPEDIDA

DESPEDIDA

Já vai longe esta história de amor
está tão perto o começo da saudade

Figura 13 – Datiloscrito MUDANÇA



Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

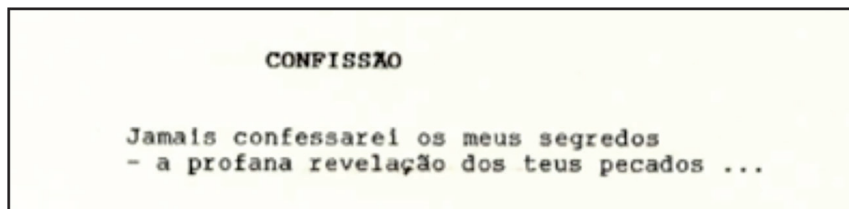
Transcrição 12: Datiloscrito MUDANÇA

MUDANÇA

O mundo está triste
está morto
está tão pobre e infeliz

Como o mundo mudou:
perdão, como nós mudamos o mundo...

Figura 14 – Datiloscrito CONFISSÃO



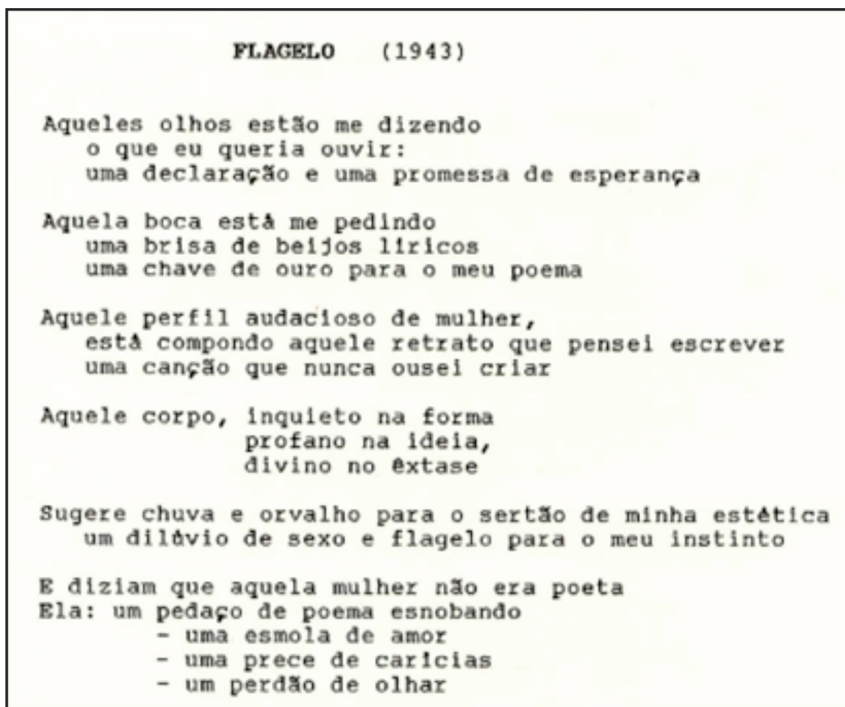
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 13: Datiloscrito CONFISSÃO

CONFISSÃO

Jamais confessarei os meus segredos
– a profana revelação dos teus pecados ...

Figura 15 – Datiloscrito FLAGELO



Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 14: Datiloscrito FLAGELO

FLAGELO

Aqueles olhos estão me dizendo
o que eu queria ouvir:
uma declaração e uma promessa de esperança

Aquela boca está me pedindo
uma brisa de beijos líricos
uma chave de ouro para o meu poema

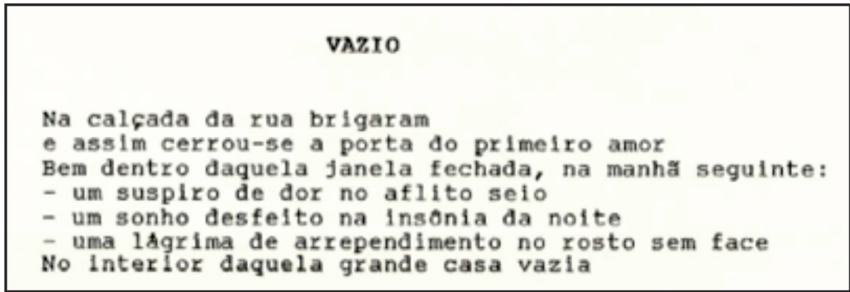
Aquele perfil audacioso de mulher,
está compondo aquele retrato que pensei escrever
uma canção que nunca ousei criar

Aquele corpo, inquieto na forma
profano na ideia,
divino no êxtase

Sugere chuva e orvalho para o sertão de minha estética
um dilúvio de sexo e flagelo para o meu instinto

E diziam que aquela mulher não era poeta
Ela: um pedaço de poema esnobando
– uma esmola de amor
– uma prece de carícias
– um perdão de olhar

Figura 16 – Datiloscrito FLOR E FRUTO



Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

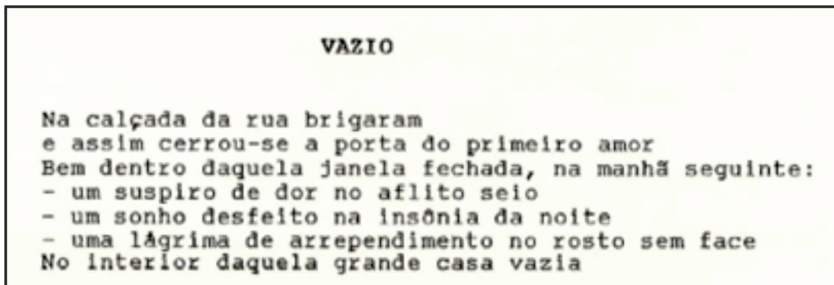
Transcrição 15: Datiloscrito FLOR E FRUTO

FLOR E FRUTO

Os pássaros viris levaram
para as pétalas das flores
o pólen germinal da fecundação

Os ventos maus e tempestuosos
dispersaram do gineceu
o sêmem e a semente do frustrado fruto

Figura 17 – Datiloscrito VAZIO



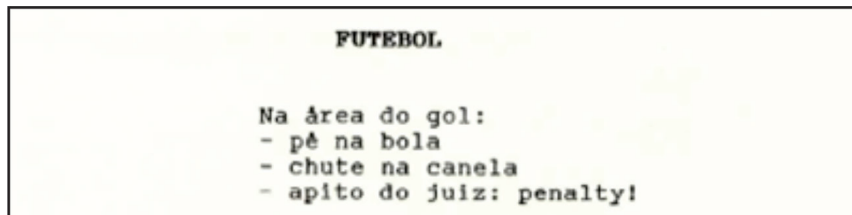
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 16: Datiloscrito VAZIO

VAZIO

Na calçada da rua brigaram
E assim cerrou-se a porta do primeiro amor
Bem dentro daquela janela fechada, na manhã seguinte:
– um suspiro de dor no aflito seio
– um sonho desfeito na insônia da noite
– uma lágrima de arrependimento no rosto sem face
No interior daquela grande casa vazia

Figura 18 – Datiloscrito FUTEBOL



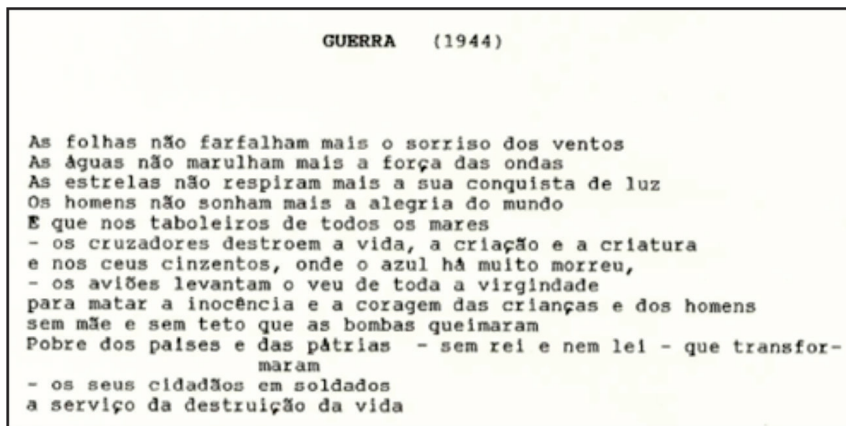
Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 17: Datiloscrito FUTEBOL

FUTEBOL

Na área do gol:
– pé na bola
– chute na canela
– apito do juiz: penalty!

