

AS VIAGENS HAICAÍSTICAS DE JACK KEROUAC

José Lira¹

RESUMO: Este trabalho expõe algumas considerações sobre a influência que o livro *The Dharma Bums*, do escritor norte-americano Jack Kerouac, teve sobre as origens e a consolidação do haikai como gênero literário nos Estados Unidos. Além de fazer algumas breves explanações sobre a poética do haikai, o autor mostra, traduz e comenta alguns poemas mais característicos de Kerouac como haicaísta e pretenso cultor do zen-budismo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, tradução, Jack Kerouac, haikai.

ABSTRACT: This paper presents some considerations on the influence exerted by North-American writer Jack Kerouac's book *The Dharma Bums* on the origins and consolidation of haiku as a literary genre in the United States. Besides making some brief explanations on haiku poetics, the author presents, translates and comments on some of Kerouac's most characteristic poems as haiku writer and alleged Zen Buddhism practitioner.

KEYWORDS: Literature, translation, Jack Kerouac, haiku.

Vou expor neste trabalho algumas considerações sobre a obra poética de Jack Kerouac (1922-1969), autor norte-americano conhecido no mundo inteiro por sua produção em prosa. Nascido Jean-Louis Kerouac, de pais franco-canadenses, em Lowell, Massachussets, Jack Kerouac tornou-se um mito ainda em vida depois da extraordinária repercussão de seu livro *On the Road* (1957), a obra seminal do movimento literário e artístico que viria a ser chamado de *Beat Generation* (“Geração Beat”) e que desencadeou uma revolução de costumes única na História contemporânea. Se bem que vou me referir aqui, mais diretamente, a outro livro de Kerouac, *The Dharma Bums* (1958), e a sua obra poética de que vou tratar consiste em haicais, que nem é propriamente poesia.

A crítica literária valorizou, talvez em excesso, outros escritores e poetas da “Geração Beat”, como o Allen Ginsberg de “Howl” e o William Burroughs de *Naked Lunch*, que tratam de contestação erudita e obscenidade vulgar numa linguagem mais cuidada e consentânea com os padrões literários aceitáveis na época. Mas Jack Kerouac, com todos os seus apregoados defeitos estilísticos, é o autor essencial para a compreensão do fenômeno *beat*. Apesar de desprezada pela crítica tradicional, a obra de Kerouac teve uma repercussão dentro e fora do movimento muito maior do que a de seus contemporâneos e contagiou toda uma geração de jovens insatisfeitos com a opressão do puritanismo e da “guerra fria”. A influência que ela exerceu sobre a música dos Beatles e de Bob Dylan, entre outros artistas de diversas áreas, foi decisiva para o “pé na estrada” que levou milhões de

¹ Tradutor. Publicou *Emily Dickinson: alguns poemas* (São Paulo: Iluminuras, 2006).

pessoas à contracultura, à absorção de valores morais e espirituais da herança oriental, ao movimento *hippie* e a toda a efervescência cultural e social daquela época não tão distante.

The Dharma Bums segue a mesma linha narrativa linear de *On the Road*, mas tem um “algo mais” para justificar estas notas, que é o olhar mais bem centrado em direção à herança oriental. O livro narra o reencontro e a despedida de dois amigos, o escritor Ray Smith, um visionário em busca de si próprio, e o poeta Japhy Rider, zen-budista e haicaísta, de partida para o Japão, onde iria estudar as filosofias orientais. Ray Smith é o próprio Jack Kerouac e Japhy Rider é Gary Snyder, poeta, haicaísta, ensaísta, tradutor de obras clássicas chinesas e japonesas, que também fez parte do movimento *beat* e hoje, aos 79 anos, é um ativo ambientalista². Um fato curioso e revelador da pressa com que *The Dharma Bums* foi escrito (os editores queriam aproveitar o enorme sucesso de vendas de *On the Road*) é que Kerouac, a certa altura, num *lapsus linguae* notável, escreve, referindo-se ao personagem Japhy: “*I had a dollar left and Gary [grifo meu] was waiting for me on the shack*” (p. 135).

Em suas viagens e caminhadas (a “Geração Beat”, como se sabe, “viajou” muito, em todos os sentidos), enquanto escalam montanhas e apreciam paisagens ou nos intervalos de memoráveis festas étlicas e proezas sexuais (bebedeiras e orgias, no bom e no mau sentido), Japhy Rider ensina a Ray Smith alguns tópicos da cultura oriental, sintetizados na arte do zen e do haicai. “Percorrendo este país” – afirma Japhy – “dá para entender as raras pedras preciosas que são os haicais escritos pelos poetas orientais, registrando o que viam sem filigranas literárias ou extravagâncias de expressão, sem nunca se embriagar nas montanhas ou coisa assim, mas de mente aberta como as crianças” (p. 52). Japhy Rider tem um caráter místico e contemplativo e, sempre invocando a sabedoria do zen-budismo, que prega de um modo e vivencia de outro, “curte a vida adoidado”, em busca da realização espiritual que só através do darma, a doutrina do Buda, pode ser alcançada. Há muita contradição e pouca realização ou iluminação nesse modo hedonista, irresponsável e boêmio de budismo, e Kerouac foi contestado em seu tempo pela estreiteza de visão em relação aos valores da religiosidade japonesa. Mas o fato é que, bem ou mal, é nessas conversas informais, entre uma ou outra excursão e uma e outra garrafa, que Japhy Rider (Gary Snyder) ensina a arte do haicai a Jay Smith (Jack Kerouac), como a expressão literária típica, em sua (equivocada) opinião, da filosofia zen-budista e, por extensão, da cultura oriental.

