

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO

RUAN CARLOS MOURA COSTA

HAICAI MARANHENSE:
o discurso poético de Silvana Meneses

São Luís
2026

RUAN CARLOS MOURA COSTA

HAICAI MARANHENSE:

o discurso poético de Silvana Meneses

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, para o Exame de Defesa como requisito final para obtenção do Título de Mestre em Letras, área de concentração Teoria Literária.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola de Jesus Soares Santana.

São Luís
2026

Costa, Ruan Carlos Moura

Haicai Maranhense: o discurso poético de Silvana Meneses. / Ruan Carlos Moura Costa. – São Luís, 2026.

97 f.

Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, Programa De Pós-Graduação Em Letras - PPGLETRAS, 2026.

Orientador: Profa. Dra. Fabíola de Jesus Soares Santana.

1. Haicai. 2. Literatura maranhense. 3. Silvana Meneses. 4. Análise crítica do discurso. 5. Intertextualidade. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-1

RUAN CARLOS MOURA COSTA

HAICAI MARANHENSE: o discurso poético de Silvana Meneses

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, para o Exame de Defesa como requisito final para obtenção do Título de Mestre em Letras, área de concentração Teoria Literária.

Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **FABIOLA DE JESUS SOARES SANTANA**
Data: 03/06/2026 14:55:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Fabíola de Jesus Soares Santana
Doutora em Letras
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

Documento assinado digitalmente
 **CACIO JOSE FERREIRA**
Data: 07/06/2026 20:50:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Cacio José Ferreira
Doutor em Literatura
Universidade do Brasil (UnB)

Documento assinado digitalmente
 **EMANOEL CESAR PIRES DE ASSIS**
Data: 09/06/2026 10:53:38-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Emanuel Cesar Pires de Assis
Doutorado em Literatura
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

À minha mãe. Por ser o meu porto seguro e a voz que me incentivou a cada passo, mesmo quando a distância nos separava. Se hoje sou mestre em Letras, é porque você sempre acreditou que a educação era o caminho, e suas orações foram o sustento que me trouxe até aqui. Saiba que, acima de qualquer título, meu maior privilégio e meu maior orgulho é ser seu filho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois através de Jeremias 29:11 Ele me disse: “Porque sou eu quem conheço os planos que tenho para vocês, diz o Senhor, planos de fazê-los prosperar e não de causar dano, planos de dar a vocês esperança e um futuro”.

À minha Família, meu alicerce para enfrentar as batalhas de cabeça erguida. Mesmo diante da saudade imposta pela distância, vocês se mantêm presentes em cada passo que dou.

À minha excelente e humana orientadora, Professora Dra. Fabíola de Jesus Soares Santana, por me possibilitar enxergar novos horizontes de pesquisa e por ter me acolhido com tanta generosidade durante todo este percurso. Admiro profundamente mulheres como você. Obrigado pelas orientações, pelas oportunidades e, acima de tudo, pela humanidade que habita em seu coração. Espero reencontrá-la no doutorado.

À banca examinadora, composta pelos excelentes professores Emanuel Cesar Pires de Assis e Cacio José Ferreira, que, através de suas leituras atentas e análises criteriosas, possibilitaram que esta pesquisa fosse desenvolvida com vigor e entusiasmo. Meus sinceros agradecimentos pelas palavras e orientações dadas, que foram fundamentais para o amadurecimento deste trabalho.

Aos meus amigos, que foram ouvidos atentos e abraços seguros nos meus momentos de incerteza. Aqui estou eu, defendendo minha dissertação. Muito obrigado por não me deixarem desistir!

Aos amigos que a pós-graduação me proporcionou, Beatriz, Davi, Emanuely e Jonas, com quem compartilhei desafios e conquistas. Juntos, vencemos mais essa fase.

“Os textos são feitos de formas às quais a prática discursiva passada, condensada em convenções, dota de significado potencial. ”

Norman Fairclough

RESUMO

O haikai, gênero literário de origem japonesa, caracteriza-se por sua concisão formal e por sua vinculação a práticas estéticas, culturais e espirituais que articulam natureza, experiência e linguagem. Ao longo de seu processo de circulação, esse gênero ultrapassa seu contexto de origem e passa a ser apropriado em diferentes espaços socioculturais, assumindo novas configurações discursivas. No Brasil, essa transposição possibilita a emergência de produções que ressignificam o haikai a partir de elementos locais, como ocorre na obra da escritora maranhense Silvana Meneses. Nesse contexto, a presente dissertação tem como objetivo analisar a construção do discurso poético da autora na obra *Coletânea haicais* (2022), evidenciando como o haikai japonês é reconfigurado em sua produção literária. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, com base em análise documental e bibliográfica, fundamentando-se nos estudos de gêneros textuais e na Análise Crítica do Discurso, a fim de compreender os processos de intertextualidade e interdiscursividade presentes nos poemas. Os resultados indicam que a escrita de Silvana Meneses não apenas incorpora elementos formais do haikai, mas também os reelabora discursivamente, integrando aspectos da cultura maranhense, da oralidade nordestina e de sua experiência social, o que evidencia o caráter dinâmico dos gêneros e sua constante ressignificação em diferentes contextos históricos e culturais.

Palavras-chave: haikai; literatura maranhense; Silvana Meneses; análise crítica do discurso; intertextualidade.

ABSTRACT

Haiku, a literary genre of Japanese origin, is characterized by its formal conciseness and its connection to aesthetic, cultural, and spiritual practices that articulate nature, experience, and language. Throughout its circulation, this genre has transcended its original context and has been appropriated across different sociocultural settings, assuming new discursive configurations. In Brazil, this process has enabled the emergence of poetic productions that reinterpret haiku through local elements, as observed in the work of the Maranhão-born writer Silvana Meneses. In this context, this study aims to analyze the construction of the author's poetic discourse in the book *Coletânea haicais* (2022), highlighting how Japanese haiku is reconfigured in her literary production. This qualitative research adopts a documentary and bibliographic approach, drawing on genre studies and Critical Discourse Analysis in order to examine processes of intertextuality and interdiscursivity in the poems. The findings indicate that Silvana Meneses' writing not only incorporates formal aspects of haiku but also discursively reworks them by integrating elements of Maranhão's culture, Northeastern orality, and the author's social experience. This demonstrates the dynamic nature of literary genres and their continuous re-signification across different historical and cultural contexts.

Keywords: haiku; Maranhão literature; Silvana Meneses; Critical Discourse Analysis; interdiscursivity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Conceitos de gênero segundo Bazerman e aplicação ao haikai.....	25
Quadro 2 – Evolução do Tanka ao Renga.....	34
Quadro 3 – Princípios estéticos do haikai no tempo de Bashô.....	43
Quadro 4 - Comparativo entre hegemonia x modelo código/autoritário.....	71
Quadro 5 - As relações intertextuais.....	78
Quadro 6 – Diferenças entre intertextualidade e interdiscursividade.....	80
Quadro 7 - Exemplos de Interdiscursividade (Bashô × Meneses)	81

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2 O HAICAI: histórico, características genéricas e circulação	19
2.1 Origem e aspectos formais do haikai	19
2.1.1 Do tanka ao renga: os primórdios do haikai	26
2.1.2 O Hokku e a consolidação do haikai com Bashô	34
2.1.3 Chegada e circulação do haikai no Brasil	45
3 PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD)	56
3.1 A Teoria Social do discurso: a abordagem tridimensional de Fairclough ...	57
3.1.1 Texto: escolhas lexicais, forma e estilo	57
3.1.2 Prática discursiva: produção, circulação e interpretação	60
3.1.3 Prática social: contexto histórico, cultural e ideológico	65
3.2 Intertextualidade e Interdiscursividade: conceitos operacionais	73
4 O HAICAI NO MARANHÃO: o discurso poético de Silvana Meneses	84
4.1 Silvana Meneses: trajetória e inserção no cenário literário	84
4.2 Representação do discurso	86
4.3 Pressuposição e memória discursiva	87
4.4 Negação e reformulação de sentidos	88
4.5 Metadiscurso e construção de sentidos	89
4.6 Ironia e subversão discursiva	90
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para Bashô

*Pelos caminhos
peregrino zen exala
“a flor do haikai”.*

(Menezes, 2022)

No Oriente, especificamente no Japão, o fazer poético é uma prática literária pautada na síntese do instante que transcende a experiência pessoal e a lógica da causa e efeito, tornando-se uma forma de percepção pura do instante.

Nessa concepção, ao falar sobre o gênero haikai, torna-se essencial voltar um pouco ao passado histórico e abordar a forma poética que o antecede: o *tanka*. Considerada uma das expressões mais antigas da literatura japonesa, datada do século VII, era uma das preferidas da Corte Imperial. Sua prática era comum entre nobres, homens e mulheres, o que evidencia o prestígio dessa forma poética no contexto cultural da época.

Estruturalmente, o *tanka* é composto por trinta e uma sílabas poéticas, distribuídas em cinco versos, conforme o esquema 5-7-5-7-7. Essa composição, que se tornou uma marca identificadora do gênero, ainda hoje permanece viva nas tradições poéticas da família imperial japonesa.

Com o passar do tempo, uma nova estética literária emergiu: a poesia *renga*, desenvolvida a partir do *tanka*. O gênero distingue-se por sua natureza colaborativa e por sua estrutura bipartida: a unidade superior (*kami no ku*), composta por três versos de 5-7-5 sílabas, e a unidade inferior (*shimo no ku*), formada por dois versos de 7-7 sílabas. Trata-se, portanto, de uma poesia encadeada, construída em sequência por diferentes autores, o que conferia ao poema uma dimensão dialógica e comunitária.

Nessa perspectiva, essa forma de expressão inicialmente livre passou por um movimento de regulamentação e formalização, adquirindo normas que delimitavam o que era ou não considerado um *renga*. Esse processo revela a transição de uma Nesse processo de evolução dos gêneros, conforme novas práticas e contextos, o *renga*, durante o período Edo, deu origem a uma nova vertente mais livre e marcada pelo humor, o haikai no *renga*. Esse processo de produção e circulação inaugurou uma nova estética prática poética popular e espontânea para uma forma marcada por

distinções sociais e estéticas, uma vez que, gradualmente, o *renga* dividiu-se entre as versões praticadas por pessoas comuns e aquelas cultivadas por poetas e nobres da corte imperial.

Nesse processo de evolução dos gêneros, conforme novas práticas e contextos, o *renga*, durante o período Edo, deu origem a uma nova vertente mais livre e marcada pelo humor, o *haikai no renga*. Esse processo de produção e circulação inaugurou uma nova estética literária, o *hokku*, que correspondia à estrofe inicial do *renga* (ou *haikai no renga*) e seguia o esquema silábico 5-7-5.

O *hokku* deveria, segundo a tradição, conter referências à estação do ano e ao local de sua composição, além de ser sintaticamente completo, isto é, capaz de manter sentido pleno mesmo isolado do poema coletivo. Esse momento marca uma transformação decisiva na história literária japonesa, em que um fragmento do *renga* ganha autonomia formal e estética.

Essa evolução dos gêneros evidencia que eles não são atemporais, mas formas históricas que se transformam e se ressignificam conforme as mudanças sociais e culturais.

Nessa perspectiva, esta pesquisa se orientou pelas seguintes questões norteadoras: qual é a origem do haikai enquanto gênero literário e quais características marcam sua constituição ao longo de sua trajetória histórica? De que maneira o haikai, ao atravessar culturas e tempos, influenciou a construção do discurso poético da escritora maranhense Silvana Meneses, especialmente na obra *Coletânea haicais* (2022), e como a Análise Crítica do Discurso pode revelar as camadas de sentido textuais, discursivas e sociais presentes nos poemas da autora?

Surgido no Oriente, especificamente no Japão, o haikai tem suas origens em tradições poéticas anteriores, conforme discutido. Essa prática literária, que ganhou autonomia por meio do *hokku*, consolidou-se como forma independente, voltada à experiência humana em diálogo com a natureza e à síntese poética do cotidiano.

Assim, “o haikai com os inúmeros gestos gráficos que marcam a vida japonesa mais moderna, mais social não é então ‘escrito só para escrever?’” (Barthes, 2007, p. 111). Mais do que um exercício de estilo, o haikai constitui uma prática cultural e uma filosofia de vida, expressas por meio de uma escrita concisa que condensa dimensões sociais, espirituais e contemplativas da experiência japonesa.

Nesse processo, destaca-se o *haijin Matsuo Bashô* (1644–1694), que fundou sua própria escola e transformou o haikai em uma expressão estética marcada pela

simplicidade, pela espiritualidade e pela contemplação do efêmero. Embora inicialmente considerado uma forma inferior, uma “bastardização” do renga, o haikai alcançou prestígio com a consolidação da escola Shômon, isto é, a escola de Bashô e seus discípulos, afirmando-se como poesia autônoma, dotada de valor filosófico e literário próprio.

Ao compreender o haikai como um gênero que se transforma de acordo com o contexto sociocultural, torna-se pertinente observar o percurso histórico de sua difusão. Inicialmente concebido no Japão, o haikai atravessou fronteiras, alcançando o Ocidente e, posteriormente, o Brasil, onde encontrou novas condições de produção e recepção. Esse movimento de transposição cultural possibilitou que o gênero assumisse diferentes formas e funções, refletindo as particularidades linguísticas e estéticas de cada espaço.

Nesse contexto, a produção de Silvana Meneses insere-se como um espaço privilegiado de observação dessas reconfigurações. Natural de Caxias - MA, a autora possui diversos livros publicados, dentre eles *A olho nu* (1992), *Impressões em haicais* (1995) e *Coletânea haicais* (2022). Sua escrita se destaca por marcas estilísticas próprias, como a ausência de iniciais maiúsculas e o uso expressivo de jogos de linguagem, além de refletir a complexidade social, cultural e histórica do Maranhão.

Ao adaptar a forma do haikai em sua produção poética, Meneses (2022) mobiliza discursos já existentes, especialmente aqueles vinculados à tradição oriental, ao mesmo tempo em que insere sua própria voz, marcada pelo cotidiano, pela oralidade nordestina e por suas vivências.

Esse processo evidencia uma rearticulação discursiva do fazer literário japonês em contexto maranhense, produzindo sentidos que emergem do encontro entre diferentes matrizes culturais.

É nesse movimento que a Análise Crítica do Discurso, conforme proposta por Norman Fairclough, se torna fundamental para compreender como essas camadas de sentido se constituem. A teoria tridimensional do discurso permite analisar os poemas em três níveis inter-relacionados, o textual, o discursivo e o social, evidenciando como práticas linguísticas se articulam a práticas sociais mais amplas.

A partir desse entrelaçamento de vozes e práticas discursivas, esta pesquisa se insere, partindo da hipótese de que o haikai contemporâneo de Meneses (2022) constitui um campo privilegiado de observação da interdiscursividade, articulando a tradição poética oriental à experiência estética e social maranhense.

Sua poesia, portanto, não apenas reproduz a forma do haikai, mas a reinterpreta discursivamente, instaurando tensões entre o universal e o particular, o silêncio e a subjetividade, a tradição e a reinvenção. Como exemplo, o poema: “o haikai se cai e na página de Bashô faz sol nascente” (Meneses, 2022, p. 29).

Pode ser lido como um indício desse movimento interdiscursivo. Ao evocar a figura de Matsuo Bashô, a autora estabelece um diálogo intertextual com a tradição japonesa, ao mesmo tempo em que reinscreve o haikai em um novo horizonte de sentido (Meneses, 2022).

Nesse contexto, o “sol nascente” pode ser interpretado, entre outras possibilidades, não apenas como uma referência simbólica ao Japão, mas também como uma imagem que sugere um processo de renovação ou reinscrição do haikai em outros espaços culturais.

Nessa perspectiva, levanta-se a hipótese de que essa imagem poética possa remeter ao deslocamento e à reconfiguração do gênero em solo ocidental, especialmente no contexto maranhense. Tal leitura, no entanto, não se apresenta como única ou definitiva, exigindo cautela interpretativa e podendo ser mais bem sustentada quando articulada a outros exemplos do corpus e a um quadro comparativo mais amplo.

Desse modo, o haikai, ao ser deslocado de sua matriz cultural, deixa de ser apenas uma forma tradicional para se configurar como um espaço de negociação simbólica, no qual a voz feminina maranhense de Silvana Meneses se encontra com a tradição literária japonesa.

