


HISTÓRIAS EM HAI-KAI: NARRADAS COM A PALAVRA, A PINTURA E O DESENHO

STORIES IN HAI-KAI: NARRATED WITH WORD, PAINTING AND DRAWING

Elisabete Alfeld  <https://orcid.org/0000-0003-4563-1706>
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
bete.alfeld@gmail.com

D.O.I: <http://doi.org/10.5281/zenodo.11277295>

Recebido em 31 de outubro de 2023

Aceito em 27 de novembro de 2023

Resumo: “Imagine-se no tapete mágico” é um dos versos de uma das histórias contadas em *Histórias em hai-kai* por Maria José Palo (texto literário) e Kris Palo (ilustração). A dupla de narradoras convida a criança-leitora a realizar o voo imaginário onde é possível sentar-se no tapete mágico e ouvir-ler-inventariar as muitas histórias. Nessa obra, a fórmula do haikai é revisitada: três versos, dezessete sílabas e uma história sem fim porque sua extensão está na dependência da imaginação do leitor e da sua permanência na página. O instante flagrado está na escrita como se fosse uma tomada cinematográfica e está na ilustração que coloca a palavra em movimento. A interface linguística/imagética/sonora revela-se nos procedimentos da escrita poética: nas elipses, na disposição visual dos versos, na carga imagética e sonora da palavra e, por último, na montagem da estrofe. O objetivo norteador do estudo é apresentar a contribuição do haikai para a formação do leitor literário e, para isso, o estudo compreende dois momentos: no primeiro, destacar os traços característicos da poética do haikai; no segundo, ressaltar a potência fabuladora da escrita e da ilustração em *Histórias em hai-kai*.

Palavras-chave: *Histórias em hai-kai*. Formação do leitor literário. Potência fabuladora.

Abstract: “Imagine yourself on the magic carpet” is one of the lines of one of the stories told in *Stories in hai-kai* by Maria José Palo (literary text) and Kris Palo (illustration). The narrator duo invites the child-reader to take an imaginary flight where it is possible to sit on the magic carpet and listen-read-inventory the many stories. In this work, the haiku formula is revisited: three verses, seventeen syllables and an endless story because its length depends on the reader's imagination and their stay on the page. The captured moment is in the writing as if it were a cinematic shot and is in the illustration that sets the word in motion. The linguistic/imagery/sound interface is revealed in the procedures of poetic writing: in the ellipses, in the visual arrangement of the verses, in the image and sound load of the word and, finally, in the assembly of the stanza. The guiding objective of the study is to present the contribution of haiku to the formation of the literary reader, and, to this end, the study comprises two moments: firstly, highlighting the characteristic features of haiku poetics; in the second, to highlight the fabulous power of writing and illustration in *Stories in hai-kai*.

Keywords: *Hai-kai stories*. The formation of the literary reader. Fabulous power.

Apresentação

Imaginar será sempre maior que viver.
Bachelard (2008, p.100) `

A epígrafe dimensiona imaginário e vida, quantifica experiências e sinaliza a expressividade da criação poética. Tais ressonâncias repercutem na escrita do texto literário cuja palavra não está para representar o objeto e sim para apresentá-lo; a literatura faz existir o objeto por uma realidade específica: a materialidade da palavra que, combinada aos recursos gráficos, cria um objeto de linguagem. Nessa perspectiva, situamos o nosso objeto de estudo: o haicai que vai ao encontro da palavra que apresenta e “não se apoia em camadas superpostas de sentido” (Barthes, 2007, p. 97). O haicai é um “convite para viver verdadeiramente a vida e a poesia.” (Paz, 1976, p. 167); a experiência poética estreita essa relação – vida e poesia – na poética da instantaneidade ao flagrar os momentos pulsantes da vida, da realidade física e afetiva.

Para conseguir esse efeito, na escrita do haicai, a palavra “não cria, mas evoca” (Blanchot, 2011, p.27), uma vez que a palavra literária atrai o olhar sobre si mesma (Blanchot, 2011). A página que acolhe o haicai é um espaço cenograficamente construído com a disposição dos versos, a sonoridade, os espaços em branco, a escolha tipográfica etc.; essas materialidades atribuem à palavra uma configuração ideogrâmica e à página um espaço de possibilidades cênicas:

Fig.1



Haicai, Alice Ruiz. Revista Através 3. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1979, p.99.

No poema de Alice Ruiz, palavras e notas musicais são distribuídas na pauta–estrofe para compor o haicai e individualizar o seu objeto: um sol/menor/lá/fora/si/espalha. A parataxe e a justaposição favorecem as associações por similaridade metaforizando gráfico–sonoro–visualmente a qualidade de uma sensação; sugere na pauta–estrofe o ver–ouvir–ler o poema. O haicai é esse instante capturado na escrita e formatado na interface musical–linguística–imagética. A composição visual dos versos/notas musicais, a carga imagética e sonora da palavra, as elipses e, por último, a peculiar montagem da estrofe única na página são procedimentos que atuam conjuntamente na criação da informação poética.

Haroldo de Campos (1975, p.56) nomeia haicai a uma das manifestações da “poética da brevidade” que revela, na sua estrutura gráfico–semântica, a existência de processos de composição e técnicas de expressão singulares. O arranjo espacial dos versos e a abreviação informativa fazem do haicai “uma homenagem à síntese” (Campos, 1975, p.57). Síntese das coisas do mundo real, das emoções, dos sentimentos... de tudo o que couber na imaginação poética.