Vou ter de abrir agora dois parênteses antes de prosseguir. O primeiro é para dizer uma palavra só sobre o zen ou zen-budismo, que é uma das formas de budismo praticada no Japão. (Convém esclarecer que “budismo”, “zen-budismo” e “zen” são tratados aqui, por convenção, como palavras de idêntico sentido.) Seria

² Gary Snyder ganhou, como poeta, o Pulitzer Prize de 1975 nos Estados Unidos por seu livro *Turtle Island* e, por sua obra como divulgador do haicai, obteve em 2004, no Japão, um prestigioso prêmio literário internacional. A diferença entre “poeta” e “haicaísta”, pouco distinta para alguns, ficará mais evidente (assim espero) no decorrer deste texto.

inútil tentar definir o budismo na exiguidade deste espaço, até porque, alguém já disse, pode-se até dizer o que é poesia, por exemplo, mas nenhuma definição conseguiria sintetizar o zen. Arrisco-me apenas a afirmar que a regra básica do budismo tem muito a ver com o pensamento de Heráclito de que ninguém se banha duas vezes nas águas do mesmo rio (Heráclito de Éfeso, por sinal, foi contemporâneo de Gautama Buda). A “Primeira Nobre Verdade” do budismo, de acordo com o manual básico de Silva & Homenko (2005, p. 35) é esta: “Observando com atenção o universo, veremos que tudo é transitório, mutável, perecível. Tudo é impermanente e se transforma sem cessar. [...] Tão depressa concebemos uma coisa e ela já se transforma em algo diferente; tudo é e não é”. Da afirmação dessa verdade, que leva à ilusão, que leva ao sofrimento, que leva aos caminhos em busca da iluminação, do nirvana, derivam todos os outros mantras e leis e virtudes e regras do budismo. O zen não é propriamente uma religião nem uma filosofia. O zen ensina que a meditação é o caminho para o *satori*, estado de iluminação permanente que consiste em “ver as coisas como elas são”.

Mas nosso espaço aqui é insuficiente para abordar essas questões. Há uma historieta anônima que talvez explique melhor o que é, para um budista, a busca dessa verdade. Um dia o aprendiz perguntou ao mestre: “Mestre, que me podes dizer da sabedoria que adquiriste após esses vinte anos de meditação?” E o mestre respondeu: “No início eu achava que os rios eram rios, e as montanhas, montanhas”. E o aprendiz quis saber: “E depois, Mestre?” “Depois”, disse o mestre, “depois eu passei a achar que não era bem assim”. E o aprendiz insistiu: “E agora, Mestre?” “Agora”, o mestre disse, “agora eu sei que os rios são rios, e as montanhas, montanhas”. É em absurdos assim que o zen-budismo se alicerça.

O outro parêntese, um pouco mais extenso, é sobre o haicai ou haiku, um gênero literário que só por amor à simplificação pode ser chamado de poesia. (Faço uma digressão para dizer que o Brasil é hoje talvez o único país do mundo que chama o haiku de haicai, não tanto por uma questão de eufonia ou sensibilidade poética, mas por um dos muitos equívocos que permeiam a sua história entre nós. Há no japonês moderno a palavra “haiku”, que é formada pela junção de sílabas das palavras “haikai” e “hokku”, ambas em desuso para designar o tipo de poema de que trata este texto.) Pois bem, digamos que o haicai é um tipo “diferente” de texto “imagístico” que se situa entre a prosa e a poesia. O haicai é, digamos assim, um poema (vamos chamá-lo de poema) de forma fixa de origem japonesa, do mesmo modo que o soneto é um poema de forma fixa de origem italiana. O soneto tradicional tem catorze versos decassílabos e esquemas rígidos de rimas, além de certos aspectos constitutivos, como a *volta* e o *conchetto*, na terminologia italiana, que o distinguem de outros poemas semelhantes (nem todo poema de catorze versos é um soneto). O haicai tradicional em língua japonesa tem três versos de 5-7-5 sons distintos (*onji*), que também por simplificação se pode chamar de sílabas. O haicai não usa título nem rimas, sendo-lhe inerentes também certos recursos que outros poemas não têm (o mais comum é o *kigo* ou termo de estação, uma palavra ou expressão que situa o poema no tempo e no espaço de uma das quatro estações do ano, para enfatizar a sua transitoriedade). O soneto e o haicai são formas

literárias fixas no sentido de que têm uma orientação textual reconhecível, mas não há formas *imutáveis* em nenhuma literatura de nenhum país. Assim como o soneto passou por várias transformações fora de seu país de origem, o haikai também adquiriu características próprias pelo mundo afora. Não há um jeito “certo” – apesar de que há muitos modos errados – de fazer haikai, não há uma linguagem haicaística “autorizada” a ser seguida por todos. Há, sim, algumas escolhas que podem resultar na obtenção de determinados efeitos próprios do haikai como expressão literária.