Figura 19 – Datiloscrito GUERRA (1944)



Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

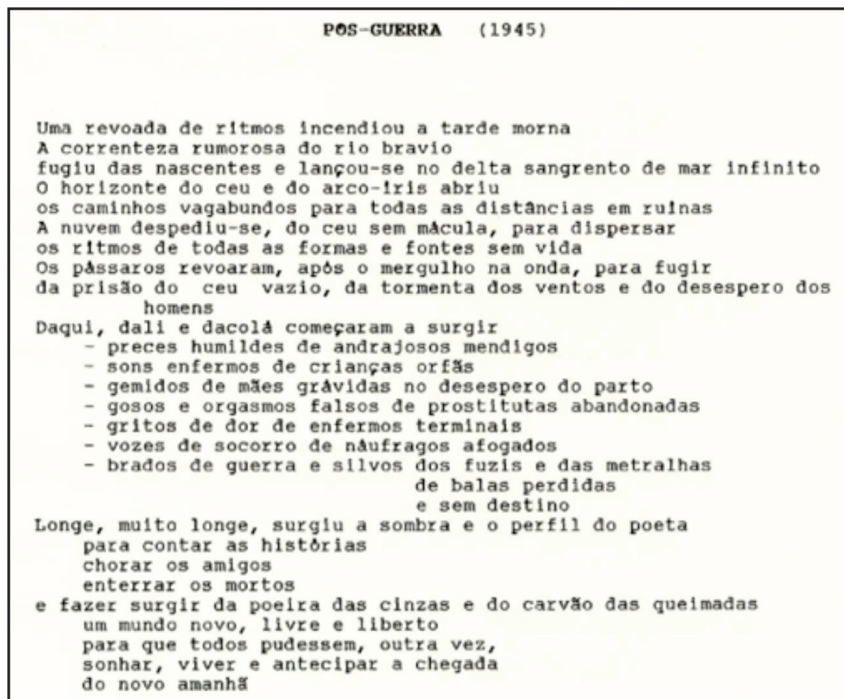
Transcrição 18: Datiloscrito GUERRA (1944)

GUERRA (1944)

As folhas não farfalham mais o sorriso dos ventos
As águas não marulham mais a força das ondas
As estrelas não respiram mais a sua conquista de luz
Os homens não sonham mais a alegria do mundo
É que nos tabuleiros de todos os mares
- os cruzadores destroem a vida, a criação e a criatura
e nos céus cinzentos, onde o azul há muito morreu,
- os aviões levantam o véu de toda a virgindade
para matar a inocência e a coragem das crianças e dos
homens
sem mãe e sem teto que as bombas queimaram
Pobres dos países e das pátrias - sem rei e nem lei - que
transformaram

- os seus cidadãos em soldados
a serviço da destruição da vida

Figura 20 – Datiloscrito PÓS-GUERRA (1945)



Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

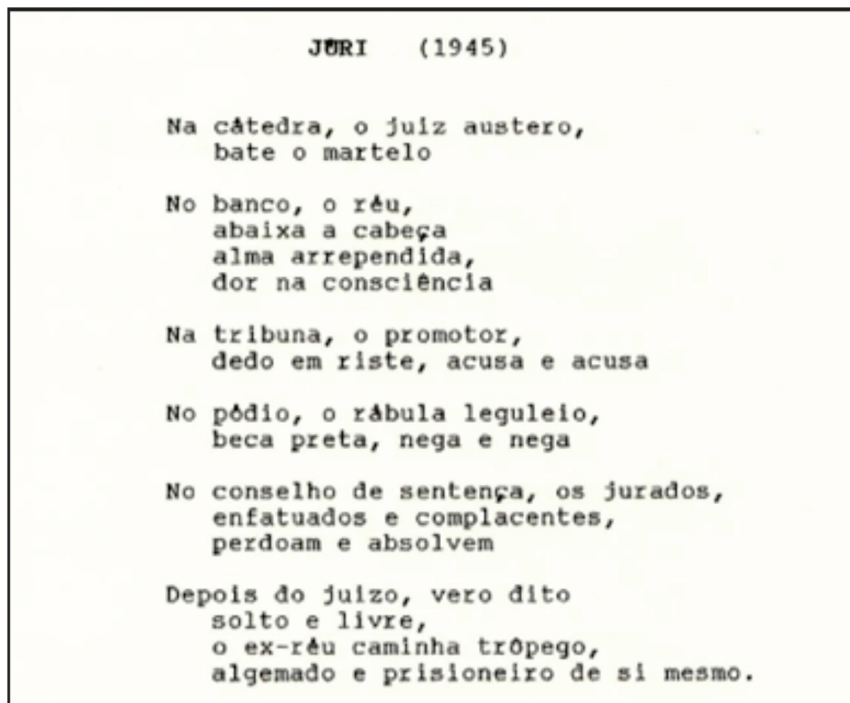
Transcrição 19: Datiloscrito PÓS-GUERRA (1945)

PÓS-GUERRA (1945)

Uma revoada de ritmos incendiou a tarde morna
A correnteza rumorosa do rio bravio
fugiu das nascentes e lançou-se no delta sangrento de mar
infinito

O horizonte do céu e do arco-íris abriu
os caminhos vagabundos para todas as distâncias em ruínas
A nuvem despediu-se, do céu sem mácula, para dispersar
os ritmos de todas as formas e fontes sem vida
Os pássaros revoaram, após o mergulho na onda, para fugir
da prisão do céu vazio, da tormenta dos ventos e do desespero dos
homens
Daqui, dali e dacolá começaram a surgir
– preces humildes de andrajosos mendigos
– sons enfermos de crianças órfãs
– gemidos de mães grávidas no desespero do parto
– gosos e orgasmos falsos de prostitutas abandonadas
– gritos de dor de enfermos terminais
– vozes de socorro de naufragos afogados
– brados de guerra e silvos dos fuzis e das metralhas
de balas perdidas
e sem destino
Longe, muito longe, surgiu a sombra e o perfil do poeta
para contar as histórias
chorar os amigos
enterrar os mortos
e fazer surgir da poeira das cinzas e do carvão das queimadas
um mundo novo, livre e liberto
para que todos pudessem, outra vez,
sonhar, viver e antecipar a chegada
do novo amanhã

Figura 21 – Datiloscrito JÚRI (1945)



Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 20: Datiloscrito JÚRI (1945)

JÚRI (1945)

Na cátedra, o juiz austero
bate o martelo

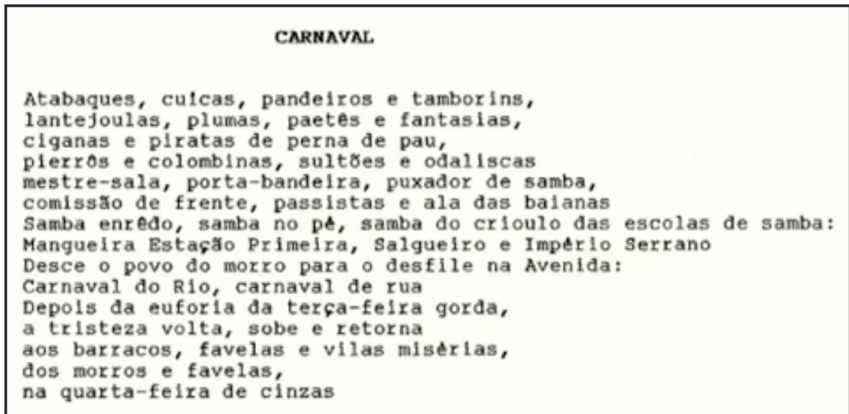
No banco, o réu,
abaixa a cabeça
alma arrependida,
dor na consciência

Na tribuna, o promotor,
dedo em riste, acusa e acusa
No pódio, a rábula leguleio,
beca preta, nega e nega

No conselho de sentença, os jurados,
enfatuados e complacentes,
perdoam e absolvem

Depois do juízo, vero dito
solto e livre,
o ex-réu caminha trôpego,
algemado e prisioneiro de si mesmo.

