

Sophia-R

Sophia University Repository for Academic Resources

Title	Legado dos 110 Anos da Imigração Japonesa para o Brasil: Haiku , Haikai, Videohaiku, Namahaiku e desdobramentos artístico-culturais
Author(s)	Almas, Almir/Saito, Cecilia Noriko Ito
Journal	Encontros Lusófonos
Issue Date	2018-11-30
Type	departmental bulletin paper
Text Version	Publisher
URL	http://digital-archives.sophia.ac.jp/repository/view/repository/20181212035
Rights	



上智大学
SOPHIA UNIVERSITY

Legado dos 110 Anos da Imigração Japonesa para o Brasil
Haiku, Haikai, *Videohaiku*, *Namahaiku* e desdobramentos artístico-culturais

Almir Almas
Cecilia Noriko Ito Saito

Breve configuração histórica da imigração japonesa para o Brasil

Em 2018, ano em que os 110 Anos da imigração japonesa ao Brasil são celebrados, inúmeros estudos buscam refletir sobre as principais questões atribuídas ao processo de alargamento das relações entre os dois países. Neste trabalho, tomamos de empréstimo a palavra “legado”, análogo ao título da pesquisa de Uehara (2016): *Legados de 120 anos de relações Brasil-Japão*, publicado pela Fundação Japão em São Paulo, pertinente ao percurso que dá vida à imigração japonesa para o Brasil. Etimologicamente “legado” é uma palavra originária do latim *legatum*, que em seu sentido figurado, representa algo como a “herança” do imigrante japonês no seu percurso migratório. Nesse contexto, mesmo que possa haver ocorrência anterior, oficialmente, o início se consolida com a assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação, em 5 de novembro de 1895, momento este em que as relações se tornam possíveis e favorecem as múltiplas transações entre duas nações anteriormente desconhecidas entre si.

Em 18 de junho de 1908, com a chegada do navio *Kasato Maru* ao Porto de Santos, vindo do Porto de Kobe no Japão, o Brasil passou a ser o principal destino dos imigrantes japoneses. As 781 pessoas vinham em caráter experimental e sob os auspícios dos fazendeiros de café. Após a chegada e os protocolos documentais, os imigrantes eram conduzidos de trem até a Hospedaria dos Imigrantes em São Paulo e de lá direcionados para as fazendas de café. A dura realidade encontrada, em nada se assemelhava aos panfletos de propaganda encontrados no Japão e que tanto os motivara para a vinda ao Brasil.

Em 1924, os Estados Unidos proibiram a entrada de japoneses e de outros imigrantes de origem asiática ao país, aprovando a lei *Johnson-Reed Act* ou *Immigration Act of 1924* (Lei da Imigração de 1924), que permaneceu até 1965, tornando o Brasil destino primeiro para muitos imigrantes. Com a crise de 1929, o Japão também passa por um período de complexidades, havia ainda o investimento de recursos direcionados ao militarismo na ocupação da Manchúria e tais questões acabaram por motivar

inúmeras pessoas a saírem do país, destacando assim os anos que vão de 1925 a 1942 como os mais movimentados no contexto da imigração japonesa para o Brasil.

A ditadura do Estado Novo, instaurada por Getúlio Vargas em 1937, trouxe inúmeras complicações aos imigrantes japoneses. Com o intuito de fortalecer o nacionalismo brasileiro, houve grande repressão à cultura trazida pelos trabalhadores japoneses, como, por exemplo, o confisco de bens e a restrição no uso do idioma, situação piorada com a Segunda Guerra Mundial. Pelo Decreto no. 383 de 18 de abril de 1938, as proibições se tornaram muito mais pesadas, impondo graves limitações aos imigrantes.

Com o apoio de Getúlio Vargas aos Estados Unidos, os japoneses passaram a ser vistos como “inimigos” da nação. O fechamento de várias escolas japonesas, a proibição na formação de associações, jornais, revistas e transmissões em rádios foram conduzindo os imigrantes japoneses para um ambiente de extrema vulnerabilidade, não tinham como retornar ao seu país natal e nem eram bem quistos no país em que moravam, pois as inúmeras notícias vindas pelas cartas, que passaram a ser liberadas, davam conta de um Japão devastado pela guerra.

Logo no pós-guerra o sentimento anti-nipônico ainda era latente no Brasil, situação que se complicou com o surgimento de uma associação de japoneses nacionalistas na região da Alta Paulista, chamada *Shindo-renmei* (Liga do Caminho dos Súditos) (Morais, 2000), constituído por um grupo de fanáticos que não acreditava na derrota do Japão e acabaram por cometer vários assassinatos entre os próprios imigrantes japoneses cuja opinião fosse contrária.

Somente em 1953, com a retomada das relações diplomáticas com o Japão é que a imigração de japoneses recomeça no Brasil. Com o passar dos anos, por volta de 1960, a recuperação da economia japonesa já era conhecida, estabelecendo um cenário de surpreendente desenvolvimento em vários setores, assim, a imigração para o Brasil foi diminuindo gradativamente. Durante o período que corresponde ao intervalo entre 1908 até 1970 entraram no Brasil cerca de 250 mil japoneses, exceto no período entre 1942 e 1945 devido à guerra.