É verdade que o haikai, como o zen, valoriza a beleza do que é humilde e simples (e não do que é sofisticado e cheio de ornamentos inúteis). Mas o haikai não é, no fundo, o que se vê; é o que se diz sobre o que se vê. Por isso não é zen, porque o zen não admite nenhum tipo de símbolo ou representação da realidade (e a linguagem é um sistema de símbolos). Poder-se-ia afirmar com razoável segurança que a “Primeira Nobre Verdade” do budismo é a única verdade que interessa ao haikai. O que há em comum entre haikai e zen-budismo é apenas a premissa de que todas as coisas são impermanentes, todas as coisas são imperfeitas e todas as coisas são incompletas. Assim, no haikai, aprecia-se o amor à natureza e a todos os seres, o despojamento e a simplicidade, mas não (salvo exceções) a irreverência e o paradoxo. O fato é que não é preciso ser *beat* nem *hippie* nem zen nem filósofo – nem muito menos poeta – para fazer haikai. Basta ser haicaísta.

A leveza e a brevidade da poesia oriental, em especial o haikai, exerceram uma declarada influência sobre a poesia imagista anglo-saxã de inícios do Séc. XX, a qual considerava a imagem como sendo *o próprio poema* e não somente *uma parte do poema* – pelo menos em princípio, pois na prática essa noção se perdia.³ Segundo Ezra Pound, mentor e maior divulgador do movimento, uma imagem é algo que “apresenta todo um complexo intelectual e emotivo num só instante”, e um haicaísta pode até ter essa definição em mente ao escrever, mas a diferença fundamental entre haikai e poesia em geral é esta: o haikai apenas *mostra*, da forma mais objetiva e impessoal possível, um fato, uma situação, um quadro momentâneo. O haikai não se vale de uma imagem para julgar, explicar, argumentar, comparar ou – enfim – para racionalizar. É por isso que o poema de William Carlos Williams que começa com os versos “*so much depends / upon / a red wheel / barrow*” não é um haikai: exatamente por causa do modo assertivo como o poema começa. Alguém poderia objetar que há pouca lógica nessa racionalização, mas há, sim, uma racionalização, que não apenas expõe, mas proclama algo. O haikai é um poema descritivo / objetivo / intuitivo: não se apoia no raciocínio lógico, mas, tanto quanto possível, na observação acrítica, impessoal, imparcial.

³ Exemplos de imagem-dentro-do-texto são estes versos de Gary Snyder, um verdadeiro haikai “desentranhado” de outras figurações poéticas nos vinte e tantos versos do poema “Manzanita” (1974, p. 27): “*A woodpecker / Drums and echoes / Across the still meadow*” (numa tradução simplificada: O bate-bate / Do pica-pau ecoa / Pela planície).

O haikai é hoje em dia o tipo de poema mais produzido e divulgado em todo o mundo, tanto individualmente quanto em congregações ou grêmios que reúnem os adeptos e promovem concursos e oficinas o ano inteiro. Cada país tem a sua própria “escola haicaística”, sucessora da herança literária dos grandes clássicos japoneses, dentre os quais Matsuo Bashō (1644-1694), considerado o fundador do gênero. Foi Bashō quem descobriu as potencialidades de expressão dessa forma poética, então chamada de *hokku*, que ele destacou de um gênero mais amplo denominado *haikai no renga*. Na poética japonesa, a beleza é impregnada pelas noções de uma nostálgica solidão existencial (*sabi*) e uma austera humildade (*wabi*), ambas centradas no “aqui e agora” que é a marca da evanescência zen-budista com que os seres e as coisas são vistos num haikai. Escolhi três textos representativos da temática haicaística de Bashō com o intuito de demonstrar que Kerouac, à parte os exageros de seu envolvimento com a filosofia zen, soube traduzir essa temática em seus haicais. Os poemas originais estão em *romaji*, que é a transliteração da escrita japonesa para o alfabeto latino.⁴

furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto

No velho tanque
Uma rã mergulhando –
Barulho d’água.

Este é o mais famoso texto da literatura japonesa e um dos poemas mais traduzidos no mundo inteiro. Pode-se dizer que é uma síntese da transitoriedade de que fala o budismo. Não é a expressão de um sentimento poético ou de um conceito qualquer, mas da percepção de um instante real, sensorial, uma fusão momentânea entre visão e audição. Oferece pouco mais que a sugestão de uma imagem para que o leitor a apreenda e dela faça o uso que lhe aprouver. O leitor é, de fato, partícipe na elaboração da mensagem que Bashō transmite com extrema economia de palavras (até o adjetivo “velho” exerce uma função imprescindível para a atmosfera de tranquilidade e solidão que permeia o poema). Bashō foi o primeiro poeta japonês a desprezar em várias ocasiões a temática lírica tradicional em busca da originalidade (*atarashimi*), que ele incorporou a esse e a muitos outros haicais. O coaxar das rãs, e não o seu pulo desengonçado, é que era digno da atenção dos poetas, até que Bashō fugiu do óbvio e começou a difundir uma nova maneira de fazer versos.

⁴ Não há nenhuma referência direta a Bashō em *The Dharma Bums*. Japhy Rider cita em inglês, na tradução de Blyth, um haikai de Masaoka Shiki (1867-1902): “*The sparrow hops along the verandah, with wet feet*”, cujo original é: “*nureashi de / suzume no ariku / rōka kana*” (em tradução quase literal: “Com pés molhados / O pardal saltitando / Pela varanda”) e diz que esse é “talvez o maior de todos os haicais”. Shiki é um dos quatro grandes mestres do haikai, ao lado de Bashō, Yosa Buson (1716-1783) e Kobayashi Issa (1763-1828), e a ele se deve a criação da palavra *haiku* (fusão de *haikai* e *hokku*) para designar esse tipo de poesia que Bashō propagou mas não se preocupou em nomear.

kono michi ya / yuku hito nashi ni / aki no kure

Tarde de outono.
Não caminha ninguém
Por esta estrada.