Nessa confluência, o poema torna-se uma prática discursiva híbrida, na qual a linguagem poética atua como mediação entre culturas, expressando simultaneamente continuidade e ruptura.

Sendo assim, esta pesquisa adotou uma abordagem qualitativa, central na investigação científica, por possibilitar a compreensão e a interpretação aprofundada dos fenômenos estudados, considerando a complexidade dos contextos sociais, culturais e individuais em que se inserem.

Metodologicamente, fundamenta-se na análise documental e bibliográfica, mobilizando diferentes fontes, como artigos científicos, obras teóricas que subsidiam a discussão e o corpus de estudo, constituído pela obra *Coletânea Haicais (2022)*, de autoria de Silvana Meneses.

No que se refere à constituição do corpus, foram selecionados vinte e cinco poemas da referida obra. A delimitação desse conjunto não se deu de forma aleatória, mas orientou-se por critérios específicos que dialogam diretamente com os objetivos da pesquisa.

Inicialmente, optou-se por poemas que evidenciam características estruturais e temáticas do haikai, como a brevidade, a apreensão do instante e a relação com elementos da natureza. Além disso, priorizaram-se textos que apresentam maior densidade discursiva, possibilitando a análise das articulações entre a tradição do haikai oriental e o contexto sociocultural maranhense.

Ressalta-se, ainda, que os poemas selecionados não possuem títulos, razão pela qual não são identificados individualmente, sendo analisados a partir de sua materialidade linguístico-discursiva. A escolha do corpus justifica-se por sua relevância analítica e por sua capacidade de representar, de modo significativo, as formas pelas quais o discurso poético de Meneses (2022) mobiliza e ressignifica elementos do haikai.

Os poemas selecionados justificam-se, ainda, por estabelecerem um diálogo consistente com a forma do haikai e por se mostrarem produtivos para uma análise à luz da Análise Crítica do Discurso. Nesse sentido, evidenciam que a poesia da autora é constituída por camadas interdiscursivas que articulam a tradição do haikai japonês com a realidade social e cultural da literatura maranhense.

Nos textos analisados, investigou-se, ainda, mecanismos intertextuais e discursivos, tais como a negação, a ironia, a pressuposição e o metadiscurso, com o objetivo de demonstrar que o uso social da linguagem, na poética da autora, mobiliza textos e vozes já circulantes. Esses elementos ora são retomados para confronto, ora são ressignificados criticamente, revelando um movimento discursivo que ultrapassa a materialidade imediata do texto e se insere em redes mais amplas de produção de sentido.

Além disso, no que se refere ao delineamento metodológico, esta pesquisa explicita o protocolo analítico adotado, a fim de garantir maior rigor à análise. A partir da Análise Crítica do Discurso, conforme proposta por Norman Fairclough, os poemas foram examinados considerando a articulação entre texto, prática discursiva e prática social.

No nível textual, procedeu-se à identificação de marcas linguístico-discursivas específicas, tais como pressuposições, negações, ironias e elementos

metadiscursivos, observando-se como esses mecanismos contribuem para a construção de sentidos.

A distinção entre essas categorias seguiu critérios operacionais: a pressuposição foi identificada a partir de conteúdos implícitos assumidos como dados no enunciado; a negação, como estratégia de refutação ou tensionamento de sentidos prévios; a ironia, como desvio entre o dito e o significado inferido no contexto; e o metadiscurso, como marcas de reflexão do próprio texto sobre sua enunciação ou construção.

No nível da prática discursiva, analisou-se como os poemas mobilizam e rearticulam discursos já circulantes, evidenciando processos de interdiscursividade e intertextualidade.

Já no nível da prática social, buscou-se compreender de que modo essas construções discursivas se relacionam com o contexto sociocultural da autora, especialmente no que se refere à reconfiguração do haikai na literatura maranhense contemporânea.

Desse modo, a análise segue um percurso metodológico sistemático, orientado por categorias teóricas previamente definidas e aplicadas de forma consistente ao corpus.

Assim, o estudo buscou investigar como, nos poemas selecionados, o discurso da Meneses (2022) incorpora marcas do haikai oriental, ao mesmo tempo em que as reconfigura a partir de seu contexto social, cultural e de sua sensibilidade linguística.

Para isso, foram mobilizados os pressupostos dos estudos sobre gêneros textuais, com destaque para as contribuições de Bazerman (2020, 2021), que permite discutir o haikai como um gênero inserido em diferentes contextos sociais e vinculado a diversas práticas, como eventos, escolas literárias e produções artísticas.

Franchetti e Doi (2012) contribuem com a discussão sobre o aspecto histórico do gênero literário, desde o seu surgimento até sua chegada ao Brasil.

Por fim, utiliza-se a Análise Crítica do Discurso (ACD) de Fairclough (2001, 2003), que orienta a leitura dos poemas no sentido de compreender a escrita da autora a partir dos conceitos de intertextualidade e interdiscursividade, destacando os aspectos textuais, discursivos e sociais em que seu discurso se insere.

A finalidade é compreender como um gênero literário, originalmente produzido em uma cultura específica e resultado de processos sociais e linguísticos próprios, pode ser ressignificado e apropriado em outros contextos sócio-históricos.

O objetivo geral desta dissertação consiste em investigar o haikai como gênero literário japonês e sua influência na construção do discurso poético de Meneses (2022), evidenciando como os elementos discursivos presentes em seus poemas refletem e dialogam com efeitos sociais e culturais.

Os objetivos específicos são: (i) apresentar a origem e as características do haikai como gênero literário, destacando sua trajetória histórica e sua expansão para outras culturas; (ii) identificar a influência do haikai na construção do discurso poético de Meneses (2022), com base na obra *Coletânea haicais*; e (iii) analisar, sob a perspectiva da Análise Crítica do Discurso (ACD), como os poemas da autora revelam significados textuais, discursivos e sociais.

A fim de promover uma análise consistente, o caminho teórico percorrido por esta dissertação organiza-se em três momentos. No primeiro, são apresentadas as contribuições de Bazerman (2021) acerca da teoria dos gêneros textuais, que serve como base para compreender o haikai não apenas como um gênero literário, mas também como uma prática discursiva inserida em contextos sociais e culturais diversos.

Embora o haikai pertença ao campo dos gêneros literários, sua análise sob a perspectiva dos estudos dos gêneros textuais permite observar como ele se constitui por meio de práticas de linguagem, sendo resultado de interações humanas, tradições e usos sociais da escrita.

Nessa seção, também são considerados os estudos de Franchetti e Doi (2012), que ampliam a discussão sobre a trajetória histórica do haikai, abordando seu processo de formação, circulação e resignificação ao longo do tempo, desde suas origens no Japão até sua presença na literatura brasileira contemporânea.

Além dos estudos de Barthes (2007), que ajudam a ir além da métrica (5-7-5), situando o haikai como um fenômeno cultural profundo e complexo, e não apenas uma forma poética minimalista.

Em um segundo momento, a teoria tridimensional do discurso proposta por Fairclough (2001) aprofunda a compreensão de como os textos são produzidos, circulam e são recebidos. O autor evidencia que os textos não são neutros, pois carregam marcas do contexto e das ideológicas que refletem relações de poder.

Assim, compreender o processo de produção, a circulação (em revistas, jornais, redes sociais) e a recepção de um texto permite identificar como ele é

interpretado e legitimado em diferentes espaços discursivos, revelando tensões e disputas simbólicas.

Discutem-se, também, os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade, buscando evidenciar, à luz da teoria, como a escrita de Meneses (2022) configura-se como uma forma de intertextualidade ao incorporar o discurso e a presença do autor oriental em sua obra, além de elementos visuais, como o próprio título da obra na capa da produção *Coletânea Haicais* (2022).

Observa-se, ainda, que sua escrita mobiliza discursos diversos dentro de uma mesma unidade poética, unindo o referencial oriental japonês, presente nos elementos léxico-linguísticos nipônicos (como *zen*, *samurai*, *haikai*), à oralidade nordestina, expressa em imagens e referências culturais locais (como *ipês amarelos*, entre outras).

Por fim, será realizado um estudo sobre a trajetória literária da escritora maranhense Silvana Meneses e, posteriormente, a identificação e análise de cinco aspectos centrais em sua obra *Coletânea Haicais* (2022): (i) Representação do discurso; (ii) Pressuposição e memória discursiva; (iii) Negação e formulação de sentidos; (iv) Metadiscurso e construção de sentidos; e (v) Ironia e subversão de sentidos.

Neste caso, esses eixos de análise evidenciam os processos de evolução do gênero poético, desde o *tanka* até o *haikai*, além de mostrar como um mesmo gênero, em contextos sociais distintos, pode sofrer ressignificações discursivas.

Meneses (2022) apropria-se de uma forma já consolidada para a construção do seu próprio discurso poético. Assim, por meio de escolhas linguísticas, estilísticas e discursivas, a autora mobiliza diferentes vozes e estratégias de significação, revelando o caráter interdiscursivo e social de sua poesia.

A relevância deste trabalho, portanto, reside na possibilidade de ampliar o entendimento sobre o *haikai* para além do seu aspecto formal, evidenciando como um gênero de origem oriental pode ser reconfigurado pela língua, pela cultura e pelas vivências brasileiras, especialmente as maranhenses.

Ao investigar a obra de Meneses (2022), esta pesquisa contribui para reconhecer o papel da autora na renovação do *haikai* contemporâneo, demonstrando que a poesia, ao atravessar fronteiras culturais, torna-se espaço de diálogo, resistência e criação de novos sentidos.

2 O HAICAI: histórico, características genéricas e circulação

Entender o haikai como gênero literário é a primeira resposta que compõe o objetivo desta dissertação. No entanto, para compreendê-lo como um gênero imerso em práticas sociais específicas, foi necessário, em um primeiro momento, discutir as contribuições de Bazerman (2021) sobre a teoria dos gêneros textuais, que fundamenta a compreensão do haikai não apenas como gênero literário, mas também como prática discursiva inserida em diferentes contextos sociais e culturais. Essa abordagem permite perceber o haikai como um gênero construído por interações humanas, tradições e usos sociais da forma.

Em um segundo momento, ao compreender que os gêneros evoluem conforme fatores sociais e culturais, apresentam-se os gêneros literários que antecederam o haikai, como a poesia *tanka* (*waka*), a poesia *renga*, o *hokku* e, por fim, o próprio haikai. Essa evolução evidencia que o haikai é uma forma enraizada em práticas literárias específicas, cada uma com características próprias. Nesse processo de consolidação do gênero, destaca-se sua figura central, o haijin Matsuo Bashô, cuja figura budista foi essencial para a expansão do haikai em nível global.

É justamente nesse processo de globalização que o gênero chega ao Brasil, seja por meio da imigração nipônica, seja pela inserção literária, pelas trovas populares ou pelo movimento modernista, que viram no haikai um modelo não europeu passível de adaptação. A compreensão desses aspectos é fundamental para situar, ao longo desta pesquisa, como o haikai influencia a construção do discurso poético da escritora brasileira e maranhense Silvana Meneses.

2.1 Origem e aspectos formais do haikai

Na literatura japonesa, o haikai destacou-se por ir além da forma (5-7-5), ao dialogar de maneira unificada com a espiritualidade, a filosofia e a natureza. Mundialmente conhecido, o gênero literário caracteriza-se por sua concisão e profundidade ao tratar poeticamente desses temas. Mais do que uma poesia, o haikai é uma prática diária.

Nesse sentido, o haikai não surge isoladamente, ele reflete a própria evolução dos gêneros literários, resultado de um processo histórico e cultural que consolidou sua prática em âmbito mundial.

Assim, para compreendê-lo como um gênero imerso em práticas sociais específicas, será necessário, neste primeiro momento, discutir as contribuições de Bazerman (2021) sobre a teoria dos gêneros textuais, que fundamenta a compreensão do haikai não apenas como gênero literário, mas também como prática discursiva inserida em diferentes contextos sociais e culturais.

Nessa concepção, o estudioso americano entende os gêneros textuais como ações e formas de organização social que emergem nos processos de interação, coordenando atividades e compartilhando significados. Segundo o autor, “as formas de comunicação reconhecíveis e autorreforçadas emergem como gêneros” (Bazerman, 2020, p. 49).

Os termos “reconhecíveis” referem-se a padrões ou formatos de comunicação que se repetem consistentemente em determinado grupo social. Por exemplo, a estrutura 5-7-5 do haikai é um padrão reconhecido por seus participantes, como estudiosos, poetas e críticos literários. Já “autorreforçadas” indica que, ao serem utilizados repetidamente e com sucesso para um propósito específico, como expressar emoções ligadas à natureza e à espiritualidade, esses padrões consolidam-se na prática do grupo. Assim, quando um padrão se torna estável, reconhecido e desempenha uma função social relevante, ele transforma-se no que é chamado de gênero.

Essa forma fixa do haikai contribui para sua identificação como gênero poético-literário e facilita a compreensão de sua mensagem, como no exemplo em “Outono”¹ a seguir:

*Enquanto me despeço de você,
o vento solitário do outono
sopra atrás de mim*

(Bashô, 1689).

Nesta linha de raciocínio, o autor ainda acrescenta que “tendemos a identificar e definir os gêneros por essas características sinalizadoras especiais, e depois por todas as outras características textuais que virão a seguir, segundo nossa expectativa” (Bazerman, 2020, p. 51).

¹ 見送りのうしろや寂し秋の風 / miokuri no / ushiro ya sabishi / aki no kaze

Dessa forma, ao reconhecer essas características, o leitor ativa automaticamente um conjunto de expectativas sobre o texto. Assim, ao reconhecer a forma do haikai, espera-se que as outras características que compõem o gênero, como o estilo conciso, a relação com a natureza e a espiritualidade, siga o padrão do haikai, o que facilita a atribuição de sentido ao conteúdo do texto.

Nesse cenário inicial, uma questão crucial surge: um gênero é definido apenas por suas características reconhecíveis? Compreender o gênero apenas por seus fatores formais conduz a uma falsa ideia de que ele se constitui unicamente pela forma. Essa analogia é prontamente refutada por Bazerman (2020, p. 51), ao afirmar que “isso nos dá uma visão incompleta e enganadora de gênero”.

Analisar o gênero apenas a partir de suas características estruturais, fixadas por um número limitado de elementos, pode levar à falsa percepção de que os gêneros são atemporais e invariáveis. É justamente nesse ponto que o haikai se insere, embora seja um gênero literário, está profundamente imerso em um contexto social no qual os indivíduos utilizam a poesia para expressar vivências, experiências e reflexões.

Além disso, o haikai, por sua concisão e estrutura silábica semelhante, poderia facilmente ser confundido com o próprio *hokku*, forma poética que o antecede e da qual herdou tanto aspectos formais quanto temáticos. No entanto, reduzi-lo apenas à sua forma compromete a compreensão de sua profundidade e de seu diálogo com tradições e experiências específicas dos sujeitos que o praticam.

O linguista americano explica que:

O conhecimento comum muda a todo tempo, assim como mudam os gêneros e as situações; o “conhecimento comum” varia até de pessoa para pessoa, ou até numa mesma pessoa em situações e humores diferentes. A definição de gêneros como apenas um conjunto de traços textuais ignora o papel dos indivíduos no uso e na construção de sentidos. Ignora as diferenças de percepção e compreensão, o uso criativo da comunicação para satisfazer novas necessidades percebidas em novas circunstâncias e a mudança no modo de compreender o gênero com o decorrer do tempo (Bazerman, 2020, p. 51-52).

Essa analogia do uso dos gêneros para usos específicos em processos sociais pode atrelar-se à concepção do haikai enquanto instrumento literário. A poesia haicaísta é feita pela espontaneidade do espírito; isso quer dizer que a técnica se torna secundária.

O mais interessante é o poeta estar imerso nesse contexto específico, para que assim consiga produzir sua poesia pautada na efemeridade do momento, revelando que, assim como os gêneros transformam-se conforme os usos e contextos, o haikai também nasce da experiência imediata e da sensibilidade do sujeito diante do instante.

Assim, pode-se compreender o gênero como uma metamorfose temporal, um fenômeno que depende de múltiplos fatores, como o papel ativo dos sujeitos na construção de sentido, as formas de percepção individual e coletiva, e as mudanças históricas que interferem em sua definição e uso.

