FLORA THOMÉ, POETA SUL-MATO-GROSSENSE: O PROCESSO DA REESCRITA EM *HAICAIS*

Angela Hess Gumiero*

RESUMO: Atenta às diversidades em poesia, Flora Thomé dedica-se à composição poética oriental e se torna, no Mato Grosso do Sul, a principal divulgadora dessa poesia de origem japonesa. Em algumas composições de *Haicais*, livro de 1999, é possível visualizar a retomada de versos pertencentes a poemas produzidos anteriormente em *Retratos*, de 1993. Este texto evidencia um estudo dos poemas que compõem as obras de Flora Thomé: *Haicais* (1999) e *Retratos*, publicado em 1993, traçando um diálogo entre as mesmas, no que diz respeito ao processo da reescrita, como recurso literário empregado na poética da autora.

Palavras-chave: Haicai; literatura regional; Flora Thomé.

ABSTRACT: Given at diversities in poetry, Flora Thomé devotes herself to the oriental poetic composition and becomes, in Mato Grosso do Sul, the main publisher of this Japanese origin poetry. In some compositions of the Haicais, book of 1999, it possible is preview the rescue of the verses belongs at poems previously produced in Retratos, 1999. This paper gives featured the study of the poems that composes the works of Flora Thomé: Haicais (1999) and Retratos, published in 1993, making a dialogue between them, with reset at rewriting process, as literary resource applied on author poetic.

Key-words: Haicai; local literature; Flora Thomé.

INTRODUÇÃO

No Estado de Mato Grosso do Sul, Flora Thomé se encarrega de divulgar o haicai, poesia oriental, apresentando dois livros: *Haicais*, de 1999, e *Nas águas do tempo*, de 2002. Graças à autora, esse tipo especial de poesia atingiu um público mais amplo.

Composição poética de origem japonesa, o haicai consiste em pôr em relevo qualquer coisa simples que chame a atenção do poeta. De um modo geral, o haicai se restringe ao tema das estações e à regra que determina que o número de sílabas seja de 5-7-5. No entanto, escritores ocidentais do século XX adaptaram o haicai as suas línguas e, atualmente, fala-se na existência de um haicai contemporâneo.

Ao longo dos anos, o haicai perdeu muito de suas características originais, as exigências sobre sua composição se tornaram menos rígidas, sendo que muitos haicaístas não levam em conta o *kigô* (referência ao ciclo das quatro estações). Segundo Flora Thomé (1999), a maioria dos haicaístas, no ocidente, adota liberdade poética

* UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados.

nos temas, rima e métrica.

O número de escritores que se dedicaram a essa poesia oriental é relativamente pequeno e dentre eles se destacam os nomes de Waldomiro Siqueira Jr., Alice Ruiz, Paulo Leminski, Haroldo de Campos, José Paulo Paes, Jaime Bacelar, Olga Savary, Guilherme de Almeida, dentre outros.

O primeiro livro de Flora Thomé, *Haicais*, objeto de nosso estudo, é, como afirma Enilda M. Pires (1999), "praticamente um livro de bolso", fazendo lembrar, com a capa de Utagawa Hiroshige, "[...] a simpática despretensão de uma idéia dividida em três partes, ou três versos" (p. 02), assim como o haicai. Quem realiza a leitura dos mais de 100 poemas que nele se encontram, perceberá a grandeza dos versos que o compõem e que consistem numa manifestação de paixão pela vida.

Ao instituir um paralelo entre os poemas que compõem o livro *Haicais* (1999) e os que pertencem a *Retratos* (1993), percebe-se que alguns haicais retomam fragmentos de poemas que estão presentes na produção de 1993. Dessa forma, muitos haicais de Flora Thomé são espécies de células poéticas pertencentes a poemas maiores, produzidos anteriormente.

A produção literária de *Retratos* é bastante expressiva, pois fixa em versos de grande sensibilidade o espaço físico, histórico, cultural e social da cidade de Três Lagoas-MS, a cidade natal da autora. Flora Thomé registra poeticamente as ruas, as avenidas, as casas, os homens no trabalho, a família, as crianças, os artistas, enfim, retrata episódios do cotidiano. Essas e outras imagens, que fazem parte de *Retratos,* foram recuperadas e, numa nova estrutura, transformaram-se em poemas de *Haicais* em 1999.

Muitos escritores demonstraram esse interesse pela reescrita, preocupados em dar uma nova forma ou uma estrutura mais adequada às suas produções literárias. Ilustram a afirmativa nomes como Gustave Flaubert, Guimarães Rosa, Marques Rebelo, Guilherme de Almeida. Este último foi um dos primeiros escritores a se dedicar à composição e divulgação do haicai no Brasil e, segundo Maria Helena de Queiroz (2002), Guilherme de Almeida também retoma, na construção do haicai, determinados versos pertencentes a um poema produzido anteriormente.

É importante ressaltar que a autora fazer parte de um seleto grupo de artistas que se preocuparam com o processo de criação artística. A diferença entre eles é que, dentre os autores citados anteriormente, a obra de Flora Thomé é quase desconhecida e merece ser posta em circulação, dada sua importância no panorama da literatura regional. Divulgar essa produção de grande valor literário é de suma importância.

O HAICAI CONTEMPORÂNEO

A vontade de ousar levou alguns escritores modernistas à prática do haicai, pois na sua simplicidade encontraram a possibilidade de captar somente o essencial, fato que se alia à rapidez do mundo moderno. Um exemplo de escritor modernista que aderiu ao exercício do haicai é Guilherme de Almeida. De acordo com Queiroz (2002,

p. 65), "Leveza, brevidade, concisão vocabular, capacidade de flagrar instantes fugidios da vida, qualidade do olhar e filosofia do cotidiano levaram Guilherme de Almeida a produzir versos de grande beleza e abriram caminho para o exercício do haicai".

Leyla Perrone-Moisés (2001) afirma que, levados pela mesma aspiração premente, numerosos intelectuais contemporâneos sentiram-se atraídos pelo Zen, sendo que muitos poetas encantaram-se com o haicai, como Ezra Pound e Octávio Paz, dentre outros. Ainda conforme a autora, a necessidade de juntar a filosofia ocidental com as propostas Zen fez com que se visse a extraordinária modernidade do haicai, em vários sentidos, tanto nos filosóficos quanto estéticos. Muitos traços do haicai se aproximam da poesia contemporânea, como a concisão, a objetividade, a coordenação substituindo a subordinação, dentre outros.

Tanto no haicai quanto na poesia moderna do Ocidente, notamos uma postura filosófica da realidade. E essa relação do poeta contemporâneo com a poesia japonesa não se justifica pelo fato de haver uma oposição geográfica entre o Ocidente e o Oriente. Mas, como diz Octávio Paz (1972, p. 204), o Japão, para o poeta moderno, torna-se "[...] não um espelho, mas uma janela que mostra outra imagem do homem, outra possibilidade de ser".

À medida que o haicai foi obtendo a simpatia dos ocidentais, algumas de suas marcas foram deixadas de lado, enquanto que outras foram sendo incorporadas a sua forma. Isso fez com que o haicai fosse moldado ao gosto de seu praticante, de acordo com as influências literárias da sua tradição.