Aos poucos, a sensação de conformidade pelo não retorno à terra natal foi tomando conta dos muitos imigrantes japoneses que permaneceram no Brasil, frustrando, em parte, os sonhos inicialmente traçados no Japão. Porém, essa sensação vinha carregada de esperanças, esperanças estas, que desembaçavam o espelho de dúvidas quanto a um futuro digno para seus descendentes no Brasil. Muitos imigrantes japoneses investiram seus esforços na educação e no enriquecimento cultural de seus filhos e netos. A dura realidade vivida nas fazendas de café e todo o processo que marcou a saída do país natal e a permanência definitiva no Brasil, tornaram-se aprendizado e símbolo de luta, apontando novos caminhos de oportunidades no Brasil.

O haiku/haikai no Brasil

Após breve contextualização do percurso que marcou a vinda dos imigrantes japoneses ao Brasil, interessa-nos refletir sobre os primórdios do haiku/haikai no país. No Brasil, duas particularidades podem ser observadas, a primeira quanto à predominância do termo “haikai” (ao invés de haiku) e a segunda se refere a certo “abrasileiramento” do mesmo, seguido de uma polêmica em relação ao uso da expressão haiku ou haikai entre muitos grupos.

Essa discussão foi abordada por Almir Antônio Rosa [Almir Almas], coautor deste texto, atualmente docente do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, e foi objeto de análise em sua dissertação de mestrado intitulada “*Videohaiku*”, defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2000.

Aqui é importante que abramos um parêntese. Tanto no texto dessa dissertação citada acima, quanto em seu livro “*Haiku*”, publicado em 1997, na coleção Poesia Orbital, da Associação Cultural Pandora, de Belo Horizonte, o autor esclarece que usa as palavras japonesas haikai e haiku, como as mesmas são usadas no Japão (na transliteração fonética pelo Sistema Hepburn), e, em especial, não fazendo a flexão de número (plural). Portanto, no corpo desse texto, haiku/haikai, *haijin* e outras palavras japonesas referentes ao tema, quando tratadas aqui não sofrerão flexão de número (plural) e serão usadas com a transliteração do Sistema Hepburn.

De volta à pesquisa “*Videohaiku*”, que aqui tomamos como referência principal, além de estudar as origens do haiku/haikai, as escolas, as leis gerais, as quebras das leis, o *kireji*, o *kigo*, aborda o começo do haiku/haikai no Brasil e sua contaminação por outras mídias nas experimentações que incluem outros meios e suportes. O haiku/haikai é o tema principal da pesquisa e as experimentações têm sido amparadas pelas ideias vindas de videoartistas que dialogam com a cultura japonesa. Na opinião de Rosa/Almas, os haikaístas brasileiros e nikkeis, quando fazem uso do termo “haikai”, procuram retomar a forma e as leis que o regiam no período anterior à consolidação do termo “haiku”, ou seja, o haikai brasileiro é um haikai à maneira de Matsuo Bashô, praticado pela escola de Bashô e seus discípulos (Rosa/Almas, 2000, p. 54).

A razão para tal questão diz respeito à introdução no Brasil de uma escola clássica de haiku/haikai, vinda de duas vertentes, de um lado, com os primeiros imigrantes japoneses, e de outro, através de brasileiros natos, via traduções de língua francesa, inglesa e espanhola. Nessa vertente das traduções, podemos destacar diferentes momentos, como os pioneiros Afrânio Peixoto e Guilherme de Almeida e os mais recentes Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Pedro Xisto, como aqueles que se interessaram

pelas traduções do haiku/haikai de outras línguas, diferentes da original. Não obstante o conhecimento da língua japonesa por Haroldo de Campos e Paulo Leminski, pode-se dizer que seus interesses pelo haikai clássico são frutos, principalmente, dessa vertente de tradução de Matsuo Bashô, Kobayashi Issa e Yosa Buson para essas línguas acima citadas.

Em relação à vertente dos imigrantes japoneses destaca-se Hyokotsu, cujo nome verdadeiro era Shuhei Uetsuka (1876-1935), haikaísta que trazia os ensinamentos do poeta Shiki Masaoka (1867-1902), introdutor do termo haiku no Japão, e além dele, outros como: Nenpuku Sato, Keisei Kimura, Goga Masuda, José Yamashiro, praticantes que escreveram e traduziram na língua original. Mesmo que essa vertente tenha seus destaques imigrantes que se associavam à linhagem de Shiki Masaoka e o haiku, são ainda os clássicos Bashô, Issa e Buson que dão suporte ao panteão da poesia japonesa no Brasil. Ainda hoje no Japão, o que forma o paideúma do haiku/haikai é este quarteto: Bashô, Issa, Buson e Shiki¹.

Dessa feita, ainda hoje, o vocábulo “haikai” e suas variantes designam esse gênero de poesia, embora o termo haiku seja o mais adequado, na opinião de Rosa/Almas (2000). O professor e pesquisador Paulo Franchetti, entende haikai e haiku como sinônimos. Para ele, haiku pode ser utilizado quando indica os poemas em japonês, conforme as regras tradicionais no Japão ou no Brasil, e o termo haikai em todos os sentidos. O entendimento de Rosa/Almas diverge do de Paulo Franchetti, que é seguido por muitos haikaístas no Brasil. Para Rosa/Almas, essa diferenciação pode ocorrer de forma variada, uma vez que se faz necessário definir quais são as regras tradicionais. No caso anterior a Shiki Masaoka, estaríamos falando de haikai e não de haiku. E se as regras tradicionais fizessem referência aos poemas produzidos a partir das intervenções de Shiki Masaoka, ou seja, de 1893 em diante, então, estaríamos falando de haiku.