O haicai é composição literária que vai ao encontro do leitor do século XXI, leitor-autor n(d)as mídias sociais e espectador de vídeos de quinze segundos. Despertar o prazer da leitura e contribuir para a formação do leitor literário por meio dessa escrita poética é oferecer uma experiência literária que não requer um conhecimento prévio; mas requer uma competência leitora de códigos, de linguagens, de poéticas verbais, visuais e, principalmente, uma disponibilidade inventiva. São esses os requisitos que consideramos serem direcionadores da experiência da leitura literária. A atividade leitora caracterizada por Barthes elucidada o que é essa experiência:

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas a verdade lúdica e ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho [...], ler é fazer o nosso corpo trabalhar [...] ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que [o] formam [...]. (Barthes, 2012, p.29)

Com essa breve introdução nossa intenção é apresentar a contribuição do haicai para a formação do leitor literário e, para isso, selecionamos como objeto de estudo a obra *Histórias em hai-kai* (2021)¹ escrita por Maria José Palo e ilustrada por Kris Palo. A organização do artigo compreende dois momentos: no primeiro, destacar os traços característicos da poética do haicai; no segundo, ressaltar os procedimentos de criação de *Histórias em hai-kai* e seu comprometimento com a literatura de infância e com a formação do leitor literário.

1 Haicai: a poética do instante

Haicai = forma exemplar da Anotação do Presente = ato mínimo de enunciação [...]
Roland Barthes (2005, p. 47)

Ato mínimo de enunciação! Pela quantidade de palavras, sim. No entanto, pela poética da criação esse ato mínimo de enunciação é ampliado significativamente para acomodar as palavras, a disposição de versos e, principalmente, nesse arranjo conceber

¹ PALO, Maria José. *Histórias em hai-kai*. Ilustração Kris Palo. 2ª ed. São Paulo: ÔZé, 2021.

a palavra como imagem, quando sua grafia/letra recebe um tratamento visual. A figura 1 é exemplar e possibilita experienciar a leitura descobrindo o potencial narrativo da transformação da palavra em imagem. Nessa passagem, joga-se com a temporalidade (da escrita) e a espacialidade (do visual) simultaneizadas no poema. A forma de composição do haicai rompe com a linearidade do verso e da palavra para, nessa transgressão, deixar o espaço imaginário ser preenchido pelo leitor. Resta nesse processo a imagem: “que dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem” (Manguel, 2001, p.24) O direcionamento é sempre para o leitor, o descobridor de percursos de leitura e o ‘inventor de sentidos’.

Diz Linden (2011) que a ruptura com hábitos e convenções de leitura originam uma orquestração de diferentes níveis de leitura motivadas pela dinâmica do processo: “O leitor opera constantes vaivéns entre as diferentes mensagens, faz escolhas, estabelece aproximações, antecipa, busca e constrói, ele próprio o sentido.” (Linden, 2011, p.101) No caso da leitura do haicai além da ruptura das convenções de leitura há a ruptura sintática do verso e, muitas vezes, a ruptura da própria composição da palavra que ganha movimento na sua acomodação no verso e na estrofe. Essa disposição coloca em evidência o aspecto plástico e sonoro da palavra na construção da sua visualidade. Completa o processo a justaposição e a montagem como estratégias da inovação poética situando o haicai no campo da poesia experimental. A seguir, exemplificamos essas considerações:

Fig. 2

BASHŌ o velho tanque

rã salt

tomba

rumor de água

(furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto)

古 (1) 1 — furu (velho): o sinal de 10 sobre a boca (kuchi);
o que passa de boca em boca por 10 gerações (Fouad
via Fenollosa), ou notícia 10 vezes repetida (Vaccari,
Fictorial Chinese/ Japonese).

池 (2) 2 — ike (lago, tanque): caracteriza-se pelo elemento
“Água” (mizu), abreviado, à esquerda do ideograma.

や (3) 3 — ya: partícula expletiva (kiryū), escrita em hiragana.

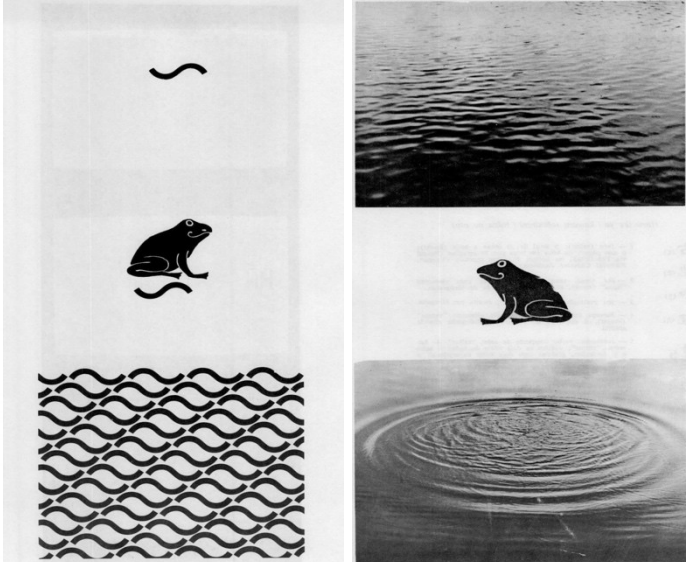
蛙 (4) 4 — kawazu (rã): caracteriza-se pelo elemento “terno”
(muji), à esquerda do ideograma, indicando espécie
animal.