Assim como outros hábitos culturais introduzidos no Brasil, o haicai também conquistou admiradores, embora de uma forma mais discreta. Nesse sentido, poucos escritores se dedicaram a essa composição poética, sendo que a maioria deles não é conhecida. No caso dos conhecidos do grande público, como Haroldo de Campos e Paulo Leminski, muitos leitores não sabem que estes escritores produziram haicais, afirma Queiroz (2002).

Conforme afirmado anteriormente, Guilherme de Almeida foi um dos primeiros a divulgar essa forma poética no Brasil. Além disso, adaptou o haicai às necessidades formais da nossa cultura, começando por atribuir um título ao poema e acrescentando-lhe rimas. Utilizou rima unindo o primeiro com o terceiro verso e outra interna, no segundo verso, conforme o texto abaixo ilustra:

Velhice
Uma folha morta.
Um galho no céu grisalho.
Fecho a minha porta.

Segundo Paulo Franchetti (1996, p. 03), "[...] ao propor o haicai como terceto cheio de prescrições métricas e rímicas, Guilherme de Almeida acredita aclimatar a forma do haicai à poesia brasileira". O autor acredita que os tercetos de Guilherme de Almeida fracassam como haicais, não devido a rima e métrica e sim pelo título que, segundo ele, empobrece o texto, pois força a direção de leitura como se fosse transformá-

lo numa espécie de "microssoneto parnasiano, um lugar de exibição de perícia técnica"(FRANCHETTI, 1996, p. 20).

De acordo com Franchetti (1996, p. 21), se não tivesse título, a composição poética de Guilherme teria captado "a essencialidade do haicai, fazendo com que a fugacidade de uma sensação ecoasse nas diversas cordas da sensibilidade e da memória". Para ele, "[...] se tivessem sido publicados sem ele, um bom número dos tercetos seriam bons haicais e o poeta teria, apesar da ostentação de virtuosismo, um lugar ainda mais relevante na história desse tipo de poesia no Brasil" (FRANCHETTI, 1996, p. 23).

Segundo o crítico Hidekazu Masuda Goga (1996, p. 09), o procedimento de Guilherme de Almeida em adequar o haicai a nossa tradição poética, acrescentando título e rima, leva-o a escapar do simples ato de imitar o original. Goga ressalta o esforço dinâmico de Guilherme e destaca que "ele estimulou o abrasileiramento da mais concisa poesia de origem japonesa".

O HAICAI NO BRASIL

Enquanto manifestação artística da cultura japonesa no Brasil, o haicai é, entre as formas poéticas nipônicas, a que foi mais habituada em nosso país, embora de uma forma muito sutil. Foram poucos os escritores brasileiros que se dedicaram a essa composição poética e quando se pensa em haicai escrito em português lembramos de Afrânio Peixoto, Haroldo de Campos, Guilherme de Almeida, Paulo Leminsky, entre outros.

O haicai tem hoje, entre nós, uma presença marcante, mas o entusiasmo pelo novo Japão precede de muitos anos. Se for verdade que existe certo deslumbre pelo poder econômico e pela tecnologia do Japão moderno, ao contrário sente-se uma clara recusa à forma da vida contemporânea japonesa, devido aos grandes aglomerados urbanos.

O interesse brasileiro pelo haicai e sua prática chegaram ao Brasil vindo da França primeiramente e, depois, dos países de língua inglesa. A princípio, o haicai aparecia apenas em livros de viagem como forma exótica, em que se apresentavam costumes e práticas orientais e logo após, em traduções livres, como ilustração da sensibilidade delicada do extremo Oriente.

O haicai chegou ao Brasil por via francesa. Essa forma poética apareceu na França pela primeira vez numa tradução de Victor Hugo, em 1829 e, vinte anos depois, já estava habituado e era exportado, inclusive para o Brasil, como forma exótica e difícil.

De acordo com Franchetti (1996, p. 65), um dos primeiros cultivadores do haicai brasileiro foi Afrânio Peixoto, que divide as honras maiores de introdutor da forma no país com Guilherme de Almeida.

Foi apenas com Guilherme de Almeida que o haicai atingiu um público mais amplo, dado o grande prestígio do poeta nas décadas de 30 e 40. Segundo Queiroz (2002, p. 66), "Guilherme de Almeida é um dos poucos escritores que, na década de

quarenta, dedicou-se a esse breve poema de forma fixa, o que contribuiu para sua divulgação no Brasil".

Realmente foi com a mediação de Ezra Pound que o haicai exerceu influência significativa na nossa poesia mais recente. Aqui no Brasil, o haicai só teve importância teórica para a reflexão a partir do movimento de poesia concreta, porque, antes, as referências à poesia japonesa eram quase sempre depreciativas.

Por volta de 1958, Haroldo de Campos divulga e discute as idéias de Ezra Pound. Seu trabalho mais relevante da época é, sem dúvida, a tradução e a publicação de um haicai de Bashô, seguido de um estudo sobre tradução.

Em termos da repercussão dessa forma japonesa na história da nossa literatura moderna, difundida aqui pela poesia concreta, ela se dá principalmente com a prática de Paulo Leminsky, que colaborou como poucos para tornar o haicai popular.

Pelo exposto, podemos avaliar o percurso do haicai no Brasil, dada a forma peculiar desse tipo de poesia e o nível de realização estética dos poemas e, também o desenvolvimento da técnica de composição, que teve, ao longo dos anos, um grande progresso na prática do haicai em nosso país.

O PROCESSO DA REESCRITA COMO UM RECURSO NA CRIAÇÃO LITERÁRIA

O texto de Antoine Compagnon (1996, p. 31) que trata da reescrita afirma que o ato de escrever é sempre reescrever. Ainda nomeia esse episódio de citação e declara que: "ler ou escrever é realizar um ato de citação".

De acordo com Compagnon, a literatura surge na modernidade sob um grande prazer no que diz respeito à palavra, se fundamentando numa perspectiva de recriação do real que vai, paulatinamente, sustentar uma recriação do mundo.

Perrone-Moisés (2001) realiza o processo da reescrita quando analisa a poesia de Fernando Pessoa, especificamente de seu heterônimo Caeiro. Propõe determinada releitura de sua poesia. Uma releitura por recorte e colagem, uma experiência de reescrita como operação de leitura.

A autora constata afinidades entre a poesia de Caeiro e o haicai. Ressalta que, percorrendo a obra de Caeiro, podem-se encontrar vários blocos de versos que constituem haicais perfeitos ou quase perfeitos, no que diz respeito às essências de seus versos, às percepções da natureza, carregados de emoção intensa e momentos altos em que o objeto se revela, instantânea e essencialmente, sendo essas algumas características que vão ao encontro da temática do haicai.

Assim, Perrone-Moisés reescreve poemas de Caeiro em forma de haicai, produzidos com modificações mínimas, mantendo as características dos orientais: síntese, concretude, impacto visual, revelando-se como "cápsulas de poesia" como frisa Octávio Paz (1972).

Para melhor entendermos essa releitura/reescrita de Perrone-Moisés, recoloquemos o poema em seu contexto original e o haicai reescrito pela autora.

Como quem num dia de Verão abre a porta de casa
E espreita para o calor dos campos com a cara toda,
Às vezes, de repente, bate-me a Natureza de chapa
Na cara de meus sentidos,
E eu fico confuso, perturbado, querendo perceber
Não sei o quê...