Retomando o conceito das duas vertentes e dos caminhos introdutórios do haiku/haikai no Brasil, podemos afirmar que o primeiro é o caminho dos japoneses e seus descendentes, dos nikkeis, trilhado a partir da chegada dos imigrantes no navio Kasato-maru e que se multiplicou pelas associações e grupos de haikaístas formados por japoneses. O segundo é aquele constituído pelos brasileiros natos, desde o início do século até recentemente, e que foi, de certo modo, o responsável pela popularização desse gênero de poesia no Brasil.

Atualmente, nas associações e centros culturais espalhados pelo Brasil tem sido comum o encontro de imigrantes japoneses e seus descendentes para cultivar a poesia e a cultura do Japão como, por exemplo, no Bunka (Nihon Bunka Kyokai), no Grêmio Haikai Ipê, na Associação dos Poetas e Escritores da Colônia Shibun-kai, na Associação Haiku do Brasil, entre outras.

1. Matsuo Bashô (Matsuo Chueemon Munefusa 1644-1694); Yosa Buson (Taniguchi Buson, 1716-1783); Kobayashi Issa (Yotaro Kobayashi, 1763-1827); Masaoka Shiki (Masaoka Tsunenori, 1867-1902).

No final dos anos 1920, dois outros haikaístas japoneses chegaram ao Brasil. Kan'ichiro Kimura (1867-1938) que assinava com o haigô Keiseki em 1926, e um ano depois, Kenjiro Sato (1898-1979), nome verdadeiro do *haijin* Nenpuku. Keiseki e Nenpuku se tornaram os principais nomes do haiku em língua japonesa no Brasil, e cada um criou sua própria escola entre os membros da colônia. Vale lembrar a façanha de Nenpuku Sato que chegou a ter mais de seis mil discípulos dentro da colônia e ainda hoje alguns discípulos, acima de 70 anos, se reúnem em São Paulo (SP), Bauru (SP), Assis (SP) e Londrina (PR).

Na escola de Nenpuku Sato, a corrente de haiku adotada era a originária de Shiki Masaoka e sua revista *Hototogisu*. E em 1948 Nenpuku funda a sua própria revista *Kokage*, que seguiu ativa até 1979, momento de seu falecimento. Os haiku de Nenpuku foram escritos em língua japonesa e inclusive publicados em dois livros de poemas, o primeiro em 1953, *Nenpuku Kushû-1* e o segundo em 1961, *Nenpuku Kushû-2*, ambas pela editora *Kurashi no Techo*, de Tokyo. O autor publicou ainda um livro de textos críticos, *Nenpuku Haiwa*, compilação de sua revista *Kokage* contendo comentários de seu próprio haiku e de seus discípulos. Em 1999, foi publicado um volume póstumo chamado *Trilha forrada de folhas*, seu primeiro livro contendo a tradução para o português de seus haiku, elaborado por Maurício Mendonça, da cidade de Londrina (PR).

Novos nomes se destacam durante a década de 1930, Zenpachi Ando (1900-1983), participante do Grêmio Cultural Brasileiro-Japonês e Kozo Ichige (*haimei* Gyôsetsu), ex-Cônsul Geral do Japão em São Paulo.

Nas colônias japonesas, além da prática do haiku/haikai havia ainda a prática do *tanka*, que destacou Kikuji Iwanami como seu expoente. Ao seu lado, junto com Tsuyoshi Abe, lança em 1938, a revista de *tanka* *Yashiju*. Por conta da guerra, *Yashiju* foi interrompida na 11ª. Edição, sendo retomada então em 1947.

O haiku/haikai vai conquistar o interesse de brasileiros, quando um grupo de estudantes da Universidade de São Paulo, liderado pelo haikaísta Mário Miranda, decide viajar para conhecer o Japão em 1940 e dentre eles, se encontra, Jorge Fonseca Júnior, que havia publicado um livro de “haicais brasileiros”, no ano anterior. Entre os anos do pós-guerra até 1970, os grupos se fortalecem ao lado dos mestres Nenpuku e Keiseki, e depois de 1970, novos grupos e escolas vão se constituindo, privilegiando aspectos subjetivos no haiku, diferente da descrição mais objetiva da escola de Nenpuku.

Com o passar dos anos, ocorre o ingresso de não descendentes aos grupos, como o que aconteceu no Grêmio Haikai Ipê, que tinha como mentor os haikaístas Goga Masuda e Francisco Handa; na Associação Haiku do Brasil, editora da publicação Brasil Haiku, em japonês; na Associação dos Poetas e Escritores da Colônia Shibun-Kai, fundada em 1980, editora da revista Colônia Shibun Gakku;

além de outros amadores: Burajiru Haiku, Esperança Fujinkai Kukai (somente mulheres), entidade seguidora da Escola Nihon Dentô Haiku Kyôkai (Associação Japonesa de Haiku Tradicional) do Japão.

Podemos destacar outras revistas e periódicos que publicam (ou publicaram) o haiku/haikai destinados aos imigrantes japoneses, tais como: Asa Kage, publicação mensal em japonês por Gyudoshi Sato; *Rouso no Tomo Shinbun* (Boletim dos Clubes de Anciões do Brasil) publicação mensal em japonês, com seções de haiku, tanka e *senryu*, enviadas pelos leitores; Diário Nippak, jornal japonês que mantém uma seção de haiku (quarta e sábado); *Hachi Dori*, revista mensal publicada por Kazuma Tomishige e editada por Tisako Tomishige, trazendo o haiku em japonês; Jornal Paulista, diário, que recebe haiku dos leitores, em japonês, às terças-feiras; *Kagaminari*, publicação mensal em japonês, com uma página em português, sob responsabilidade de Hitomi Hoshino; *Nosson*, publicação bimestral, coordenada por Bijintô Kurihara; *Portal*, jornal-revista, mensal, em português, editada desde os anos 1980, em São Paulo, pelo Grêmio Haikai Ipê; São Paulo Shimbun, diário em japonês, contendo uma página em português e também uma seção de haiku enviada pelos leitores, em japonês, publicada às quintas-feiras; Jornal Nippo-Brasil, trazendo uma página denominada Haikai Brasileiro, publicou mensalmente o haikai de leitores selecionados pelos membros do Grêmio Haikai Ipê. Ao longo dos anos, grande parte dos jornais passa a utilizar o meio digital, podendo ser acessados pelos canais de busca da internet.