Figura 22 – Datiloscrito CARNAVAL



Fonte: Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017.

Transcrição 21: Datiloscrito CARNAVAL

CARNAVAL

Atabaques, cuícas, pandeiros e tamborins,
lantejoulas, plumas, paetês e fantasias,
ciganas e piratas de perna de pau,
pierrôs e colombinas, sultões e odaliscas
mestre-sala, porta-bandeira, puxador de samba,
comissão de frente, passistas e ala das baianas
Samba enrêdo, samba no pé, samba do crioulo das escolas de
samba:

Mangueira Estação Primeira, Salgueiro e Império Serrano
Desce o povo do morro para o desfile na Avenida:
Carnaval do Rio, carnaval de rua
Depois da euforia da terça-feira gorda,
a tristeza volta, sobe e retorna
aos barracos, favelas e vilas misérias,
dos morros e favelas,
na quarta-feira de cinzas

3.4. Ecos no Igapó: uma interpretação para Versos dos Verdes Anos (1942-1945)

A presente obra pretende elucidar o processo de escrita de Samuel Benchimol, atento aos movimentos de reescrita contidos no datiloscrito, mesmo que a priori, o tratamento do dossiê atente a alguma característica da abordagem genética francesa.

Primeiramente, verifica-se que os poemas, haicais ou não, possuem títulos em negrito e em caixa alta, com a presença da datação de escrita do poema. O datiloscrito, nesse sentido, não preserva

os traços de movimento criativo do manuscrito em seu primeiro estágio, portanto, o método de análise do datiloscrito será o poético e sociológico, levando em consideração a carga histórica e social contemporânea a obra *Versos dos Verdes Anos* (1942-1945).

3.4.1 Os haicais de Versos dos Verdes Anos (1942-1945)

Com relação aos haicais contidos em *Versos dos Verdes Anos* (1942-1945), foram analisados os poemas *Espelho Meu*, *Poente*, *Presente* e *Constelação*, cuja seleção será justificada pela análise dos poemets, iniciando por *Espelho Meu*.

Como pode ser visualizado pela transcrição nº 05, o poemeto *Espelho Meu*, o haikai está dividido em três versos: “Quando cheguei em casa / Corri ao espelho para rever-me: /– esqueci-me que eu tinha ficado contigo” (Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017). O haikai é distinto das demais produções de sua época, visto que foi “Guilherme de Almeida quem tornou o haikai conhecido no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940” (Doi; Franchetti, 2012, p. 201). Sobre o haikai de Guilherme de Almeida, Paulo Franchetti declara que:

Guilherme de Almeida aproveitou basicamente duas características formais do poema japonês: a distribuição das palavras em três segmentos frasais (que ele identificou ao verso, medido à maneira portuguesa) e a composição por justaposição de duas frases, numa estrutura tópico/comentário. Mas como as 17 sílabas do original, distribuídas em três versos de medida diferente e sem rima, não produziam efeito rítmico interessante, Guilherme de Almeida inseriu no seu haikai duas rimas: uma a unir o primeiro com o terceiro verso, e outra interna ao segundo verso, ocupando

a segunda e a última sílaba. [...] Com esse recurso, Guilherme de Almeida conseguiu ampliar a regularidade métrica, pois, marcadas pela rima, temos agora as seguintes sequências métricas: cinco sílabas, duas sílabas, cinco sílabas e cinco sílabas. Isso dá, tanto quanto possível, um andamento marcado e reconhecível ao poemeto, com três segmentos isossilábicos e um quebrado perfeitamente assimilável à acentuação do pentassílabo. (Doi; Franchetti, 2012, p. 202)

Cabe ressaltar ainda que, para os grandes mestres do haikai japonês, o *kigo* (termo sazonal) é “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 único *kigo* [...] já seria uma herança preciosa para a posteridade” (Doi; Franchetti, 2012, p. 38). Nenhum dos quatro poemetos apresenta o termo sazonal, ou a divisão de 17 sílabas, entretanto, há outros fatores a serem levados em consideração.

A presente investigação considera como fatores preponderantes o isolamento literário sofrido pela queda da economia gomífera no final da década de 20 até a fundação do Clube da Madrugada (1954), e com isso, o atraso com relação à produção haicaísta de influência Guilhermina e a grande circulação de literatura francesa nos estabelecimentos de ensino ginásial no Amazonas, em especial, em Manaus.

Sobre a métrica e o estilo de escrita do haikai francês produzido pela geração de Paul-Louis Couchoud, é importante salientar que “naquele ponto do desenvolvimento do haikai francês, os poetas estavam trabalhando em território mal mapeado” (Miller, 2019, p. 30), assim, por mais que Couchoud ou Chamberlain tenham enfatizado “a brevidade e a sugestividade do haikai, entretanto, nenhuma menção foi feita sobre o componente sazonal” (Miller,

2019, p. 30); ou seja, a produção francesa buscava pela originalidade de sua produção, ao que o Julien Vocance declara que:

Primeiramente, deixem-nos dizer que o haikai francês não pode ser uma imitação estéril, um simples pastiche de seu antecessor japonês. Nós não somos um daqueles que confundem o recipiente com o conteúdo, o valor do perfume com a forma do frasco que o contém. Então deixem-nos rejeitar a ideia de imposição das dezessete sílabas da regra japonesa sobre o haikai. Segundo: nós mantemos a brevidade do haikai... e esta brevidade obrigará o poeta não apenas a escolher a palavra mais expressiva, coloca-la em seu lugar, mas também apelar para todos os elementos maleáveis da linguagem. (Vocance, 1939, p. 15)

Dessa forma, o haikai francês “continha elementos que o haikai japonês não possuía [...] como elementos sentimentais e psicológicos” (Miller, 2019, p. 31). O haikai francês estava preocupado em descrever o cotidiano das pessoas, como uma forma de “pintura simplista de três movimentos, como um rabisco de um momento ou impressão” (Miller, 2019, p. 28), como no exemplo abaixo:

Com uma mão ela bate na lavanderia,
Com a outra ela arruma
O cabelo na sua testa. (Couchoud, 1905, p. 12, tradução nossa⁵²)

Julien Vocance, autor do livro de haicais *Cent Visions de Guerre* (1916), (Cem visões da Guerra), livro no qual o autor relata os horrores da Primeira Guerra Mundial, da mesma forma que os

⁵² D'une main elle bat le linge / Et de l'autre rajuste / Ses cheveux sur son front. (Couchoud, 1905, p. 12)

demais autores de sua época, criou uma “produção poética baseada no que ele entendeu como haikai japonês, mas metrificada pela sua utilização pessoal” (Miller, 2019, p. 31). Sobre o desenvolvimento do haikai da primeira e da segunda geração de haicaístas franceses, Bertrand Agostini declara que:

Era óbvio que alguns escritores franceses e poetas não estavam prontos ainda para sucumbir a estrutura clássica 5/7/5 do haikai ou a brevidade. O período de exotismo ainda não havia passado completamente. De fato, em 1914, poetas ainda estavam no processo de descobrimento de diversas facetas da poesia japonesa. O haikai em francês era simplesmente uma curiosidade. Era algo a ser tentado pois era o que estava no ar naquele momento. Tanto os temas japoneses quanto a brevidade da forma poética não seduziram ao ponto de mudar drasticamente a mentalidade artística francesa e a aproximação resoluta ainda era a característica da maior parte da produção literária da época. (Agostini, 2001, p. 06)

Assim, com diversas produções haicaístas que estavam acontecendo na Europa, (principalmente na França), pode-se afirmar que o conceito de haikai, naquele momento, “não ia além do conceito raso da “forma” de três linhas” (Miller, 2019, p. 31). Na introdução de *Cent Visions de Guerre* (1916), Vocance deixa clara esta perspectiva, ao apresentar os haicais de seu livro, afirmando que:

Estas são impressões da campanha, escritas no momento em que foram vividas, “cem visões da guerra”. O quadro parece estranho no início; ele empresta a forma do haikai, um pequeno poema de três versos em que os japoneses apresentam um estado da mente, ou uma espécie de natureza ou vida. (Miller, 2019, p. 33)

Desta forma, baseado nas declarações de Chamberlain, Couchoud e Vocance, pode ser constatado que para as primeiras gerações de haicaístas franceses, o haikai deveria ser breve e imagético, em que fosse expresso uma pintura do momento, um esboço que captura a situação, como uma espécie de eternização do agora, com toda a sua carga emocional, mental e espacial, uma fotografia poética.