Mas quem me mandou a mim querer perceber?
Quem me disse que havia que perceber?

Quando o Verão me passa pela cara
A mão leve e quente da sua brisa,
Só tenho que sentir agrado porque é quente,
E de qualquer maneira que eu sinta,
Assim, porque assim o sinto, é que é meu dever o senti-lo...
(Caeiro)

Dia de Verão.
Abro a porta de casa
E espreito o calor dos campos com a cara toda.
(Leyla Perrone-Moisés)

O poeta Caeiro comunica que a natureza bateu de chapa na cara de seus sentidos, mas ele, que não se contenta com ter sentidos, ficou de acordo com o poema "confuso, perturbado, querendo perceber não sei bem como nem o quê". Desdobrando-se, então, em mestre e discípulo, ele mesmo explica qual foi o erro: "Quem me mandou a mim querer perceber?".

O poema já enveredara, desde o primeiro verso, por um caminho abstrato, numa comparação generalizadora, "Como quem num dia de Verão". Ele quer descrever intelectualmente uma experiência sensorial: o que estou sentindo? sentem todos assim? como devo senti-lo? o que significa isso? E, diante disso, Perrone-Moisés encontra a percepção da natureza, como se acreditasse realmente nessa natureza e nos sentidos, e constrói um haicai perfeito, com: o quando, o onde e o quê. Um pequeno quadro sazonal, impregnado de sensação e percepção.

Destacamos também o procedimento de Guilherme de Almeida, um dos primeiros escritores a divulgar o haicai no Brasil, que também utilizou o processo da reescrita em sua obra poética. Observamos o processo na poesia de Guilherme de Almeida (1928):

"Houve" e "ouve"

Houve aquele tempo...
Houve uma rodelinha de confete,
pétala cor-de-rosa de uma vida,
que esvoaçou pela sala
no ar de éter e Champagne;
e caiu; e ficou longamente escondida

na dobra de uma seda,
no fundo de uma luva,
como um instante bom entre as malhas do Tempo,
um olhar na surpresa de uma esquina...
Aquela rodelinha de confete
que fica para ser encontrada, e que, um dia,
a gente encontra: e é como
se encontrasse a si mesmo...
Aquele disco tão pequenininho
em que a Saudade – a pérfida! – gravou
numa imperceptível espiral
a melodia toda de um passado,
e de que o olhar de agulha do presente
tira e desfia a música de outrora...

Sim, houve aquele tempo...

E hoje, que é noite e chove e estás sozinha,
pobre Alma, vem! E, na canção da chuva triste,
ouve aquele tempo!

Acaso (1928)

Hora de ter saudade

Houve aquele tempo...
(E agora, que a chuva chora,
ouve aquele tempo!)

Poesia vária (1947)

É possível perceber que o autor retoma versos pertencentes a um poema produzido anteriormente, de 1928, e dessa recuperação produz um haicai em 1947 e, em ambos, notamos a presença da chuva "chuva triste" e "chuva chora", a sugerir o sentimento da saudade, que é denotado no texto de 1928 com grande expressividade, sendo que, em *Hora de ter saudade*, de 1947, apenas fixa uma alusão. Segundo Queiroz (2002, p. 69), "Em se tratando do aspecto formal, métrica, seleção de vocabulário, sintaxe empregada e estilo, esses dois poemas são bem diferentes, o que comprova a capacidade do poeta em trabalhar um mesmo tema de maneira distinta".

Antônio Soares Amora (1973) atesta que o autor cria a obra e o leitor a recria, sendo que a recriação de uma obra literária pelo leitor é feita sempre em termos muito pessoais. Cada um compreende, sente e julga uma obra de acordo com suas possibilidades de compreensão, com seu tipo de sensibilidade e sua capacidade crítica.

Podemos afirmar que, ao reescrever o texto, o autor torna-se leitor de si mesmo. A retomada, o reescrito produz outro texto, original e independente do primeiro. Para ilustrar esse pensamento, citamos o escritor Eça de Queiroz que escreveu o conto *Civilização*, em 1892, e a partir dele houve uma ampliação do primeiro texto, surgindo assim o romance *A cidade e as Serras*, de 1895, que não chegou a ser impresso. A obra

somente apareceu no ano de 1901, um ano após a morte do autor, de acordo com Alfredo Bosi (1994).

Abordamos ainda o exemplo de Miguel Torga, que diante de seu conto *Resignação*, de 1941, o escritor recria outro, *A Maria Lionça*, em 1944. Temos também o autor carioca Marques Rebelo, na obra de ficção *Marafa*, de 1935, que retoma seu texto no intuito de rever a linguagem, modificando-a, e mesmo a atitude das personagens.

Segundo Antonio Candido (1999, p. 102), o autor Graciliano Ramos tinha uma espécie de obsessão e, assim, "[...] quando corrigia ou retocava os seus textos nunca aumentava, só cortava, numa espécie de fascinação abissal, sempre voltava nessa correção-destruição de quem nunca estava satisfeito".

Mencionamos nomes de escritores consagrados da literatura que reescreviam seus textos, mudando-os. Esse processo de retomada textual foi realizado, domesmo modo por Mário Quintana, Guimarães Rosa, dentre outros. Em contraposição, está a escritora Clarice Lispector, que após o término do texto, não retornava mais a ele.

O processo da reescrita como recurso literário tem sido empregado na poética de Flora Thomé e isso revela certa inquietação, um desejo de recriar a obra. Assim, retoma poemas já publicados e os recria, transformando-os em haicais. Aobra literária de Flora Thomé é significativa.

Com a publicação de *Haicais*, em 1999, Flora Thomé se encarregou de divulgar essa composição microscópica (designação dada por alguns críticos com muita propriedade) e, nesse sentido, promoveu o contato primeiro de muitos leitores sul-mato-grossenses com essa forma de poesia, que pela sua estrutura breve vem ao encontro dos interesses do homem moderno.

Ao estabelecer um paralelo entre os poemas que compõem o livro *Haicais* (1999), e os que pertencem a *Retratos* (1993), foi possível perceber que alguns haicais retomam poemas que se inserem na composição de 1993. Dessa forma, muitos haicais de Flora Thomé são espécies de pequenas células poéticas que pertencem a poemas maiores, que os antecedem.

É o que pode ser percebido nas composições que se seguem:

Sol forte
rua vazia
. . . . .
De quando em vez,
um poema lento
abafado
murcho
quente
seco
molhado - suor e chuva –
rompe a monotonia das horas!

A carroça e o carroceiro
atrás do carreto passam...
Vão e vêm

vêm e vão
carregando a vida
e quase sempre,
um animal cansado
idoso
frouxo
indolente
sonolento...
Tudo em nome do troco!
E nessa toada patética

Felipe, Cesário, Trindade,
Tufic Abrão, Seba, Elias,
Samuel, Terezo, Irabe.

exalando
mãos corpo e almas calejadas
atravessaram a existência
transitando carreto!

Carroça e carroceiro
trabalho realejo
na fotografia da cidade
na fotografia da cidade!
(*Retratos, 1993)*

Carroça e carroceiro
trabalho realejo
Na fotografia da cidade.
(*Haicais, 1999*)

Estas e outras imagens, que povoam o universo poético de *Retratos,* foram recortadas e, numa nova estrutura, passaram a compor as páginas de *Haicais*. Vale destacar aqui a importância de se conhecer o conjunto da obra de um autor, porque foi por meio da leitura completa de sua poesia que observamos esse processo de recuperação do texto.