跳 (5) 5 — tobikomu: verbo composto de tobu, “saltar” + ko-
mu, “entrar”; contém os dois pólos da ação: o salto
e o mergulho; grafia-se com dois kanji superpostos: o
de tobu acima, para Vaccari, a pintura simplificada do pá-
ssaro no ato do voo; o de komu reflete uma parte
inferior, indicativa de “movimento para a frente”
(shōryū, cf. Vaccari “o processo”, pagada “um pé”,
cf. Fouad/Fenollosa), e outra superior (nyū, Vaccari),
significando “entrar” (como um rio na sua foz); a de-
stribuição verbal nu está grafada em hiragana.

水 (6) 6 — mizu (água): pictografia de fios de água correndo.

の (7) 7 — no (de): preposição, em grafia hiragana.

音 (8) 8 — oto (rumor): embora extremamente estilizado e de
interpretação problemática, este símbolo, para Vaccari,
remonta-se a uma antiga pictografia de uma boca aberta,
deixando ver a língua (parte inferior do kanji), no ato
de produzir o som.




Haroldo de Campos (1975, p.62); Julio Plaza (1987, p.118-119).

Em cada poema o original² reverbera e singulariza cada ação poética que parte da configuração ideogramática da versão verbal entre parênteses (*furu ike ya/kawazu tobikomu/mizu no oto*) recriada na disposição espacial dos versos. Essa disposição quebra o esquema usual do terceto para evocar a ideia de continuidade visual que, no

² O haicai de Bashō, *o salto da rã*

original, está disposto no sentido vertical³. Haroldo de Campos explica o processo de composição do poema original nos comentários (de 1 a 8) que ilustram cada etapa do arranjo vertical. A partir dessa forma poemática Campos traduz em novo arranjo de modo a sugerir nos versos e na composição da estrofe as similaridades, realiza um procedimento uma modalidade de tradução que consiste em “reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia”. (Campos, 2013, p.56)

O princípio que rege tal ação é a reinvenção e o que interessa “não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao espírito, ao clima” (Campos 1986, p. 21, isto porque, na ação tradutora nomeada de transcrição, o propósito é a recriação da informação estética. Esta é uma operação que permite compreender a transcrição como “instância de ruptura e possibilidade de tradução transgressora.” (Campos, 2013, p.59). Este aspecto considera a “tradução como criação e como operação crítica, replicar quanto possível, aos desafios do original.” (Campos, 1988, p.24)

Campos considera o “tradutor de poesia como um coreógrafo da dança interna das línguas.” (Campos 1981, p. 181) A criação dos poemas de Plaza está situada no trânsito entre diferentes sistemas de signos e códigos atravessados pelos meios tecnológicos; a ‘coreografia’, agora, realiza-se entre diversas linguagens. Trânsito intersemiótico e criativo entre o visual, o verbal, o acústico e o tátil. Os poemas metaforizam imagetivamente o arranjo estrófico em três momentos: na composição da esquerda, “o velho tanque” é traduzido pelo signo gráfico-icônico de água; “rã salt tomba” é traduzido pela imagem de rã sobre a água; “rumor de água” pela repetição  sinal de água que cria o ritmo-rumor visual. Na composição da direita, a metáfora da estrofe triádica é criada, primeiro, com a foto da água calma e, depois, com a imagem do sapo; por último, com a foto do movimento dos círculos da água que criam o efeito do rumor. Nas duas composições prevalece a justaposição e a montagem rememorando a releitura do poema escrito.

A enunciação verbo-visual-sonora coloca esse formato de composição no paradigma de uma literatura menor no sentido empregado por Deleuze e Guattari – menor qualifica “as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida).” (2022, p. 39) Isto significa “quebrar as formas, marcar as rupturas e as ligações novas” (2022, p.58). No haikai, “as articulações sintáticas são soltas, ambíguas em suas funções lógicas, abertas, plurais.” (Leminski, 2013, p.112) Para Leminski, o haikai, não parece ser escrito em palavras; ele é inscrito e desenhado como um objeto.

Essa forma poética marcada pela brevidade requer uma sintaxe que dê conta da inventividade da escrita. Para isso há os procedimentos de desterritorialização e reterritorialização (Deleuze, 2022) expressos na forma desviante e transgressora da composição que estabelece novos territórios poéticos resultante de combinações inusitadas que redundam na invenção de uma nova língua no interior da própria língua mediante a criação da sintaxe. (Deleuze, 2011) Tais aspectos presentes na estrutura gráfico-semântica do haikai “remontam à escrita chinesa, são manipulados, em miscigenação com outros aportados pela poesia ocidental contemporânea.” (Campos, 1975, p.67). O haikai é, ainda, uma prática destinada a deter a linguagem (Barthes, 2007), a quebrar uma espécie de ‘tagarelice interior’, estado de a-linguagem, experiência de escrita capaz de segurar o “pião verbal, que carrega em seu giro o jogo obsessivo das substituições simbólicas.” (2007, p.99) Explica o autor:

³ “a transição dos *shots* visuais se faz assim, sem solução de continuidade, de uma tomada para outra, até o remate, que se resume, como numa etapa final de montagem cinematográfica, no rumorejar da água agitada pelo baque de um corpo que saltou e nela imergiu.” (CAMPOS, 1975, p. 62)

a limitação da linguagem é objeto de um cuidado [...], pois não se trata de ser conciso, (isto é, de encurtar o significante sem diminuir a densidade do significado), mas ao contrário de agir sobre a própria raiz do sentido para fazer com que esse sentido não se difunda, não se interiorize, não se torne implícito, não se solte, não divague no infinito das metáforas, nas esferas do símbolo. A brevidade do haikai não é formal; o haikai não é um pensamento rico, reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa. (Barthes, 2007, p.99)