Seguindo essa perspectiva, Bazerman (2020) analisa o gênero como um fenômeno de reconhecimento psicossocial, que faz parte de processos de atividades organizadas socialmente. Ou seja,

Gêneros são tão somente os tipos que as pessoas reconhecem como sendo usados por elas próprias e pelos outros. Gêneros são o que nós acreditamos que eles sejam. Isto é, são fatos sociais sobre os tipos de atos de fala que as pessoas podem realizar e sobre os modos como elas os realizam. Gêneros emergem nos processos sociais em que pessoas tentam compreender umas às outras suficientemente bem para coordenar atividades e compartilhar significados com vistas a seus propósitos práticos (Bazerman, 2020, p. 52).

A partir dessa compreensão, entender o haikai como um gênero literário social implica reconhecer a importância de seu uso em atividades e propósitos práticos. Na literatura oriental, especialmente na haicaísta, o fazer poético é uma prática cotidiana presente na vida de muitos japoneses.

O uso da poesia, portanto, é social, as pessoas a utilizam para compartilhar experiências espirituais, de contato com a natureza e de vivência do presente. Nesse sentido, o haikai configura-se como um ato social por meio do qual os sujeitos buscam compreender a si mesmos e aos outros.

Considera-se, portanto, que os gêneros participam ativamente dos processos de interação comunicacional, pois seu uso está diretamente ligado ao compartilhamento de significados e à realização de objetivos práticos em contextos diversos. Eles transcendem o texto, como afirma Bazerman (2020, p. 52), “são partes do modo como os seres humanos dão formas às atividades sociais”. Ou seja, os gêneros são ferramentas sociais que surgem de as pessoas agirem juntas de forma organizada. Pode-se afirmar que o haikai enquanto gênero não é apenas um poema, mas uma forma socialmente reconhecida por expressar a experiência (espiritualidade,

natureza e efemeridade), que molda atividade social e cultural específica, ou seja, o fazer poético no Japão e sua ressignificação em outros contextos.

Na abordagem da teoria dos gêneros de Bazerman (2020), o linguista americano apresenta uma compreensão ampliada do funcionamento dos gêneros dentro das organizações sociais. Para isso, considera três conceitos fundamentais: conjunto de gêneros, sistema de gêneros e sistema de atividade, estruturas que se sobrepõem e interagem, cada uma cumprindo funções específicas na organização das práticas sociais. Ou seja, ele considera que um conjunto de gêneros é caracterizado pela forma como uma pessoa, em determinado papel social, tende a produzir uma coleção específica de tipos textuais. Em suas palavras:

Se você descobrir que um engenheiro civil precisa escrever propostas, ordens de serviços, relatórios de andamento das obras, relatórios de teste de qualidade, avaliações de segurança e um número limitado de outros documentos similares, você terá avançado muito na identificação do trabalho que ele realiza (Bazerman, 2020, p. 53).

Nesse sentido, ao identificar os tipos de textos que um engenheiro produz, por exemplo, é possível compreender sua função social, as habilidades que aprendeu e aplica, bem como a importância de sua atuação no contexto profissional. Essa coleção de textos não apenas orienta suas práticas, mas também o qualifica e o identifica como sujeito pertencente a um campo específico de atividade.

Baseando-nos nessa compreensão, cabe o seguinte questionamento: o que define um poeta haicaísta? Sob essa concepção, o campo social que envolve o fazer literário é atravessado por condições de uso de determinados gêneros. No Japão, as pessoas utilizam o haikai para expressar pensamentos efêmeros, mas não necessariamente o fazem de modo profissional, como poetas consolidados. Nesse caso, para identificar de fato o que é um poeta haicaísta, é preciso ir além da forma poética, considerando os princípios que orientam sua criação.

Um poeta haicaísta, a exemplo de Matsuo Bashô, destaca-se por posicionar-se como um ser que não se deixa suprimir pelos aspectos mundanos da existência e por não apenas dominar a técnica poética, mas vivê-la, transformando-a em expressão de uma experiência integrada com o todo.

Compreender que o haikai se fundamenta em princípios budistas, filosóficos e espirituais é um passo essencial para perceber que sua arte ultrapassa a literatura, constituindo-se também como um modo de existência e de relação com o mundo.

É como observa Barthes (2007) ao refletir sobre a estética japonesa: o *haikai* apresenta uma aparência “fantasmática”, pois parece simples e espontâneo à primeira vista, convidando o olhar ocidental a imitá-lo.

No entanto, essa aparente facilidade é ilusória, já que a cultura oriental se funda em princípios simbólicos e espirituais distintos da lógica ocidental. Assim, o que se entende como simplicidade do *haikai* é, na verdade, o resultado de uma complexa relação entre forma, vazio e contemplação.

Já o sistema de gêneros “compreende os diversos conjuntos de gêneros utilizados por pessoas que trabalham juntas de uma forma organizada, e as relações padronizadas que se estabelecem na produção, circulação e uso desses documentos” (Bazerman, 2020, p. 54). Em outras palavras, em um contexto social, a produção e a circulação textual ocorrem de maneira articulada, à medida que os gêneros se relacionam funcionalmente entre si.

No caso do *haikai*, por exemplo, o conceito de sistema de gêneros aplica-se ao conjunto de práticas textuais que o envolvem dentro de uma comunidade literária ou cultural.

Observa-se que, se o *haikai* isoladamente é um gênero, uma forma reconhecível de expressar experiências, espiritualidade, natureza etc., o sistema de gêneros corresponde à rede maior em que ele funciona.

Nesse sentido, o sistema de gêneros do *haikai* em comunidades, seja no Japão, seja em grupos de haicaístas no Brasil, compreende o *haikai* como o produto central, o poema em si, mas também inclui os prefácios, textos que introduzem e legitimam coleções de haicais; as antologias, coleções organizadas de haicais; as resenhas, textos críticos que analisam e avaliam haicais ou obras que os reúnem; e as oficinas, gêneros didáticos e práticos usados para ensinar ou exercitar a composição poética.

Esses elementos formam um sistema textual interdependente. Por exemplo, um *haikai* pode ser escrito e, posteriormente, reunido em uma antologia, que por sua vez é apresentada por um prefácio e analisada em uma resenha. Todas essas atividades, escrever, coletar, introduzir e criticar, estão organizadas em torno do propósito comum de produzir e fazer circular a poesia haicaísta, caracterizando assim o sistema de gêneros.

Nessa perspectiva, o quadro 1 a seguir sintetiza os principais conceitos de Bazerman (2020) relacionados à teoria dos gêneros e sua aplicação à compreensão do haikai como prática discursiva.

Quadro 1 – Conceitos de gênero segundo Bazerman e aplicação ao haikai

CONCEITO	DEFINIÇÃO/CITAÇÃO	APLICAÇÃO AO HAICAI
Gênero	“Formas de comunicação reconhecíveis e auto reforçadas que emergem nos processos sociais” (Bazerman, 2020, p. 49).	O haikai possui estrutura reconhecível (5-7-5 sílabas, temas da natureza) e é identificado como gênero poético-literário.
Reconhecimento do gênero	“Tendemos a identificar e definir os gêneros por características sinalizadoras especiais [...]” (Bazerman, 2020, p. 51).	A forma concisa e o conteúdo filosófico permitem que o haikai seja prontamente identificado.
Crítica à visão fixa de gênero	“Analisar o gênero apenas por características estruturais é uma visão enganadora [...] o conhecimento comum muda, assim como os gêneros” (Bazerman, 2020, p. 51-52).	O haikai evoluiu ao longo do tempo, sendo adaptado por diferentes culturas e autores, inclusive no Brasil.
Gênero como fato social	“Gêneros são os tipos que as pessoas reconhecem como sendo usados por elas próprias e pelos outros [...] são fatos sociais” (Bazerman, 2020, p. 52).	O haikai participa de práticas culturais e espirituais no Japão e no Ocidente, funcionando como forma de expressão e arte.
Conjunto de gêneros	“Conjunto de textos que caracterizam o papel social de um sujeito” (Bazerman, 2020, p. 53).	O haijin (autor de haicais) poderia produzir haikais, comentários críticos, traduções e estudos acadêmicos, compondo um conjunto de gêneros.
Sistema de gêneros	“Conjuntos de gêneros usados por pessoas que trabalham juntas organizadamente” (Bazerman, 2020, p. 54).	Um haikai pode ser escrito e, posteriormente, reunido em uma antologia, que por sua vez é apresentada por um prefácio e analisada em uma resenha. Todas essas atividades, escrever, coletar, introduzir e criticar, estão organizadas em torno do propósito comum de produzir e fazer circular a poesia haicaísta, caracterizando assim o sistema de gêneros.

Fonte: Adaptado de Bazerman (2020).

Por fim, os subtópicos seguintes abordarão o haikai como gênero literário, traçando sua trajetória desde as origens até a consolidação de sua forma tradicional.

2.1.1 Do tanka ao renga: os primórdios do haikai

A poesia oriental haicaísta perpassa uma linha cronológica que vai desde a poesia *tanka* (*Waka*) até a consolidação do haikai. Nesse contexto, torna-se fundamental apresentar o *tanka* como uma das formas de expressão literária mais antigas existentes no Japão. Surgido no século VII, o gênero literário é reconhecido não apenas por sua forma, mas também como uma das expressões poéticas mais apreciadas pela Corte Imperial Japonesa da época.

No contexto social que envolvia sua prática, participavam nobres, homens e mulheres. Era comum, inclusive, a participação ativa desses sujeitos em competições poéticas baseadas nessa forma, o que evidencia o prestígio e a relevância cultural do *tanka* naquele período.

Negaé (2012) observa que a poesia é uma manifestação presente desde os primórdios da cultura japonesa, sendo considerada uma das formas mais puras de expressão dos sentimentos. A autora destaca ainda que a crença no poder das palavras materializou-se na escrita, especialmente nos ideogramas, conferindo-lhes uma carga semântica e fonética intensamente explorada nas obras literárias.

De acordo com Negaé (2012), os poemas, inicialmente registrados de maneira informal nas primeiras obras históricas, foram reunidos em antologias que deram origem à poesia conhecida como *waka*, estruturada em 31 fonogramas. Essa forma poética originou vinte e uma coletâneas imperiais organizadas entre os séculos X e XV, superando em prestígio a poesia chinesa, amplamente praticada no Japão em sua fase inicial.

O *waka* passou a integrar tanto antologias oficiais quanto particulares, bem como narrativas e diários, sendo amplamente cultivado por monges e pela elite da corte. Paralelamente, desenvolveram-se outras formas, como o poema satírico conhecido como “poema ensandecido”.

Com o tempo, novas variações surgiram a partir do *waka*, como os poemas encadeados (*renga*), estruturados pela repetição de suas estrofes, e sua condensação em formas mais breves, como o *haikai* e o *senryū*, compostos por 17 fonogramas e derivados da estrofe superior do *waka*.

Durante o período das guerras civis, a poesia manteve-se viva principalmente entre os monges e, após o restabelecimento da paz no século XVII, retomou seu lugar na literatura japonesa, embora com menor presença na prosa.

Atualmente, o *waka* clássico sobrevive sob o nome *tanka* e é praticado, inclusive, como um jogo de cartas baseado em cem poemas organizados no século XIII, uma atividade ainda comum no Japão, tanto em ambientes familiares quanto em competições de nível nacional.

Dentro desse contexto histórico que envolve o gênero, um aspecto relevante diz respeito à sua estrutura léxico-semântica. O significado da palavra *tanka* reforça seu caráter lírico e simbólico, *tan* significa “curto” ou “breve”, e *ka* significa “poema” ou “música”. Assim, *tanka* quer dizer literalmente “poema curto”. Considerado uma das formas poéticas mais belas e sensíveis da literatura japonesa, o gênero caracteriza-se por explorar temas como o amor, a transitoriedade e a relação do ser humano com a natureza.

Em sua estrutura formal, o gênero poético consolida-se por ser formado por dois blocos, um terceto (5-7-5) e um dístico (7-7) de sílabas poéticas. Nesse modelo de composição, algumas características são centrais na poesia *tanka*. A estrofe superior, composta por três versos, deve conter, obrigatoriamente, uma referência à estação do ano (*kigo*) e ao local em que o poema se ambienta.

Essa primeira parte é sintaticamente completa e pode ser compreendida de forma independente. Já a segunda estrofe, formada por dois versos, deve manter continuidade temática e sintática com a anterior, sem espaçamentos maiores entre as partes. Essa estrutura não adota rimas.

Quanto à sua origem, o *tanka*, poema composto por 31 sílabas, era, predominantemente, uma expressão individual do autor. No entanto, historicamente, sua gênese está ligada a uma prática colaborativa, em que poetas se reuniam para compor, em parceria, as partes do poema: um criava os três primeiros versos e o outro completava com os dois finais, resultando em um sentido pleno entre as estrofes.

Assim, esse processo deu origem a uma série de composições encadeadas conhecidas como *renga*. Com o passar do tempo, a primeira parte do *renga* passou a ser valorizada de forma independente, difundindo-se por todo o Japão sob a designação de *haikai no renga*, até consolidar-se como o haicai. Nesse sentido, observa-se que o haicai tem sua origem diretamente ligada à tradição clássica do *tanka* (Bashô, 1997).

Sabe-se, portanto, que a coletânea de poesias *tanka*, então denominada *waka* (poesia japonesa), foi desenvolvida entre os séculos VII e IX, tendo como marco a antologia *Manyōshū*, compilada por volta dos anos 743 a 759. Essa coletânea reúne

mais de 4.500 poemas distribuídos em 20 volumes, escritos por mais de 400 autores, desde camponeses até membros da aristocracia e da família imperial.

A prática do *tanka* continua viva até hoje na tradição da família imperial japonesa, onde ainda é composta em eventos solenes e cerimônias oficiais. Mas sua presença vai muito além do ambiente imperial. O gênero é estudado em escolas e universidades como parte importante do ensino de literatura japonesa e é cultivado em concursos promovidos por instituições culturais e por jornais como o *Asahi Shimbun* e o *Yomiuri Shimbun*.

Além disso, o *tanka* aparece com frequência em revistas literárias, como *Tanka Kenkyū* e *Myōjō*, que publicam poemas contemporâneos. Essa forma poética também está presente no cotidiano, em cartões comemorativos, programas de televisão e até nas redes sociais, onde poetas amadores e profissionais compartilham suas composições.

O jogo de cartas *Hyakunin Isshu*, baseado em cem poemas clássicos, segue sendo praticado em escolas e competições nacionais, o que mostra como o *tanka* mantém vivo seu caráter social e cultural no Japão atual.

Um dado curioso é que o Hino Nacional do Japão, *Kimiga-yo*, é um *tanka* de autoria anônima, pertencente à coletânea *Kokinshū*, compilada no século X (905). A seguir, apresenta-se um exemplo de poesia *tanka*, composto por *Fujiwara no Michinaga* (966–1028):

*Todo esse mundo
É o meu mundo, eu acho
Porque a lua cheia
Não diminua
Assim como eu².*

O poema expressa a exaltação da vida a partir da comparação do eu poético com a lua cheia (*mochizuki*), cuja plenitude simboliza poder, estabilidade e ausência de falhas. Assim como a lua, o eu-lírico afirma-se completo, pleno e indissolúvel.

Esse percurso histórico-literário do *tanka* evidencia sua importância para a consolidação da poesia oriental e mostra que o gênero está imerso em um contexto social e cultural muito específico da história do Japão.

² この世をばわが世とぞ思う望月の 欠けたることもなしと思えば / Konoyo woba/ Wagayo tozo." omou/ Mochizuki no/ Kaketaru koto mo/ Nashi to omoe ba

Em contraste, com a consolidação do *waka*, posteriormente denominado *tanka*, novas formas poéticas começaram a emergir, motivadas tanto por mudanças culturais quanto pela busca por inovação formal. Uma dessas formas foi o *renga*, ou “poesia encadeada”, que surgiu como um desdobramento direto do *tanka*.

Com essa mudança, outra questão surge: o que é esse novo gênero e o que diferencia uma forma da outra? A “poesia encadeada”, amplamente conhecida como *renga*, aparece como um desdobramento direto do *tanka*. Nessa forma, o primeiro terceto (5-7-5), chamado *hokku*, era respondido por um dístico (7-7), criando uma sequência dialogada entre os poetas. Esse caráter colaborativo marca uma nova fase da poesia japonesa, em que o lirismo individual dá lugar à criação coletiva e ao jogo poético entre os autores.