Trata-se do exercício da reescrita, uma vez que o autor reescreve o texto e, desse modo, permanece em constante diálogo com aquilo que produziu. Isso é possível, uma vez que a leitura renova o texto e o homem e, assim como a natureza, se transforma. Essa atitude é própria do artista interessado em acompanhar as mudanças estéticas de seu tempo e que está sempre aberto às novas possibilidades poéticas, fato bastante positivo na arte e na vida.

ANÁLISE DO PROCESSO DA REESCRITA NA POÉTICA DE FLORA THOMÉ

Importante destacar nos versos de *Retratos*, de 1993, de Flora Thomé, a forma com que retrata a fotografia da cidade de Três Lagoas, sua cidade natal. É possível perceber que a autora traduz de forma significativa o registro do cotidiano, os homens no trabalho, ou seja, a luta diária pela sobrevivência, como o carroceiro, o mascate, o comerciante e a parteira, e posteriormente são retomados na forma concisa do haicai, em 1999. Damos início a um olhar sobre esse processo da reescrita:

Carroça e carroceiro
trabalho realejo
Na fotografia da cidade.

A composição acima se inicia com dois substantivos, carroça/carroceiro. O primeiro, carro primitivo, geralmente de tração animal, serve para transportar cargas e, o segundo, carroceiro, o condutor desse meio de transporte. O verso inicial nos remete a zona rural, ao "trabalho realejo", que se confirma no segundo verso, pois a carroça é um elemento característico do campo.

Nesses dois versos temos a presença marcante da consoante constritiva vibrante [rr], que pode exprimir o fluir da carroça e a expressividade dada ao trabalho "realejo". Vale destacar que no último verso a carroça, objeto comum no campo, aparece na zona urbana, uma vez que a carroça e o carroceiro se encontram "na fotografia da cidade".

A autora explora o vocábulo "fotografia" e podemos proferir que fotografar é um processo que registra imagens mediante a ação da luz sobre o filme. Assim como no haicai, sob a ação de uma luz se registra num papel a imagem que se sucedeu. Segundo Teruko Oda (1995, p. 15), "o poema deve ser fruto do acontecendo agora", fato que a fotografia e a poesia alcançam, cada qual com sua técnica específica.

No haicai oriental, o momento é relevante como se fosse uma fotografia capaz de captar um instante em seu momento de transitoriedade, como apertar o botão da câmera para obter o *flash*. Thomé (1999, p. 10) ressalta o desejo de que seus haicais possam "revelar um pouco do que são: o registro sutil de sentimentos e visões que acontecem neste lugar, neste momento!".

Ao produzir o haicai que acabamos de comentar, Flora Thomé utilizou versos de um poema produzido anteriormente, na obra *Retratos*, de 1993. Assim temos:

Sol forte
rua vazia
. . . . . .
De quando em vez,
um poema lento
abafado
murcho
quente

seco
molhado - suor e chuva –
rompe a monotonia das horas!

A carroça e o carroceiro
atrás do carreto passam...
Vão e vêm
vêm e vão
carregando a vida
e quase sempre,
um animal cansado
idoso
frouxo
indolente
sonolento...
Tudo em nome do troco!

E nessa toada patética

Felipe, Cesário, Trindade,
Tufic Abrão, Seba, Elias,
Samuel, Terezo, Irabe.

exalando
mãos corpo e almas calejadas
atravessaram a existência
transitando carreto!

Carroça e carroceiro
trabalho realejo
na fotografia da cidade
na fotografia da cidade!

Encontra-se no poema de *Retratos* uma singularidade exposta diante da carroça e do carroceiro, pois a autora nomeia os carroceiros que transitam "na fotografia da cidade" de Três Lagoas: "Felipe, Cesário, Trindade, / Tufic Abrão, Seba, Elias, / Samuel, Terezo, Irabe". E demonstra a peculiaridade desse trabalho em busca da sobrevivência, arrastando a vida "mãos corpo e almas calejadas" e um animal cansado, como apregoa Flora Thomé: "Tudo em nome do troco!".

Através dos nomes que a autora relembra, podemos notar que são pessoas de nacionalidades diferentes, como libaneses (família Thomé), árabes, portugueses, pessoas que vivem no Brasil e normalmente trabalham como comerciantes e nesse caso como carroceiros.

Perante o poema acima transcrito, assalta-nos à primeira leitura a impressão invocadora produzida pelo encanto combinatório das palavras, sugerindo idéias e associações, visões e imagens por meio da imitação sonora.

Interessante observar que a poeta constrói o poema em torno de dois planos: o visual e o auditivo. No visual, temos a presença marcante do ambiente, exposto nos

dois primeiros versos, "Sol forte / rua vazia". Essa imagem sugere o calor intenso do dia sob a rua que se encontra vazia, certamente pela sensação de peso decorrida da força do sol e do seu imenso calor.

Mediante a fixação desse ambiente pesado, surge na terceira estrofe o movimento, "A carroça e o carroceiro / atrás do carreto passam... / Vão e vêm / vêm e vão". Dessa forma, nasce em nossa mente a cena do carroceiro com sua carroça transitando pelas ruas da cidade sob os raios incandescentes do sol. Ainda o movimento é ressaltado com a musicalidade do "vão e vêm / vêm e vão", som que sugere o fluir do trabalho dos carroceiros, movimento esse em que a monotonia do som se casa muito bem com a monotonia da paisagem.

No plano auditivo, a artista explora o potencial expressivo das vogais [o] e [e], na segunda e terceira estrofes, especificamente. Tem-se na maioria dos vocábulos a repetição da vogal [o] "lento", "abafado", "murcho", "seco", "molhado", "monotonia", "horas", "cansado", "idoso", "frouxo", "indolente", "sonolento", "tudo", "nome", "troco". Constata-se que essa sequência de palavras provoca-nos a sensação de peso, diante de sons profundos, graves, sugerindo idéia de fechamento (como em "seco", "monotonia"), de sofrimento (como em "indolente", "cansado", "murcho"), de redondeza (como as rodas de uma carroça que transporta a vida, ou seja, o sustento do carroceiro).

Observamos as palavras com a recorrência da vogal [e]: "lento", "quente", "seco", "sempre", "indolente", "sonolento". Segundo Nilce Sant'Anna Martins (1997), a vogal [e] é neutra, discreta e não oferece nenhuma expressividade marcante, mas nota-se que temos a ressonância nasal, tornando assim a vogal apta a exprimir um som prolongado, dessa forma, então, a autora sugere lentidão, moleza, melancolia. E são justamente essas as sensações que Flora Thomé procura expressar, em que a leitura do poema também se torna pausada, como a caminhada dos animais em marcha lenta, tal efeito trás ao texto uma linguagem pesada, o que se acentua com o uso oportuno dos adjetivos.

Destacamos que no haicai nossa atenção é atraída pelo modo com que a autora coloca os vocábulos, num ritmo que desperta harmonia, leveza, e num quadro de imediato poder sugestivo, sem o peso da linguagem expressa no poema de 1993. O haicai se concretiza como a busca da leveza com reação ao peso de viver. De acordo com Ítalo Calvino (1990, p. 22), "a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios lingüísticos próprios do poeta".

