ArReDia
Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / UFGD

O PROCESSO DA REESCRITA EM *HAICAIS* DE FLORA THOMÉ

The rewrite process in haiku the Flora Thomé

Angela Hess Gumieiro[i]
Universidade Federal da Grande Dourados

Resumo: Atenta às diversidades em poesia, Flora Thomé se dedica à composição poética oriental e se torna, no Mato Grosso do Sul, a principal divulgadora dessa poesia de origem japonesa. Algumas composições de *Haicais*, livro de 1999, retomam versos pertencentes a poemas produzidos anteriormente pela autora, em *Retratos*, de 1993. Neste sentido, o presente texto evidencia um estudo dos poemas que compõem as obras de Flora Thomé: *Haicais*, de 1999 e *Retratos*, publicada em 1993, traçando um diálogo entre elas, no que diz respeito ao processo da reescrita como recurso literário empregado na poética da autora.

Palavras-chave: Haicai. Literatura regional. Flora Thomé..

Abstract: Aware of the diversity in poetry, Flora Thomé is dedicated to oriental poetic composition and becomes, in Mato Grosso do Sul, the main disclosing this poetry of Japanese origin. Display in some compositions of Haiku, 1999 book, the resumption of verses belonging to poems previously produced in Portraits, 1993. This text presents a study of the poems that make up the works of Flora Thomé: Haiku, 1999 and Portraits, published in 1993 by establishing a dialogue between them, with respect to the rewriting process, as literary device employed in the poetics of the author.

Keywords: Haiku. regional 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 (1999) e Nas águas do tempo (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 à temática das estações e à regra que determina que o número de sílabas seja de 5-7-5.

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 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 (1999), Haicais, objeto de nosso estudo, é, como afirma Pires (1999, p. 10), "praticamente um livro de bolso", fazendo lembrar, com a capa de Utagawa Hiroshige, "[...] a simpática despretensão de uma ideia dividida em três partes, ou três versos" (PIRES, 1999, p. 2), assim como o haicai. Quem realiza a leitura dos mais de 100 poemas que nele se encontram, percebe 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 (1999) 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 (1993) 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 faz 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 (1999) 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 (1947).

De acordo com Queiroz (2002),

> 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 (QUEIROZ, 2002, p.65).

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 Octavio Paz (1972), o Japão, para o poeta moderno, torna-se "[...] não um espelho, mas uma janela que mostra outra imagem do homem, outra possibilidade de ser" (PAZ, 1972, p.204).

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.

O haicai no Brasil

Enquanto manifestação artística da cultura japonesa no Brasil, o haicai é, entre as formas poéticas nipônicas, a que foi mais praticada 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 Leminski, 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 um certo deslumbre pelo poder econômico e pela tecnologia do Japão moderno, por outro lado, 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 vindos 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 adaptado 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 (1947) que o haicai atingiu um público mais amplo, dado o grande prestígio do poeta nas décadas de 1930 e 1940. Segundo Queiroz (2002), "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" (QUEIROZ, 2002, p.66).

Realmente foi com a mediação de Ezra Pound (1990) 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 ideias de Ezra Pound (1990). 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 Leminski, que colaborou como poucos para tornar o haicai popular.

Assim, no contexto desse estudo, observamos 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.

Procedimento metodológico: o processo da reescrita como um recurso na criação literária

O texto de Antoine Compagnon (1996) 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" (COMPAGNON, 1996, p.31).

De acordo com Compagnon (1996), 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 (2001) 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 Octavio Paz (1972).

Para melhor entendermos essa releitura/reescrita de Perrone-Moisés (2001), transcrevemos 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, 1985 *Apud* PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 41)

Dia de Verão.
Abro a porta de casa
E espreito o calor dos campos com a cara toda.
(LEYLA PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 23)

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 (2001) 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 (1947), um dos primeiros escritores a divulgar o haicai no Brasil, que utilizou o processo da reescrita em sua obra poética. Observamos o processo na poesia de Guilherme de Almeida (1947):

"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
(ALMEIDA, 1928, p. 22)

Hora de ter saudade

Houve aquele tempo...
(E agora, que a chuva chora,
ouve aquele tempo!)
Poesia vária
(ALMEIDA, 1947, p.19)

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), "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" (QUEIROZ, 2002, p. 69).