Dos anos 1980 até a década de 1990, inúmeros haikaístas nikkeis atuaram em favor da divulgação do haiku/haikai no Brasil, entre eles se destacando o monge budista e participante do Grêmio Haikai Ipê, Prof. Me. Francisco Handa, proeminente pesquisador, e além dele, nomes como Roberto Saito, Elza Taeko Doi, Geni Oyakawa, José Yamashiro, Ricardo Akira Kokado, Sonia Mori, Suemi Arai, Masako Nakagawara, Yara Shimada, Teruko Oda, Tomoko Narita, Marília Kubota se dedicaram, e talvez ainda se dediquem ao haiku/haikai.

O haiku/haikai entre os brasileiros natos

Do segundo caminho, o dos brasileiros natos, infere-se que o haiku/haikai tenha chegado ao Brasil de forma indireta, ou seja, passando por leituras, traduções e adaptações das línguas francesa, inglesa, espanhola e ainda via o português de Portugal. Foram importantes para os brasileiros os trabalhos de Octavio Paz, Jorge Luís Borges, José Juan Tablada, Ezra Pound, William Butler Yeats, Paul Eluard, Donald Keene, Reginald Horace Blyth, Cid Corman, Earl Miner, René Sieffert e os portugueses Ana Mafalda Leite e José Manuel Lopes.

Após a chegada dos primeiros imigrantes japoneses ao Brasil, as traduções de haiku/haikai se espalham e em 1919 acontece a publicação do livro de Afrânio Peixoto (1876-1947) com o título: *Trovas*

Populares Brasileiras, de tradução francesa. No livro há uma alusão ao haikai de Arakida Moritake (1473-1549). Em 1928 novamente Afrânio Peixoto publica um artigo na revista *Excelsior* sobre o haikai, e três anos depois, em 1931, publica o mesmo artigo e seus haikai no livro *Missangas*, “Capítulo X: O Haikái japonês ou epigrama lírico. *Ensaio de naturalização*” (note-se que a palavra haikai configura com acento agudo).

Na década de 1920, outro nome ganha relevância: o do escritor português Wenceslau de Moraes (1854-1929), nascido em Lisboa, que passou quase trinta anos de sua vida vivendo no Japão, tendo atuado como Cônsul Geral de Portugal em Osaka, Kobe e Hyogo. Wenceslau escreveu em 1895, *Traços do Extremo Oriente e Dai Nippon* (este último publicado dois anos depois) procurando apresentar a cultura japonesa para o ocidente. O livro de sua autoria *Relance da Alma Japonesa*, de 1926, será um marco na história do “haikai brasileiro”. Em janeiro de 1933, o poeta Waldomiro Siqueira Júnior publica o livro *Hai-kais*, inspirado em Wenceslau de Moraes, o que o torna o primeiro livro exclusivamente de haikai. Há ainda um livro que permaneceu inédito até 1984, creditado ao poeta modernista Luís Aranha (1901-1987), *Cocktails*, reunido em 1924, que contém haikai escritos em 1921 dentro do poema “*Drograria de éter e sombra*”. Em maio de 1933, na *Revista da Academia Brasileira de Letras* (Ano XXIV, p.239) existe um haikai de Oldegar Vieira e Gil Nunesmaia (1913-1993), cujo prefácio é de Afrânio Peixoto. Em uma carta enviada a ele, de 1932, é possível notar um haikai de Oldegar Vieira.

O interesse na estética do haiku/haikai pode ser percebido também nos poetas Oswald de Andrade (1890-1954) e Guilherme de Almeida (1890-1969), que publicaram livros contendo haikai abraileirado, criando Oswald de Andrade o chamado poema-minuto. O poeta Guilherme de Almeida criou uma forma de rima em que o primeiro verso rima com o terceiro e o segundo verso traz uma rima interna, apresentando ainda, uma métrica rígida dentro do compasso 5/7/5. Outros poetas modernistas como Mário de Andrade (1893-1945), Ronald de Carvalho (1893-1935), Manuel Bandeira (1886-1968), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) foram influenciados pelo haiku/haikai.

O poeta modernista Mário de Andrade apresenta referências ao haikai no ensaio *A escrava que não é Isaura*, de 1925; Manuel Bandeira foi um profundo admirador de Matsuo Bashô e publicou *Haikai à moda brasileira*; Ronald de Carvalho escreveu *Epigramas Irônicos e Sentimentais* muito semelhantes à estética do haiku/haikai; Carlos Drummond de Andrade também sempre fez questão de tornar explícita a sua relação com o haiku/haikai.