Este haikai provoca impressões não muito perceptíveis para a maioria dos brasileiros que, por não enfrentarmos o rigor das estações, não nos damos conta da melancólica sensação de nostalgia evocada por uma tarde de outono, mas dá para captar a imagem de desolação compartilhada entre a estrada vazia e o viajante solitário (o próprio haicaísta). Vale notar que, apesar de sua linguagem direta e objetiva, sem aparente ambiguidade, o haikai, depois de entregue ao leitor, está sujeito a sua interpretação. “Esta estrada”, por exemplo, pode ser pensada como um caminho conceitual e abrangente, não uma estrada qualquer. Bashō compôs esse poema no último ano de sua vida, e há quem veja nele (talvez com certo exagero) um sentimento de amargura pela pouca atenção que o haikai merecia em sua época.

samidare ni / kakurenu mono ya / seta no hashi

Mesmo na chuva
Ela ainda é visível:
Ponte de Seta.

Este último é um dos haicais típicos das representações que Bashō, ao percorrer o país e registrar as suas impressões de viagem, fez da junção entre a natureza e as obras humanas. Famosa e decantada por sua beleza, a ponte de Seta era na época a maior do Japão. Esse tipo de representação, chamado de *utamakura* em japonês, é o haikai “pé na estrada”, que se refere a lugares, alguns famosos, como o Fuji ou Kyoto, outros reconhecíveis, como Ueno, terra natal do mestre, e Edo, a capital, e outros menos conhecidos hoje em dia. Bashō tinha uma espécie de compulsão em nomear os lugares históricos ou aprazíveis por onde passou em suas peregrinações. São montes, aldeias, rios, templos, santuários, estradas, lagos e outros sítios naturais e construções que compõem, junto ao termo de estação (*kigo*), uma espécie de “termo secundário” em diversos haicais.⁵

Esses modos de percepção do real típicos do haiku japonês foram captados por Kerouac, que lia os poemas de Bashō através das traduções de Reginald H.

⁵ As poucas palavras de japonês que sei de cor não me permitem traduzir com segurança nenhum verso de Bashō. Devo estas traduções, mais do que a uma penosa consulta aos dicionários, à adaptação de outras traduções feitas em línguas mais acessíveis. Na tradução/adaptação do segundo haikai, resolvi deslocar para o início o terceiro verso, “*aki no kure*”, para apresentar de imediato o cenário do poema (um haikai é em geral dividido em duas partes: o cenário, no primeiro ou no último verso, e a ação – que engloba o(s) seu(s) agente(s) – nos outros dois; nos exemplos acima, os cenários são, respectivamente, “No velho tanque”, “Tarde de outono” e “Ponte de Seta”).

Blyth, o maior estudioso da cultura japonesa de seu tempo. De acordo com Blyth (1941, p. 71), é possível distinguir quatro tipos de expressão poética:

- (a) o objeto tratado objetivamente;
- (b) o objeto tratado subjetivamente;
- (c) o sujeito tratado objetivamente;
- (d) o sujeito tratado subjetivamente.

O sujeito, no caso é o poeta, e o objeto, o poema. As opções (a) e (c) são próprias da atitude zen e, por extensão, da poética japonesa, de acordo com Blyth. Isto implica na consciente busca da supressão de sentimentos e emoções e do afastamento do poeta (do haicaísta) em relação ao objeto de seu discurso. O objetivo do haicaísta não é escrever “belos versos” e florear seu texto, engastar uma rima rica e fechar o poema com chave de ouro, mas voltar-se para a observação das coisas simples e dos eventos triviais do dia a dia.

Correndo o risco de me repetir e me alongar demais, faço aqui mais um parêntese para dar um exemplo prático da diferença entre haicai e poesia. Sirvo-me de um poema de Manuel Bandeira (1979), que foi um dos poetas preferidos de minha juventude ainda romântica e quase modernista. Alguns de seus versos palpitam em minha mente como o sangue nas veias. Mas hoje em dia muitos deles me soam, ousado dizer, de um lirismo “não comedido”, exagerado até:

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.
O bicho, meu Deus, era um homem.

Este é um poema em versos livres igual a muitos outros que compõem (quase diria que enfeitam) a lírica universal. É a descrição de uma cena acompanhada das impressões mais íntimas e subjetivas do autor, o qual está tão presente no poema como o ser humano que o poeta viu catando o lixo em busca de comida. Mas esta cena poderia ser retratada de forma bem mais direta e objetiva num haicai. Num haicai não haveria lugar para comentários, impressões, inferências, implicações, comparações, extravasamentos líricos. O haicai não faz julgamentos. O haicai se preocupa apenas com a descrição e contextualização de um evento, uma cena, uma percepção momentânea. Tudo o que Bandeira diz seria

deixado, dentro do comedimento de um haikai, à sensibilidade do próprio leitor, para que ele mesmo pudesse tirar as suas conclusões ou fazer as suas indagações:

Luar no pátio –
Alguém fuçando o lixo
Cata comida.

