

Haikai: poesia e performance

Roberson de Sousa Nunes(Universidade Federal de Minas Gerais)

GT: Territórios e Fronteiras

Palavras-chave: haikai – poesia – performance

Este texto é o início de uma reflexão teórica sobre as características poético-literárias do *haikai* e a intervenção cênica *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*, realizada no VIII Festival Internacional de Teatro Palco & Rua (FIT-BH), em agosto de 2006, na qual participei como ator e coordenador do projeto. A questão é: como alguns conceitos de performance podem nos ajudar a pensar um diálogo entre uma obra poética escrita e uma concretização cênica inspirada nessa poesia?

O *haikai* originou-se do *tanka*, um tipo de poema curto que predominava na arte poética do Japão do século XVI. A estrutura das estrofes do *tanka* era dividida em versos de 5-7-5-7-7 sílabas. O primeiro terceto, 5-7-5, é que vai constituir, mais tarde, o que hoje conhecemos como *haikai*, *haikai*, *haiku* ou *hokku*. A forma poética do *haikai* obedece a essa composição fixa de três linhas, através da combinação rítmica somando 17 sílabas. Matsuo Bashô (1644-1694), Buson (1716-1784) e Kobayashi Issa (1763-1828) são alguns dos mais importantes nomes dessa poesia japonesa. Nas traduções para o português, muitas vezes, este número se perde, dando lugar a diferentes interpretações dos tradutores. Por exemplo, como nesse *haikai* de Bashô, com a transcrição de Haroldo de Campos (GREINER, 2000: 14):

[natsu-gusa ya tsuwamono-domo ga yume no ato]
Relva de verão: o após-sonho dos samurais mortos

Um *haikai* traduz uma idéia ou um momento de transitoriedade, com economia verbal e objetividade. Trata-se de um poema conciso, que aborda temas simples, muitas vezes ligados à natureza. Bashô diz o seguinte sobre o *haikai* ideal: “Na minha presente concepção, um bom poema é aquele em que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso.” (Cf. HISAMATSU. In: FRANCHETTI, 1996: 22) Nesta definição encontramos uma confluência entre a essência poética e a reflexão sobre a mesma. Bashô elevou o *haikai* a um ideal estético de simplicidade, espontaneidade e aperfeiçoamento espiritual, como prática de vida.

No Brasil, a concisão e a visualidade do *haikai* podem ser reconhecidas na poesia concreta. O movimento da poesia concreta brasileira, iniciado por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar e Haroldo de Campos, surgiu em meados dos anos 50. Outras características principais da poesia concreta são: a linguagem fragmentária, a materialidade da palavra, a valorização dos significantes, a objetividade e um maior rigor construtivo em relação às experiências gráficas. Segundo Haroldo de Campos, “O poema concreto aspira a ser uma composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada

emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto.” (CAMPOS apud FRANCHETTI, 1993: 53)

A partir dos *haikais* de Issa, Bashô, Buson, Onitsura, entre outros poetas japoneses, encontrados na antologia *Haikai*, organizada por Paulo Franchetti, o roteiro da intervenção cênica *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio* foi, *a priori*, dividido nas quatro estações do ano, em analogia com o livro. Buscamos ações e imagens que pudessem revelar estados de espírito e provocar no público sensações relacionadas a estes ciclos sazonais. Durante o processo de criação, os *haikais* foram lidos e suas referências nos serviram de sugestão para a elaboração das cenas. A busca do gesto essencial remeteu à concisão do poema *haikai* e trouxe à tona experiências únicas, através da releitura e do resgate de memórias de cada *performer*. Este processo de selecionar e trazer lembranças da vida dos atores-criadores para um tempo presente, dentro de uma obra cênica, concorda com o conceito desenvolvido por Schechner, como ressalta Sara Rojo, no trecho abaixo:

“(...) o performer, a partir do que Schechner denomina ‘comportamento recuperado’, está disposto a retomar o sentido básico da existência no aqui e agora, (...) a presença dessa característica é o que faz com que uma performance seja, ou não, eficaz e, igualmente, o que permite obter sua magnitude, sua possibilidade de existência em diversos espaços, tempos, confins.” (ROJO, 2005: 56)

Em cena, assumimos posturas e estados psicofísicos que formaram imagens poéticas, em composição com fotografias de nossos familiares antepassados e vídeos de crianças jogando uma grande bola vermelha, projetados através de um *data-show*, além da música executada ao vivo e de uma chuva artificial, provocada por um caminhão pipa.

Esta concepção multimídia, montada com referenciais da própria vida dos *performers*, dialoga, também, com o pensamento de Renato Cohen sobre a performance, em que “A expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado arte-estabelecida, (...) acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte.” (COHEN, 2002: 38)

Na intervenção, não há palavras ditas. Um único *haikai*, que inspirou o título da intervenção, é escrito, concomitantemente, em português e japonês, em largos papéis brancos, desenrolados sobre o asfalto:

“Salta uma truta somente as nuvens nadam no fundo do rio.” (ONITSURA, In: FRANCHETTI, 1996: 120)

As formações espaciais da intervenção, proposta para os espaços públicos urbanos, estabeleceram um desenho nas ruas, quarteirões fechados e praças, que marcou uma relação direta com a arquitetura desses lugares. Formou-se, então, uma “dramaturgia do espaço”, interferindo diretamente na produção e na recepção do espetáculo. Esta pesquisa de linguagens artísticas cria um espaço de experimentação que tem como base o pensamento e o acontecimento teatral em espaços alternativos, explorando signos já existentes aí e que diferem por completo daqueles localizados na caixa do palco italiano. Desta forma, a intervenção

funcionou como um quebra-cabeça, em que as peças foram montadas e desmontadas, por vezes adaptadas, alteradas, incorporadas ou esquecidas, o que revela um caráter processual. Ou seja, trabalhamos com a idéia do “*work in progress*, que define um campo expressivo, no qual se inclui o risco, a processualidade, a encampação da complexidade.” (COHEN, 2004: XXVIII) Este processo permanece vivo, porque a proposta não se esgota em uma apresentação, ela está sempre aberta às renovações. Esse procedimento ocorreu tanto durante o período de ensaios quanto no diálogo direto com os espectadores.

Enquanto intervenção cênica de rua, *Haikai – somente as nuvens nadam no fundo do rio* alcançou um público aproximado de 3.000 pessoas no FIT-BH/2006, promovendo um encontro presencial com um coletivo agente, crítico e sensitivo. Nesse sentido, idéias traduzidas em imagens e sonoridades extra-cotidianas desencadeiam uma repercussão sinestésica, num público de distintas categorias socioeconômicas e faixas etárias, transformando a realidade daquele momento, indicando outros caminhos na percepção estética e crítica dessas pessoas. De fato, “A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa uma transformação no receptor.” (COHEN, 2002: 45)

Neste paralelo entre o *haikai* (escrito no objeto livro) e a intervenção cênica, performática, concretizada num espaço físico determinado, percebemos que, a corporificação de elementos poéticos realizada pelos atores, dançarinos e músicos, somada à utilização de outros aparelhos técnicos e midiáticos intensificam os diálogos e as interconexões entre os modos de se fazer e se pensar a performance cênica. A intervenção nos valores críticos que dizem respeito aos fluxos contemporâneos em torno dos fazeres artísticos, se faz necessária, buscando ecos que nos auxiliem a compreender e a desnudar as experiências culturais que transitam por esses diferentes suportes expressivos.

Bibliografia:

CAMPOS, Haroldo de (Org). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. A poética da brevidade. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 53-90.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz (Org.) *Haikai*. Antologia e história. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

GREINER, Christine. *O teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

ROJO, Sara. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.