De certa forma, Guilherme de Almeida foi quem edificou uma escola haikaísta de brasileiros, e dentre seus discípulos estavam Osório Dutra (nos anos 1940), Cyro Armando Catta Preta (nos anos 1950), Walter Ruy (nos anos 1960) e Diderto Freto (nos anos 1970). Outras escolas tinham por princípio oferecer maior liberdade na estrutura da rima e assim, desde os anos 1950, surgem novos tipos de haikai,

sem rima, como a do religioso Monsenhor Primo Vieira, de Goiânia (GO). Por outro lado, de Niterói (RJ), surge Lyard de Almeida, que lança em 1972, um manifesto chamado *Poesia-Síntese*, influenciada pelo haikai. Vale lembrar as escolas de haikai que defendiam a importância da palavra-código (*kigo*) que enaltecia as estações do ano. Nesta corrente estava Jorge Fonseca Júnior, discípulo do haikaísta Kyoshi Takahama, que inicia com *Roteiro lírico* (Haikais) em 1939, seguido por *Do Haikai e seu louvor*, em 1940.

A Poesia Concreta e seu trio criador, os irmãos poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, fundadores do *Grupo Noigrandes* de poesia concreta, já desde as décadas de 1950 e 1960 tinham bastante conhecimento e interesse pela poesia japonesa e já se mostravam admiradores de Matsuo Bashô. Dos Concretos, Haroldo de Campos foi um dos mais interessados na poesia japonesa, tendo estudado o idioma japonês com o intuito de ler os originais de Matsuo Bashô. O principal caminho que leva os Concretos a esse estilo de poesia japonesa foi traçado por Ezra Pound e Ernest Fenollosa, apreciadores da poesia japonesa, particularmente pela lógica do ideograma, do princípio da montagem, da estrutura técnica de justaposição do haiku/haikai.

Paulo Franchetti (2008, p.5,8) destaca Pedro Xisto (1901-1987) como único a produzir haikai no contexto da Poesia Concreta, o que discordamos. Também destacamos a obra desse poeta, em especial, uma coletânea no Volume *Partículas* de 1984, organizado por Marcelo Tápia. Desde 1949, Pedro Xisto passou a publicar haiku/haikai em jornais nikkeis, acrescentando elementos folclóricos da cultura brasileira para criar seus próprios haikai experimentais. Publicou ainda, *Haikais e Concretos* em 1960, e, ao tornar-se Adido Cultural do Brasil no Japão, aproximou-se muito mais da cultura japonesa somando elementos clássicos do haiku/haikai japonês à sua poesia.

Assim, podemos dizer que foi a partir dos anos 1960 que o haiku/haikai ganhou força na literatura brasileira. Nas décadas seguintes entre 1970 e 80, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Olga Savary, Glauco Mattoso, Roberto Schwartz, Arnaldo Antunes, Régis Bonvicino, Severino do Ramo, Millôr Fernandez (com um haikai de humor), entre outros, se dedicavam ao aprimoramento do haiku/haikai no cenário artístico-cultural do Brasil.

As décadas de 1970 a 1980 viram surgir a “*Geração de Poesia Marginal*”, que na verdade, engloba a poesia *Marginal*, a *Geração Mimeógrafo* e a *Poesia Independente*. A esta geração participou com intensidade Rosa/Almas, publicando livros em mimeógrafos, xerox e off-set. Em suma, eram haikaístas radicais, influenciados pela contracultura e pela geração *Beat*, dos Estados Unidos. Além disso, tinham como características o coloquialismo, o humor, a sátira, a brevidade poética e o orientalismo.

Mesmo inconscientemente, ao subverter o haikai brasileiro os poetas dessas gerações acabavam por retornar aos conceitos básicos da formação do haiku/haikai, ou seja, ao abandonar a rima à moda de

Guilherme de Almeida, procura-se criar um ambiente de transformação e mudanças tal qual ocorreu no período de fixação formal do haiku/haikai no Japão do século XVI. Os poetas alternativos e haikaístas que se destacaram neste período foram: Nicholas Behr, Touchê (Antonio Carlos Lucena), Edgard Braga, Cacaso (Antonio Carlos Brito), Paulo Franchetti, Ledusha, Guido Bilharinho, Chacal, Waly Salomão, Marcelo Dolabela, Raimundo Carvalho, Mário Flecha, Lúcia Villares, Carlos Ávila, Ana Cristina César, Severino do Ramo, Fred Maia, Alexandre Brito, Almir Rosa, Antônio Risério e Alberto Marsicano. E ainda, Glauco Mattoso, Paulo Leminski e Alice Ruiz completam o quadro.

A maioria dos poetas está ligada a três correntes básicas (três escolas), de haiku/haikai no Brasil, que engloba tanto os brasileiros natos quanto os descendentes de japoneses. As três correntes são: corrente conteudística, corrente formalista, corrente de kigo (palavra-código). A conteudística procura a concisão, a síntese, a intuição e a emoção. A formalista, como o próprio nome indica, dá importância excessiva à forma, tendo como principal referência Guilherme de Almeida. A do kigo entende que o haiku/haikai deve refletir a estação do ano em que é produzido, e procurar ser conciso, fluir com naturalidade e conteúdo poético.

Haiku/Haikai e Videohaiku

O *Videohaiku*, realizado desde 1990, é uma criação de Almir Almas, coautor deste texto. Em 1990 dá-se início a essa proposta, com a criação do videopoema *Oswaldo Atrai do Mário*, finalizado em 1992. Concomitante a esse vídeo, criou-se também o videopoema *Coisinha Linda*. Ambos foram a base para o que o videopoeta chamou de *Série de Videohaiku*. Há também, desde a concepção desse videopoema, a estrutura montada “sobre séries complementares e a influência deliberada dos poematos curtos dos poetas modernistas” (ROSA, 2000, p. 134). Pelo lado da estética da videoarte, esses videopoemas são radicalmente experimentais, com duplicações e dissoluções de imagens, inscrições imagéticas como *layers* geradores de sentido de montagem, “estruturas de sobreposição de imagens e o uso de informações cruzadas e referenciais e o *aparecimento do sentido* via o atrito de séries, sejam imagéticas ou sonoras.” (ROSA, 2000, p.134).