Convém ressaltar que com a objetividade quase fotográfica, por sua precisão, o haicai libera um sentimento acentuado que nos produz, com leveza, a imagem clara do registro significativo de homens no trabalho pelas ruas da cidade.

Em se tratando da temática que envolve o trabalho humano, encontramos no haicai que se segue a mesma dificuldade daqueles que se deslocam para as ruas em busca da sobrevivência. Flora Thomé representa o trabalho ilustrando-o com exemplos tirados da vida contemporânea e de suas recordações, uma constatação inelutável do peso do viver, uma condição humana comum também a nós:

Camelô e mascate
têm sabor de madrugada
batendo na porta, no peito.

No verso inicial, nota-se dois substantivos Camelô / mascate, que nos remete a imagem de um vendedor ambulante, que vende vários tipos de objetos nas ruas e, no segundo verso, a autora revela que eles "têm sabor de madrugada".

Flora Thomé utilizou no segundo verso a expressão poética "sabor de madrugada" para referir-se ao trabalho de um mascate que, quando começa a amanhecer o dia, já está na lida. Com a expressão "sabor de" a poeta sugere a sensação de sentir o gosto da madrugada, faz com que o leitor vá saboreando o verso e, assim, intensifica o seu significado.

No verso final desse haicai, "batendo na porta, no peito", nota-se o gerúndio "batendo", que transmite a idéia do movimento que o mascate faz, dá idéia de um movimento lento, porém contínuo, batendo de porta em porta. Pode-se dizer que essa idéia dialoga com o exercício árduo da criação poética com o trabalho do poeta em cada criação, mirando a folha em branco, como se visualizasse as próprias palavras e sentisse a necessidade de bater uma a uma para escolher as mais acertadas e encaixá-las no corpo do poema; tem-se aí a associação ao trabalho do vendedor ambulante que bate de porta em porta em busca de seu sustento.

Encontra-se ainda nesse verso uma elipse do verbo bater, "batendo na porta, *batendo* no peito". Esse recurso Flora Thomé usou para dar maior expressividade no verso. Houve a elipse justamente para os leitores refletirem que, mesmo trabalhando, batendo de porta a porta, muitas vezes o mascate é ignorado, assim como o poeta, mas não deixa de ter orgulho de seu trabalho.

Importante observar o poema de 1993, em que Flora Thomé retoma esses versos, o que nos proporciona uma visão mais ampla desse haicai:

Todo mascate
ou vendedor ambulante
que à minha porta bate
tem sabor de madrugada
batendo no peito!

Encontro em cada um
o mesmo lirismo,
o mesmo arrojo,
que fizeram do meu pai
um autêntico mascate!

Roto, ofegante, cansado,
mal chegava,
já se ia...
Vinha apenas se abastecer
das mesmas quinquilharias!

Era repleto de histórias
e de estórias,
da cidade e do sertão!

Por tempos,
assim viveu!
E, ao se estabelecer,
de vez,
foi-se...

Seu vulto de mascate
tem sabor de madrugada
batendo na porta
batendo no peito!

Convém retratar que o pai de Flora Thomé foi mascate, pois, neste poema, de *Retratos*, a autora deixa claro esse fato, revelando que cada vendedor ambulante que bate a sua porta "têm sabor de madrugada" e em cada um vê a mesma ousadia e coragem que teve seu pai.

Flora Thomé, como filha, observava o trabalho árduo de seu pai e retrata, em sua poesia, que ele chegava cansado e logo saía novamente, "vinha apenas se abastecer/ das mesmas quinquilharias!". Expressa esse fato com melancolia e orgulho, por tudo que representou a imagem do pai.

E a autora relembra que assim viveu seu pai, por muito tempo no trabalho duro, com "sabor de madrugada", para sustentar sua família e quando, enfim, as condições melhoraram, ele faleceu: "Por tempos, / assim viveu! / E, ao se estabelecer, / de vez, / foi-se...".

O poema tem dentro de si, disposto em dois instantes, o passado e o presente. O passado, marcado pelas recordações do eu-poético, confirma-se no quarto verso da segunda estrofe, "que *fizeram* do meu pai", no quarto verso da terceira estrofe, "*Vinha* apenas se abastecer", no primeiro verso da quarta estrofe, "*Era* repleto de histórias". Observamos nas estrofes dos exemplos acima a presença de uma intensidade emocional, marcada pela narração de um processo psicológico da poeta, na qual interferem elementos que confirmam a imagem do homem que trabalhou muito, vemos isso nos adjetivos colocados no primeiro verso da terceira estrofe, "Roto, ofegante, cansado".

Encontramos o presente edificado na primeira estrofe, quando a autora se depara com o mascate que bate em sua porta, "Todo mascate / ou vendedor ambulante / que à minha porta bate / tem sabor de madrugada", a partir desse momento, temos o salto para o passado, o episódio desse salto se dá na segunda estrofe, "Encontro em cada um / o mesmo lirismo, / o mesmo arrojo, / que fizeram do meu pai / um autêntico mascate!". Esse salto do presente para o passado provoca uma ênfase para a associação com a imagem da tristeza, provocada pela ausência e saudade do pai.

Salientamos a metáfora que Flora Thomé utilizou "tem sabor de madrugada", pois com essa expressão encontramos a luta diária e constante pela sobrevivência e,

em seguida, os versos finais desempenham uma função expressiva que se deve a particularidades de natureza sonora, observáveis na forma com que a artista trabalha com as palavras.

Em "batendo na porta / batendo no peito!", o gerúndio confirma a idéia do trabalho lento e contínuo do mascate. Flora Thomé explora as consoantes e vogais das expressões "na porta / no peito", notamos a coincidência das consoantes oclusivas [p] e [t] nas duas expressões, e pelos seus traços explosivos prestam-se a reproduzir ruídos secos, de batidas, como sugere a autora nos versos, "que à minha porta bate", "batendo no peito".

Nota-se uma oposição da vogal [a] e [o] nos versos "batendo *na* porta / batendo *no* peito", em que no primeiro a vogal [a] traduz um som nítido e forte, demonstra a sugestão de claridade, de real, "na porta", algo concreto que está ao alcance para "bater". E no caso da vogal [o], tem-se um som fechado, de tristeza, o abstrato da dor que constantemente vem batendo "no peito", a ausência do pai.

Constatamos que há um propósito preexistente na seleção e aplicação das palavras, visando a linguagem centrada no eu-lírico que organiza e revela a sensibilidade na transmissão de significados (a saudade do pai) e a criação de realidade (o trabalho do mascate).

Observamos com a leitura desse poema de *Retratos*, que os versos reescritos por Flora Thomé alcançam, na forma do haicai, um despojamento de linguagem, por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal enxuto que emprestam um tom mais harmonioso. Na brevidade do haicai, o "camelô e mascate" denotam o orgulho de batalhar pela vida a cada amanhecer.

No próximo haicai, a poeta apresenta, mais uma vez, a valorização do trabalho e a realidade social por meio da criação artística, utilizando agora o "balcão" como símbolo e a realidade do cotidiano se torna, assim, um meio, um material para ser trabalhado através da palavra, na utilização da linguagem poética.

O balcão – mito de alegria
e esperança. Usina do
pão nosso de cada dia.