Entre os dias 30 de março e 3 de abril de 1969, no sótão de um hotel na *rive gauche*, em Paris, o poeta mexicano Octavio Paz reuniu-se com três amigos, o italiano Edoardo Sanguinetti, o francês Jacques Roubaud e o inglês Charles Tomlinson, para compor, de forma colaborativa, uma série de poemas. O objetivo do encontro era criar um livro intitulado *Renga*, uma clara alusão à tradição poética japonesa de composição encadeada (Ooka, 2014).

Essa forma poética é caracterizada por sua estrutura composta por duas partes: a unidade superior (*kami no ku*), formada por três versos com o esquema silábico 5-7-5; e a unidade inferior (*shimo no ku*), composta por dois versos de sete sílabas (7-7), conforme observa Miner (1968). Trata-se, portanto, de uma poesia conectada, assim como o haikai, que mais tarde emergirá como forma autônoma a partir do fragmento inicial do *renga*.

Nessa composição colaborativa, um poeta escrevia os três primeiros versos (com métrica 5-7-5) e outro completava com dois versos (7-7), formando um poema de cinco versos (Miner, 1968). Essa composição em pares era, muitas vezes, praticada como um refinado jogo de palavras e sentidos entre poetas da corte e monges budistas, evidenciando o caráter coletivo e lúdico da produção poética japonesa. Sobre a origem do gênero, ele remonta à ³Era Heian (794–1192),

³ A era Heian (794–1192) foi um dos períodos mais importantes da história do Japão, especialmente no que diz respeito à formação da cultura, literatura e estética japonesa. Ela recebeu esse nome porque a capital imperial foi transferida para Heian-Kyo, atual Quito.

inicialmente sob a forma chamada ⁴*tanrenga*. Assim, o *renga* deriva do *waka/tanka*, mantendo sua estrutura métrica, mas assumindo um formato colaborativo que o diferencia.

No contexto social que envolve a prática do gênero, houve um momento de evolução para formas mais complexas, como o ⁵*chōrenga* e, posteriormente, o ⁶*hyakuin renga*, com sequências de até cem versos compostos alternadamente por diferentes autores, respeitando temas, estações do ano e regras rígidas de associação semântica (Shirane, 2002). Esses encontros poéticos tornaram-se eventos formais, mediados por um mestre, responsável por garantir a coesão temática e estética da sequência.

Ainda nessa linha de pensamento, Reis e Cunha (2022) discutem que o *renga* passou a ter sua estrutura ou forma aprimorada por um conjunto de regras que passou a definir o que era ou não um *renga*. Esse conjunto de regras era chamado em japonês de *Shikimoku*, que orientava o processo de criação do *renga* longo, o qual tornou um gênero algo além do sentido descompromissado de criação.

A presença de um juiz (*tenja*), responsável por avaliar a adequação de cada estrofe à sequência proposta, conferia à prática do *renga* um caráter mais sério e cerimonioso. Dessa forma, a poesia deixava de ser apenas uma atividade lúdica ou colaborativa, assumindo contornos formais e artísticos mais exigentes. Dentre as diversas normas estabelecidas, destacam-se especialmente duas: as *fushimono* (賦物) e as *sarikirai* (去嫌).

Nesse contexto, as normas formais, como as *fushimono* (賦物), que consistiam em temas ou expressões definidas previamente para cada sessão. Eram geralmente construídas como frases incompletas, por exemplo, “águas alguma coisa” ou “alguma coisa montanha”, que os poetas deveriam completar poeticamente, como em “águas revoltas” ou “cordilheira de montanhas”. Para Reis e Cunha (2022), essas expressões tinham como objetivo garantir certa unidade temática à cadeia de estrofes, mesmo sem conexão direta entre todos os versos.

⁴ É uma das principais manifestações de poesia colaborativa japonesa e pode ser entendida como embrião do *Renga*, que por sua vez deu origem ao *Haikai*. Era uma prática poética elegante e social da corte imperial.

⁵ Diferente do *Tanrenga* (feito por dois poetas), o *chōrenga* é realizado por um número maior de participantes, funcionando como uma atividade coral, quase como uma performance coletiva. Cada poeta compunha um verso, de forma alternada, respeitando a estrutura do *Renga*.

⁶ Significa literalmente “cem ligações” (*hyaku* = cem; *in* = rimas/versos encadeados).

Outra regra importante era a das sarikirai (去嫌), que orientava o afastamento de repetições e garantias de diversidade imagética (Reis; Cunha, 2022). Esse princípio proibia, por exemplo, a repetição de palavras ou descrições semelhantes em estrofes próximas, limitando a permanência de certos temas: outono e primavera podiam aparecer por até cinco versos consecutivos, enquanto verão e inverno, no máximo três.

Também se restringia ao uso de sinônimos ou vocabulário semelhante, assim como a frequência de certas palavras por página no manuscrito da sessão de *renga*. Tais normas revelam não apenas a complexidade estrutural da forma, mas também o alto grau de refinamento poético e disciplina estética exigida dos compositores.

Nessa concepção, apenas aqueles que conseguiam respeitar as normas e, ainda assim, criar uma estrofe esteticamente interessante, eram valorizados, pois demonstravam conhecimento e domínio técnico (Reis; Cunha, 2022). Essa exigência evidencia um processo de elitização do fazer literário japonês, uma prática antes espontânea passa a ser regulada por regras rígidas e por um ideal de refinamento estético.

A crescente normatização dificultou o processo criativo para muitos poetas, que não conseguiam absorver todas as exigências impostas. Ainda assim, é importante destacar que, apesar da formalização do *renga* na corte imperial, uma versão mais livre e popular do poema encadeado continuava sendo praticada nos ambientes plebeus. Assim,

Dentro desse cenário, é interessante ressaltar que mesmo com a prática do *renga* passando a fazer parte das atividades dos poetas e nobres, a variedade de poema encadeado mais livre de normas seguia sendo produzida, associada ao ambiente plebeu. O *renga* criado dentro dos domínios da corte, seguindo regras da etiqueta imperial e observando as regras de composição, é chamado *ushin renga* (有心連歌, “poema encadeado sério”); enquanto aquele composto em contexto de maior descontração, sendo também mais distante da nobreza e de suas formalidades tem o nome de *mushin renga* (無心連歌, “poema encadeado descontraído”) (Reis; Cunha, 2022, p. 3).

Esse movimento evidencia a transição de uma forma poética originalmente livre para uma prática literária marcada por distinções de classe. O *renga* da corte, que alcançou maior prestígio social, seguia regras complexas e exigia sofisticação, sendo acessível apenas à elite.

Por outro lado, o *renga* popular, associado às camadas mais pobres, era visto como menos prestigiado, reforçando a separação entre os modos de produção e expressão poética no Japão medieval.

Faltava ao *renga*, enquanto manifestação literária adotada pelos poetas da corte, um tratado que sistematizasse sua estética, forma e regras de composição. A figura central, nesse processo de canonização do *renga* como gênero poético, foi *Nijô Yoshimoto* (1320–1388), também autor de *waka* e discípulo do poeta plebeu *Kyūsei* (c. 1282–1376) (Reis; Cunha, 2022)

A habilidade no *renga* dependia de dois fatores:

as qualidades intrínsecas ao poeta e a experiência em compor com poetas de maior competência. A prática constante junto de compositores de excelência seria a única maneira de melhorar a própria capacidade. O estudioso viveu a maior parte de sua vida durante a primeira metade da Era Muromachi, chamada de Era das Duas Cortes: após a queda do xogunato de Kamakura, o clã Ashikaga invadiu Quioto, tomou controle político do país ao alçar ao poder um novo imperador e forçou a corte imperial a abandonar a cidade. Os nobres então buscaram refúgio em uma região ao sul, próxima do monte Yoshino. Assim, duas cortes foram estabelecidas. Dentro desse contexto, Nijô Yoshimoto permaneceu em Quioto e adquiriu a posição de conselheiro-chefe do imperador Kōmyō, levado ao trono pelos Ashikaga. (Reis; Cunha, 2022, p. 5).

Nessa concepção, para o poeta *Nijô Yoshimoto*, a qualidade poética do *renga* não estava vinculada à classe social de quem o compunha. Essa perspectiva pode ser atribuída ao seu envolvimento com membros do clã *Kyōgoku*, muitos dos quais não possuíam origem nobre. Para ele, ser nobre ou letrado não era, por si só, sinônimo de ser um bom poeta. Essa visão revela que, desde os primórdios da literatura japonesa, o fazer poético esteve atravessado por tensões sociais, evidenciando um processo de elitização da produção literária.

Assim, por mais paradoxal que pareça, o *renga* atinge seu auge durante um período de guerras generalizadas, ou seja, em um contexto histórico de instabilidade e conflito. Essa forma de poesia coletiva carrega as marcas desse cenário, uma vez que, na tradição japonesa, a prática poética era compreendida também como uma atividade espiritual, voltada à satisfação dos espíritos ancestrais e à homenagem a lugares sagrados.

A sessão de *renga*, com seus poemas surgindo no tempo presente, e independentes do passado e do futuro de estrofes distantes, aproximava-se de conceitos budistas como a impermanência; a existência de um lugar de criação colaborativa em meio à destruição causada pelos confrontos também seguia na direção de interpretações budistas que concebem o mundo como

o experienciamos como não sendo mais do que uma ilusão (Reis; Cunha, 2022, p. 8).

Ou seja, os autores argumentam que a forma e a prática social do *renga* (a colaboração sequencial focada no instante) não são apenas estéticas, mas também funcionam como uma prática espiritual, alinhada com as visões budistas sobre a natureza transitória da realidade (impermanência) e a libertação da ilusão do mundo material.

Mais do que uma simples forma poética, o *renga*, e a literatura japonesa como um todo, estabelece diálogos profundos com contextos, revelando seu caráter filosófico e espiritual. Nesse sentido, o texto literário ultrapassa os limites da linguagem e da estética, evidenciando marcas sociais, históricas e subjetivas. A literatura apresenta-se como um espaço de constante diálogo com a história.

Nesse panorama, durante o Período ⁷*Muromachi* e, com maior intensidade, ao longo do ⁸Período Edo, o *renga* deu origem a uma nova vertente, mais livre e marcada pelo humor: o *haikai no renga*. Esse novo estilo subvertia os temas elevados do *waka* tradicional, introduzindo elementos de sátira, comicidade e aspectos do cotidiano. Foi nesse contexto que o *hokku*, verso inicial do *renga*, passou a ganhar destaque de forma autônoma, dando origem ao que hoje conhecemos como Haikai (ou haiku), consagrado na poética de Matsuo Bashô, o qual será explorado no tópico a seguir.

Assim, com o objetivo de situar as diferenças estruturais e contextuais entre os dois gêneros discutidos, apresenta-se a seguir o Quadro 2, que sintetiza de forma comparativa o percurso evolutivo do *tanka* ao *renga*.

⁷ Também conhecida como período Ashikaga, durou aproximadamente de 1336 a 1573 no Japão. Esse período é extremamente importante para a história da cultura japonesa, pois nele consolidam-se formas de arte, religião e literatura que moldaram profundamente a identidade do país, entre elas, o *renga*, o *nô*, o zen-budismo e o florescimento da estética da impermanência.

⁸ O período Edo do Japão data de 1615, quando Tokugawa Iyasu derrotou seus inimigos no Castelo de Osaka, até 1868, quando o governo do Shogun entrou em colapso e o Imperador Meiji foi reinstalado como a principal figura de poder do Japão. Este período de 250 anos recebe o nome da cidade de Edo, que começou como uma pequena cidade fortificada e cresceu para se tornar uma das maiores cidades do mundo moderno, hoje chamada Tóquio. Grande parte desse crescimento extraordinário ocorreu durante o período Edo. O período Edo também é conhecido como período Tokugawa, em homenagem à família governante Tokugawa. O período Edo foi o primeiro período prolongado de paz no Japão desde o período Heian (794–1156). Isso significava que os japoneses podiam buscar novamente um padrão de vida melhor. Embora tenham ocorrido desastres naturais e econômicos ocasionais que perturbaram a vida, o período foi marcado pelo desenvolvimento agrícola, urbanização, aumento da educação e alfabetização, prosperidade comercial e florescimento da produção artística." (Asian Art Museum, [s.d.])

Quadro 2 – Evolução do Tanka ao Renga

GÊNERO	ORIGEM	ESTRUTURA	CARACTERÍSTICAS	CONTEXTO/ IMPORTÂNCIA
<i>Tanka</i> (<i>Waka</i>)	Séc. VII (Corte Imperial Japonesa)	5-7-5-7-7 (31 sílabas)	Lírico, amor, transitoriedade, natureza	Antologias (<i>Manyōshū</i>), tradição imperial, hino nacional japonês
<i>Renga</i>	Era <i>Heian</i> (séc. XII)	Encadeamento: 5-7-5 (<i>hokku</i>) + 7-7	Colaborativo, com divisão entre <i>ushin</i> (aristocrático, formal) e <i>mushin</i> (popular, cotidiano)	Normalizado por regras (<i>Shikimoku</i>); articulado por <i>Nijō Yoshimoto</i> ; refletia tanto a cultura da elite quanto práticas sociais populares

Fonte: Adaptado de Miner (1989), Reis e Cunha (2022).

Observa-se que o *tanka* e o *renga* compartilham a mesma base estrutural, mas diferenciam-se pelo caráter social e pela forma de criação. Enquanto o *tanka* *consolida-se* como expressão individual e lírica, o *renga* inaugura a dimensão coletiva e dialogal da poesia japonesa.

2.1.2 O Hokku e a consolidação do haikai com Bashô

Seguindo a linha lógica de surgimento de novas estéticas literárias, a poesia *renga*, em sua estrutura, abre espaço para uma nova forma poética: o *hokku*. Diante disso, surge a questão: qual é a origem desse gênero e o que marca o *hokku* como estética literária que influenciará o surgimento do haikai japonês?

O *hokku* tem sua origem na tradição poética japonesa medieval, também chamado de Japão feudal (1185–1603), foi um período de governo descentralizado marcado pela ascensão dos *samurais* e *xoguns*, a queda do poder imperial e longas guerras civis.

Durante o Período *Muromachi* (1336–1573), consolidou-se a prática do *renga*. Nesse contexto, os três primeiros versos, estruturados em 5-7-5 sílabas poéticas, recebiam especial destaque, pois tinham a função de estabelecer o tom temático e imagético da sequência poética. Essa estrofe inicial, denominada *hokku*, já revelava certa autonomia estética, ainda que permanecesse vinculada ao conjunto do *renga*.

Foi, contudo, no Período Edo (1603–1868) que o *hokku* se consolidou como forma independente, sobretudo pela atuação de poetas como Matsuo Bashô (1644–1694), que conferiram ao gênero densidade filosófica, simplicidade estética e profundidade espiritual. Dessa forma, o *hokku* deixou de ser apenas a abertura do

renga para tornar-se uma forma poética autônoma, que posteriormente serviria de base para o haikai.

Além das características formais, o poema deve conter sempre uma referência à estação do ano e ao local onde foi composto, sendo sintaticamente completo e independente da estrofe subsequente (Franchetti; Doi, 2012). Assim,

As outras estrofes também conhecem prescrições rígidas, mas as regras principais das estrofes subsequentes ao *hokku* são as que se refere ao aparecimento e à sucessão dos motivos tradicionais: a Lua aparece em determinada estrofe, à primavera não se consagram menos do que três estrofes consecutivas, certas palavras não deveriam se repetir a não ser após determinado intervalo, outras são mencionadas mais do que uma vez etc. (Franchetti; Doi, 2012, p. 14).

As regras de composição que fazem parte da estética da produção do gênero demonstram ainda a influência do *renga* no sentido de formalização da sua prática. Neste processo, o *hokku* configura-se como um marco histórico-literário que ilustra o processo de transformação dos gêneros. A seguir, apresenta-se o seguinte *hokku* em 1689 de Matsuo Bashō:

*⁹Primórdios da poesia —
as canções de plantio
de arroz do Interior.*

(Bashō, 1689)

Quanto ao seu conteúdo, o *hokku* tradicional reflete uma estética marcada pela valorização da transitoriedade e do efêmero. Essa poética manifesta-se por meio do minimalismo, da simplicidade e da objetividade, recorrendo a imagens concretas que evocam serenidade e sobriedade.