O primeiro videopoema com o título e subtítulo *Videohaiku – Cantos dos cantos do mundo* é de 1993, o qual foi chamado de *Canto I, II e III*. Nele já se configuram o nascimento da estética do *Videohaiku*, com a ideia clara da transposição das regras e conceitos do haiku/haikai: as múltiplas telas como referência à métrica do poema japonês, “a estética das três telas e das três linhas de imagens, como similares aos três momentos (o efêmero, o imutável e a surpresa) e os três versos do haiku/haikai”. A ideia inicial foi construir um corpo de videopoemas que fossem como cantos de várias partes do mundo. Daí o subtítulo da série se chamar *Cantos dos cantos do mundo*. A série partia do conceito literário de

“cantos”, em especial, do de Ezra Pound, que, inclusive, toma mão de conceitos ideogrâmicos como organizador dos cantos. O que o videoartista quis e realizou foi partir dos conceitos e regras do haiku escrito, e os aplicar na criação de haiku imagético e audiovisual. Como o *videohaiku* é um vídeo monocanal, a estética das três telas se constitui na criação de duas telas menores dentro da tela principal (tela grande), próprios de uma nascente estética de montagem de *layers* e sobreposições imagéticas, como na videoarte e no cinema de Peter Greenaway, por exemplo.

Partindo dessa estética de telas dentro de telas (ou telas sobre telas), a série *Videohaiku* passou a utilizar novas distribuições dessas três telas e três momentos, em que não há mais telas dentro de telas, mas, sim, telas ao lado e acima de telas e com as linhas divisórias entre elas se perdem totalmente. A movimentação das linhas de imagens (telas) e a circularidade entre elas apresentavam também a inter-relação entre os três momentos do haiku/haikai e eram essenciais para a construção do sentido poético.

Dessa forma, a série de *Videohaiku* acabou se constituindo como uma transcrição, uma transposição e uma tradução intersemiótica. Como dito, as estruturas, regras, estéticas e características do haiku/haikai escrito são transpostas para o vídeo. “Em vez de papel e pincel, a tela magnetizada e uma caneta eletrônica” (ROSA, 2000. p. 153). Não é tradução, no sentido estrito do termo. Não é, entretanto, um simples processo de *tradução entre meios e signos semelhantes*, como seria o caso de tradução de poesia entre línguas diferentes (ou seja, *interlingual*), mas de uma “*tradução entre diferentes signos*”. (ROSA, 2000. p. 153) É uma transcrição, no sentido dado pelos Poetas Concretos, por exemplo, em que se opera com o trabalho criativo no processo de transcrição. E é *Tradução Intersemiótica*, como definido em Júlio Plaza, porque “é *tradução de uma arte de seu meio para um novo meio*”. E o que está em jogo é o trabalho criativo do processo, como bem destaca Júlio Plaza:

“Na tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, entender estruturas que visam à transformação de formas.” (PLAZA, 1987. p.71, Apud ROSA, 2000. p. 154)

Namahaiku

Com o objetivo de expandir o vídeo monocanal para o formato live-image (VJing) e espacialização em multitelas, a série de *Videohaiku* deu lugar a uma série intitulada *Namahaiku*. O *Namahaiku* foi criado, inicialmente, em parceria entre Almir Almas, Daniel Seda e Cheli Urban, em 2007. Num primeiro momento, como convidados do Hipersonica do FILE – Festival Internacional de Arte Eletrônica, em 2006, Almir Almas e o grupo performático ZaratrutA!, do qual faziam parte

Daniel Seda e Celi Urban, realizaram uma obra em que o conceito de *Namahaiku* foi experimentado. O espetáculo, apresentado no Teatro do SESI, na Avenida Paulista, em São Paulo, foi intitulado A Guerra da Arte; e consistiu de espetáculo ao vivo, live-image, VJing, captação e manipulação audiovisual ao vivo, teatro de sombras, performances teatrais e musicais (incluindo um grupo de Taiko, Ryukyu Koku Matsuri Daiko Brasil, com estilo de tambores de Okinawa), releitura do livro “A Arte da Guerra”, de Sun Tzu (por volta do século IV a.C), e transcrições audiovisuais de haikai japoneses clássicos. Posteriormente, apenas Almir Almas e Daniel Seda deram seguimento à série e suas apresentações audiovisuais.

Para que possamos situar ainda mais concretamente as origens dessa série, é preciso saber que bem antes mesmo dessa primeira experimentação, dentro do Festival FILE, podemos citar as experimentações e performances audiovisuais multimídias de Almir Almas, com vídeos e filmes em Super-8, os *happenings* e exposições do Grupo NeoTao, de 1997 a 2002 (do qual Daniel Seda e Cheli Urban também faziam parte, dentre outros membros), o próprio *Vídeohaiku*, de Almir Almas, já citado como objeto deste artigo, e os haicais visuais de Daniel Seda. Isto é, entendemos a série *Namahaiku* como uma obra que dá continuidade aos trabalhos artísticos desenvolvidos e apresentados pelos seus criadores.