Na composição acima, Flora Thomé utiliza um símbolo, o "balcão", no primeiro verso, para referir-se ao trabalho. Ainda no verso inicial, coloca-o como um mito de alegria e esperança. Ao utilizar o termo "usina", no segundo verso, confirma que o tema central desse haicai é o trabalho.

O eu-lírico sugere nas entrelinhas do texto que, mesmo sendo um trabalho árduo, tem-se a esperança de que ele proporciona o sustento, o "pão nosso de cada dia". No último verso desse haicai, Flora Thomé apropriou-se da expressão que no texto bíblico faz parte de uma oração, "o pão nosso de cada dia nos dá hoje"[1].

[1] Livro de Mateus, capítulo 6, versículo 11. In: BÍBLIA Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1991. p. 08.

Atualmente é uma expressão bastante coloquial, usada para referir-se à sobrevivência, o que realmente a autora quis evidenciar nesse poema.

Esse haicai sugere que o balcão representa o local para se fabricar o sustento de cada dia, tendo fé em conseguir o que se deseja, mesmo sendo "mito". Em seus versos, notamos que com a exploração do símbolo "balcão", a vida, segundo a autora, é mais sofrimento do que alegria. É o que confirma ao afirmar que o balcão é "mito de alegria e esperança".

Encontra-se em *Retratos* uma retomada dos versos transcritos acima:

No dobrar dos dias
o tempo se vai...
mas não se esvai!

O velho balcão
sujo desgastado
é mito
que permanece
carregado de esperanças, venturas
e farturas enferrujadas
onde a troca se fazia
toda vez que amanhecia:
do fumo goiano à perfumaria,
em busca do pão nosso de cada dia!

No balcão aprendi
que a vida bate bate
e rebate todo dia!
O velho balcão
sujo desgastado
foi minha usina
– altar das esperanças e alegrias
consumidas pela agonia
à espera do pão nosso de cada dia!

O balcão,
sempre um balcão!
Um mito.
– usina do pão nosso de cada dia!

Observa-se, neste poema, que o eu-lírico se envolve com o texto como se tivesse vivenciado o trabalho atrás de um balcão, como aparece na construção "No balcão aprendi / que a vida bate bate / e rebate todo dia!". E expressa uma vida regada de ilusão por estar diante de um balcão, que representa o trabalho e a angústia de viver.

Notamos que há uma reação no poema provocada por um objeto / situação revestido durante todo o desenvolvimento do texto, que reside na experiência do eu-poético, como esclarece o início da terceira estrofe: "No balcão aprendi / que a vida

bate bate / e rebate todo dia! / O velho balcão /sujo desgastado / foi minha usina". O objeto a que nos referimos é o balcão e a situação, pode-se dizer, a consequência da experiência obtida através do balcão.

O balcão é designado como um "mito", que exerce a função da carga das recordações que permaneceram e, a poeta intensifica essa imagem nos versos finais da segunda estrofe, em que faz uso da rima em [ia], recurso que nos remete a ruídos, dando a impressão de movimento, o que torna apta a sugestão do verso final "em busca do pão nosso de cada dia!", ou seja, a expressão "em busca" denota a vontade de batalhar pelo sustento da cada dia.

Importante ressaltar que na terceira estrofe o balcão é marcado como a causa de uma ilusão, fato destacado nos versos, "O velho balcão [...] / - altar das esperanças e alegrias / consumidas pela agonia / à espera do pão nosso de cada dia!". O ato de esperar, de ter expectativas de uma vida melhor é quebrada pela palavra "consumidas", que denota o desejo da amargura, de esperar dia após dia condições melhores para a vida.

É de notar que temos uma entoação exclamativa nos versos finais da segunda, terceira e quarta estrofes, "em busca do pão nosso de cada dia! / à espera do pão nosso de cada dia! / usina do pão nosso de cada dia!", daí junto aos aspectos que acabamos de examinar, esse recurso estilístico empregado por Flora Thomé acrescenta o tom declamatório que caracteriza três noções declaradas: a busca pelo trabalho, confirmado pela musicalidade da segunda estrofe, a ilusão de uma vida melhor, marcada pela condição empregada ao balcão "altar das esperanças e alegrias / consumidas pela agonia" e, por fim, declara que o balcão foi fábrica de conhecimentos durante e para a vida.

Interessante perceber que a reescrita poética desse poema não altera o seu sentido na forma breve do haicai, pois temos a sensibilidade da autora que realiza uma nova leitura de sua obra e consegue retirar a essência poética sobre as condições de trabalho. Como composição breve o haicai dissolve a concretude da experiência em versos bem marcados, como se o pensamento se destacasse em sua simplicidade, e a experiência do trabalho ganha uma imensa força, o que não se manifesta claramente no poema de *Retratos,* pois nele tem-se a sensação de agonia, ilusão da vida.

No haicai que se segue, a autora três-lagoense contempla as características de uma prática cultural popular, a atividade das parteiras, que não deixa de ser uma valorização do trabalho, presentes nos textos anteriores:

A parteira me trabalhou
me segurou...
Fluí pro oco da vida.

Nota-se que o eu-poético se faz presente como se relembrasse a função da parteira, e essa presença é marcada com o pronome "me", no primeiro e segundo versos: "A parteira *me* trabalhou /*me* segurou...".

No verso inicial, observa-se o uso do verbo "trabalhar", que contribui para

transmitir a dificuldade da parteira no momento de realizar o parto, em que é necessário empregar esforços para alcançar o determinado fim, ou seja, o nascimento de um novo ser. Diante disso, notamos o uso pertinente do verbo "trabalhou", que por não exigir complemento deixa ao leitor a tarefa de refletir sobre o ato que a parteira realiza.

Em sequência, no segundo verso, temos a omissão do substantivo principal do texto poético, a "parteira", justamente porque a poeta deseja focalizar o verbo "segurou", que transmite a idéia do momento em que ocorre o nascimento. Demonstra através desse verbo a realização de seu trabalho.

Convém abordar a função expressiva / auditiva dos versos iniciais para intensificar o significado do último verso, em que a entoação colabora, pois a leitura prossegue sem interrupção até a marcação de uma pausa com o uso das reticências, e logo após inicia-se o verso final com o verbo "Fluí", que denota juntamente com a vogal [u] a idéia de fluidez, como se o eu-poético escorregasse "pro oco da vida".

Ressaltamos que o eu-poético se mostra decepcionado, quer dizer, nascer não significa ter vida feliz e sim nascer "pro oco da vida". Houve o nascimento para um lugar vazio, "oco" como evidencia a autora e, nesse sentido a existência seria algo que não contém nada. Importante destacar que, nas entrelinhas dos versos existe um pessimismo face à vida, ressaltado com o verso final "Fluí pro oco da vida".

Esse pessimismo perante a existência no mundo é adequadamente intensificado pela poeta através da impressão causada pelo som da vogal [o], sendo um fonema que traduz um som profundo e sugere idéia de fechamento, escuridão, tristeza. Encontramos essa impressão no primeiro e segundo versos, em: "trabalhou", "segurou", e principalmente em "pro oco".

Importante acrescentar que Flora Thomé aborda, em três versos, três questões distintas, a primeira diz respeito ao esforço da parteira na sociedade; a segunda, um ponto alto, o nascimento do ser e o terceiro, um ponto baixo, a decepção e angústia perante o mundo, que se manifesta numa modulação existencial, que permite contemplar o próprio drama de viver.