Rejeita-se o sentimentalismo excessivo, privilegiando antes uma atitude contemplativa diante do mundo. Além disso, a ausência de títulos reforça o caráter de brevidade e de concentração expressiva que define o gênero.

A autonomia alcançada pelo *hokku* abriu caminho para o surgimento do haikai, gênero que herdou sua estrutura formal em 5-7-5 sílabas, mas que ampliou seu alcance estético e social. Enquanto o *hokku* mantinha ainda vínculos com o *renga*, o haikai consolidou-se como prática poética independente, voltada à síntese da experiência humana em diálogo com a natureza e a cotidianidade.

⁹ ふうりゅうの初やおくの田植うた / fūryū no / hajime ya oku no / taue-uta

Dessa forma, o movimento de transformação do *hokku* em haikai evidencia não apenas a evolução de uma forma literária, mas também o processo de popularização da poesia breve no Japão, aspecto que seria decisivo para sua difusão e permanência ao longo dos séculos.

Nesse processo de ampliação e surgimento do haikai, destaca-se a figura de Matsuo Bashô (1644–1694), que fundou sua própria escola e transformou o haikai em uma expressão estética pautada pela simplicidade, espiritualidade e atenção ao cotidiano. Seus poemas, embora ancorados na tradição formal do 5-7-5, dialogam com os clássicos chineses e, em alguns momentos, flexibilizam a métrica, inaugurando novas possibilidades poéticas.

A partir de Bashô, o haikai consolidou-se como gênero autônomo, marcando profundamente a poesia japonesa e influenciando gerações posteriores.

Seu florescimento ocorreu no Japão da *Era Edo* ou *Tokugawa* (1600–1868), período de estabilidade política, expansão urbana e crescente dinamismo econômico (Franchetti; Doi, 2012). Sob o *xogunato Tokugawa*, o país viveu mais de dois séculos de isolamento externo, mantendo rígida hierarquia social, mas, ao mesmo tempo, assistindo ao fortalecimento de centros urbanos, à ascensão de uma elite letrada e ao desenvolvimento das artes.

O período de governo do xogunato Tokugawa, conhecido como Período Edo, trouxe 250 anos de estabilidade ao Japão. O sistema político evoluiu para o que os historiadores chamam de *bakuhan*, uma combinação dos termos *bakufu* e *han* (domínios). No *bakuhan*, o xogum tinha autoridade nacional e os *daimyos*, autoridade regional. Isso representou uma nova unidade na estrutura feudal, que contava com uma burocracia cada vez maior para administrar a mistura de autoridades centralizadas e descentralizadas (Lumen Learning, 2020, p. 1).

Esse ambiente cultural favoreceu o surgimento de uma poesia voltada para um público mais amplo, comerciantes, artesãos e camponeses, rompendo com a exclusividade aristocrática das formas anteriores. Assim, o haikai tornou-se uma linguagem poética direta, atenta ao cotidiano e sensível à natureza, consolidando-se como uma das manifestações mais significativas da literatura japonesa (Franchetti; Doi, 2012).

Ao difundir-se pelos principais centros urbanos do Japão, o haikai não permaneceu uniforme; pelo contrário, fragmentou-se em correntes divergentes que deram origem a diferentes escolas poéticas. Entre estas, destacaram-se a *Teimon*, liderada por *Teitoku* (1571–1613), e a *Danrin*, sob a orientação de *Sôin* (1604–1682).

A escola *Teimon* buscava conferir ao haikai uma elevação estética próxima ao *waka*, poesia tradicional da corte, o que implicava evitar termos vulgares, humor corrosivo e irreverências estilísticas. Tratava-se, portanto, de um esforço de institucionalizar o gênero, aproximando-o da tradição aristocrática e atribuindo-lhe prestígio literário.

Por outro lado, a *Danrin* caminhava em direção oposta: fazia da irreverência, da sátira e do uso da linguagem popular marcas de seu estilo, criando uma poesia mais próxima da experiência cotidiana e das ruas, mas também criticada por sua “falta de conveniência” (Franchetti; Doi, 2012).

Cada escola, portanto, mobilizava convenções e expectativas distintas, tentando estabelecer qual seria o “caminho legítimo” do gênero. Desse embate estético emerge o terreno fértil no qual Bashô, mais tarde, desenvolveria uma síntese singular, combinando a profundidade da tradição com a simplicidade da vida comum.

Nesse sentido, com

Sôkan ou Moritake, Teitoku ou Sôin, o haikai é ainda ou o avesso, ou a bastardização ou a sombra do renga, e é só Bashô (1644-1694) e com o triunfo da Shômon (*Bashô* + mon) o haikai ocupará seu lugar como gênero diferente e autônomo, em que o pessoal e o impessoal, o alto e o baixo, o elegante e o grotesco compõem um mesmo mundo, cheio de sentido e vida (Franchetti, Doi, 2012, p. 17).

Ou seja, antes de Bashô, o haikai ainda não havia conquistado plena autonomia enquanto gênero literário. A originalidade de Bashô está em articular contrários, o pessoal e o impessoal, o elevado e o trivial, o elegante e o grotesco, dentro de uma mesma tessitura poética, capaz de conferir ao haikai densidade estética e vitalidade expressiva.

Nesse sentido, ele não apenas herdou as tensões entre a *Teimon* e a *Danrin*, mas as superou, ao instaurar uma síntese em que tradição e cotidiano coexistem, transformando o haikai em um espaço literário autêntico, pleno de sentido e de vida, como no haikai a seguir:

¹⁰*No perfume das flores de ameixa,
O sol de súbito surge -
Ah, o caminho da montanha!*

(Bashô, 1644-94).

¹⁰ 梅が香に / 突然日が出る / 山路かな (Ume ga ka ni/Totsuzen hi ga deru/Yamaji kana)

Quando tornou-se um “príncipe” da poesia japonesa, ou melhor, um mestre reconhecido de haikai, Bashô declarou que “se não existisse o Sôin, o nosso haikai consistiria em lamber a baba do velho Teitoku” (Franchetti; Doi, 2012).

Essa afirmação revela uma crítica sutil à forma de expressão poética da escola *Teimon* que, embora tenha sido uma das primeiras a institucionalizar o haikai, conferindo-lhe regras e prestígio, acabou por limitar sua espontaneidade ao buscar aproximá-lo do *waka* da tradição nobre. Em contraste, a espontaneidade popular era a marca de *Sôin* e de sua escola *Danrin*, que se vinculava ao riso, ao cotidiano e ao povo, abrindo espaço para uma poesia mais democrática.

O mestre da poesia japonesa destacou-se por sua grande relevância no campo haicaísta: “Bashô é um caso à parte entre os poetas de haikai, não só porque fosse um dos melhores” (Franchetti; Doi, 2012, p. 19).

A grandeza de Bashô, contudo, não se resume à análise de seus poemas, pois “reside em grande parte na influência de sua concepção de vida e de poesia — ou, melhor dizendo, de vida de poesia” (Franchetti; Doi, 2012, p. 19). Trata-se de uma filosofia existencial que refletia em suas composições, razão pela qual consolidou-se como a figura central no processo de afirmação do haikai como gênero poético autônomo.

Bashô foi igualmente marcado por sua popularidade e pela capacidade de atrair discípulos. “A observação ganha todo seu sentido quando nos damos conta da enorme concorrência por neófitos que nessa época ganharam a vida como professores e críticos de haikai.” (Franchetti; Doi, 2012, p. 19).

Diferente de seus contemporâneos, contudo, Bashô recusou-se a exercer a atividade remunerada como crítico e instrutor. “Recusou-se a escrever tratados, optou por uma vida de pobreza e recolhimento e, apesar disso, (ou justamente por isso), sempre teve grande números de seguidores” (Franchetti; Doi, 2012, p. 19). Dessa forma, sua influência ultrapassou a técnica e repercutiu na própria arte literária que o consagrou, hoje mundialmente conhecida como haikai.

Dentro dessas considerações, surge outra questão: qual é o caminho do haikai? Para compreender o que seria o “caminho para o haikai”, é preciso considerar, em primeiro lugar, o ambiente cultural em que ele se desenvolveu.

Convém lembrar que o haikai de Bashô é também um exercício de pensamento religioso sincrético, no qual o animismo e o xintoísmo convivem com a doutrina budista, que vê o mundo como ilusão e sofrimento. Ignorar essa dimensão é correr o

risco de projetar sobre sua obra pressupostos metafísicos estranhos à sua concepção original (Franchetti; Doi, 2012).

Nessa analogia, Barthes (2007) adverte que o haikai tem uma qualidade “fantástica”, a de parecer fácil e acessível à escrita espontânea, convidando o leitor ocidental a imitá-lo. Contudo, o haikai é inteligível, mas “não quer dizer nada”, pois seu significado escapa, o que, paradoxalmente, convida o Ocidente a preenchê-lo com sentido.

A cultura ocidental, que Barthes (2007) chama de “religião autoritária”, tem a obsessão de cobrir tudo com significado. É nesse “direito” ofertado pelo haikai que outras culturas veem o gênero como uma oportunidade de ser “fútil, curto, comum” e, ainda assim, ser considerado profundo. É como se o haikai concedesse um passe livre para a “escrita plena”, com pouca despesa retórica (Barthes, 2007, p. 93).

Assim, Barthes (2007) conclui que a leitura ocidental, ao tentar penetrar o sentido por “arrombamento” (seja por metáfora ou silogismo), perde a verdadeira natureza do haikai. O trabalho de leitura deveria ser o de suspender a linguagem, algo que o mestre Bashô parecia saber ao escrever sobre aquele que não pensa “a vida é efêmera” ao ver um relâmpago.

A dimensão espiritual, intrínseca à tradição japonesa, é constitutiva da própria tessitura do haikai. Ignorá-la significa correr o risco de interpretar a obra de Bashô sob parâmetros ocidentais e metafísicos que lhe são estranhos, afastando-se do horizonte de sentido no qual seus poemas foram concebidos.

Da mesma forma, ao pensar o haikai como arte, precisamos ter em consciência de que conceitos estéticos tão familiares para nós, como, por exemplo, verossimilhança, universalidade, particularidade, são estranhos à tradição japonesa. Além disso, nunca existiu na cultura nipônica um corpo coerente de doutrina estética, relativamente independente da religião - nada que se assemelhasse à tradição aristotélica entre nós (Franchetti, Doi, 2012, p. 20).

Essa concepção é, em outras palavras, o que se pode chamar de “guerra contra o sentido”. No Zen-budismo, do qual o haikai é um ramo literário, há uma prática que combate ativamente a prevaricação do sentido. Barthes (2007) menciona a prática budista de desmontar a asserção e a negação, evitando ser aprisionado pelas quatro proposições lógicas da metafísica ocidental: isto é A, isto não é A, é A e não-A, não é nem A nem não-A.

A via budista busca obstruir o próprio arcano da significação, que é o paradigma, a estrutura de classificação da linguagem. O exercício do mundo (pergunta e resposta) no Zen recomenda responder a “ser” com “não-ser”, e vice-versa, para revelar o caráter ilusório e mecânico do sentido.

Dessa forma, o haicai deve ser compreendido a partir de um horizonte estético-religioso específico, no qual a simplicidade, a efemeridade e a relação direta com a natureza substituem os parâmetros de racionalidade e sistematização da crítica ocidental. No Japão e na China, a ética, a religião e a estética estão intrinsecamente ligadas.

Como explica Barthes (2007, p. 99): “A brevidade do haicai não é formal; o haicai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa”. Essa perspectiva barthesiana afasta a ideia de que o gênero se define unicamente pela estrutura silábica 5-7-5.

Invés disso, ela sublinha a natureza existencial e espontânea da criação, em que o poema surge como a síntese poética do cotidiano e a contemplação do efêmero, como se o acontecimento fugaz encontrasse imediatamente sua expressão estética e concisa.

Essa concepção ressoa com o preceito de Matsuo Bashô de que “O haicai deve ser composto sem reflexão, por um impulso do espírito” (Bashô, 1644–1694), indicando que a sua “forma justa” não é fruto de um exercício técnico de redução, mas sim de uma experiência integrada com o momento, em que a técnica se subordina à efemeridade da vivência.

Assim, o haicai é a materialização lírica de um ato social, em que a relação entre espiritualidade, natureza e homem manifesta-se de maneira indissociável.

No século XV, com a decadência da poesia e do poder da corte, consolidou-se a unidade entre a base estética literária e o pensamento religioso budista. Essa aproximação fez com que a literatura se tornasse também uma prática de reflexão espiritual, numa relação em que criação poética e vivência religiosa se entrelaçam.

Nesse contexto, Bashô emerge como símbolo eloquente dessa concepção, um leigo que, de cabeça raspada e hábito de monge, percorria paisagens em busca de poemas e experiências espirituais (Franchetti; Doi, 2012).

Pode-se dizer que escrever poesia era também praticar espiritualidade, não havia separação entre literatura e religião. Nessa prática social, Bashô torna-se a personificação desse ideal, viveu como monge, viajava, contemplava paisagens e

escrevia poemas, fazendo da poesia uma forma de vida espiritual. A literatura, aqui, não é apenas estética, mas também prática de vida e reflexão religiosa.

Dessa forma, enquanto “a arte ocidental transforma a ‘impressão’ em descrição. O haikai nunca descreve: sua arte é contradescritiva [...]” (Barthes, 2007, p. 101). Ou seja, o haikai não é uma descrição, gênero ocidental que transforma a “impressão” em inventário metódico, como na contemplação religiosa. Ele converte o “estado da coisa” em uma essência frágil de aparição, um acontecimento no qual a coisa é capturada no instante em que surge.

Quando Barthes (2007) diz que “o haikai nunca descreve”, ele está dizendo que o haikai não tenta explicar nem analisar o real. No lugar disso, ele apenas mostra o instante, como se fosse um lampejo, uma presença momentânea. Por exemplo, se um poeta ocidental vê um lago, ele tende a descrevê-lo (*“as águas calmas refletem o céu azul”*); já o haicaísta apenas mostra a experiência pura (*“água imóvel / o reflexo da lua / respira”*). Não há explicação, só a manifestação do instante.

É nesse ponto que a literatura de Bashô, assim como a de outros haicaístas, em hipótese alguma deve ser rotulada como descritiva, pois “a descrição, gênero ocidental, tem seu correspondente espiritual na contemplação” (Barthes, 2007, p. 102).

O haikai, ao contrário, junto ao Zen, corresponde ao *Mu* budista, o vazio, e se articula sobre uma metafísica sem sujeito e sem deus. O tempo do haikai é “sem sujeito”, e o leitor torna-se apenas um “lugar de leitura” dentro de uma rede de fragmentos.

Nesse sentido, o haikai não busca representar o mundo, mas fazê-lo aparecer em sua própria efemeridade, no exato momento em que o ser e o instante coincidem. Agora, pensa-se em um haikai:

¹¹*Velha lagoa -
o sapo mergulha
som de água.*

(Bashô, 1644-1694)

Aqui, o haicaísta não descreve o momento, mas a captura em sua essência, revelando o caráter simbólico e espiritual da prática literária japonesa.

¹¹ 古池や蛙飛びこむ水の音 (furuike-ya/kawazutobikomu/mizu-nooto)

Entretanto, as principais ordens estéticas herdadas no tempo de Bashô revelam uma marcada influência budista, expressa em conceitos centrais para a compreensão do haikai do Mestre: *sabi*, *wabi* e *karumi*.