Em *Espelho Meu*, o sujeito-lírico do poema é o amante que retorna do encontro e é tomado pela saudade ao ver o seu reflexo no espelho. Funcionando de modo semelhante ao *kigo*, o sujeito-lírico diante do espelho é o eixo central do poema, a captura do *Oikos* (Barthes, 2005, p. 72) é efetuada pelo espelho: o vislumbre do reflexo atua como eixo cosmogônico ao ser amado, aproximando o instante do encontro, a alegria em ver a pessoa amada, ao momento da saudade e incompletude, o momento da solidão constatada.

O mesmo caso ocorre em *Presente* (1943), em que o sujeito-lírico apresenta o céu estrelado de um amanhecer como um símbolo de seu amor: “Nada tenho a oferecer-te: / Somente este bouquet de estrelas / colhidas na noite do céu” (Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017).

Percebeu-se durante a investigação a falta de acentuação na palavra “céu”, não somente em *Presente*, mas em todos os poemas em que este vocábulo foi utilizado. A problemática da datilografia foi descartada, visto que a acentuação de outras palavras está empregada de maneira correta. Uma nota necessária também a forma de grafia da palavra “bouquet”, com clara influência francesa: devido a natureza cosmopolita da capital amazonense durante o ciclo da borracha e a forma utópica e exclusiva da educação local, a língua e os costumes parisienses eram amplamente impostos à classe comandante da cidade e àqueles que ansiavam elevar-se socialmen-

te, costumes esses que atuavam na sociedade manauara, “ditando os comportamentos e a moda francesa” (Nunes, 2020, p. 401).

Em *Presente* (1943), o sujeito-lírico permite a reconstrução do instante que se encenam os três versos: o casal de apaixonados sussurrando sob a luz das estrelas. A descrição autoexplicativa do haikai de Samuel Benchimol aproxima-se dos haicais de Couchoud e Vocance, como pode ser visualizado no seguinte poema:

Duas trincheiras,
Duas redes de arame enfarpado:
Duas civilizações. (Vocance, 1916, p. 06, tradução nossa⁵³)

O haikai de Julien Vocance descreve a cena e acrescenta o elemento sentimental de maneira direta: a crítica aos Estados em confronto ao denomina-los “duas civilizações”. Sobre este haikai, Paul Miller acrescenta que:

Por causa da capacidade defensiva do sistema de trincheiras, França e Alemanha entraram em um impasse virtual em 1915. É estimado que algo em torno de 1500 milhas de trincheiras tenham sido escavadas durante a Primeira Guerra Mundial. Protegidas por arames e minas, as trincheiras tinham oito pés de profundidade, permitindo que os soldados pudessem mover-se com alguma proteção contra o fogo inimigo, apesar de que não haviam seções retilíneas maiores do que doze metros. [...] Vocance manteve e pontuou o formato de três linhas utilizado por seu professor Couchoud, [...] mas atestou que ele não se sentia confortável com o formato de 17 sílabas japonês. De fato, algumas vezes ele foi muito além do limite, passando das

⁵³ Deux levées de terre, Deux réseaux de fil de fer: Deux civilisations. (Vocance, 1916, p. 06)

30 sílabas, além de utilizar-se da rima final, ocasionalmente. (Miller, 2019, p. 34)

O haikai francês estava voltado para a descrição, em especial o haikai desenvolvido por Paul-Louis Couchoud e por seus alunos, incluindo Julien Vocance. Os haicais de *Cent Visions de Guerre* (1916) apresentam muitos detalhes objetivos, como arame, trincheiras, corpos, foguetes e aviões, com a finalidade de “construir uma cena de guerra realística que situe o leitor” (Miller, 2019, p. 33), característica recorrente nos haicais de *Versos dos Verdes Anos* (1942-1945), como em *Poente* (1943):

O sino tangeu seis gotas de horas
– na palma do ocaso do céu
E todos os homens banharam-se nesse orvalho de som e fé
(Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017)

A efeito cosmogônico deste haikai encontra-se no objeto do sino, tradicionalmente utilizado “para anunciar aos fiéis que a missa será iniciada” (Gomes, 2009, p. 16), chamada que pode ser justificada pela palavra fé no final do último verso. Aqui o autor utiliza o verbo tanger, o que acaba adquirindo a contagem das horas certa atmosfera musical, como que transmitindo a doçura do som dos sinos aos ouvidos dos fiéis.

Em se tratando da chamada para a Missa, as igrejas da área central de Manaus diferem não apenas em arquitetura, mas como também na tradição ritualística das comunidades, assim, o sujeito-lírico deixa claro a sua posição no momento de sua composição: ele está em pé, de frente para a Igreja São Sebastião; o Sol está se pondo à esquerda, e o brilho do poente é invadido pelo som dos sinos da Igreja de São Sebastião, único santuário católico da área

central de Manaus que, tradicionalmente, “oferece celebrações às seis da tarde” (Arquidiocese de Manaus, 2019, s/p).

Figura 23 – Vista aérea da praça São Sebastião e seu entorno.



Fonte: Duarte, 2009, p. 36

Samuel Benchimol era um homem ativo na comunidade judaica de Manaus, lembrado pelos “exemplos que deu ao longo de sua trajetória como um homem de família, líder comunitário, pesquisador e empresário” (Baze, 2010, p. 09).

Percebe-se em sua escrita, no entanto, certa facilidade para tratar de assuntos como a fé católica, o sexo, a guerra, até mesmo na escrita da palavra Deus, considerada “sagrada demais para ser transcrita” (Ruppenthal, 2018, p. 88) pela comunidade judaica mais tradicional optando por termos como: “o Eterno”, “o Nome”, “D-us”, “D-s”, etc., como no poema *Êxtase*:

Havia um êxtase místico
Naquela luz genuflexa do por-do-sol

Então surgiu o poeta:
que é o espírito do gênese
que acendeu a centelha do gênio
e fez nascer o poema... (Acervo da Biblioteca Samuel
Benchimol, 2017)

E no poema *Descoberta*:

Foi do ceu
desse imenso arco, teso e rijo.
que Deus despediu a frecha de luz do Gênesis
que criou a terra, a vida e o amor (Acervo da Biblioteca
Samuel Benchimol, 2017)

O quarto haikai a ser analisado é *Constelação*, escrito por volta de 1943:

Na noite alta e aberta
As estrelas são ritmos enfermos de luz
da tristeza universal (Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017)

Em *Constelação*, o sujeito-lírico observa as estrelas. Sua observação não é graciosa, porém carregada de melancolia. Novamente, ele transmite ao interlocutor certa musicalidade ao utilizar-se da palavra “ritmos”.

Enquanto em *Presente* o sujeito-lírico apresenta as estrelas como símbolos do amor, em *Constelação* estas brilham taciturnamente, memorando a atmosfera de tristeza do sujeito-lírico; o sentimento carregado não seria tangível apenas para ele, mas seria uma atmosfera universal, que, para ele, seria sensível à todos os homens.