É claro que esta é uma “tradução não autorizada” do poema de Bandeira e não um verdadeiro haikai. O poema não foi feito por mim a partir da observação pessoal de uma cena ou de um fato qualquer. Busquei apenas reutilizar, dentro do possível, as palavras e expressões usadas pelo poeta e acrescentar outras para a reestruturação (“haicaização”) do texto original. O que faz um poema como “O bicho” parecer afetado para um haicaísta – sem desmerecer o gênio poético de Bandeira – é o uso de uma linguagem prolixa, adjetivada, apelativa, própria de nossa poética em geral, antiga ou moderna, que busca guiar o leitor e impor a aceitação de ideias e emoções em vez de abrir espaço à sua participação. O haikai não é um poema que se oferece já “pronto”. A estética do transitório, do imperfeito e do inacabado, numa linguagem simples e direta, sem exacerbação de tons poéticos, é que dá ao haikai a sua marca mais característica. O haikai busca a “desracionalização” das ideias, a “dessentimentalização” do instante poético, a “despoetização” de um fragmento textual que deve ser fruto da experiência sensorial imediata e não da fantasia.

Blyth forneceu as bases teóricas para o estudo do haikai nos países de língua inglesa, mas suas obras eram destinadas a um público acadêmico. Quem popularizou o haikai nos Estados Unidos e, por tabela, em outros países foi de fato Kerouac. Todas as gerações de haicaístas norte-americanos que se seguiram à explosão orientalista de *The Dharma Bums* devem algo a Kerouac. A primeira revista dedicada ao haikai, *American Haiku*, surgiu em 1963 (de uma sequência de mais sete títulos que vieram em seguida, até 1978), quando as preleções de Japhy Rider já haviam sido convenientemente absorvidas e discutidas.⁶

E aqui me permito outra digressão: hoje há certa unidade no movimento haicaístico norte-americano, ao contrário do que ocorre em nosso país, onde, por conta da imigração japonesa, já se praticava o haikai tradicional quando Kerouac chegou aqui. Mas entre nós há uma forte mistificação em torno da própria denominação de haikai. Nós, ainda hoje, poetas, críticos, tradutores e teóricos envolvidos com as “altas literaturas” não sabemos o que é um haikai. À exceção de um reduzido círculo de haicaístas em São Paulo e outros poucos Estados, não há no

⁶ A informação (mas não o reconhecimento do papel pioneiro de Kerouac) está na coletânea organizada por Bruce Ross (1993, p. XIX). O autor inclui Kerouac numa obscura “terceira geração” de haicaístas em seu país, e além do mais atrás de Guinsberg, que nem chegou a fazer haikai. O autor de outra antologia, Cor van den Heuvel (1999), mesmo tendo admitido que só se interessou por haicais depois de ler *The Dharma Bums*, também não reconhece o mérito de Kerouac na fundação do gênero nos Estados Unidos, preferindo destacar a atuação de alguns teóricos que, como ele próprio, surgiram bem depois.

Brasil uma identificação do haikai como gênero literário com as suas regras próprias. Houve entre nós uma sequência de más interpretações e de deturpações do modelo literário que se tentava afirmar, desde o “haikai parnasiano”, com título e rima interna, de Guilherme de Almeida até o “haikai-piada” de Millôr Fernandes, passando por malogradas “experimentalizações” de concretistas e afins e de extrava(z)amentos líricos de poetas municipais. Faltou um Jack Kerouac na história do haikai no Brasil.

Não que os haicais de Kerouac sejam os melhores exemplos do gênero. “Um haikai de verdade tem de ser simples como um mingau”, diz Japhy Rider em *The Dharma Bums*. O próprio Kerouac ecoou sua personagem nesta passagem de um de seus cadernos de anotações citada por Regina Weinreich (2003, p. X): “Um haikai deve ser, acima de tudo, descomplicado e livre de qualquer filigrana poética e, na medida em que compõe um breve quadro, deve ser arejado e gracioso como uma pastoral de Vivaldi”. Essas são boas definições para um haikai, mas não quer dizer que Kerouac as tenha seguido à risca. Grande parte de sua obra poética, na verdade (e por ironia a que mais contribuiu para a divulgação do haikai), foi estragada por um excessivo apego a “tiradas” filosóficas de suposta inspiração zen-budista. Se bem que supor que os jovens candidatos a haicaístas extasiados com a pseudo-filosofia existencialista não convencional de Japhy Rider se contentariam com a impassibilidade do haikai “não zen” seria exigir demais. Mas os poucos e incertos haicais que Kerouac inseriu em *The Dharma Bums* e, mais ainda, os comentários de seus personagens foram suficientes para despertar o interesse de milhões de pessoas que de outra forma não teriam tido acesso às compilações e traduções de textos japoneses feitas pelos *scholars* da época. O haikai surgiu de repente para as massas nos Estados Unidos como um gênero literário novo dentro das inovações estilísticas da “Geração Beat” e à sombra do orientalismo *gauche* infiltrado em quase tudo que Kerouac escreveu. A obra haicaística de Kerouac, que chega a mais de quinhentos poemas, só foi reunida em livro trinta e quatro anos após a sua morte, e mesmo assim de forma incompleta e com falhas de organização. Com a cristalização de sua imagem como ficcionista, poucos se deram conta do papel que ele teve na criação desse outro movimento literário em seu país, que hoje conta com uma legião de adeptos e se consolidou como o mais importante círculo haicaístico fora do Japão.

Vou mostrar em seguida alguns poucos haicais de Kerouac extraídos do livro de Weinreich (2003)⁷, com minhas próprias traduções e comentários esparsos, para dar uma ideia dos acertos e falhas de sua percepção pioneira desse gênero literário.