O *sabi* refere-se às características de um poema marcadas por um clima de solidão e de tranquilidade. Segundo Franchetti e Doi (2012, p. 23), “um texto tem *sabi* quando mostra a calma, a resignada solidão do homem no meio da beleza brilhante, da grandeza do universo”. Esse princípio estético pode ser percebido no haikai:

¹²*Vento refrescante —
Sombra de nuvens
Sobre os verdes arrozais.*

Kyoroku (1656-1715)

Formando par com o *sabi*, o *wabi* também se relaciona à solidão, mas, nesse caso, remete ao estado sentimental da vida do eremita ou do asceta. Trata-se de uma concepção estética que valoriza os aspectos agradáveis da pobreza e do despojamento, entendidos como experiências que libertam o espírito dos apegos ao mundo material. Já o *karumi* refere-se à combinação de simplicidade formal com profundidade de conteúdo, funcionando como ideal estético em oposição ao haikai excessivamente trabalhado e sobrecarregado de sentidos (Franchetti; Doi, 2012, p. 24):

¹³*No caminho deserto -
Ninguém passa,
Só o outono.*

(Bashô, 1689)

No haikai, o elemento do *wabi* é marcado pelo desapego e aceitação da transitoriedade, típica do *asceta*. Além disso, o poema tem também marcas do *karumi*, por apresentar a simplicidade formal, nada rebuscado, mas profundo. Ou seja, isso não é poesia “curta”, é uma prática cultural japonesa de lidar com o efêmero, de expressar valores budistas, de comunicar-se em comunidade poética. O quadro 3 a seguir, sintetiza as informações explicadas.

¹² さわやかな風緑の田んぼの上の雲の影 (Sawayaka na kaze /midori no tanbo no ue no/kumo no kage)

¹³ 旅路に誰も通らぬ砂漠の道 (tabiji ni dare mo tōranu sabaku no michi /aki no toki).

Quadro 3 – Princípios estéticos do haikai no tempo de Bashô

CONCEITO	DEFINIÇÃO	EXEMPLO	VALOR ESTÉTICO
<i>Sabi</i>	Clima de solidão e tranquilidade, resignada aceitação do homem diante da grandeza do universo.	“Vento refrescante — / Sombra de nuvens / Sobre os verdes arrozais.” (<i>Kyoroku</i>)	Transmite serenidade, silêncio e contemplação.
<i>Wabi</i>	Estado de pobreza voluntária, despojamento e desapego, típico do eremita.	“No caminho deserto — / Ninguém passa, / Só o outono.” (Bashô)	Expressa desapego e aceitação da transitoriedade.
<i>Karumi</i>	Simplicidade formal com profundidade de conteúdo.	Presente no mesmo haikai de Bashô, pela simplicidade e naturalidade.	Oposição ao haikai rebuscado, ideal de leveza e clareza.

Fonte: Adaptado de Franchetti e Doi (2012).

Sob essa perspectiva, conceitos como *sabi*, *wabi* e *karumi* não devem ser compreendidos apenas como recursos estilísticos, mas como marcas de um gênero que emerge de práticas espirituais, sociais e culturais específicas.

Sabe-se, portanto, que o domínio linguístico é marca da “fluência e leveza” do haikai, e Bashô discute detalhes de composição de forma cuidadosa nas passagens do *Kyorai-shô* e do *Sanzôshi*. Contudo, é importante destacar que, para o poeta, a “tecnologia” poética não constitui critério último de apreciação ou de lição.

O que se sobressai, antes, é o reconhecimento da intuição, da espontaneidade e do aperfeiçoamento espiritual como elementos constitutivos da poesia (Franchetti; Doi, 2012). Essa lição fundamental é condensada na fórmula apresentada por Bashô: “O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro; o que diz respeito ao bambu, aprenda do bambu” (Franchetti; Doi, 2012, p. 25).

No entanto, embora a técnica seja relevante, ela ocupa um lugar secundário diante daquilo que o mestre considerava essencial, a intuição (percepção direta), a espontaneidade (a recusa de artifícios forçados) e o aperfeiçoamento espiritual (o haikai como prática de vida). Escrever haikai, portanto, não se reduz a dominar a regra silábica 5-7-5, mas implica estar em sintonia com a experiência espiritual e natural.

Como o próprio poeta ensinava, para escrever sobre a natureza não basta imaginar ou inventar, é preciso aprender diretamente com ela. Observar o pinheiro, sentir o bambu significa experimentar a realidade antes de transformá-la em poesia.

Essas marcas estéticas refletem a concepção budista do contato direto com o real, sem mediação artificial, e reforçam a ideia de que a poesia é, ao mesmo tempo, forma de expressão artística e modo de viver. Assim, “o haikai deve ser composto sem reflexão, por um impulso do espírito” (Franchetti; Doi, 2012, p. 25).

Isso significa que a maior armadilha para quem deseja compor um bom haikai é justamente preocupar-se demasiadamente em elaborar um ‘bom’ haikai. Ao privilegiar a espontaneidade e a percepção imediata da experiência, o gênero distancia-se da rigidez técnica e aproxima-se de uma prática de vida.

Esse princípio estético não é exclusivo do haikai, mas remonta a reflexões mais antigas da tradição japonesa. Zeami (1960), grande mestre do teatro *Nô*, já distinguia entre substância (*taï*) e efeito (*yō*). Para ele, a substância corresponde ao núcleo essencial da arte, comparável à flor ou à lua, enquanto o efeito é sua manifestação externa, como o perfume ou a claridade. O conhecedor, ao perceber com o espírito, busca a substância, ao passo que o iniciante, ao ver apenas com os olhos, imita o efeito.

Contudo, “o efeito é por definição inimitável” (Zeami, 1960, p. 148), pois somente a imitação da substância é capaz de gerar, de forma natural, o efeito autêntico.

O haikai, como no *Nô*, exige a apreensão da substância, a intuição, a experiência imediata da natureza e o aperfeiçoamento espiritual, para que o efeito poético surja como consequência inevitável da vivência.

“Dominar a arte do haikai, portanto, como dominar qualquer arte, é adquirir a estranha forma de consciência do inconsciente de si mesma de que nos falam tantos textos budistas [...]” (Franchetti; Doi, 2012, p. 27).

Essa afirmação indica que o verdadeiro domínio da arte não se reduz à técnica ou à forma, é a consciência plena daquilo que se vive e se sente, de modo que o que está no inconsciente emerge espontaneamente na criação poética.

Ter esse domínio significa, portanto, integrar experiência, percepção e intuição, permitindo que a obra reflita a vida vivida em sua totalidade. Ou seja, quanto mais consciente do que se vive, mais espontâneo e profundo será o haikai.

Por fim, o haikai de Bashô caracteriza-se por uma arte que incorpora disciplina e desapego aos prazeres mundanos. Nesse contexto, “ao contrário da poesia cortesã, do *tanka*, o haikai nunca tematiza o amor sexual, o transporte amoroso, o desejo sexual” (Franchetti; Doi, 2012, p. 28).

O que realmente marca a poesia nipônica é o rural, a vida simples e solitária, e o rústico.

Por isso são tão sedutoras as várias anedotas que vinculam a composição de conhecidos hokku de Bashô a prática orientada da meditação budista, ou ao confinamento do poeta em alguma ermida ou mosteiro isolado. Muitas dessas historietas elucidam, de fato, aspectos importantes da arte e da visão de mundo do Mestre. Uma das mais conhecidas sintetiza boa parte do que até aqui expusemos a respeito do haikai de Bashô (Franchetti, Doi, 2012, p. 28).

Bashô, com sua vida poética marcada pelo budismo, conferiu ao haikai maior expressividade e sentido poético, humano e espiritual. Produzir um haikai é, portanto, mais do que escrever poesia, é transmitir a essência do cotidiano, revelando a beleza das coisas simples que normalmente passam despercebidas, como diz:

*¹⁴Lua de outono —
passei a noite toda
Andando ao redor do lago.*

(Bashô, 1689)

A partir da abertura do Japão ao Ocidente, no final do século XIX, o haikai começou a expandir-se para além das fronteiras do país. Com o contato cultural durante a *Era Meiji*, poetas e intelectuais europeus e americanos passaram a se interessar pela forma, sem compreender, num primeiro momento, que a profundidade do gênero está para além da estrutura, especialmente em sua simplicidade e na conexão com a natureza.

Tradutores e estudiosos, como *Reginald Harold Blyth* (1898–1964), também desempenharam papel fundamental na divulgação do gênero fora do Japão.

2.1.3 Chegada e circulação do haikai no Brasil

A globalização de um gênero que transcende o poético e se configura como uma forma profunda e filosófica de apreciar o instante, inevitavelmente, alcançou o Ocidente. Ao atravessar oceanos e culturas, o haikai resistiria à tentação de ser apenas uma mera imitação formal?

Ou, em terras brasileiras, essa nova expressão se veria forçada a rearticular sua essência milenar, a síntese do efêmero e a relação com a natureza, para se

¹⁴ 名月や 夜もすがら池をめぐりて (meigetsu ya /yo mo sugara / ike o megurite)

moldar à voz, à cultura e à vivência local? O desafio do haikai no Brasil residiu justamente nessa tensão, a permanência da forma (5-7-5) em diálogo com a necessária ressignificação do conteúdo.

“O haikai (com os inúmeros gestos gráficos que marcam a vida japonesa mais moderna, mais social), não é então *“escrito só para escrever?”* (Barthes, 2007, p. 111).

O haikai é muito mais do que um exercício de estilo; é uma prática cultural e uma filosofia de vida que se manifesta na escrita concisa, carregando consigo todo o peso social, espiritual e contemplativo da experiência japonesa.

Entretanto, no eixo literário brasileiro, a recepção do haikai relaciona-se diretamente ao ambiente de renovação estética inaugurado pelo Modernismo, sobretudo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922.

Obras como *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, e *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, este último ilustrado por Tarsila do Amaral e prefaciado por Paulo Prado, representaram marcos dessa nova sensibilidade literária, marcada pela ruptura com os modelos tradicionais e pela valorização da síntese poética, do cotidiano e da simplicidade expressiva (Franchetti; Doi, 2012).

Contudo, no prefácio da obra *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, escrito por Paulo Prado, aparece um terceto em francês

“¹⁵*Le poète japonais
Essuie son couteau
Cette fois l'éloquence est mort*”

(Andrade, 1925)

Considerado o primeiro registro do haikai em território brasileiro. Nesse aspecto, a poesia oriental começa a ganhar espaço em um campo minado por influências europeias. Aqui,

O haikai japonês aparece, então, como ideal de coloquialidade, de registro direto da sensação e do sentimento e como forma adequada ao tempo rápido do presente. E também como modelo literário não europeu para o projeto nacionalista brasileiro, que visava, nas suas palavras, “romper os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada” (Franchetti; Doi, 2012, p. 196).

Nesse sentido, o gênero poético japonês foi mobilizado ativamente como uma fuga do eurocentrismo no cenário literário nacional. Sua estética, que, como visto, vai

¹⁵ O poeta japonês / Limpa sua faca / Desta vez, a eloquência morreu

para além da forma, foi colocada como o produto não europeu necessário para legitimar uma nova identidade poética brasileira, autônoma, moderna e em sintonia com a busca por referenciais culturais próprios.

De acordo com Franchetti e Doi (2012, p. 196), o haikai anônimo apresentado no prefácio de *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, e erguido como símbolo modernista, “nem era haikai, nem era japonês. No entanto, foi lido como tal por mais de 60 anos”. De fato, o poema anônimo de *Pau-Brasil* não possuía a ‘forma pura’ do haikai tradicional; contudo, o fato de ter sido lido como tal por mais de seis décadas demonstra que, para a prática social e o sistema de gêneros brasileiro da época, ele funcionou como haikai. O valor não estava na autenticidade oriental, mas na sua eficácia simbólica.

Bazerman (2015), em seus estudos sobre os gêneros como fatos sociais, argumenta que eles não são definidos apenas por características estruturais, mas por práticas interacionais que coordenam atividades e compartilham significados.

Ou seja, o haikai do Modernismo, genuíno ou não, foi o gênero que o grupo modernista reconheceu e utilizou para um propósito prático, romper com a Europa e construir uma identidade nacional. A função social, como antídoto ao eurocentrismo, sobrepôs-se à estrutura formal.

A introdução da literatura japonesa no Ocidente, conforme apontam Franchetti e Doi (2012, p. 197), deu-se inicialmente por meio dos “livros de viagem”. Esses relatos reuniam experiências, impressões e descrições de viajantes, documentando culturas e práticas sociais, o que permitiu à literatura oriental começar a ganhar espaço em terras ocidentais.

A paixão por esse tipo de literatura atingiu seu auge no último quartel do século XIX, impulsionada pela expansão do colonialismo europeu (Franchetti; Doi, 2012, p. 197). Nesse contexto, os livros de viagem alcançaram seu momento de maior esplendor, embora muitas vezes reforçassem estereótipos e justificassem a dominação sobre o “outro”.

Eça de Queiróz, em 1881, testemunhou o sucesso desse gênero, observando a grande quantidade de obras de viagem publicadas em Londres. Em tom crítico, o autor pontuou: “antigamente contava-se a viagem quando casualmente se havia viajado [...]. Hoje não. Hoje empreende-se unicamente para escrever o livro” (Queiróz, 2000, p. 151). Essa observação revela uma crítica sutil à transição de narrar a experiência para viajar com o único objetivo de produzir um relato. Nessa passagem,

é importante também destacar que o Japão passou duzentos anos fechado para relações estrangeiras, período conhecido como *sakoku*, ocorrido no início do período *Edo*, a partir do século XVII.

Essa política foi estabelecida pelo *xogunato Tokugawa* com o objetivo de manter o controle interno, conter a influência do cristianismo trazido pelos missionários europeus e preservar a cultura e a economia local. Permitia, portanto, contato apenas restrito com chineses e holandeses no porto de *Nagasaki*.

O isolamento se encerrou em 1854, quando os Estados Unidos, por meio da expedição do *Comodoro Matthew Perry*, forçaram a reabertura dos portos japoneses ao Ocidente.

A reabertura do país, na segunda metade do século XIX, permitiu a inserção da cultura japonesa na literatura ocidental, que passou a descrever e representar o país em livros de viagem (Franchetti; Doi, 2012). Nesse contexto, o Japão foi retratado tanto pelo fascínio que seus costumes, rituais e estéticas causavam nos viajantes quanto pelo exotismo, reforçando o olhar do outro típico do discurso colonial.

O país era visto como um espaço de beleza, disciplina e refinamento, mas também como um lugar “estranho” e “curioso”. Assim, como apontam Franchetti e Doi (2012, p. 197), “para os que, por meio de viagem, celebravam a superioridade da civilização do Ocidente, o Japão era apenas mais um armazém repleto de pitoresco”.

Nesse aspecto, percebe-se que o haikai japonês, assim como outras formas de expressão artística oriundas do país, era observado com uma tensão dupla; ora valorizado como contraponto à decadência estética e social das sociedades industrializadas, ora exotizado sob um viés de mera curiosidade, por vezes em tom de ridicularização. Essa ambivalência é típica da forma como o Ocidente olhava para culturas não europeias durante o período de expansão colonial.

Apesar da crescente inserção cultural, a poesia oriental ainda carecia de reconhecimento na língua portuguesa. A priori, havia poucas formas de identificá-la até as primeiras décadas do século XX.

Como observou o historiador Oliveira (1997, p. 181), faltava originalidade na literatura do país:

As naga-uta do século XX [...] celebram com emoção a idêntica à das tanca do século VIII e às vezes com idênticos conceitos, porque dizem não ser plágio - natural numa raça sem grande inventiva - pecado no Japão, a glória perfumada da ameixoeira e a modéstia da Lespadeixa.

As *naga-uta* são canções ou poesias japonesas longas, desenvolvidas durante o período *Edo* e apreciadas até o século XX, que mantêm os sentimentos e ideais das antigas *tanka*. Oliveira (1997) evidencia um aspecto crucial dessa poética; a valorização da repetição e da tradição, o que difere da cultura ocidental, onde a cópia é frequentemente vista como plágio.

As imagens da natureza, como a “glória perfumada” e a “modéstia”, também ressaltam a forte associação entre emoções, virtudes e elementos naturais, um traço marcante da poesia oriental. No entanto, o haikai, enquanto gênero autônomo, posiciona-se em um plano estético que rompe com a utilidade tradicional da literatura, apesar de sua derivação.

Como observa Barthes (2007, p. 110), “O haikai, ao interromper o sentido, não serve a nenhum dos usos tradicionalmente concedidos à literatura (instruir, exprimir ou distrair)”. Essa perspectiva sublinha a natureza não-utilitária do haikai e sua complexidade filosófica, que ultrapassa a mera função de registro ou expressão sentimental.

Em meio a tantas críticas ao haikai japonês, somente em 1919, Afrânio Peixoto faz uma menção positiva ao gênero, em seu livro *Trovas populares brasileiras*, ao assimilá-lo à forma da trova popular (Franchetti; Doi, 2012, p. 199).