A forma justa, de acordo com o autor, está, principalmente, na adequação da composição dos versos, nos intervalos entre a linhas e na expressão utilizada por Barthes – “a visão sem comentário” (2007, p.110 – significando que não é o sentido que é abolido, e sim, a ideia de finalidade. No haikai essa experiência do ‘sem-sentido’ leva à descoberta de um novo sentido vivenciado na leitura do poema, isto porque a experiência poética é renovada a cada leitura. A “experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em via de se fazer.” (Deleuze; Parnet, 2017, p.136)

Experienciar o haikai significa fazer uma experiência de e com a linguagem o que resulta em uma “leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única.” (Blanchot, 2011, p.211) Barthes (2005) explica: o haikai é um fato de leitura, a forma breve atrai o olho para a página; não se lê os versos como se estivessem ligados uns aos outros, a quebra do fim do verso atrai, repousa, distrai. Ainda segundo o autor, para apreciar o haikai é preciso vê-lo escrito, com a ruptura das linhas; tijolinho arejado, pequeno bloco de estrutura como um ideograma.

No haikai o “sentido é apenas um *flash*, um arranhão de luz.” (Barthes, 2007, p.112); *flash* que não ilumina e nada revela, assemelha-se à reprodução do gesto designador da criança pequena que aponta com o dedo qualquer coisa, dizendo apenas: “isto!”. (Barthes, 2007, p.113) O gesto indicial é estratégia que trapaceia com a escrita; ‘aponta’ para o objeto uma vez que o ato de leitura “consiste em suspender a linguagem, não em provocá-la” (Barthes, 2007, p.95), com isto, volta-se para o procedimento criativo.

Em síntese, podemos dizer que o direcionamento poético da escrita organizada em estrofes miniaturais, cuja sintaxe, como já ressaltamos, estabelecida por meio da justaposição e da montagem, tem como fundamento recriar o instante poético, traço inconfundível da poética de Matsuo Bashô⁴: “exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação.” (Paz, 1976, 159). A poesia de Bashô⁵, explica Paz, não é simbólica; ao mesmo tempo, não é a face oculta da realidade, ao contrário, é a sua face de todos os dias... é aquilo que não está em face alguma. O haikai “é uma crítica da realidade: em toda realidade há algo mais do que chamamos *realidade*; simultaneamente, é uma crítica da linguagem.” (Paz, 1976, p.166, destaques do autor) O “haiku de Bashô nos abre a porta do satori” (Paz, 1976, p.167). Explica: “a poesia já não se distingue da vida, a realidade reabsorve significação. A vida não é nem longa nem curta, mas é como o “relâmpago de Bashô” (Paz, 1986, p.167).

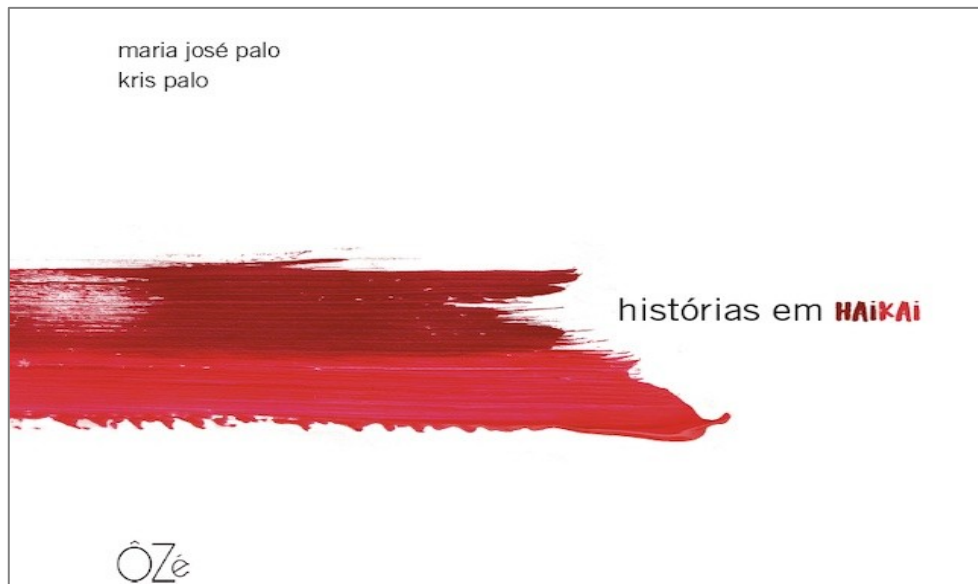
A performance da escrita do haikai promove, na página, o *happening* da palavra; ação inventiva de uma forma poética que singulariza-se pela brevidade e por ‘não querer dizer muita coisa’; no entanto, o que diz o haikai é a intensidade de um momento vivenciado em linguagem.

⁴ “Bashô não rompe com a tradição, mas segue de uma maneira inesperada; ou, como ele mesmo diz: “Não sigo o caminho dos antigos: busco o que eles buscaram.” (PAZ, 1976, p.156)

⁵ “viageiro Bashô, a pé, em sua vida errante, por todo um Japão agreste e agrário, atrás de luas, lagos, templos dentro de florestas, buscando o vaga-lume do haikai” (LEMINSKI, 2013, p. 84)

2 Histórias em Hai-kai: fabulando com a palavra, o pincel e a tinta

Fig. 3



Capa da obra *Histórias em hai-kai*.