Da mesma maneira que a escrita de Julien Vocance foi permeada pelos horrores da Primeira Guerra Mundial, transmitindo essa atmosfera de morte e agonia em *Cent Visions de Guerre* (1916), Samuel Benchimol escreveu diversos poemas que retratavam o conflito militar, incluindo o haicai *Constelação*, durante e depois do período em que o autor esteve em serviço militar, entre agosto de 1942 e novembro de 1945, como no poema *Guerra* (1944):

As folhas não farfalham mais o sorriso dos ventos
As águas não marulham mais a força das ondas
As estrelas não respiram mais a sua conquista de luz
Os homens não sonham mais a alegria do mundo
É que nos tabuleiros de todos os mares
– os cruzadores destroem a vida, a criação e a criatura
e nos céus cinzentos, onde o azul há muito morreu,
– os aviões levantam o veu de toda a virgindade
para matar a inocência e a coragem das crianças e dos homens
sem mãe e sem teto que as bombas queimaram
Pobres dos países e das pátrias – sem rei e nem lei – que transfor-
maram
– os seus cidadãos em soldados
a serviço da destruição da vida (Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017)

E em *Pós-Guerra* (1945):

Uma revoada de ritmos incendiou a tarde morna
A correnteza rumorosa do rio bravio
fugiu das nascentes e lançou-se no delta sangrento de mar infinito
O horizonte do céu e do arco-íris abriu

os caminhos vagabundos para todas as distâncias em ruínas

A nuvem despediu-se, do céu sem mácula, para dispersar os ritmos de todas as formas e fontes sem vida

Os pássaros revoaram, após o mergulho na onda, para fugir

da prisão do céu vazio, da tormenta dos ventos e do desespero dos

homens

Daqui, dali e dacolá começaram a surgir

– preces humildes de andrajosos mendigos

– sons enfermos de crianças órfãs

– gemidos de mães grávidas no desespero do parto

– gosos e órgãos falsos de prostitutas abandonadas

– gritos de dor de enfermos terminais

– vozes de socorro de naufragos afogados

– brados de guerra e silvos dos fuzis e das metralhas

de balas perdidas

e sem destino

Longe, muito longe, surgiu a sombra e o perfil do poeta

para contar as histórias

chorar os amigos

enterrar os mortos

e fazer surgir da poeira das cinzas e do carvão das queimadas

um mundo novo, livre e liberto

para que todos pudessem, outra vez,

sonhar, viver e antecipar a chegada

do novo amanhã (Acervo da Biblioteca Samuel Benchimol, 2017)

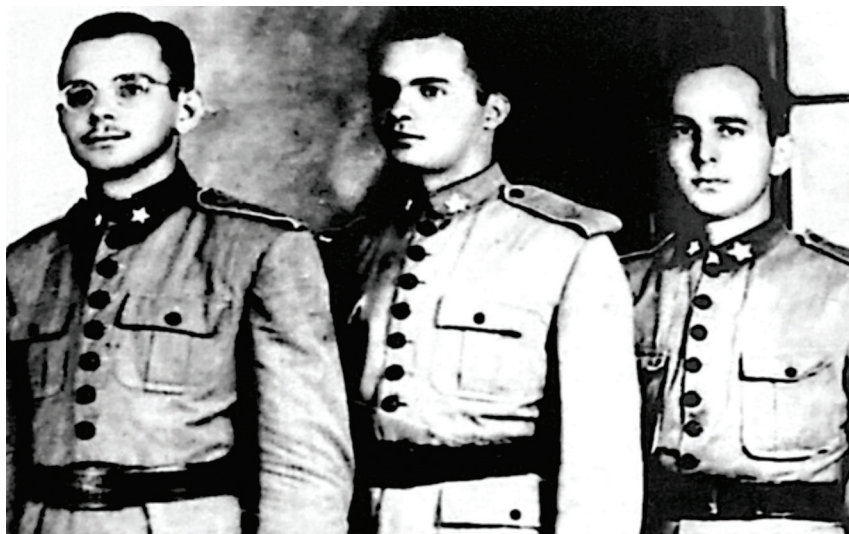
Da mesma forma que Julien Vocance utiliza-se da escrita para exprimir a sensação do serviço militar, bem como a realidade

de da carnificina de uma guerra, Samuel Benchimol utiliza-se dos poemas e haicais para “mostrar”, em que o interlocutor é permeado pela sensação de espectador do momento, nesse caso, da melancolia da guerra, em que “noite alta e aberta” pode ser interpretado como a insônia de quem pensa no conflito armado, na possibilidade de não retornar para casa e não rever a família e os amigos. Sobre os haicais de Vocance, Paul Miller advoga que:

Alguns podem hesitar em chamar isto (a produção de Julien Vocance) de haikai pois ele apresenta-se como um comentário sem nenhuma participação do leitor. [...] Entretanto, a sequência se torna interessante pois o leitor consegue mover-se através do haikai – das experiências da guerra para a vida civil – enquanto, ao mesmo tempo, se move do haikai que, principalmente, descreve coisas – que “mostra” coisas – para o haikai que “conta sobre” coisas. Pode ser argumentado que a razão para esta mudança no estilo se dá pelo fato de que, nas trincheiras francesas, o poeta era essencialmente impotente. Suas reações a guerra eram simplesmente isso – reações – enquanto depois da sua alta no hospital, ele agora seria novamente um marido, um pai, um diretor. (Miller, 2019, p. 41).

Deste modo é possível evidenciar, tanto na poesia de Julien Vocance quanto na de Samuel Benchimol, que é na síntese entre história e sociedade que o poeta reproduz as inquietações de seu tempo, tendo como objetivo principal a compreensão da realidade, refletindo o contexto social de sua época por meio do poema, que “não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e a qual alimenta” (Paz, 2012, p. 191).

Figura 24 – Samuel Benchimol, Manary e Orange, durante o serviço militar



Fonte: BAZE, 2010, p. 57

PALAVREADO FINAL

Pesquisar Samuel Benchimol é como ir a uma mina de diamantes inexplorada, sem experiência alguma, porém, com a certeza de que há diamantes para serem encontrados, seja pela sua paixão pelo Amazonas, seja pelo seu cuidado com a comunidade, seja pelo seu exemplo como empresário de renome internacional. A escritura de *Versos dos Verdes Anos* (1942-1945) está neste limiar: entre o regional e o universal.

A simplicidade e a objetividade de sua escrita expressa o que há de mais amazônico, como em um convite à sentar na beira de um barranco para uma conversa amistosa, enquanto o tempo e a correnteza correm sem perceber.

Ao encerrar uma pesquisa sobre Samuel Benchimol, é clara a percepção de que uma infinidade de indagações foram deixadas de lado. E como uma vez já foi dito por alguém, a sensação de que a investigação não alcançou a profundidade analítica necessária é uma constante.

Percebeu-se também a escassez de materiais que tratem da historiografia haicaísta, em que a maior parte dos trabalhos pesquisados culminam nos escritos de Paulo Franchetti ou Massuda Goga.

Realizar uma investigação que satisfizesse os parâmetros de investigação geneticista, percebeu-se a grandeza interdisciplinar da crítica genética, principalmente no campo das relações entre literatura e sociedade, em que a linguagem é carregada de significado para além do lexical.

Assim, a presente obra defendeu que acontecimentos históricos e o comportamento da sociedade influenciam a escrita poética,

uma vez que a “literatura não existe no vácuo” (Pound, 2013, p. 39) e que a poesia depende do artista e das condições sociais que determinam a sua posição (Candido, 2006, p. 40), onde a participação deste agente no processo da escrita literária deve “ser levada em conta” (Candido, 2012, p. 36), uma vez que “para que haja um poema, é preciso haver um poeta” (Miner, 1996, p. 32), assim, o processo de escrita do haikai não é exclusivo do poeta, mas parte de uma cadeia de fazeres sociais.

Desse modo, análise poética efetuada no estudo de *Versos dos Verdes Anos* (1942-1945) por meio de um contexto social não traz consigo apenas alusões externas para simplesmente apontar o momento histórico em que uma obra foi concebida, mas é na síntese entre história e sociedade que o poeta reproduz as inquietações de seu tempo, tendo como objetivo principal a compreensão da realidade, refletindo o contexto social de sua época por meio do poema, que “não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e a qual alimenta” (Paz, 2012, p. 191), em que “nenhum poeta moderno é unitário, quaisquer que sejam as crenças que ele declare” (Bloom, 2002, p. 84).

A investigação histórica da produção haicaísta deixou claro a influência chinesa na gênese medieval japonesa do haikai, em que a poesia chinesa continuava a ser praticada no cotidiano palaciano, passa por um processo de valorização no início do período Heian (Século IX), mas que, apesar da semelhança métrica e temática com o *waka*, a poesia chinesa utilizava a metáfora da paisagem para posicionar-se política e socialmente (Sun, 2019, p. 51, 52). Ou seja, o modo de produção poética do haikai não foi alterado apenas com a chegada do haikai na Europa, mas o próprio desenvolvimento do haikai medieval japonês já se configurava como tal.