Para o autor, o haikai podia ser lido como uma “epigrama lírico”, no qual não havia bizarrice formal, mas sim um “encanto intraduzível” (Franchetti; Doi, 2012, p. 199). Essa assimilação o classificava como um poema curto de tom lírico, distanciando-o da conotação satírica ou humorística por vezes associada ao gênero.

Peixoto (1919), assim, reconhece no haikai uma expressão que ultrapassa a forma, cuja complexidade se apreende mais pela sensibilidade do que pela explicação racional.

A primeira aparição significativa do haikai nas letras brasileiras ocorreu, portanto, por via europeia, em consonância com o interesse que nele tiveram as vanguardas do primeiro pós-guerra” (Franchetti; Doi, 2012, p. 201). Essa atração das vanguardas deveu-se à concisão formal e à intensidade da sua expressão poética.

A estrutura breve, respondia ao anseio de ruptura com as formas tradicionais longas e retóricas, permitindo uma escrita marcada pelo instante e pela fragmentação, em sintonia com a experiência moderna. Nesse contexto de inovação, o haikai foi assimilado como uma alternativa estética cultural, oferecendo um modelo de poesia

não europeia, que dialogava com o espírito de inovação e experimentação característico das vanguardas.

Franchetti e Doi (2012, p. 201): “A primeira aparição do haikai na literatura brasileira seria de fato na obra do Modernismo, mas não na sua vertente mais vanguardista, e sim daquelas que mantinha traços de ligação mais fortes com a literatura do começo do século”. Embora o contato inicial com o haikai tenha sido mediado pelas vanguardas europeias, sua efetiva e estável inserção no campo literário brasileiro ocorreu através de Guilherme de Almeida, que, entre as décadas de 1930 e 1940, consolidou-o como prática poética no país.

Na sua adaptação do haikai, Guilherme de Almeida aproveitou basicamente duas características formais do poema japonês: a distribuição das palavras em três segmentos frasais (que ele identificou ao verso, medido à maneira portuguesa) e a composição por justaposição de duas frases, numa estrutura tópico/comentário. Mas como as 17 sílabas do original, distribuídas em três versos de medida diferente e sem rima, não produziam efeito rítmico interessante, Guilherme de Almeida inseriu no seu haikai duas rimas: uma a unir o primeiro com o terceiro verso, e outra interna ao segundo verso, ocupando a segunda e a última sílaba (Franchetti; Doi, 2012, p. 202).

Além disso, ao contrário da prática japonesa, em que os haicais dispensam títulos, Almeida passou a nomear suas composições. Essa escolha, como observam Franchetti e Doi (2012, p. 203), faz com que seus poemas “pareçam fracassar como haicais, não pela rima, nem pela métrica, mas pela atitude que se explicita quando os lemos com os títulos que têm”.

Essa discussão sobre o “fracasso” ou a adequação formal do haikai brasileiro pode ser mais bem compreendida à luz da teoria dos gêneros textuais de Bazerman (2020), segundo a qual um gênero não é definido apenas por sua estrutura, mas emerge como uma forma de ação social que se adapta para coordenar atividades e compartilhar significados. Nesse sentido, o haikai, ao ser transposto do Japão para o Brasil, passa a integrar um novo sistema de atividade, sendo natural que sua rigidez formal seja submetida à tensão cultural.

A escolha de Almeida de utilizar títulos não é, portanto, uma falha, mas uma adaptação pragmática e interdiscursiva à lírica ocidental e modernista, da qual ele era herdeiro. Para o leitor brasileiro, que não compartilha do *habitus* cultural japonês nem da disciplina filosófica do haikai, o título atua como uma âncora interpretativa essencial. Ele media a concisão e a fragmentação do poema, ancorando-o em um

tema ou estado lírico reconhecível, o que facilita a recepção da forma no novo meio cultural.

Além disso, o uso do título alinha-se perfeitamente com a primeira leitura e legitimação do haikai no Brasil. Conforme observado por Afrânio Peixoto em 1919 ao assimilá-lo à “epigrama lírico” (Franchetti; Doi, 2012, p. 199), a composição breve necessitava de um elemento de direcionamento.

Ao intitular seus haicais, Almeida não apenas lhes confere o tom lírico desejado, afastando-os das conotações satíricas, mas também os insere formalmente no inventário de formas poéticas estabelecidas no país. Assim, o título constitui um ato de ressignificação e nacionalização do gênero, garantindo sua consolidação, e não seu fracasso, no seio do Modernismo brasileiro.

Os autores ainda acrescentam que “a primeira adaptação popular do haikai no Brasil consistiu, na verdade, num apagamento da sua singularidade e na sua adoção como mera forma, como espaço de exercício do virtuosismo, como se fosse uma espécie de microssoneto” (Franchetti; Doi, 2012, p. 204).

O que os autores veem como “apagamento” pode, entretanto, ser reinterpretado como a perda da função social japonesa, associada à prática espiritual e contemplativa, em favor da adoção de uma nova função social, de caráter brasileiro e modernista. O Modernismo, ao buscar ativamente formas concisas e não europeias, via no haikai uma possibilidade de romper com a retórica e a extensão das formas poéticas tradicionais.

Nesse sentido, a estrutura 5-7-5, mesmo que esvaziada de seu teor *zen*, foi incorporada como um instrumento estratégico de ruptura antiacadêmica e antieuropeia.

O gênero, portanto, não fracassou em sua essência, mas adquiriu um novo propósito prático dentro do sistema de atividades literárias brasileiras. Além disso, a crítica ao “virtuosismo” apenas evidencia que a singularidade perdida foi substituída por um novo valor estético, igualmente legítimo no Ocidente.

A reconfiguração operou uma mudança de foco, da contemplação espiritual para o domínio técnico e estilístico da concisão. Essa transformação, que converte o haikai, de veículo espiritual a “microssoneto”, foi, ironicamente, a ponte necessária para a assimilação do gênero pelo público brasileiro, assegurando sua consolidação no país por meio de uma nova singularidade linguística e estética. Trata-se, portanto,

não de uma extinção, mas de um ato de apropriação e ressignificação do gênero poético.

Nesse processo, Paulo Leminski (1944-1989) destaca-se pela coloquialidade e pelo tom irônico de seus haicais. Como observam Franchetti e Doi (2012, p. 207), “o interesse do haikai não se reduz apenas a isso e à forma livre do terceto”. Ou seja, Leminski (1983) não se restringe à dimensão formal, mas inscreve sua obra como parte fundamental da história da apropriação do haikai no Brasil.

Em sua poética, “conjugam-se a abordagem tecnicista da Poesia Concreta e o orientalismo zenista que marcou a contracultura na segunda metade do século XX” (Franchetti; Doi, 2012, p. 208). A primeira refere-se à materialidade verbal, ao espaço gráfico e ao poema como objeto visual; a segunda, inspirada no zen-budismo e na estética oriental, oferece alternativas à racionalidade e aos valores ocidentais. Dessa fusão, Leminski (1983) cria um haikai moderno, urbano e brasileiro.

Ao apropriar-se de uma forma historicamente marcada, o poeta a ressignifica no contexto social contemporâneo, convertendo o haikai em espaço de invenção estética e de inovação cultural. Pode-se verificar que,

muitos de seus poemas têm um sabor inconfundível “sabor de haikai” e, quanto à forma, uma grande liberdade, ora permite o uso de rima e da assonância, ora utilizava o verso branco e sem medida, ora monta poema visualmente, tirando do espaço e da forma física das letras e das palavras (Franchetti; Doi, 2012, p. 28).

Leminski (1983), portanto, é um poeta que absorve o haikai e, simultaneamente, a mistura com elementos da poesia moderna e experimental, criando uma forma híbrida. Elementos como versos livres, rimas, imagens justapostas e composição visual não são apenas recursos estilísticos, mas dimensões constitutivas do significado do texto.

Pode-se dizer que a poesia de Leminski (1983) representa a adaptação do haikai japonês à realidade brasileira, evidenciando como essa forma poética pode se tornar uma prática incorporada ao cotidiano, aproximando a experiência sensorial mais elementar da vida diária.

Dessa forma, torna-se necessário, nesta discussão, apresentar um fato histórico sobre a assimilação do haikai em terras brasileiras. Em diversos estudos, observa-se o diálogo acerca da inserção do haikai no Brasil por meio da imigração japonesa.

A poesia nipônica chegou ao eixo literário brasileiro trazida pelos imigrantes, entre os quais se destacou *Shuhei Uetsuka* (1876-1935), responsável por conduzir os primeiros grupos a bordo do navio *Kasato Maru*, que aportou em Santos em 18 de junho de 1908, e também reconhecido como notável poeta de haikai.

Conforme observa Hosokawa (2008, p. 12), “no caso da emigração ao Brasil, a partida do navio Kasato-maru foi consequência, por um lado, da necessidade do Japão de encontrar um país receptor de emigrantes alternativo à América do Norte, e, por outro, da crise econômica, fruto da Guerra Japão-Rússia”. Isso demonstra que a imigração japonesa não foi apenas uma escolha cultural, mas uma necessidade socioeconômica e política.

No Brasil, a permissão oficial da imigração japonesa foi possível na medida em que os cafeicultores paulistas, favoráveis à introdução da força de trabalho alternativa ao trabalho escravo, conseguiram vencer a disputa com o setor diplomático, cuja opinião era favorável à proibição, baseando-se no temor da “praga amarela”. No contexto da história brasileira, esse período pode ser considerado como fase de deslocamento do centro de produção agrícola e industrial do país, das áreas desenvolvidas a partir do período colonial para o Estado de São Paulo e sul do país (Hosokawa, 2008, p. 12).

A oficialização da imigração japonesa resultou, portanto, do interesse dos cafeicultores paulistas em substituir a mão de obra escravizada e da consequente vitória sobre a resistência diplomática, que temia a presença em massa de asiáticos no território brasileiro.

Esse processo insere-se em um momento de redefinição do eixo econômico nacional, que passava a se concentrar em São Paulo e nas regiões sulinas, consolidando seu protagonismo na economia e na cultura do país.

A trajetória que marca a inserção do haikai no Brasil, seja pelo eixo literário, seja pelo processo histórico da imigração japonesa, evidencia que esse gênero não pode ser reduzido a uma forma poética rígida, mas deve ser compreendido como manifestação cultural e social.

O haikai no Brasil configura-se, assim, como um caso de intercâmbio direto e indireto: Japão - Europa (via críticos e escritores) - Brasil (via modernistas e vanguardas), somado ao processo de imigração nipônica.

Nessa analogia, o gênero chega ao Maranhão, e essa chegada do haikai para o contexto maranhense suscita, portanto, outra questão fundamental: de que modo o Maranhão produz o haikai?

A literatura maranhense é um espaço onde vozes ecoam a arte poética que chega e difunde-se pelas regiões. Em um primeiro momento, destaca-se a escritora Benedita Silva de Azevedo – Benedita Azevedo. Natural de Itapecuru Mirim (MA), é formada em Letras, pós-graduada em Educação e Linguística, e está radicada no Rio de Janeiro desde 1987. Ela atua como escritora, poeta, haicaísta, patologista e palestrante, além de ser a idealizadora do “Grêmio de Haikai Sabiá” (Magé-RJ) e do “Grêmio Haikai Águas de Março” (Rio de Janeiro-RJ).

Sua vasta atuação a torna membro efetivo de diversas entidades, como a Academia Mageense de Letras, ImBrasCI, APALA, UBT-RJ, ABEPL, a Academia Itapecuruense de Letras, o Clube de Escritores de Piracicaba e o Centro de Literatura do Forte de Copacabana.

Em *O Canto do Sabiá* (2006), a autora descreve o haikai como um processo que se realiza em três momentos: a vivência do poeta, a escrita do poeta e a leitura do leitor. Ela argumenta que a vivência, registrada pelo treino da observação, percepção e memória, é indispensável para a escrita do poema.

Além disso, pondera que, enquanto a atenção teórica se concentra frequentemente na técnica e na arte da escrita, a vivência do poeta e a revivência do leitor são pontos pouco examinados nos estudos gerais, sendo a própria Benedita Azevedo especialmente dedicada a esse primeiro momento do processo criativo.

Em *À Sombra do Ingazeiro* (2014), Benedita Azevedo demonstra que cada haikai é uma vivência coletada junto à natureza e às situações humanas. A autora ressalta que é esse detalhe, iluminado pela sua palavra, que gera o sentido específico do haikai, o *haimi*, ampliando as possibilidades de leitura para esse tipo de poema.

Outra poetisa que se consagra como um dos nomes centrais da literatura haicaísta maranhense é a autora Silvana Meneses. Natural de Caxias (MA), a poeta é professora da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), com formação em Química Industrial e doutorado em Zootecnia, além de ser membro da Academia Caxiense de Letras.

Sua trajetória literária é marcada por uma série de publicações poéticas, como *Embarcação* (1988), *A Olho Nu* (1992), *Impressões em Haikais* (1995), *Outras Palavras* (2005), *Estação Poesia* (2008), *Reação* (2015) e *O intenso instante*. Sua obra mais recente, *Coletânea Haikais* (2022), insere a poeta definitivamente no cenário da produção haicaísta maranhense.

Nela, Meneses constrói sua identidade poética mobilizando discursos distintos: ora referenciando o léxico e a cultura japonesa com termos como “zen”, “samurai” e “haikai”, ora utilizando o léxico da oralidade nordestina e referências locais, como “ipês amarelos” e “Caxias”. Essa mobilização de vozes e tradições evidencia a forma singular de como a autora tensiona uma prática literária consolidada. Assim, ao considerar a atuação de Benedita Azevedo e Silvana Meneses, torna-se evidente que ambas desempenham um papel central na consolidação de uma poética haicaísta maranhense.

No entanto, é igualmente necessário reconhecer que a circulação de suas obras ainda se constrói em espaços relativamente restritos, seja pelas dinâmicas do mercado editorial, seja pela limitação dos circuitos literários locais, marcados por desigualdades históricas na difusão da produção do Norte e Nordeste.

Essa condição, embora não diminua a relevância estética e discursiva de suas produções, evidencia uma lacuna estrutural no acesso às vozes que renovam e tensionam o haikai no Brasil.

Considera-se que a presença das poetisas demonstra não apenas como o Maranhão produz o haikai, mas também como essa produção, situada em margens geográficas e simbólicas, desafia o centro literário ao propor novas formas de leitura, novos repertórios culturais e novas territorialidades para o gênero.

A interdiscursividade que caracteriza o haikai maranhense é, portanto, atravessada por uma dupla dimensão: estética e política. De um lado, amplia os sentidos do haikai; de outro, revela os limites e as disputas de legitimidade que ainda condicionam sua circulação. Nesse tensionamento, o haikai se reconfigura como espaço de resistência, criação e deslocamento, onde o local e o global se encontram, mas onde nem sempre as vozes locais alcançam o alcance que merecem.

Por fim, em sua brevidade, o haikai condensa valores espirituais, contemplativos e estéticos da tradição japonesa, que, ao se encontrarem com o contexto brasileiro, passam a dialogar com novas realidades. Assim, compreender o percurso do haikai no Brasil implica reconhecer não apenas sua dimensão literária, mas também seu papel como prática simbólica de intercâmbio cultural.

Na seção a seguir, abordar-se-ão os pressupostos teórico-metodológicos da ACD, em especial a abordagem tridimensional de Fairclough (2001, 2003), que serão utilizados na análise do objeto de estudo.

3 PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD)

A Análise Crítica do Discurso (ACD), constitui-se como uma abordagem interdisciplinar que articula linguística, teoria social e análise textual. Seu objetivo central é compreender como os discursos não apenas refletem, mas também produzem e transformam relações sociais, ideológicas e de poder (Fairclough, 2001, 2003).

A ACD parte do pressuposto de que a linguagem é uma prática social. Isso significa que o uso da língua não pode ser reduzido a uma atividade individual ou a um reflexo de variáveis contextuais, mas deve ser entendido como ação situada, enraizada em condições históricas, culturais e ideológicas (Fairclough, 2001, p. 91). Para operacionalizar essa perspectiva, Fairclough (2001) propõe um modelo tridimensional de análise, que compreende três níveis interdependentes:

- a) Texto:** análise linguística propriamente dita (léxico, sintaxe, coesão, escolhas estilísticas);
- b) Prática discursiva:** modos de produção, circulação e recepção dos textos;
- c) Prática social:** contextos históricos, institucionais e ideológicos que moldam e são moldados pelos discursos.