Um dos principais procedimentos poéticos e técnicos que estão em jogo na série *Namahaiku* é o “ao vivo”. Daí o radical *nama* acrescido ao verbete *naiku*. *Nama*, em língua japonesa e na linguagem de televisão, quer dizer “ao vivo”, o programa que é veiculado “ao vivo”, em tempo direto. Outro ponto em jogo é a busca de poética sensorial, com a união de poesia com a tecnologia, em especial, as tecnologias baseadas em sistemas e interfaces computacionais e sensores. Por exemplo, junto ao uso de softwares de manipulação audiovisual ao vivo, como Resolune e Modul8, os artistas tomam mão também de sistemas que permitem programação e interatividade, como Keyworx e Processing, com os quais se programam ações interativas dos diretores e dos performers (atrizes e atores). As projeções em multitelas acontecem em diferentes formatos e tamanhos de telas, tendo, inclusive, o corpo humano (os performers em cena) como suporte dessas projeções. Em especial, as múltiplas telas permitem também um jogo dialógico entre luzes e sombras e a espacialização como recurso de montagem audiovisual (cinematográfica/videográfica).

Esta questão da montagem audiovisual se torna essencial para o entendimento de como os princípios da poesia japonesa haiku/haikai e os princípios da linguagem cinematográfica estão aqui em processo de hibridização. Haroldo de Campos, como já visto acima, chama a atenção para o caráter “gráfico-semântico” dessa poesia e busca em Ezra Pound e Ernest Fenollosa o entendimento de princípios compositivos diferentes do modo ocidental. Haroldo de Campos, Ezra Pound e Ernest Fenollosa percebem nessa poesia princípios de montagem, os quais serão também percebidos por Serguei

Eisenstein. Tendo também essa concepção em mente, Eisenstein nos traz o “princípio da montagem cinematográfica”, criando sua teoria da montagem, que será referência para análises e estudos fílmicos de teorias cinematográficas mundiais.

O que se vê, portanto, na linguagem do *Namahaiku*, é a experimentação técnica, poética e estética, que encontra na hibridização e intertextualidade artística a busca de linguagem e semiose que se formam na intersecção de mídias, artes e tecnologias. Tem-se aí, a criação poética ao vivo, com a poesia japonesa como base do acesso ao humano, ao seu universal e ao seu particular; e a arte e tecnologia como dispositivos (aparatos) técnicos como interfaces entre o ser humano (o seu devir) e o entendimento do mundo.

Com a série *Namahaiku*, o vídeo monocanal se expande para a performance multimídia em grandes e pequenas telas, para o espaço público e para as interações com o público. Os princípios que nortearam a criação do *Videohaiku*, bem como dos trabalhos anteriores de seus criadores, continuam a nortear aqui o *Namahaiku*- principalmente, a poesia japonesa haiku/haikai e o audiovisual.

Esta expansão traz também, ao *Namahaiku*, elementos que já eram sugeridos nas experimentações anteriores desses artistas, tais como a poética do ao vivo, a poética e estética dos performers e suas movimentações e ações teatrais, o corpo humano presente e em interação com imagem e som, manipulação ao vivo de sons, recursos vocais, palavra falada e cantada e a música, os elementos que aguçam o olfato e, sobretudo, a introdução de elementos sonoros, visuais e arquitetônicos da cidade e do ambiente urbano etc. Realiza-se, assim, uma expansão videográfica e cinematográfica, não apenas em seus dispositivos tecnológicos, como também na sua enunciação.

Conclusão

Procuramos, neste texto, apresentar um aspecto do legado dos 110 anos da Imigração Japonesa para o Brasil. O nosso recorte foi revelar alguns aspectos de como um dado da cultura japonesa, nesse caso, o haiku/haikai foi introduzido e assimilado no Brasil. Em especial, sobre como os artistas brasileiros se apoderaram desse dado cultural japonês e o trataram aqui no Brasil. Junto a isso, destacamos aqui que o haiku/haikai, ao ser assimilado no Brasil, o foi também como ponto de partida de inovações para novas formas de fazeres artísticos, que expandem a poesia escrita.

Nesse sentido, vimos que o desdobramento do processo de assimilação da poesia japonesa haiku/haikai possibilitou o surgimento de procedimentos artísticos próprios da videoarte e do cinema, aqui destacados.

Os trabalhos apresentados nesta pesquisa são de autoria de um dos autores deste texto, e representam os procedimentos de criação de obra de arte que une poesia e tecnologia, em especial,

a poesia japonesa e as tecnologias audiovisuais, além de interfaces e sistemas computacionais, em processo de hibridização de culturas, videoarte, cinema experimental, cinema expandido, urbanismo e espacialização de telas.

Esses experimentos a partir das hibridações culturais, artísticas e tecnológicas colocam em jogo linguagens técnicas, poéticas e estéticas que nos levam à construção de semioses e ao domínio do ser no mundo, isto é, à representação do ser no mundo.

Essas hibridizações trabalham com tensão entre dimensões que se complementam: a poesia, a imagem, o som, o signo, o referencial multimidiático, a escrita da língua japonesa e o espaço urbano. Essa combinação, nesse processo de hibridização, gera semioses e signo que nos levam também, à construção de sentidos para o desdobramento da Imigração Japonesa no Brasil.