A investigação conclui que a entrada do haikai em território brasileiro aconteceu por diferentes frentes, em épocas distintas, e

que nessa equação existe a necessidade de ser inserida a natureza cosmogônica da Amazônia gomífera do início do século XX, com a finalidade de valorizar a história e a produção literária local.

Os capítulos deste manuscrito traduzem, de certa forma, a escrita haicaísta de Samuel Benchimol, em que buscou-se empreender dialogicamente a justificativa do escritor como primeiro haicaísta amazonense e a sua escrita como um verdadeiro ato de resistência: como judeu, de origem humilde, que venceu as intempéries da vida e ajudou a solidificar a economia e a cultura do Amazonas.

Portanto, como os altos e baixos de um barranco que não permite o vislumbre completo de um rio, encerra-se este trabalho. Com a certeza de que *Versos dos Verdes Anos* (1942-1945) ainda é uma seara a ser trabalhada, resta o sentimento de poder cumprir com a humilde, porém importante missão, de valorizar a escrita de tão importante escritor e manter seu desejo vivo nesta geração: “espero que os livros que escrevi permaneçam através da memória, da ciência e do meu canto” (Baze, 2010, p. 06).

Referências

- AGOSTINI, Bertrand. **The Development of French Haiku in the First Half of the 20th Century: Historical Perspectives**. Santa Rosa: Modern Haiku Press, 2001.
- AGYEI-BAAH, Adjei. Haiku in North Africa. **Haikupedia**, 2022. Disponível em: https://haikupedia.org/article-haikupedia/haiku-in-north-africa/#identifier_1_3041.
- ALAÚZO, Jorge Tufic. **Clube da Madrugada: 30 Anos**. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.
- ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo dos Santos de; NASCIMENTO, Maria de Fátima do. **Poesia e ficção na Amazônia brasileira**. Campinas: Pontes Editores, 2017.
- AVRAHAM, Filo Mordechai. **As Jornadas de Isaac, o Judeu e Abu El-Abbas, o Elefante**. Jerusalém: Tiveli, 1997.
- ARQUIDIOCESE DE MANAUS. **Paróquias e áreas missionárias**. Disponível em: <https://arquidiocesedemanaus.org.br/mapa/>. Acesso out. 2022.
- AYOUN, Richard; COHEN, Bernard. **Les juifs d'Algérie**. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões da literatura e de estética**. São Paulo: Unesp, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARTES, Roland. **A preparação do romance I: da vida à obra**. Anotado e apresentado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BASHÔ, Matsuo; **O Eremita Viajante**. Int. por Joaquim M. Palma. Porto: Porto Editora, 2016.
- BAZE, Abrahim. **Professor Samuel Isaac Benchimol – Ensaio biográfico de um educador e empresário**. Manaus: Editora Valer, 2010.
- BENCHIMOL, Samuel. **Eretz Amazônia – Os Judeus na Amazônia**. 3ª edição revista. Manaus: Editora Valer, 2008.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia: um pouco antes e além depois**. 2ª edição

- revisada. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2010.
- BENCHIMOL, Samuel. **Versos dos Verdes Anos**. Não publicado.
- BENCHIMOL, Samuel. **Zênite ecológico e Nadir econômico – análises e propostas para o desenvolvimento sustentável da Amazônia**. 2ª edição. Manaus: Editora Valer, 2010.
- BENNISON, Amira. **Jihad and its Interpretation in Pre-Colonial Morocco: State-Society Relations during the French Conquest of Algeria**. Londres: Routledge, 2002.
- BIASI, Pierre-Marc. **A genética dos textos**. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BOBBIO, Norberto. **Dicionário de Política**. Brasília: UnB, 2002.
- BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Trad. Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e Debates, 2013.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BLYTH, R. H. **A History of Haiku**. Tóquio: The Hokuseido Press, 1967.
- BONADIO, Maria Cláudia. **Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2007.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOYER, Denise. The Tanka in Catalonia: Examples by Carles Riba (1897-1959) and Salvador Espriu (1913-1985). **Mediterranean World**. N° XVII. Tokyo: Hitotsubashi University, 2004.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 13ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CANTALICE, Aníbal; MAFORT, Marcela; MIRANDA, Jean. **A árvore sagrada da Amazônia**. Revista Ciência Hoje das Crianças. Rio de Janeiro: Instituto Ciência Hoje, 2020.
- CLEMENT, Rosa. **História do Haikai Brasileiro**. Winchester: The Haiku Foundation Digital Library, 2014. Disponível em: <https://thehaikufoundation.org/omeka/items/show/200>. Acesso em 07/03/2022.

- CLEMENT, Rosa. **O Haikai e a Poesia**. Sorocaba: Recanto das Letras, 2006. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/teoria-literaria-sobre-haikai/231364>
- Colégio Amazonense Dom Pedro II. **Ipatrimônio**, 2022. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/manuel-amazonense-dom-pedro-ii>
- COUCHOUD, Paul-Louis. **Au fil de l'eau**. Paris: Dominique Chipot, 2013.
- COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.
- D'ANGELO, Paola. Prime Tappe Dell'Introduzione dello haiku in Europa. **Revisita degli Studi Orientali**. vol. 73, nº1/4. Roma: Sapienza, 1999.
- DIALÉTICA. In: Significados, **Dicionário online de português**. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <https://www.significados.com.br/dialetica/>
- DIAS, Fábio. Teoria do reflexo e o realismo na obra de Lukács nos anos 1930. **Café com Sociologia**. Vol. 05. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2016.
- DUARTE, Durango Martins. **Manaus entre o passado e o presente**. Manaus: Mídia Ponto Comm, 2009.
- FERGUNSON, Priscilla *et al.* Editor's introduction: mirrors, frames, and demons: reflections of sociology of literature. **The Sociology of literature**. Vol. 14, p. 421-430. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- FERREIRA, Alice Cristina. **Literatura e Sociedade nos Escritos dos anos 30 de Georg Lukács**. 173 f. Dissertação (Mestrado). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019.
- FERREIRA, Cacio José; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (org.). **Casulo de Imagens: A poesia japonesa no Amazonas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.
- FORT, Paul. **Ballades françaises**. Paris: Figuière, 1914.
- FRANCHETTI, Paulo. Notas sobre a história do haikai no Brasil. **Revista de Letras**, vol. 34. Mesquita Filho: Unesp, 1994.
- FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko. **Haikai: antologia e história**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- FRANCHETTI, Paulo. O Haikai no Brasil. **ALEA: Estudos Neolatinos**. Vol. 10, p. 256-269. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2008.
- FRÉDÉRIC, Louis. **O Japão – Dicionário e civilização**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

- FREDERICO, Celso. **Marx, Lukács: A arte na perspectiva ontológica**. Natal: EDFRN, 2005.
- FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- GERBER, Jane. **Jewish society in Fez 1450-1700: studies in communal and economic life**. Leiden: Brill Academic Publications, 1980.
- GLASER, André Luiz. **Materialismo cultural**. 2008. Tese (Doutorado). Estudos Linguísticos. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- GOGA, H. Masuda. **O Haikai no Brasil**. São Paulo: Oriente, 2011.
- GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica Genética**. Trad. Cristina de Campos Velho Birck. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- HARARI, Yuval Noah. **Sapiens – Uma breve história da humanidade**. Trad. Janaína Marcoantonio. 51ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- HARTMAN, Elwood. Japonisme and Nineteenth-Century French Literature. **Comparative Literature Studies**, vol. 18, nº 02. Pennsylvania: Penn State University Press, 1981.
- HAY, Louis. **A literatura dos escritores: questões de crítica genética**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- HENSHALL, Kenneth G. **História do Japão**. Lisboa: Pentaedro, 2014.
- HOELZ, M.; BOTELHO, A. P. Sociologias da literatura: do reflexo à reflexividade. **Tempo Social**, [S. l.], v. 28, n. 3, pp. 263-287. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.
- HAICAI. In: MICHAELIS, **Dicionário online de português**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=KXQ2>. Acesso em: 07/03/2022.
- HOBSBAWM, Eric. **A era das revoluções (1789-1848)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- IENDO, Virgínia Ferreira de Castro; SÁ, Michele Eduarda Brasil de. O Haikai do Japão ao Amazonas: “Satori”, de Luiz Bacellar. **Revista Decifrar**, Vol. 03, nº 06. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2015.
- ITANO, Hiroyuki. **Nijikande Osaraidekiru Nihonbungakushi**. Tóquio: Daiwashobo, 2016.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996.

- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KEMPTON, Beth. **Wabi Sabi**. Trad. Carolina Leocadio e Patrícia Azaredo. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora BestSeller, 2021.
- KOFLER, Leon. **Conversando com Lukács**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LAINE, Barry. Tradition and Innovation in Paul Claudel's Cent Phrases pour évenails. **The French Review**. vol. XLIX, nº 02. New York: American Association of Teachers of French, 1975.
- LENIN, Vladimir. **As três fontes e as três partes constitutivas do marxismo**. São Paulo: Expressão Popular, 2001.
- LENIN, Vladimir. **Cadernos sobre a dialética de Hegel**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2011.
- LEVY, Daniela. **De Recife para Manhattan: Os judeus na formação de Nova York**. São Paulo: Planeta, 2018.
- LIMA, Elissandra Lopes Chaves. **Dimensões da República das Letras no Amazonas: A Intelectualidade Gymnasiana em Manaus (19001930)**. 202 f. Dissertação (Mestrado). Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2012.
- LUKÁCS, Georg. **Problemas del realismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- MACHADO, Daniel dos Santos. 114 f. Dissertação (Mestrado). **Haikai, uma análise da produção em língua portuguesa: Tema, forma e conteúdo**. Brasília: UNB, 2011.
- MIETTO, L. F. M. R. **Estudos preliminares acerca do processo de elaboração da obra Kojiki**. Estudos Japoneses, n. 13, p. 99-109. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.
- MIETTO, L. F. M. R. **O Kojiki e o universo mitológico japonês da antiguidade**. Estudos Japoneses, n. 13, p. 67-93. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.
- MILLER, Paul. **Essay on the Haiku of Julien Vocance**. The Haiku Foundation Digital Library. Localizado em: <https://www.thehaikufoundation.org/6212>.

Acesso em julho de 2022.

- MINER, Earl. **Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura**. Trad. de Angela Gasperin. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.
- NAKAEMA, Olivia Yumi. **Os recursos retóricos na obra kokinwakashû**. Orientador: Eliza Atsuko Tashiro Perez. 274 f. Dissertação (Mestrado). Língua, Literatura e Cultura Japonesa. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- NOVINSKY, Anita. **Os judeus que construíram o Brasil: Fontes inéditas para uma nova visão da história**. São Paulo: Planeta, 2015.
- NUNES, Marcia Cristina Gonçalves Ribeiro. Paris N'América: migração da moda em Belém do Pará. **Patrimônio e Memória**. v. 16, n. 2, p. 396-417. Assis: UNESP, 2020.
- OLIVEIRA, Renilson Santos. Linha do Tempo da didática das Línguas Estrangeiras no Brasil. **Non Plus**, [S. l.], v. 4, n. 7, p. 27-38, 2015. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.
- PASSOS, Marie-Hélène Paret. **Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.
- PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- PINO, Cláudia Amigo; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- PINO, Claudia Amigo. Crítica genética: o que interpretar? **Revista Desenredo**. v. 10, n. 2. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2014.
- PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. **Folhas do Norte: letramento e periodismo no Amazonas (1880-1920)**. Orientadora: Heloísa de Faria Cruz. 202 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2001.
- PORTUGAL, Ricardo Primo; XIAO, Tan. **Antologia da poesia clássica chinesa: Dinastia Tang**. Trad. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. 2ª Edição. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2013.
- REIS, Pedro. **Poesia Concreta: Uma Prática Intersemiótica**. PORTO: Edições UFP, 1998.
- RUPPENTHAL, Willibaldo. **Judaísmo, uma invenção helenística: Helenismo**

- e Judaísmo em 2 Macabeus.** 261fls. Dissertação– Universidade Federal do Paraná, 2018.
- SANTOS, Amilton Leonardo dos; SIMÕES, Rosa Maria Araújo. A estética japonesa na cultura brasileira: reflexões a partir de um estudo etnofotográfico sobre a performance ritual da festa da Cerejeira de Garça-SP. **Proceedings of World Congress on Communication and Arts**, v. 6, p. 169-173. Bauru: UNESP, 2013.
- SHIRANE, Haruo. **Beyond the Haiku Moment: Basho, Buson and Modern Haiku myths.** The Haiku Foundation Digital Library, 2000.
- SILVA, Mércia Eloi da; Souza, Jenaquiela Alves de. A poesia como Reflexo da Sociedade. **Revista Philologus**, vol. 25, n. 75, p. 459-473. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2020.
- SOUZA, João Luís de. **Mudanças de hábitos no imaginário Amazônico: a moda, influência cultural francesa em Manaus entre os séculos XIX e XX.** 245 f. Dissertação (Mestrado). Manaus: Universidade Federal de Goiás, 2013.
- SUN, Dong. **Shared Heritage & Unique Developments: The Interaction Between Classical Japanese & Chinese Landscape Poetry.** Japan Spotlight. Tóquio: JEF, 2019.
- SUZUKI, Teiiti. De renga a haikai. **Estudos Japoneses**. N. 1, p. 91-125. São Paulo: USP, 1979.
- TODOTOV, Tzvetan. **Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos.** Trad. Roberto Leal Ferreira. 1ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- TUFIC, Jorge. **Clube da Madrugada: 30 Anos.** Manaus: Imprensa Oficial, 1984.
- TURNER, Victor. **O processo ritual: Estrutura e Antiestrutura.** Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.
- UEDA, Makoto. **The Master Haiku Poet Matsuo Bashô.** Nova York: Kodansha, 1982.
- VOCANCE, Julien. **Cent Visions de Guerre.** Paris: La Grande, 1916.
- WILLEMART, Philippe. **Bastidores da criação literária.** São Paulo: Iluminuras, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- ZULAR, Roberto. **Criação em processo: ensaios de crítica genética.** São Paulo: Iluminuras, 2002.

ANEXOS

Versos dos Verdes Anos

VERSOS DOS VERDES ANOS (1942-1945)

Samuel Benchimol

Poemas e haikais escritos no período 1942-1945, encontrados num caderno de apontamentos do autor e nunca publicados.

Poemas escritos em 1942:

ANSIA (12.02.1942)

Os olhos ansiaram a luz
- e nasceu a paisagem
O rio ambicionou o mar
- e surgiu a corrente
O sol pediu um "domingo"
- e chegou o crepúsculo
A terra quis matar a sede
- e nasceu a chuva
Eu só ansio
 ambiciono
 peço
 e quero você

HOMEM DO RIO

A chuva faz a mata
A mata faz o rio
O rio faz o homem
 que queima a mata
 que mata os bichos
 que seca as Águas

DESCOBERTA

Foi do céu
desse imenso arco, teso e riço.
que Deus despediu a frecha de luz do Gênesis
que criou a terra, a vida e o amor

CONCUBIO (28.06.1942)

O sol casou-se com a água
- e nasceu a nuvem

ESPELHO MEU

Quando cheguei em casa
Corri ao espelho para rever-me:
- esqueci-me que eu tinha ficado contigo

MANHÃ

Naquela manhã, branca e fria,
quando você partiu,
os teus olhos tinham cor de saudade
e o teu adeus um sabor de distância

POENTE (1943)

O sino tangeu seis gotas de horas
- na palma do ocaso do céu
E todos os homens banharam-se nesse orvalho de som e fê

EXTASE

Havia um êxtase místico
Naquela luz genuflexa do por-do-sol
Então surgiu o poeta:
 que é o espírito do gênesis
 que acendeu a centelha do gênio
 e fez nascer o poema ...

PRESENTE (1943)

Nada tenho a oferecer-te:
Somente este bouquet de estrelas
colhidas na noite do céu

CONSTELAÇÃO

Na noite alta e aberta
As estrelas são ritmos enfermos de luz
da tristeza universal

DESPEDIDA

Já vai longe esta história de amor
está tão perto o começo da saudade

MUDANÇA

O mundo está triste
está morto
está tão pobre e infeliz

Como o mundo mudou:
perdão, como nós mudamos o mundo ...