⁷ O livro *Jack Kerouac: Book of Haikus* (v. Referências) contém, no título, uma imprecisão linguística. O idioma japonês não distingue singular e plural: “haiku” é a palavra correta em ambos os casos. Mas a autora resolveu respeitar o título cogitado por Kerouac para um *book of haiku* que ele não chegou a publicar.

*All day long wearing
a hat that wasn't
On my head*

Uso o dia inteiro
Um chapéu que não estava
Na minha cabeça

*In my medicine cabinet
the winter fly
Has died of old age*

A mosca de inverno
No armário dos remédios
Morreu de velhice

Estes dois poemas, que são talvez os mais famosos haicais de Kerouac, são bem característicos das suas duas abordagens haicaísticas mais constantes (e conflitantes). O primeiro reflete a forte influência que uma visão simplista do zenbudismo de que já se falou aqui, repleta de absurdos e contradições, teve sobre o autor, e o outro é mais voltado para a linha tradicional. Pode-se ver que nesse último poema o termo de estação está explícito e a abordagem do transitório é bem marcada pela mosca que, por ironia, cercada de drogas que lhe eram inúteis, não escapou da morte.

Não segui nas traduções a grafia e a formatação do *Book of Haikus*, mas a que adoto em versos próprios. O padrão gráfico original dá à maioria dos poemas uma linearização *sui generis*: podem ser vistos como haicais “normais”, de três versos, e também como uma sequência de dois versos escritos numa folha estreita, com o primeiro sendo transportado para a linha seguinte (daí as letras iniciais minúsculas no segundo verso).⁸ Usei aqui a métrica tradicional de 5-7-5 sílabas, que ainda hoje é a medida mais adotada entre nós e que – apesar de não ser de minha preferência – se adapta bem à plena expressão em nossa língua. Muitos dos maiores haicaísticos brasileiros em atividade são adeptos desse formato, privilegiado também pelo venerado mestre japonês Masuda Goga (1911-2008), que veio para o Brasil quando criança e escrevia com fluência em nossa língua.

Não foi sem razão que Kerouac e a “Geração Beat” se identificaram tanto com o haicai. A sua vida, assim como a de Gary Snyder e outros poetas e escritores da época, tem muito a ver com a dos monges japoneses que percorriam seu país em longas peregrinações relatadas em crônicas entremeadas de haicais (*haibun*). Entre

⁸ O haiku japonês tanto pode ser escrito em três linhas como em duas ou numa só. É quase sempre a métrica e algumas “palavras de corte” específicas (*kireji*) que marcam as pausas entre versos. Kerouac parecia preferir que alguns dos seus haicais tivessem dois versos e outros três, mas nem a linearização nem a grafia foram observadas com rigor por Weinreich (2003), que talvez visse nisso uma questão menor. Há inclusive o caso de um poema cuja grafia diverge do manuscrito reproduzido no próprio livro (p. 11).

os haicais de talhe clássico que surgiram “na estrada”, nas viagens que Kerouac fez através dos Estados Unidos, há poemas como estes:

*The Golden Gate
creaks
With sunset rust*

A “Golden Gate”
Estala com a ferrugem
Do sol poente

*Iowa clouds
following each other
Into Eternity*

Nuvens de Iowa,
Uma seguindo a outra
À Eternidade

Nenhum dos dois é um haikai “de verdade”, um mingau simples, para usar a terminologia do próprio Kerouac: há muito condimento neles. E ainda assim, por contraste, também se pode dizer que falta muita coisa neles. Ambos são, a rigor, *muki haiku*, isto é, haicais sem termo de estação (como muitos outros que Kerouac escreveu). Mas o certo é que, se a gente se volta para a cultura haicaística de outros países, vê que o *kigo* nem sempre se deu muito bem fora do Japão. Como assinala Weinreich (2003, p. XXIII), “Kerouac usou nomes de lugares, reais e imaginários, nomes de pessoas e abstrações do tipo “Eternidade” e “Vazio” como *marcadores* [grifo meu], quase da mesma forma em que os poetas japoneses usam as estações, a flora e a fauna para evocar uma atmosfera”.⁹

A bela visão realista da grande ponte estalando, enferrujada, cede lugar, no primeiro haikai, à imagem estilística do “enferrujado” pôr do sol, não menos bela, é certo, mas incabível num haikai, por recorrer à linguagem figurada. Nunca é demais repetir: a linguagem do haikai tem de ser direta e não conceitual. O monge Francisco Handa (s/d) é bem claro a esse respeito: “A linguagem [do haikai] é objetiva: quando se fala da lua é da lua que se está falando. Neste caso, a lua não está representando uma mulher; é simplesmente a lua. Esta objetividade torna o haikai uma poesia diferente das outras”.¹⁰ No segundo, que se inicia também com uma observação objetiva, a interferência mística põe a perder o resto do poema –

⁹ Em busca de termos de estação cada vez mais explícitos, alguns haicaístas de língua inglesa, escorados nos maus exemplos do próprio Kerouac em seus haicais menos expressivos, tentaram dar um ar de *kigo* a exageradas adjetivações como, por exemplo, “*cool sunny autumn day*” (“dia de outono ensolarado e fresco”) e coisas assim, que ferem o princípio da brevidade poética do haikai.