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 um outro texto, original e independente do primeiro. Para ilustrar esse pensamento, citamos o escritor Eça de Queiroz (1892) 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 (1941), que diante de seu conto Resignação, de 1941, recria outro, *A* Maria Lionça, em 1944. Da mesma forma, o autor carioca Marques Rebelo (1935), na obra de ficção Marafa, de 1935, retoma seu texto no intuito de rever a linguagem, modificando-a, e a atitude das personagens.

Segundo Antonio Candido (1999), 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" (CÂNDIDO, 1999, p.102).

Esse processo de retomada textual foi realizado, do mesmo modo, por Mário Quintana, Guimarães Rosa, dentre outros. Em contraposição, a escritora Clarice Lispector, após terminar seu texto, não retornava mais a ele.

O processo da reescrita como recurso literário tem sido empregado na poética de Flora Thomé (1999) e isso revela uma certa inquietação, um desejo de recriar a obra. Assim, retoma poemas já publicados e os recria, transformando-os em haicais.

Com a publicação de Haicais, Flora Thomé (1999) 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.

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

Aspecto importante a se destacar nos versos de Retratos, de Flora Thomé (1993), é 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, a luta diária

pela sobrevivência, nas atividades do carroceiro, do mascate, do comerciante e da parteira, e, que, posteriormente, é retomado na forma concisa do haicai, em 1999.

Carroça e carroceiro
trabalho realejo
Na fotografia da cidade.
(THOMÉ, 1999, p. 8)

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 à 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", de onde se abstrai 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.

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) 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!" (THOMÉ, 1999, p.10).

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 como reação ao peso de viver. De acordo com Ítalo Calvino (1990), "a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta" (CALVINO, 1990, p.22).

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.

Sobre a 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 (1999) 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:

Camelô e mascate
têm sabor de madrugada
batendo na porta, no peito.
(THOMÉ, 1999, p. 10)

No verso inicial, notam-se dois substantivos Camelô / mascate, que nos remetem à 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 (1999) 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 o movimento que o mascate faz, dá ideia de um movimento lento, porém contínuo, batendo de porta em porta. Existe um diálogo 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, batend*o* no peito". Esse recurso foi usado para dar maior expressividade ao verso. O recurso à elipse funciona como motivador 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 da obra Retratos, de 1993, em que Flora Thomé (1999) 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!
(THOMÉ, 1993, p. 15)

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 "tem sabor de madrugada" e em cada um vê a mesma ousadia e coragem que teve seu pai.

Flora Thomé (1999), 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 (1993) 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 ideia do trabalho lento e contínuo do mascate. Flora Thomé (1993) 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 à 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.
(THOMÉ, 1999, p. 13)

Na composição acima, Flora Thomé (1999) 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 proporcione o sustento, o "pão nosso de cada dia". No último verso desse haicai, Flora Thomé (1999) apropriou-se da expressão que no texto bíblico faz parte de uma oração, "o pão nosso de cada dia nos dai hoje". 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!
(THOMÉ, 1999, p. 16)

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 e a 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 (1999) 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, o balcão como 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.

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 necessária no trabalho do poeta" (CALVINO, 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.

Notamos que Flora Thomé (1999) retoma e recria em três versos toda a sensibilidade de filtrar as ideias 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 ideias, imagens e uma grande carga emotiva.

Flora Thomé (1999) 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 leem 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. Flora Thomé (1999) manifesta uma certa inquietação, que é 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 (2001) 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 (1999), 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 (1999) 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 (1999) alcançam, na forma do haicai, um

despojamento de linguagem, em que 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 (1999) 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, a capacidade da poeta em manusear sua produção de maneira distinta. A fluência e a leveza do haicai demandam grande domínio linguístico, mesmo sendo a concisão vocabular uma das suas características centrais. Essa brevidade, no entanto, 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. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1991.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de 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*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora 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: Ed. da Unicamp, 1996.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de 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.

PIRES, Enilda Mougenot. *Flora Thomé*, *a artesã nipo-brasileira*. [S.I.: s.n.], 1999.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

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

REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1935.

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

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

TORGA, Miguel. *Diário.* Coimbra: Edições do autor, 1941.

[i]E-mail da autora: angelahessufgd@gmail.com