CONFISSÃO

Jamais confessarei os meus segredos
- a profana revelação dos teus pecados ...

FLAGELO (1943)

Aqueles olhos estão me dizendo
o que eu queria ouvir:
uma declaração e uma promessa de esperança

Aquela boca está me pedindo
uma brisa de beijos líricos
uma chave de ouro para o meu poema

Aquele perfil audacioso de mulher,
está compondo aquele retrato que pensei escrever
uma canção que nunca ousei criar

Aquele corpo, inquieto na forma
profano na ideia,
divino no êxtase

Sugere chuva e orvalho para o sertão de minha estética
um dilúvio de sexo e flagelo para o meu instinto

E diziam que aquela mulher não era poeta
Ela: um pedaço de poema esnobando
- uma esmola de amor
- uma prece de carícias
- um perdão de olhar

FLOR E FRUTO

Os pássaros viris levaram
para as pétalas das flores
o pólen germinal da fecundação

Os ventos maus e tempestuosos
dispersaram do gineceu
o sêmem e a semente do frustrado fruto

VAZIO

Na calçada da rua brigaram
e assim cerrou-se a porta do primeiro amor
Bem dentro daquela janela fechada, na manhã seguinte:
- um suspiro de dor no aflito seio
- um sonho desfeito na insônia da noite
- uma lágrima de arrependimento no rosto sem face
No interior daquela grande casa vazia

FUTEBOL

Na área do gol:
- pé na bola
- chute na canela
- apito do juiz: penalty!

GUERRA (1944)

As folhas não farfalham mais o sorriso dos ventos
As Águas não marulham mais a força das ondas
As estrelas não respiram mais a sua conquista de luz
Os homens não sonham mais a alegria do mundo
E que nos tabuleiros de todos os mares
- os cruzadores destroem a vida, a criação e a criatura
e nos ceus cinzentos, onde o azul há muito morreu,
- os aviões levantam o veu de toda a virgindade
para matar a inocência e a coragem das crianças e dos homens
sem mãe e sem teto que as bombas queimaram
Pobre dos países e das pátrias - sem rei e nem lei - que transfor-
maram
- os seus cidadãos em soldados
a serviço da destruição da vida

POS-GUERRA (1945)

Uma revoada de ritmos incendiou a tarde morna
A correnteza rumorosa do rio bravio
fugiu das nascentes e lançou-se no delta sangrento de mar infinito
O horizonte do céu e do arco-íris abriu
os caminhos vagabundos para todas as distâncias em ruínas
A nuvem despediu-se, do céu sem mácula, para dispersar
os ritmos de todas as formas e fontes sem vida
Os pássaros revoaram, após o mergulho na onda, para fugir
da prisão do céu vazio, da tormenta dos ventos e do desespero dos
homens

Daqui, dali e dacolá começaram a surgir
- preces humildes de andrajosos mendigos
- sons enfermos de crianças orfãs
- gemidos de mães grávidas no desespero do parto
- gossos e orgasmos falsos de prostitutas abandonadas
- gritos de dor de enfermos terminais
- vozes de socorro de naufragos afogados
- brados de guerra e silvos dos fuzis e das metralhas
de balas perdidas
e sem destino

Longe, muito longe, surgiu a sombra e o perfil do poeta
para contar as histórias
chorar os amigos
enterrar os mortos
e fazer surgir da poeira das cinzas e do carvão das queimadas
um mundo novo, livre e liberto
para que todos pudessem, outra vez,
sonhar, viver e antecipar a chegada
do novo amanhã

JÚRI (1945)

Na cátedra, o juiz austero,
bate o martelo

No banco, o réu,
abaixa a cabeça
alma arrependida,
dor na consciência

Na tribuna, o promotor,
dedo em riste, acusa e acusa

No pódio, o rábula leguleio,
beca preta, nega e nega

No conselho de sentença, os jurados,
enfatuados e complacentes,
perdoam e absolvem

Depois do julzo, vero dito
solto e livre,
o ex-réu caminha trôpego,
algemado e prisioneiro de si mesmo.

CARNAVAL

Atabaques, cuicas, pandeiros e tamborins,
lantejoulas, plumas, paetês e fantasias,
ciganas e piratas de perna de pau,
pierrôs e colombinas, sultões e odaliscas
mestre-sala, porta-bandeira, puxador de samba,
comissão de frente, passistas e ala das baianas
Samba enrêdo, samba no pé, samba do crioulo das escolas de samba:
Mangueira Estação Primeira, Salgueiro e Império Serrano
Desce o povo do morro para o desfile na Avenida:
Carnaval do Rio, carnaval de rua
Depois da euforia da terça-feira gorda,
a tristeza volta, sobe e retorna
aos barracos, favelas e vilas misérias,
dos morros e favelas,
na quarta-feira de cinzas

SOBRE OS AUTORES



Allan Nywner Praia Mendonça: Doutorando pelo Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (UNICENTRO), amazonense, natural de Manaus. Possui formação tecnológica nos cursos de Informática Industrial (2007) e em Turismo regional (2010) pelo Centro de Educação Tecnológica do Amazonas (CETAM). Graduado em Letras e Literatura japonesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Licenciado em História pela Universidade Estácio de Sá (Estácio). Possui Especialização em Literatura Contemporânea pela Universidade Dom Bosco. Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal do Amazonas. Participa do grupo de pesquisa *Estudos de Haikai*, da Universidade Federal do Amazonas – UFAM e do Grupo de Estudos em Dramaturgia da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (UNICENTRO). Atuou como professor substituto no Curso de Licenciatura em Letras – Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. De ascendência judaico-alsaciana, desde a adolescência tem interesse por culturas e línguas orientais, especializando-se em hebraico, japonês e chinês e com interesses pelas histórias e culturas que se desenvolveram ao longo da Rota da Seda.

Contato: allan.nywner@hotmail.com



Cacio José Ferreira: Psicólogo, doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e professor Adjunto da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Pesquisa haikai (estilo de poesia japonesa), desde 2018. Participou do programa *Japanese Language for Specialists*, da Fundação Japão, em Ôsaka (2014 -2015). Foi diretor da Faculdade de Letras da UFAM; Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UFAM. Assumiu a presidência da Associação Brasileira de Estudos Japoneses em 2014 – 2016 e a vice-presidência em 2022 – 2024. Sua expressão autoral está disposta em *Inocente céu de cinzas*, o seu primeiro livro de poesia haicaísta. Coordena ainda o grupo de pesquisa *Estudos de haikai: lirismo, haicaístas e campo literário*. Em 2006, foi laureado em 1º lugar no I Concurso de Poesia da Secretaria de Fazenda do Estado do Tocantins e em 3º lugar no Prêmio Nicolas Behr de Literatura – 2016/2017, Universidade de Brasília – Programa de Pós-Graduação em Literatura. Também publicou a obra *Fábulas da terra falada* (2019) e organizou os seguintes livros: *Casulos de imagens: a poesia japonesa no Amazonas* (2017), com Rita Barbosa de Oliveira; *Espeelhos peregrinos: diálogos literários na contemporaneidade* (2019), com Francisco Alves Gomes, Norival Bottos e Walter Guarnier.

Contato: caciosan@gmail.com.



A obra *Da Cerejeira à Samaúma: a gênese do haikai no Amazonas* apresenta o leitor com uma nova leitura sobre o desenvolvimento do haikai em terra amazonense. Os capítulos sintetizam o conceito de haikai e sua tessitura iniciática no Amazonas por Samuel Benchimol. Enfatizam ainda a chegada da poesia japonesa pela via da tradução francesa e pela chegada dos imigrantes japoneses ao Brasil.

Este livro, caro leitor, faz jus à grandeza do haikai e dos diversos contornos que a forma poética assumiu em solo amazonense. Ainda, além de ratificar um novo pensamento sobre a gênese da construção poética haicaísta no Amazonas, traça um caminho teórico bem ancorado em nomes consolidados dos estudos de haikai. Que a ressonância do haikai seja uma imagem consistente!

Cacio José Ferreira – UFAM