Bibliografia:

- ALMAS, Almir; SAITO, C. N. I. 2015. “O Haiku japonês em Cinema Expandido, VJing e Live-Image no Brasil”. In: *Avanca Cinema International Conference 2015*. Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca, 2015, pp. 965-970.
- ALMAS, Almir; SAITO, C. N. I. ; MELLO, C.; BASTOS, P. B.; VENTURELLI, S.; ROCHA, C. 2015. “Human Connection Project 2014 e o haiku expandido, vjing e live-image no Brasil”. In: *14 Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: #14.ART: arte e desenvolvimento humano*. Aveiro, Portugal: Universidade de Aveiro Editora, pp. 117-120.
- ALMAS, Almir; SAITO, C. N. I. ; ROMANCINI, R.; LOPES, M. I. V. 2015. “O Apanhar do Sonho-tempo: Haiku, Cinema, Vjing e Live-image no Brasil”. In: *IBERCOM 2015, São Paulo - SP. Anais do XIV Congresso Ibero-Americano de Comunicação IBERCOM 2015: Comunicação, Cultura e Mídias Sociais*. São Paulo - SP: ECA/USP.
- ALMAS, Almir. 2014. “Conexões, interfaces humano-computador, hikikomori e cultura intermediada pelas telas”. In: *Human Connection Project Isolamento social como inspiração criativa*. (eds.) GREINER, Christine e SAITO, Cecilia. São Paulo: Editora Intermeios, pp- 43-57.
- ANBG; MOTA, Fátima Alcídia; SAITO, C. N. I. 2008. *Meia Volta ao Mundo. Imigração Japonesa em Goiás*. Goiânia, GO: ANBG; Secult.
- FRANCHETTI, Paulo. 2008. “O Haicai no Brasil” . In: *Alea* V.10 n.2, Rio de Janeiro.
- MACHADO, Arlindo. 1997. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus.
- _____. 2000. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.
- _____. 2007. *O sujeito na tela. Modos de Enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Editora Paulus.

- MORAIS, Fernando. 2000. *Corações Sujos. A História da Shindo Rennmei*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PLAZA, Julio. 2001. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- PLAZA, Julio & Tavares, Monica. 1998. *Processos criativos com os meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: FAEP-UNICAMP. Editora Hucitec.
- ROSA, Almir [Almir Almas]. 1997. *Haiku*. Belo Horizonte: Associação Cultural Pandora, Poesia Orbital.
- _____. 2000. “Videohaiku”. In: *Anais: XI Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa - I Encontro de Estudos Japoneses*. Brasília: UNB, setembro, p.193-197.
- _____. 2000. “Videohaiku”. In: *Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- SAITO, Cecilia Noriko Ito. 2011. “O imigrante e a imigração japonesa no Brasil e no Estado de Goiás”. In: *Dossiê Imigrantes: Revista UFG, Pró-reitoria de extensão e cultura, Goiânia, GO. V. 13, n.10, Julho*. Pp. 57-61.
- SAKURAI, Célia. 2007. *Os Japoneses*. São Paulo, SP. Editora Contexto.
- UEHARA, Alexandre R. 2016. “Legados de 120 Anos de Relações Brasil-Japão”. *Fundação Japão em São Paulo*. São Paulo, SP.
- YOUNGBLOOD, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. New York/USA: P. Dutton & Co., Inc.

ブラジル日本移民 110 周年のレガシー —俳句、俳諧、ビデオハイク、ナマハイクとその芸術文化的展開—

本稿は特にブラジルへの日本人移住プロセスにおいて、そこでの俳句／俳諧の同化について扱うものである。

本研究ではまずブラジルにおける俳句／俳諧を紹介する。その流派、一般的技法、技法を崩す手法、切字、季語、そして、ブラジルの韻文の規則への適応やその他のメディアや手法などによる変容に言及する。

我々の議論は、本稿共著者であるアウミル・アントニオ・ホーザ氏（以下、Almir Almas）の修士論文『ビデオハイク』（2000年提出）において考察の対象となった調査に基づくものである。

その研究にある通り、ブラジルの俳句／俳諧は二つの大きな流れにより導入された。第一に日本人移民の到着から始まり、その子孫とともにたどった軌跡によるもので、俳人の会やグループによって発展していく過程である。

第二として挙げられるのは、ブラジル人ネイティブによって 20 世紀初頭から最近にかけて構築されてきているもので、俳句がブラジルに普及した一要因ともいえる。

Almir Almas によって 1990 年より創作されてきた「ビデオハイク」は、構成の要素となるレイヤー（層）としての映像や画像を複製したり消去したりすることで作られる、極めて実験的なビデオポエム（映像詩）となっている。

ビデオハイクの美学を通して、例えば、日本の詩法を多数のスクリーンで表現することによって、俳諧／俳句の規則やコンセプトの置き換えを試みている。

一元的なビデオを多元化するために、ビデオハイク・シリーズは「ナマハイク」と名称を変えた。

「ナマハイク」シリーズにおいて主要な詩的、技巧的プロセスの一つとして「ライブ」があげられる。そこから「ハイク」という見出しに「ナマ」が付け加えられたのである。

日本語、そしてテレビ業界用語における「ナマ」は「ライブ」を意味する。つまり、まさにその時間に行われる「ライブ」のプログラムのことである。

本稿は、日本文化の「テキスト」である俳諧／俳句がどのようにブラジルに紹介され同化したのか、特に、ブラジル人の芸術家がどのようにしてそれを奪取し、ブラジルで扱ったのかという局面をいくつか浮き彫りにするための試論を展開したものである。

(アウミル・アウマス サンパウロ大学准教授 alalmas@usp.br alalmas@gmail.com)

(セシリア・ノリコ・イトウ・サイトウ サンパウロ大学協力研究員
cnisaito@gmail.com ceciliasaito@uol.com.br)