A palavra, o pincel e a tinta são os instrumentos para criar as miniaturas literárias da contemplação do mundo. A página se transforma em um não-lugar que, de acordo com a escrita e as pinceladas, vai sugerir um cenário para situar cada história e o leitor:

Fig. 4



Quarta capa: Este livro nos presenteia com um punhado *de sementes de cores e sons* e muitas gotas que acordam *bicos, bocas, olhos*. Como na arte do Haiga, as pinceladas, as manchas, as palavras e os silêncios reverberam vida. Vida que se expande em movimentos diversos nesses preciosos poemas de Maria Joé Palo e Kris Palo. Lucia Hirata.

Histórias em Hai-kai são treze poemas–imagens dedicados a um leitor especial: “a um certo leitor imaginativo, aquele a quem não narro fatos, conto poemas.” (Palo&Palo, 2021) Essa dedicatória é, também, reveladora da criação de uma narrativa

inusitada, aquela que vai contar com e sobre poemas escritos com palavras, com o pincel e com a tinta. A especificidade desse contar revela-se nas textualidades composicionais situando o destinatário e o procedimento narrativo (verbal e plástico) no âmbito da arte que faculta ao leitor imaginativo “um meio de experimentar o devir do objeto” (Chklovski, 1976, p. 45). Maria José Palo esclarece:

Fazer um HAIKAI é um modo de compartilhar com outras artes estéticas, em particular a Zen, e suas características: simplicidade, naturalidade, profundidade. Modo de arte ou processo que não se repete, não se corrige, nem se desfaz: quer ser eterno. Construir um haikai é fazer-se proprietário de um tempo renovável que define a profundidade do preto ou da cor, encorajando a imaginação a descobrir um mundo novo, uma natureza poética diferente, surpreendente e silenciosa, entre a caligrafia, a pintura e o desenho, dramaticamente expressos, a revelar uma existência fora e dentro de si mesmos. (Palo, 2023, s/p)⁶

Todos os poemas estão em páginas duplas, a organização e a distribuição gráfico-espacial das linguagens gráfico-verbal-imagética têm como cenário o fundo branco infinito que abriga o texto e a ilustração. Nesse modo de composição da página a sugestão é a de uma leitura que integra palavra e imagem. Entramos nas histórias com a sensação de sermos levados para ‘dentro’ da (página) história’. Essa sensação vem da abertura e do folhear das páginas que nos levam para o centro, recurso que simultaneiza texto e imagem. Para alcançar esse propósito o projeto gráfico⁷ foi de fundamental importância. Débora Barbieri⁸, responsável pelo projeto gráfico do livro, na sua segunda edição, diz:

Tive a alegria de participar desta produção com o projeto gráfico e a diagramação. [...] A primeira edição saiu em 1992. Em 93 ganhou o prêmio Jabuti de Melhor produção editorial infantil/ou juvenil. Neste ano, 2021, a ÔZé tomou a louvável iniciativa de publicar a segunda edição. Por se tratar da reedição de um livro antigo e por não existir arquivos digitais, tampouco as artes originais, acabei redesenhando no computador as imagens de formas bem definidas e a Kris Palo refez as imagens que tinham pinceladas.

Sobre a criação do projeto, Débora Barbieri traz as seguintes informações:

O formato horizontal precisou ser mantido porque os poemas antigos já eram pensados deste jeito. Porém, ficou menorzinho. Para facilitar o manuseio e promover uma relação mais íntima entre leitor e objeto (leitores pequeninos também agradecem). O papel sem cobertura (*off-set*) se oferece para ser semeado por palavras e imagens que apenas sugerem. A primeira palavra, a primeira pincelada, o toque dos dedos sente a fibra do papel. As tipografias à semelhança das imagens, temos duas tipografias, uma bem reta e simples, e outra, cujas letras se formam a partir de pinceladas. E aqui seguimos também bailando nos limiares entre palavras e imagens. Por último, a capa: belíssima e precisa pincelada de Kris Palo atravessa o livro da capa à quarta capa. A reserva de verniz aplicada sobre o traço brinca com o brilho da tinta sobre o papel fosco. Uma festa para o tato que aguça todos os sentidos:

⁶ Depoimento de Maria Jose Palo, no texto *Processo da arte de escrever haikais não escrevendo*, especialmente para esta publicação. Setembro, 2023.

⁷ Projeto gráfico: Débora Barbieri; ilustrações de capa e miolo: Kris Palo; tipografias Tradw Gothic e Tropical Asian, impresso em papel offset 150g.

⁸ O depoimento completo encontra-se em <https://www.instagram.com/p/CVLjpWQPm-4/?igshid=MWZjMTM2ODFkZg==>

Fig. 5



A pincelada contínua da capa à quarta capa.

Para experienciar essas sensações, o próximo passo é abrir o livro e perceber como as sementes de cores combinadas às palavras, pinceladas e manchas acordam bicos, bocas, olhos e o leitor-criança; perceber, também, como ‘brotam’ as muitas histórias. Importante destacar que é preciso levar em conta que o poema e a ilustração são lacunares: o poema porque segue o paradigma de composição do haikai que tem na incompletude uma de suas características; a ilustração, porque não-figurativa é descompromissada com o referente. O poema e a ilustração deixam para o leitor completar as elipses com sua experiência e imaginação e, com isso, levar à descoberta do ambiente encantatório que a leitura do texto literário possibilita.

Na criação do(s) poema(s) em *Histórias em hai-kai* a linguagem ‘sai’ dos eixos, inventa-se num gaguejar que minora a língua (Deleuze, 2011), inventa-se na escrita feita de cores, de sonoridades e, principalmente, de inacabamentos: por isso a leitura pede um leitor imaginativo; por isso, também, a escrita pede um atravessamento de linhas de fuga “que arrastam seu vocabulário e sua sintaxe” (Deleuze, Parnet, 2017, p.159). É através das palavras e das imagens, entre as palavras e entre as imagens que se vê-lê-ouve contar poemas. A(s) página(s) cria(m) entrelugar(es) desestabilizador(es) da percepção, desautomatiza-a, instala o imprevisível. Tudo concorre para ampliar o processo de leitura com as imagens poéticas e a escrita inventiva.