¹⁰ Constam das Referências apenas os dados que me foi possível obter sobre o texto de Handa, o qual não está mais disponível na Internet.

não como poema, é claro, mas como haikai. (Aqui já me livrei, na tradução, do 5-7-5, obtendo um pouco mais de leveza e concisão. É essa medida, 4-6-4, que adoto com mais frequência em minha própria prática haicaística.) Seguem alguns exemplos da escrita haicaística de Kerouac que dão uma ideia de sua insegura aproximação com a temática de Bashō:

Useless! useless!
– heavy rain driving
Into the sea

Em vão, em vão!
Tanta chuva a cair
Dentro do mar

You'd be surprised
how little I knew
Even up to yesterday

Nem imaginas
Como eu ainda ontem
Sabia pouco

Who wd have guessed
that a January moon
Could be so orange!

Quem suporia
A lua de janeiro
Tão amarela!

Me, my pipe,
my folded legs –
Far from Buddha

Eu, meu charuto,
Minhas pernas dobradas –
Longe de Buda

Spring is coming
Yep, all that equipment
For sighs

É primavera –
Ai, toda essa bagagem
Para suspiros

Até aqui, somente epigramas e filosofia de ocasião. Vejamos alguns haicais mais sérios:

*Evening coming –
The office girl
unloosing her scarf*

Noite chegando –
A funcionária afrouxa
O cachecol

*No telegram today
– Only more
Leaves fell*

Sem telegramas –
Hoje somente as folhas
Estão caindo

*Night rain – neighbors
Arguing loud voices
In next house*

Noite de chuva –
Os vizinhos brigando
Em altas vozes

*May grass –
nothing much
To do*

Gramma de maio –
Quase nenhuma coisa
Para fazer

No meio desses poemas quase não há bons haicais. A insistência de Kerouac nos haicais de forte inspiração zen, hoje descartados, fazem com que os haicaístas mais atentos (ou mais radicais), embebidos das teorizações de um grupo de estudiosos surgido nas décadas seguintes à publicação de *The Dharma Bums*, desdenhem a sua contribuição, como atrás já foi dito. Citando Weinreich (2003) outra vez: “Há muita discordância hoje em dia entre os haicaístas [*haiku poets*] quanto a distinções formais que Kerouac, acho eu, teria desdenhado. Enquanto muitos haicaístas contemporâneos reconhecem a influência de Kerouac, seu trabalho não deve muito ao dele, mas segue em outra direção, mais alinhada com as fontes japonesas”.

Tendo sido ao mesmo tempo fundador e transformador do haicai em língua inglesa, Kerouac chamou suas experiências haicaísticas de *pops* (algo como

“estalos”) e, mesmo sem chegar aos extremos das gerações que o sucederam, reduziu o próprio haicai em inglês, tirando-lhe o formato 5-7-5 que alguns teóricos defendiam antes da explosão de *The Dharma Bums* e privilegiando a concisão, com uma economia de palavras que ainda hoje serve de modelo até para os seus críticos mais ranzinzas. (No entanto, por conta da homogeneização do formato tido como ideal para o “haicai americano” – como também para um suposto “haicai mundial”, em língua inglesa –, espera-se que o segundo verso do haicai seja sempre mais longo do que os outros, em desacordo com a prática de Kerouac.) Eis um dos *pops* que traduzi em versos de 3-5-3 sílabas:

*Waiting for the leaves
to fall –
There goes one!*

Aguardando
A queda das folhas –
Lá vai uma!

Aqui há uma bela sugestão de impermanência na queda das folhas e além do mais o poema nos transmite tanto uma sensação de tranquilidade e apego à vida contemplativa quanto algo da tristeza e melancolia próprias do outono, que é a estação sugerida pelo cair das folhas. Apesar de que a forma do poema não está à altura do conteúdo, pois é mais discursiva que imagística, esse é um poema com certo “sabor de haicai”. Mas a maioria dos *pops* têm, na verdade, muito mais “sabor de zen”:

*Tuesday – one more
drop of rain
From my roof*

Terça-feira –
Outra gota de chuva
Do telhado

*The mountains
are mighty patient,
Buddha-man*

As montanhas
São superpacientes,
Ó budista

Como estou aproveitando esta seleção dos haicais de Kerouac para apresentar também, nas traduções, os formatos que o poema tem em nossa língua, seguem mais quatro exemplos, desta vez com haicais sem métrica definida, que têm poucos adeptos entre nós (já se viu que essa forma de *vers libre*, que Blyth

usou em suas traduções, é a preferida nos Estados Unidos, adotada inclusive como padrão para o *world haiku*, e já foi praticada, a título experimental, até no Japão):

*The sound of silence
is all the instruction
You'll get.*

O som do silêncio
É todo o ensinamento
Que vais obter

*The raindrops have plenty
of personality –
Each one*

Os pingos de chuva
Têm muita personalidade –
Cada um

*Blizzard in the suburbs
– the mailman
And the poet walking*

Neva no bairro –
O carteiro e o poeta
Caminhando

*Full moon in the trees
– across the street,
the jail*

Lua cheia nas árvores –
Do outro lado da rua
A cadeia

Desses quatro poemas, apenas os dois últimos seriam considerados haicais hoje em dia, tanto aqui como nos Estados Unidos. Os dois primeiros não passam de epigramas, na mesma linha de outros já vistos aqui, “achados” poéticos que encerram uma reflexão, uma fantasia, uma opinião, um gracejo – qualquer modo de expressão que não seja próprio de um haicai. É esse, aliás, o erro em que Kerouac incorreu – desculpável, em seu caso, pela importância de sua contribuição inicial – e no qual incorrem nossos afoitos poetas, que se aventuram a fazer haicais sem conhecer o gênero. Com a falsa noção de que o haicai é um tipo de poesia como qualquer outro, com forma fechada e temática aberta, todos seguem o seu próprio estilo e não deixam de ser poetas para se fazer haicaístas.