Importante realçar o poema de 1993, em que a produção da poeta revela a função indispensável da parteira.

Pai e mãe me fizeram!
e prá vir ao mundo
a parteira me trabalhou
me segurou
e de suas mãos,
fluí pro oco da vida!

Avental branco,
submersa
num silenciado instante
de ascensão humana,
inquietação e medo,

sua atividade,
com devoção e coragem
regia...
Fazia jorrar ao mundo
novos seres
fluindo pro oco da vida!

Loza, Tereza, Zulmira,
Maria ou Carmela
deram o seu recado:

– o parto é coisa da natureza!

Afogada pela ciência,
a parteira,
quase lenda,
ficou na esteira do tempo!

Nesse poema se faz notória a importância da parteira, pois em uma exclamativa a autora declara: "pai e mãe me fizeram!", e após evidencia a necessidade de ter a parteira, com sua coragem e ousadia de ajudar a trazer vidas para o mundo, fato esse que é confirmado pela poeta nos versos: "e pra vir ao mundo", "e de suas mãos", aliás são esses versos que diferenciam essa primeira estrofe do haicai.

Importante destacar o episódio descrito pela poeta, na segunda estrofe, que demonstra a realização do trabalho da parteira. Notamos que nessa estrofe o que predomina, além da ação da parteira, é a caracterização, pois os substantivos e adjetivos são em maior número: "Avental branco", "submersa", "silenciado instante", "ascensão humana", "inquietação e medo", "devoção e coragem", "oco da vida".

O que confirma o caráter descritivo da segunda estrofe é que não há necessariamente uma ordem prevista dos versos para que ocorra a ação da parteira, pois realizando a leitura do fim para o início da estrofe não há mudanças quanto ao sentido que Flora Thomé transmite. Segundo Fiorin e Savioli (1996, p. 297), "a disposição dos enunciados descritivos pode ser alterada sem que se corra risco de mudar a seqüência".

"fluindo pro oco da vida!
novos seres
Fazia jorrar ao mundo
regia...
com devoção e coragem
sua atividade,
inquietação e medo,
de ascensão humana,
num silenciado instante
submersa
Avental branco".

Flora Thomé resgata nomes de algumas parteiras de sua cidade natal, "Loza, Tereza, Zulmira, /Maria ou Carmela /deram o seu recado". Afirma que elas tiveram bravura para a realização de suas funções. Mas hoje, com toda a tecnologia e a facilidade que hospitais oferecem, as parteiras apenas deixaram suas marcas na história, assim retrata a autora: "Afogada pela ciência".

Tentando situar a questão na realidade social do nosso tempo, logo veremos que, hoje, a prática da parteira se modifica juntamente com o contexto social, o que implica sua extinção, como afirma a poeta no último verso: "ficou na esteira do tempo!".

Em virtude do que foi salientado, pode-se afirmar que na reescrita desses versos na forma do haicai sobressai um traço importante da criação poética, um mínimo de palavras e um máximo de sugestões, criadas pela habilidade e sensibilidade da autora em organizar os três versos, para que o ritmo consiga ser um elemento fundamental para a realização da arte poética.

Notamos que o haicai representa a rapidez, a concisão, a síntese, isso nos leva a uma sensação de leveza à que já nos referimos anteriormente. Calvino afirma: "A leveza para mim está associada à precisão e à determinação necessárias no trabalho do poeta" (1990, p. 28). Diante do que nos é posto, pode-se ressaltar que o haicai não é síntese, no sentido de dizer o máximo com o mínimo de palavras, mas é a arte de obter o suficiente, o essencial com o mínimo de palavras, e é isso que Flora Thomé nos sugere.

Identificamos nos poemas transcritos acima a temática do trabalho, da dificuldade do trabalho, a necessidade da sobrevivência, o peso dos dias, e agora Flora Thomé aborda outro aspecto, a inocência de uma fase da vida – a infância, livre de qualquer preocupação:

Tomar sorvete...
desejos da infância
derretidos na rua.

No verso inicial desse haicai, Flora Thomé lança uma expressão para o leitor refletir "Tomar sorvete...", principalmente ao colocar as reticências, sinal de pontuação que indica uma interrupção do pensamento, pausa que denuncia o clima de uma evocação simples e ingênua, para possibilitar a criação de uma realidade artística.

No segundo verso, temos a indicação dos "desejos da infância", após a pausa expressa no verso inicial. Como se trata de uma fase da vida em que o gosto por guloseimas é característico, a autora opta pelo "sorvete" para retratar os desejos da criança.

Em sequência, no verso final "derretidos na rua", notamos que a autora utiliza a palavra "derretidos", e esse vocábulo nos remete a idéia de que os desejos da infância tornam-se líquidos, como o sorvete, e se consomem. Impressão essa que é confirmada pela posição das palavras: no primeiro verso tem-se o "sorvete", no segundo, os "desejos" e no terceiro, "derretidos", nota-se justamente pelo plural dos vocábulos

que são realmente os desejos do período da infância que são derretidos como um sorvete.

Na concisão do haicai, pode-se afirmar que a poeta sublinha a decepção da vida, de sonhos e desejos não realizados. O vocábulo "derretidos" nos remete às derrotas da vida, o desviar da rota dos sonhos, mensagem essa transmitida de forma sutil, harmoniosa, como se fosse o período da infância, com todo seu frescor e leveza.

Tais versos foram retomados do poema que se segue:

Momentos da infância
plantados no meio da rua!

Avental e quepe branco
voz estridente,
riso e gestos largos,
tocando a sua buzina,
lá vinha o João Sorveteiro
coçar a vontade da gente!

De cara,
logo dizia:
– sorvete só com trocado!
– fiado, não!

E para agonia nossa
a vontade pelo sorvete
já nem tinha cor!
O corpo, se encolhia.
Olhos na garganta
e a língua, nua e solta,
sonhava
com o sorvete
do Sorveteiro João!

Todas as tardes
a cena se repetia:
– lá vinha o João Sorveteiro
coçar a vontade da gente!

Mas, sorvete...
só com trocado...
– fiado?! Não!

Desejos da infância
derretidos
no meio da rua!

Nesse poema, a autora expressa "Momentos da infância/ plantados no meio da rua!" e, na segunda estrofe, faz a descrição de um vendedor de sorvete e caracteriza-o como "João Sorveteiro", que com sua buzina conseguia instigar a vontade das

crianças que estavam nas ruas. Temos aqui novamente a presença da rua, da cidade e do homem no trabalho.

A presença de "crianças" está implícita nos versos por meio da palavra "infância", ainda notamos que o eu-poético se insere nos versos "E para agonia *nossa* / a vontade pelo sorvete / já nem tinha cor!". Convém destacar que o eu-poético nos remete a memórias do período da infância, ou seja, uma recordação do passado. Essa idéia se confirma com os verbos: "vinha", "tinha", "sonhava", "encolhia".

Para que se ganhasse o sorvete era preciso de dinheiro, "-sorvete só com trocado! / - fiado, não!", e como descreve a poeta essa vontade não era saciada, quando o sorveteiro passava as crianças saíam de cabeça baixa, "Desejos da infância/ derretidos/ no meio da rua!".