Em cada página do livro há uma composição gráfico-espacial exclusiva de apresentação do haikai e da ilustração para contar com os poemas escritos e desenhados. Em cada página um poema e uma história. A potência fabuladora da palavra se estende fabulando com a cor, a forma e o inacabamento do traço. Qualidades imprescindíveis da literatura de infância que *Histórias em hai-kai* realiza com a linguagem verbal e a pictórica. Literatura voltada para um leitor que ‘entra’ nos bosques da narrativa (Eco, 1994) e é capaz de “sentir a palavra como a chave de um universo de magia e fascinação.” (Blanchot, 2011, 86)

Importante destacar, no processo de formação do leitor literário, a relação estabelecida com o livro de modo que a criança e o jovem leitor sintam a leitura como aproximação e acolhimento encantado (Blanchot, 2011). Esse é o procedimento que podemos extrair de *Histórias em Hai-kai* e utilizar a obra como ‘acolhimento encantado’ ao explorar o potencial poético da escrita e das formas coloridas e desenhadas.

A partir desta situação, o paralelo estabelecido entre o conteúdo dos versos e os movimentos expressivos do pincel evidenciam entre o poema e o desenho a criação de micronarrativas que promovem o encontro entre a experiência da leitura literária e a experiência estética da pintura. Para o leitor de qualquer idade a brincadeira da infância é sempre um despertar imaginativo; um convite para brincar entre as páginas e com os poemas:

Figura 6



Mãos entre-fios:
rosa
amarelo
violeta
meninos assobiam.

Mãos entre-fios:/rosa/amarelo/violeta/meninos assobiam

Sobreposição de formas geométricas em várias cores metaforizam o objeto; importante lembrar que a imagem colorida “faz com que a fantasia infantil mergulhe sonhando em si mesma” (Benjamin, 2009, p. 65) e, com isso, desperta a palavra imaginária na criança; tanto é que o poema pouco diz sobre o objeto. No entanto, diz muito sobre o que fazer com ele: mãos-entre-fios entretecendo os momentos plenos de infância de um menino qualquer empinando pipa. Brincadeira de qualquer meninice: o céu, o vento e uma pipa coreografando sonhos. Imagem e palavra singularizam a brincadeira universal da infância. Nesta relação, está o elo criado na (e com a) leitura que liga o real ao imaginário e faz com que a criança viva com toda a imaginação as imagens da realidade criadas textualmente. Daí, é possível dizer que a criança habita nas imagens (Benjamin, 2009); essa consciência imaginante, não importando se sua natureza é verbal, visual ou imagética, é um espaço reconfortante que mobiliza dialeticamente real e ficção, percepção e aprendizagem.

Experienciar essas sensações na imensidão do branco da página (que pode transportar para um céu ou para um quintal) abre o universo de fantasia e de invenção: a escrita performatiza o gesto de empinar pipa numa roda de meninos pela disposição dos versos; tudo o que vier depois já está direcionado pela desautomatização do olhar e contaminado pela inventividade, e para isso – os meninos assobiam e ‘chamam’ ‘outros meninos’ para a brincadeira–leitura. Com a leitura entramos no cosmos da palavra – “todos os livros são infinitos” (Mãe, 2018, p. 85) – porque “começam no texto e estendem-se pela imaginação. [...]. Se soubermos entender, crescemos também, até nos tornarmos monumentais pessoas. Edifícios humanos de profundo esplendor.” (Mãe, 2018, p. 85) Ressalta o autor: devemos sempre lembrar que ler é esperar por melhor. A leitura como potência de reinvenção situa-se naquele princípio básico formulado por Manguel: “Todo leitor é um Crusoé de poltrona.” (Manguel, 2017, p.29-30)

Assim, percebemos que a sensibilização do leitor pela criação poética se efetiva quando o projeto gráfico deixa-se contaminar pela intencionalidade estética e a página deixa de ser página para transformar-se nesse espaço carregado de sentidos compostos por textos e imagens. Página–ambiente que cenariza o local das muitas histórias; “o projeto gráfico nos indica uma ideia de ler, isto é, uma ideia de um tempo para olhar

cada página, de um ritmo de leitura por meio do conjunto de páginas, de um balanço entre texto escrito e a imagem, para que, juntos, componham e conduzam a narrativa.” (MORAES, 2008, p.40-50) O projeto gráfico ressalta as qualidades textuais e imagéticas a partir da escolha do papel, formato, dimensão, tipografia, quantidade de texto e, principalmente, o arranjo espacial texto-imagem. Tais aspectos são definidores da condução da leitura.