Vejam os estes haicais-poemas no formato em que Kerouac os rabiscava em seus cadernos:

*A long island in the sky
The Milky Way*

Uma ilha comprida lá no céu
A Via Láctea

*The little sparrow on the eave drainpipe
My heart flutters*

O pardalzinho no cano do beiral
Me sobressalto

*I drink my tea and say
Hm hm*

Bebo meu chá e digo
Hm hm

E vejamos agora este interessante haicai:

*The pine woods
move
In the mist*

Dentro da névoa
O bosque de pinheiros
Se movimenta

Esse é um haicai que se pode chamar de tradicional, isto é, centrado na natureza, apesar de conter, para os críticos ou teóricos de gosto mais exigente, uma pequena “fuga do real” por conta do verbo “*to move*” (“mover”; “mover-se”) em referência a “*woods*” (“bosque”). Na verdade, não é o bosque de pinheiros que se move dentro da névoa, mas os próprios pinheiros e, além disso, eles se movem não no sentido mais comum de “mudar de lugar” (“*to change the place or position of*”), mas no de “agitar” (“*to stir*”) as folhagens. A ambiguidade até parece proposital: não consigo deixar de imaginar uma referência intertextual às árvores da floresta de Birnam, que se movem até o castelo de Macbeth. Esta é uma das características mais marcantes dos haicais de Kerouac: quando não há influências do zenbudismo, há mostras de uma inserção muito clara na tradição literária não oriental.

Mas eu gostaria de encerrar estas notas com um poema que, em minha opinião, é um dos melhores exemplos do gênio haicaístico de Kerouac. É certo que ele errou a mão em muitos versos, mas deve-se dizer em seu favor que mesmo um grande mestre do haicai é capaz de engendrar dezenas de poemas frustrados ou sofríveis para se contentar com um ou outro haicai bem-sucedido. Este é um haicai bem-sucedido:

*Straining at the padlock,
the garage doors
At noon*

Forçando as trancas,
As portas da garagem
Ao meio-dia

Deixando de lado a questão da forma, um pouco prejudicada pela falta da pausa distintiva entre cenário e ação, vê-se que esse poema tem uma força haicaística extraordinária, denotando uma observação acurada, quase científica, de algo que normalmente não se percebe no corre-corre cotidiano: no meio-dia de um dia verão (que é quando intuitivamente se situa o cenário do haikai), as portas de metal de uma garagem se distendem por conta da alta temperatura.¹¹ Atento aos fatos da natureza, Kerouac aproveita, sem nenhuma interferência subjetiva, os elementos de seu dia a dia no meio urbano que o cerca. Esse é o ideal perseguido a vida inteira por Bashō: perceber os mais ínfimos detalhes onde só o todo está à mostra. Isso é poesia? Muitos diriam que não. Isso é haikai.

O trabalho de Kerouac como haicaísta, com todas as inevitáveis perdas e os incontáveis ganhos que ele amealhou, foi também um trabalho de tradutor. De fato, ele foi tão importante como “haicaísta-tradutor” quanto como ficcionista para a literatura norte-americana. Kerouac não traduziu, como “tradutor-haicaísta”, um poema ou um livro, isto é, não fez de um poema outro poema nem de um livro outro livro, mas, bem ou mal, traduziu todo um gênero literário de um mundo até então distante e pouco compreendido para outro gênero literário equivalente e acessível a todos os seus conterrâneos.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
 BLYTH, R. H., *Zen in English Literature*. Tóquio: Hokuseido, 1941.
 HANDA, Francisco. “Oficina do Haikai” n. 47. São Paulo: Jornal Nippo-Brasil (s/d).
 KEROUAC, Jack. *The Dharma Bums*. Londres: Penguin, 2007.
 ROSS, Bruce. *Haiku Moment: An Anthology of Contemporary North-American Haiku*. North Clarendon, USA: Turtle, 1993.

¹¹ A tradução mantém o poema dentro do esquema rítmico normal de um haikai “curto” tradicional (4-6-4), mas não é muito fiel. Numa versão anterior, optei por “Forçando o cadeado” – que também não é estritamente literal – mas a métrica 6-6-4 me pareceu, esta sim, “forçada”. Como o que esteve em discussão neste trabalho não foram as traduções, mas os poemas originais, quem me leu até aqui há de perdoar as minhas limitações.

SILVA, G.; HOMENKO, R. *Budismo: Psicologia do Autoconhecimento*. São Paulo: Pensamento, 2005.

SNYDER, Gary. *Purple Island*. Nova York: New Directions, 1974.

UEDA, Makoto. *Bashō and His Interpreters*. Stanford, USA: Stanford University Press, 1992.

VAN DEN HEUVEL, Cor. *The Haiku Anthology*. 3 ed. Nova York: W. W. Norton, 1999.

WEINREICH, Regina (ed.). *Jack Kerouac: Book of Haikus*. Nova York: Penguin, 2003.

[Recebido em 27/04/2009
e aceito para publicação em 14/10/2009]