Pode-se verificar a impressão de movimento do sorveteiro na repetição dos versos finais da segunda estrofe com os versos finais da quinta estrofe: "lá vinha o João Sorveteiro / coçar a vontade da gente!". E também intensifica o trabalho do sorveteiro pelas ruas, com a repetição dos versos da terceira com os da sexta estrofe: "- sorvete só com trocado! / - fiado, não!".

A quarta estrofe é significativa, pois marca nesse momento a desilusão, a experiência de uma decepção da vida, que a autora demonstra através do corpo físico: "O corpo, se encolhia / Olhos na garganta / e a língua, nua e solta". Logo, representa a agonia advinda pela vontade do sorvete do "Sorveteiro João".

Convém mencionar a expressividade da vogal [e] nos vocábulos mais significativos do poema, "sorveteiro", "vontade", "sorvete", "desejos", "derretidos". Essa vogal denota retração, sugerindo intensidades emocionais recolhidas, justamente o que a autora procura transmitir de forma poética.

Observamos que em todas as estrofes tem-se o uso do ponto de exclamação:

plantados no meio da rua!
coçar a vontade da gente!
– sorvete só com trocado!
– fiado, não!
já nem tinha cor!
do Sorveteiro João!
– fiado?! Não!
no meio da rua!

Esse fato chama a atenção pelo motivo de sugerir uma construção expressiva nos versos, o que nos remete ao pronunciar em voz alta, clamar, comparado com o anúncio do "João Sorveteiro" pelas ruas. E também nos sugere o clamor das crianças pelo sorvete do sorveteiro João.

Diante do exposto, nota-se que a poeta apresenta momentos que marcam a vida de uma criança, ou seja, o fato de não obter o sorvete nos remete ao irrealizável, a idéia de ilusão. A primeira estrofe marca os momentos de infância plantados no meio da rua, ou seja, sonhos e desejos planejados. No entanto, na última estrofe esse anseio é derretido no meio da rua, como um sorvete que volta ao estado líquido.

Notamos que Flora Thomé retoma e recria em três versos toda a sensibilidade de filtrar as idéias e as emoções num modo novo de transmitir o essencial do texto poético, e organiza na leitura um meio de sugestão e enlevo para a compreensão da mensagem emitida. Temos no haicai o frescor, um estilo mais livre e espontâneo, como sugere a infância. Conclui-se, então, que o pequeno haicai é poesia vivida, uma experiência poética recriada.

A novidade na poesia é de grande importância, indica a originalidade na produção artística. Exige-se do poeta novidades de forma, de linguagem e de temas, pelo menos de posicionamento diante de temas antigos ou eternos, nesse caso, a autora retoma um tema já expresso em sua obra e molda-o no aspecto formal, métrica, sintaxe e estilo diferentes, tornando os dois poemas bem distintos, o que demonstra a habilidade da poetisa em trabalhar um mesmo tema de maneira diversa.

Pode-se associar o haicai a uma projeção cinematográfica, pois causa impressão de realidade, expressa na sua textura, no seu caráter concreto, e é significativo na expressividade enxuta que demanda idéias, imagens e uma grande carga emotiva.

Flora Thomé sente a existência com mais sensibilidade, vê as coisas com mais acuidade, pensa os problemas da vida com mais intensidade; e quem tem mais a dizer, diz com menos palavras (na concisão do haicai) e em complexa expressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos que o escritor, ao realizar o processo da reescrita de seu texto, demonstra sua inquietação diante da produção literária. Há escritores que retomam, outros que não lêem jamais seus textos após serem publicados. Entendemos a reescrita do texto como um exercício válido, pois essa retomada faz surgir um novo texto, original e independente do primeiro. Como anteriormente apresentado, temos como exemplificação desse processo os nomes de Eça de Queiroz, Miguel Torga, Marques Rebelo, Guilherme de Almeida que, assim como Flora Thomé, manifesta uma certa inquietação, expressa em seu anseio em retomar poemas anteriormente escritos e os recriar, na forma de haicais.

Há também leituras que transformam determinados poemas, é o que ocorre com Perrone-Moisés ao transformar poemas de Fernando Pessoa em haicais, mencionada anteriormente. O mesmo acontece com Flora Thomé, no entanto, é a escritora quem realiza o processo da reescrita em sua própria obra, demonstrando a habilidade em resgatar poemas já produzidos, em reler sua obra. Assim confirma-se o fato da poeta ser leitora de si mesma.

O processo da reescrita na poética de Flora Thomé, que leva à construção do haicai, representa a sensibilidade da autora, que consegue realizar uma nova leitura de sua obra e retirar a essência poética, destacando-a em três versos.

Na construção e concisão do haicai se sobressai um estado de espírito, uma atitude pessoal, um modo de encarar os mistérios da vida, uma profundidade de olhar incomum nos homens comuns, uma perspicácia em captar o detalhe, a riqueza

oculta dos seres e dos acontecimentos do mundo, do sentimento, e é justamente isso que Flora Thomé sugere, ao retomar versos de poemas em que ela inseriu personagens que fizeram parte de sua vida, como seu pai, a parteira, o sorveteiro, o cinema, o balcão, símbolo do trabalho.

Com a leitura dos poemas em *Retratos*, identificamos que os versos reescritos por Flora Thomé alcançam, na forma do haicai, um despojamento de linguagem, a autora retoma e recria em três versos toda a sensibilidade das emoções. Temos no haicai um frescor, um estilo mais livre e espontâneo que representa rapidez, concisão e síntese, e isso nos leva a uma sensação de leveza expressa em seus versos reescritos.

É preciso destacar que os haicais de Flora Thomé são um exemplo bastante significativo de uma poesia que busca o sentido de leveza. Encontra-se no confronto entre os poemas de *Retratos*, de 1993 e *Haicais*, de 1999, como vimos a capacidade da poeta em manusear sua produção de maneira distinta, bem como a oposição entre leveza e o peso, nos deixa explícito que a poesia oriental praticada pela autora merece destaque.

A fluência e a leveza do haicai demandam grande domínio linguístico, mesmo sendo a concisão vocabular uma das características centrais do haicai, essa brevidade não deve ser entendida como sinônimo de facilidade, não é qualquer escritor que pode compor haicai, pois aderir ao exercício desse gênero exige do poeta encontrar a possibilidade de captar somente o essencial.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. *Poesia vária*. São Paulo: Cultrix, 1947.

AMORA, Antônio Soares. *Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973.

BÍBLIA Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1991.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confisão* – ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

FRANCHETTI, Paulo. Guilherme de Almeida e a história do haicai no Brasil. In: ALMEIDA, Guilherme de. *Haicais completos*. São Paulo: Palas Athenas, 1996.

_____. *Haikai* - antologia e história. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco. *Para entender o texto*. São Paulo: Ática, 1996.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística na língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. *A literatura portuguesa através dos textos*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

ODA, Teruko. Haicai - a poesia kigô. In: CASTRO, Débora Novaes de. *Hai-kais ao sol*. São Paulo: Livro Arte, 1995. p. 13-7.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa*, aquém do eu, além do outro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

QUEIROZ, Maria Helena de. *A variedade literária na obra poética de Guilherme de Almeida*. 2002. 210f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências de Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2002.

THOMÉ, Flora. *Haicais*. Araçatuba: Gráfica, 1999.

_____. *Retratos*. Três Lagoas: Fotolitos e Arte Final, 1993.