Em *Histórias em Hai-kai* fomos percebendo como tais qualidades presentes em cada página foram estabelecidas estrategicamente para compor as histórias e singularizar as experiências de leitura. Na composição do hai-kai o ‘fazer de conta’ é produto do hibridismo de linguagens com as sintaxes características do literário e a da ilustração. Um poema cria sua própria gramática – são palavras de Pignatari (2004, p.18) – e transmite a qualidade de um sentimento, isto porque mesmo “quando parece estar vinculado a ideias, ele está transmitindo a qualidade do sentimento dessa ideia.” (Pignatari, 2004, p. 18)

A gramática das artes plásticas também é específica na manipulação de tintas, pinceladas e desenhos para contar histórias. Para os propósitos de nosso estudo vamos considerar que “o desenho e a poesia fazem parte de um mesmo corpo, uma criação simultânea originária de um único gesto criador.” (Oliveira, 2008, p.22) Os fundamentos estéticos das linguagens são indispensáveis para compor a sugestão narrativa e, também, para perceber que o haicai convoca “o suborno, o arrombamento do sentido.” (Barthes, 2007, p. 91):

Figura 7



gotas de amor vermelho/trovas à espera/outro rubro coração/rumor de poesia

O coração é rumor de poesia porque “mistura amores. Tudo cabe.” (Rosa, 1970, p.145) Fibrilação poetizada em vermelho; mote universal do lírico para produzir o efeito poético na escrita com a potência do verso e da ilustração. Coração, “ideograma do acaso” (Paz, 1982, p.333), metaforiza o amor e a paixão. O poema, em quatro versos, ‘arromba e suborna a forma’ convencional do haicai. Hibridismo de formas para apresentar a emoção poética construída entre o haicai e a lírica trovadoresca. O hibridismo é uma estratégia de composição, um procedimento transcriativo (Campos, 2013) para dizer que o poema dialoga com várias vozes textuais.

Deslocamento, apropriação e reconfiguração são ações presentes na criação do poema. A disposição dos versos e a colagem visual encenam, poeticamente, amor-e-paixão na união da escrita com o desenho ressignificando os sentidos dos versos, dos borrões e das manchas em vermelho. Há nessa ação um procedimento tradutório, uma leitura crítico-reflexiva da tradição que “permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença” (1997: 269). Reconfiguração do trovador, do lírico e do romântico na criação do poema; a diferença está no formato do desenho do coração, no arranjo dos versos, na disposição das palavras de cada verso e na tipografia/cor da palavra poesia. Experiência poemática: “aquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim, *aquilo* que a palavra coração parece querer dizer e que na minha língua me parece difícil distinguir da palavra coração.” (Derrida, 2001.p.114)

O “olhouvido ouvê” (Pignatari, 1975, p.42) a estrutura dinâmica da disposição dos versos na sintaxe espaço-temporal que realiza essa “cronomicrometragem do acaso” (Pignatari, 1975, p.43). O espaço expressivo da página: o branco infinito, a página dupla, o desenho do coração no centro da página como duas metades, as manchas, os respingos do vermelho e o vermelho da escrita nas palavras – amor vermelho/rubro coração – abrigam o poema inventivo. O efeito visual e cinético decorre da estrutura do poema–desenho criado com as seguintes estratégias: a subversão da estrutura do terceto convencional ao haicai, a quebra da linearidade na disposição dos versos e a metaforização da forma poemática do desenho–palavra que quer ser uma poesia, ainda que seja um “rumor de poesia” capturado na maleabilidade dos versos. Tais expedientes gaguejantes (Derrida, 2011) propõem a criação de uma sintaxe poético-ideogrâmica em movimento presente no processo de composição do poema.

É a potência da verbivocovisualidade que está presente em cada poema de *Histórias em hai-kai*. O procedimento construtivo instala-se entre linguagens por meio de similaridades que constroem os objetos apresentados nos poemas por seus traços mínimos, com a escrita sintática e semanticamente reinventada nos desvios da norma, como acontecimentos situados no limiar da linguagem, isto porque “o negócio da poesia é ficar brincando nas fronteiras” (Leminski, 1999, p.195).

Com esses expedientes a experiência de leitura será sempre singular e única uma vez que “o poema do leitor não é o exato duplo do escrito pelo poeta. Mas se não é idêntico quanto ao isto e ao aquilo, é idêntico quanto próprio ato da criação: o leitor recria um instante e cria-se a si mesmo.” (Paz, 1976, p.57) A obra literária está “sempre disposta a ser completada e vivida por um leitor novo [...] a experiência poética – original ou derivada da leitura – não nos ensina nem nos diz nada sobre a liberdade, é a própria liberdade, desdobrando-se para alcançar algo e assim, realizar por um instante, o homem.” (Paz, 1976, p.58). Compromisso estético e ético presente na escrita poética carregada de outridade:

A imaginação poética não é invenção, mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da outridade. (Paz, 1976, 102)

Ao leitor-criança não interessa, num primeiro momento, saber dos procedimentos construtivos presentes em *Histórias em hai-kai* porque a sua leitura realizar-se-á pela percepção das qualidades sensíveis do objeto; sua leitura preenche os

vazios da imagem e do texto completando a significação de cada poema. Interessa saber que, quase sempre⁹, ‘a musa’ do haikai é a natureza e que os poemas versam sobre as estações do ano, a lua, o sol, as flores, a vegetação etc.

Considerações (quase) finais

A miniatura faz sonhar.
Bachelard (2008, p.160)

A epígrafe expressa a potência do haikai: a forma breve que produz o efeito de atrair o olhar para a página, de provocar a sensação de ter sido tocado por algo com uma intencionalidade especial, a de “nos perdermos no cotidiano para encontrar o maravilhoso.” (Paz, 1976 p. 166) Essa poética miniaturizada, conforme apresentamos em linhas gerais, revelou os princípios de sua composição cuja proposta foi conceber o haikai como uma performance da escrita fabuladora que vai ao encontro da competência imaginante do leitor literário.

A função fabuladora está na miniaturização do verso e está na concisão das imagens para encantar a criança–leitora uma vez que a literatura de infância diz sobre experienciar a palavra pelo sensível, para expandir, simultaneamente, o imaginário e a linguagem de modo que as sensações imaginadas e imaginárias ganhem vida no gesto de virar as páginas ao convocar a percepção corporal para potencializar essa atividade leitora da palavra e da ilustração.

Em *Histórias em kai-kai* escrita e imagem atuam para movimentar as habilidades cognitivas do ouvir–ler–ver e, posteriormente, escrever; na página–cenário, escrita e imagem “são companheiras no ato de contar histórias.” (Fittipaldi, 2008, p. 103); histórias ‘guardadas’ na caixa de brinquedos como se fosse um deles. A criança volta sempre ao brinquedo – repetição e retorno¹⁰ – para brincar diferente, assim como volta ao livro para novas descobertas, potência de reinvenção, “linhas de errância”: “com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes.” (Deleuze, Guattari, 2020, p.123) No processo de leitura é importante visitar o livro e, a cada virada de página, sentar-se na palavra-tapete:

Figura 8

imagine-se no tapete mágico

Verso do poema

⁹ Outros motivos: Não é segredo. /Somos feitos de pó, vaidade, / E muito medo. (Millor Fernandes); a pedra/ no meio do caminho/ crack (Carlos Verçosa); hai kai/ hai kai balão/ hai kai na minha mão (André Vallias); Promoção: use/ “De-zes-se-te-sí-la-bas”/ Leve mais cinco (André Stolarski). CALCANHOTO, Adriana. Haikai do Brasil. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014, p. 56, 104, 116, 126.

¹⁰ Benjamin, 2009, p. 101.

Essa é a palavra dirigida ao leitor literário, a leitura que transforma cada leitura em uma nova leitura; cada leitor em um leitor literário. Singularizar a atividade leitora de modo a ressoar as combinações inusitadas e os novos arranjos que inauguram poéticas que coreografam as palavras na composição de versos:

Figura 9



imagine-se no tapete mágico/cosmovagando

“*Imagine-se no tapete mágico*” verso das histórias contadas por Maria José Palo (texto literário), Kris Palo (ilustração) e Débora Barbieri (projeto gráfico). O trio de narradoras convida a criança-leitora ao voo imaginário onde é possível sentar-se no verso-tapete-voador e ouvir-ler-inventariar as muitas histórias. Isto acontece porque não temos apenas um verso escrito, temos um verso-tapete vagando pela página-cosmos. O design da página acomodou o texto literário e a ilustração para provocar a saída do cotidiano e encontrar o poético. Três versos, dezessete sílabas e uma história sem fim porque sua extensão está na dependência da imaginação do leitor e da sua permanência na página, cosmovagando... A literatura endereçada à criança-leitora constrói esse espaço-tempo orientador da percepção infantil sem limites, e, para isso, a literatura deve surpreender. O haicai surpreende pela forma poética, pela composição e, surpreende muito mais pelo que deixa de dizer; “o hai-kai é feito de silêncios [...]”. Direto, conciso e ao mesmo tempo exigindo nossa participação para completar seus silêncios.” (Ruiz, 1995, p.94-95)

Histórias em hai-kai poetiza o prosaico: o instante poético – contemplar o mundo – resulta em uma segunda contemplação, a do poema na página: o olhar detém-se nas palavras e nas imagens. Essa é a qualidade da leitura do poema e lugar para trabalharmos o procedimento de formação do leitor literário: perceber a palavra enquanto materialidade disposta gráfica e visualmente (de/re) composta na página. A atividade leitora será sempre mais prazerosa e produtiva com a leitura de obras que privilegiem a informação estética para despertar, desenvolver e criar o hábito de ler de modo que, da atividade leitora, floresça o leitor crítico-criativo desde os primeiros contatos com a obra literária. *Histórias em Hai-kai* reafirma o seu comprometimento com a leitura de infância ao fabular com a palavra, o pincel e a tinta uma vez que “a imaginação que narra deve pensar em tudo. Deve ser divertida e séria, deve ser racional e sonhadora; cumpre-lhe despertar o interesse sentimental e o espírito crítico” (Bachelard, 1990, p. 101)

Referências

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BARTHES, R. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martina Fontes, 2007.

BARTHES, R. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 4ª ed. São Paulo: Editor WMF Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

CALCANHOTO, A. *Haicai do Brasil*. Organização e ilustrações de Adriana Calcanhoto. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

CAMPOS, H. de. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, H. de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CAMPOS, H.de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.p. 39-56

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é uma literatura menor? Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

DELEUZE, G., PARNET, C. *Diálogos*. Trad. Eduardo Mauricio da Silva Bomfim. São Paulo: Lume Editor, 2017.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, J. *Che cos è la poesia?* Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Inimigo Rumor, n. 10, 2001. p. 113-116.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FITTIPALDI, C. O que é uma imagem narrativa? In OLIVEIRA, Ieda de. (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008, p. 93-121.

LEMINSKI, P. *Vida: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trotsky*. 4 biografias. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MANGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, O. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In OLIVEIRA, Ieda de. (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008, p. 49-50.

OLIVEIRA, R. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. Org. Ieda Oliveira. São Paulo: DCL, 2008, p.13-47.

PAZ, O. A poesia de Matsuô Bashô. *Signos em rotação*. 3ª ed. 1976, p.155-167.

PERRONE-MOISÉS, L. Lição de Casa. Pós-fácio in BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004.

PLAZA, J. *Tradução Semiótica*. Perspectiva, 1987.

RUIZ, A. *O caminho do hai-kai: corpo e espírito*. Revista USP, São Paulo, n., setembro/novembro 1995, p.90-97.

RUIZ, A. *Hai-cais*. Revista Através, n.3. São Paulo: Duas Cidades, 1979.