Esse modelo possibilita compreender como os textos, ao mesmo tempo em que são produtos de práticas sociais, contribuem para a sua reprodução e transformação. Em outras palavras, a ACD não se limita à descrição formal, mas busca revelar os mecanismos discursivos pelos quais constroem-se significados, identidades e relações de poder.

No caso específico desta pesquisa, a escolha da ACD justifica-se pela necessidade de analisar como os haicais de Meneses (2022) constituem-se como práticas discursivas híbridas, em que se entrelaçam tradições literárias japonesas e referências culturais maranhenses. A abordagem permite observar, de um lado, os elementos textuais que aproximam a autora da tradição haicaísta; de outro, os processos intertextuais e interdiscursivos que evidenciam disputas simbólicas e ressignificações culturais.

Assim, a ACD fornece o arcabouço teórico-metodológico que sustenta a análise desenvolvida nos tópicos subsequentes, em especial no que concerne aos conceitos de intertextualidade e interdiscursividade.

3.1 A Teoria Social do discurso: a abordagem tridimensional de Fairclough

Este tópico tem como objetivo discutir o discurso a partir da abordagem tridimensional proposta por Fairclough (2001), estabelecendo relações com o gênero poético haikai. Tal modelo compreende três níveis analíticos interdependentes: o texto, que envolve as escolhas lexicais, estilísticas e formais; a prática discursiva, que se refere aos processos de produção, circulação e interpretação; e a prática social, que articula o discurso aos contextos históricos, culturais e ideológicos.

3.1.1 Texto: escolhas lexicais, forma e estilo

Ao propor um modelo tridimensional para a análise crítica do discurso, Fairclough (2001) destaca o nível textual como a dimensão mais imediata de observação. É nesse plano que se examinam as escolhas lexicais, gramaticais, estilísticas e de composição dos textos, compreendendo-as não apenas como recursos linguísticos, mas como marcas de práticas sociais e ideológicas.

No caso desta pesquisa, a atenção a esses elementos torna-se fundamental para identificar de que modo os haicais de Meneses (2022) dialogam com a tradição poética japonesa e, ao mesmo tempo, reinscrevem convenções textuais em um contexto cultural distinto, o maranhense.

O alicerce teórico desta análise reside no pressuposto de Fairclough (2001, p. 102), que estabelece, “é uma hipótese de trabalho sensata supor que qualquer tipo de aspecto textual é potencialmente significativo na análise do discurso”. É com base nesse princípio metodológico que os haicais da obra de Meneses (2022) serão mobilizados como a base textual essencial para a compreensão da arquitetura do seu discurso poético.

Tal abordagem permite demonstrar como a materialidade textual carrega e revela potencialidades discursivas, essenciais para desvelar os sentidos implícitos e as dimensões não ditas da prática poética.

Além disso, o princípio de Fairclough (2001, p. 103), segundo o qual “os textos são feitos de formas às quais a prática discursiva passada, condensada em convenções, dota de significado potencial” é fundamental para a análise do haikai. Essa máxima revela que a forma textual é carregada de história e ideologia.

No haikai japonês tradicional, a forma 5-7-5 e a exigência do *kigo* (referência à estação do ano) são as convenções que se condensaram da prática discursiva passada (o *tanka*, o *renga* e a escola de Bashô), conferindo ao gênero o significado potencial de contemplação, espiritualidade e efemeridade.

Já na obra da maranhense Meneses (2022), esse princípio de Fairclough (2001) manifesta-se na intertextualidade e na resignificação. A autora mobiliza a forma haicaísta tradicional, subvertendo e tensionando o potencial de significado oriental ao introduzir novas formas textuais, como a ausência de iniciais maiúsculas e o uso de referências à oralidade nordestina.

Essa rearticulação de formas e convenções injeta o discurso social e cultural local na tradição japonesa, resultando em uma prática poética híbrida que não apenas reproduz, mas instaura uma nova arquitetura de discurso, o que justifica a análise minuciosa de cada aspecto textual para desvelar os sentidos implícitos dessa negociação cultural e ideológica. Como ilustra o poema:

*não adianta
tapar o sol com a peneira
saudade é céu aberto*

(Meneses, 2022, p. 20).

Esse movimento remete à questão da legitimação: quem define o que pode ou não ser considerado haikai? A definição do gênero não é neutra nem automática, mas produto de disputas simbólicas em que agentes como cortes, mestres-poetas, críticos e instituições acadêmicas exercem autoridade para validar ou excluir textos.

Para Fairclough (2001), esse processo exemplifica a luta hegemônica em torno da ordem do discurso, quem controla a legitimidade discursiva não apenas preserva convenções formais, mas também exerce poder sobre os sentidos culturais possíveis.

O autor acrescenta ainda que: “o significado potencial de uma forma é geralmente heterogêneo, um complexo de significados sobrepostos e, por vezes, contraditórios, de forma que os textos são em geral altamente ambivalentes e abertos a múltiplas interpretações” (Fairclough, 2001, p. 103). Essa analogia permite argumentar que o haikai, mesmo em sua forma minimalista tradicional (japonesa), não é fixo, mas sim um gênero aberto à resignificação, que é o que Meneses (2022) faz ao ‘tropicalizá-lo’.

Neste caso, ela sustenta a busca pelas camadas de sentido (textuais, discursivas e sociais) nos poemas, revelando como sua voz se insere na tradição, ao mesmo tempo que subverte ou hibridiza, criando uma poética complexa e multifacetada.

Assim, uma análise textual pode ser estruturada em quatro itens que, combinados, podem ser imaginados em escalas ascendentes: vocabulário, gramática, coesão e estrutura textual. Já uma análise discursiva envolve outros três elementos fundamentais: a “força dos enunciados, isto é, os tipos de atos de fala (promessas, pedidos, ameaças etc.) por eles construídos; a coerência do texto; e a intertextualidade dos textos” (Fairclough, 2001, p. 104).

Os elementos citados articulam-se tanto ao processo de produção quanto ao de interpretação do texto, ultrapassando a mera descrição de suas características formais. Nessa perspectiva, Fairclough (2001) propõe que a ACD deve articular os níveis textual e discursivo, partindo do princípio de que não basta descrever a forma; é preciso compreender a função social que essa forma exerce. Ao analisar o haikai de Meneses (2022, p. 29), “amor japonês é como vaga-lume lanternas vermelhas”, essa articulação torna-se evidente. No nível textual, observa-se uma escolha criteriosa de vocabulário; o uso de “vaga-lume” em vez de “lanterna” desloca o sentido do objeto artificial para algo orgânico, dotado de luz própria e efemeridade.

A gramática revela o uso da voz ativa e do verbo de ligação “é”, que confere ao enunciado uma força de definição/asserção. O termo “é como” atua como um recurso de coesão, estabelecendo a conexão linguística entre os versos, enquanto a estrutura textual assume a forma de haikai, gênero que preza pela síntese e pela imagem.

Contudo, a análise deve ascender ao nível discursivo. A coerência do poema não reside apenas nas palavras, mas na capacidade do leitor de reconstruir o sentido da metáfora (o brilho e a delicadeza do amor).

Além disso, a intertextualidade é acionada tanto pela menção direta ao “japonês” quanto pela própria escolha do gênero haikai, dialogando com uma tradição estética oriental para sustentar uma visão de mundo específica. Assim, percebe-se que a construção poética vai além da forma, ela materializa a concepção da autora sobre a natureza do afeto, demonstrando como a língua atua como prática social. Assim,

A estrutura textual também diz respeito à ‘arquitetura’ dos textos e especificamente a aspectos superiores de planejamento de tipos de textos: por exemplo, as maneiras e a ordem em que os elementos são combinados para construir uma reportagem policial no jornal, ou uma entrevista de emprego (Fairclough, 2001, p. 106).

Ou seja, a estrutura textual corresponde ao modo como os gêneros organizam o conteúdo a partir de escolhas específicas de composição. O haikai, gênero poético japonês, apresenta uma arquitetura própria e reconhecível: três versos breves que, por convenção, abdicam de título e rimas em favor da síntese. Veja-se o exemplo de Meneses (2022, p. 95): “tem o sol na minha solidão nela me derreto”. Ao analisar este texto, percebe-se que a estrutura é o que o define como poema. Se essas mesmas palavras fossem organizadas linearmente em uma mensagem de WhatsApp, sua função social seria meramente informativa. No entanto, a arquitetura do haikai impõe uma pausa contemplativa e uma valorização do silêncio, provando que a forma textual molda a experiência do leitor e a prática social da leitura. Pode-se afirmar, considerando o que foi evidenciado no exemplo, que as concepções discursivas textuais propostas pela ACD demonstram que nenhum texto é neutro.

As escolhas lexicais, a organização frasal e o vocabulário mobilizam sentidos sociais, ideológicos e contextuais que não apenas estruturam a mensagem, mas também direcionam sua interpretação. Cada texto, portanto, carrega marcas de convergências discursivas que o situam em um determinado contexto de produção e circulação, revelando sua dimensão histórica e social.

Mais do que isso, compreender o texto na ACD significa enxergar nele não apenas uma unidade linguística, mas um campo de poder, no qual convenções históricas, escolhas lexicais e estruturas formais produzem sentidos sociais.

No caso do haikai, sua arquitetura também não é apenas estética, revela convenções culturais sedimentadas que atravessam séculos e que, ao circularem em novos contextos, são continuamente reinscritas, disputadas e rearticuladas.

3.1.2 Prática discursiva: produção, circulação e interpretação

O segundo nível do modelo tridimensional de Fairclough (2001) é o da prática discursiva, que se refere aos processos de produção, circulação e interpretação dos textos.

Diferente da análise puramente textual, essa dimensão permite compreender como os discursos são constituídos e apropriados em contextos sociais específicos, evidenciando disputas, ressignificações e diferentes regimes de leitura.

No caso desta pesquisa, analisar a prática discursiva do haikai é essencial para perceber de que modo a tradição japonesa é reelaborada por Silvana Meneses em diálogo com referências culturais maranhenses.

Nesse aspecto, Fairclough (2001, p. 108) define a prática discursiva como o “processo de produção, distribuição e consumo textual”, ressaltando que esses processos são moldados por fatores sociais e históricos.

Assim, compreender um discurso exige analisar quem o produz, com quais intenções e em quais condições. Sob essa ótica, a produção de Meneses (2022) revela um esforço de retextualização e hibridismo, ao optar pelo haikai, a autora não se limita a uma reprodução técnica da métrica japonesa, mas mobiliza intencionalmente um repertório de “maranhensidades” para ocupar essa forma poética.

Essa produção é atravessada por sua posição enquanto poeta inserida no campo literário maranhense, onde a escolha de temas, que transitam entre o cotidiano local e a observação da natureza, constitui um gesto de territorialização do discurso. Meneses (2022, p. 60), “céu de Caxias vermelho bonita terra nascente”.

Quanto à circulação e ao consumo, a materialidade linguística dos textos da autora está impregnada de escolhas que orientam como o leitor deve consumir essa “maranhensidade” contida na brevidade do poema.

A circulação de sua obra em meios locais e nacionais indica que o consumo de sua poesia vai além da contemplação estética, trata-se de uma recepção que reconhece e valida a possibilidade de uma voz regional dentro de um gênero universalizado.

Portanto, a prática discursiva da autora permite que o haikai deixe de ser um objeto exótico e passe a ser uma ferramenta de expressão de sua própria realidade social e histórica.

Esse processo confirma a ideia de que a circulação altera o alcance e o sentido de um texto. Como lembra Fairclough (2001, p. 107), “os textos também são consumidos diferentemente em contextos sociais diversos”. Enquanto no Japão o haikai é uma prática enraizada no cotidiano e, no Brasil, muitas vezes permanece

restrito a espaços literários elitizados, a produção de Meneses (2022) propõe um deslocamento significativo.

Ao inserir o léxico e a sensibilidade maranhense na forma breve do poema, a autora desafia esse isolamento do gênero no campo literário nacional. Assim, a mesma forma poética assume sentidos distintos, na obra de Meneses, o haicai deixa de ser apenas um exercício estético de elite para se tornar uma prática discursiva que dialoga com a identidade e o território do leitor local.

Meneses (2022, p. 79) aponta “a baladeira nas mãos do menino aponta pro céu”. Outro ponto fundamental é que a circulação entre diferentes esferas sociais pode transformar a própria configuração textual. Historicamente, gêneros como o *tanka* e o *renga* exemplificam como a institucionalização pode tornar uma prática espontânea em uma forma rigidamente regulada e erudita.

No entanto, na obra de Meneses (2022), observa-se um movimento inverso e igualmente complexo, a autora retoma uma forma poética que muitas vezes é cristalizada como “cultura” no Brasil para devolvê-la à vivacidade da oralidade e do cotidiano maranhense.

Esse movimento evidencia o que Fairclough (2001, p. 108) define como “distribuição complexa”, processo que envolve transformações profundas à medida que os textos transitam entre diferentes esferas. No caso de Meneses (2022), a “complexidade” de sua prática discursiva reside na capacidade de fazer o haicai transitar entre a tradição literária e a cultura popular nordestina.

Ao ser publicado e circular em contextos acadêmicos e literários, o texto da autora não é apenas uma cópia do modelo japonês; ele é uma reconfiguração que carrega marcas de sua origem social, exigindo do leitor uma interpretação que considere tanto o rigor da forma quanto a fluidez do sotaque e da paisagem local.

Assim, a trajetória do haicai na produção de Meneses (2022) confirma a perspectiva de que as práticas discursivas são historicamente situadas e socialmente determinadas. A consolidação de sua escrita como um gênero que tensiona o global e o local ilustra como a produção, a circulação e a recepção de textos não apenas moldam sua forma, mas também revelam disputas simbólicas, negociações de sentido e reconfigurações culturais que ultrapassam a esfera estritamente literária, inscrevendo o Maranhão em uma cartografia poética transcultural.

“A maneira como o contexto afeta a interpretação do texto varia de um tipo de discurso para outro” (Fairclough, 2001, p. 111). Partindo dessa premissa, entende-se

que o contexto não é apenas o cenário onde o texto ocorre, mas um filtro que define suas possibilidades de sentido.

Como as situações sociais exigem diferentes níveis de liberdade ou rigor interpretativo, um mesmo enunciado pode adquirir significados distintos conforme seu espaço de circulação e a posição de quem o enuncia.

No campo literário, especificamente no haikai de Meneses (2022), o contexto é o da subjetividade poética. Nele, elementos como "vaga-lume" e "lanterna" transcendem o sentido literal para simbolizar a fragilidade e a beleza do amor.

Em contrapartida, se este mesmo texto estivesse inserido em um manual de biologia, o contexto científico forçaria uma interpretação técnica e objetiva, eliminando a metáfora em favor da descrição biológica do inseto.

Para Fairclough (2001, p. 111), a “força” de um texto representa seu componente acional, ou seja, o efeito social gerado como um ato de fala (ordenar, prometer, ameaçar). Ela distingue-se da proposição, que constitui o componente ideacional ou o conteúdo do enunciado. Por exemplo, ao dizer “prometo pagar cinco libras”, a proposição refere-se ao ato do pagamento, enquanto a força reside no compromisso da promessa.

Além disso, a força pode ser classificada como direta ou indireta. No primeiro caso, o sentido é explícito, como em “ordeno que você escreva um haikai”. Já na força indireta, a intenção original é suavizada ou mascarada por outra forma gramatical; por exemplo, quando uma pergunta como “você poderia escrever um haikai?” funciona, na prática, como um pedido ou uma instrução. Na análise discursiva, identificar essas forças ocultas é essencial para compreender as relações de poder e as intenções implícitas em cada interação.

A ambivalência da força, a capacidade de um mesmo enunciado admitir múltiplas interpretações, é um fenômeno frequente nos atos de fala. Nesse cenário, o contexto atua como o elemento decisivo para reduzir ambiguidades e orientar o sentido.

Por exemplo, o enunciado “cuide-se”, proferido por um médico, carrega uma força de recomendação normativa ou instrução técnica; contudo, a mesma expressão dita por um amigo situa-se no campo afetivo, assumindo a força de um cuidado interpessoal.

De modo análogo, interpretar um haikai estritamente por seu conteúdo proposicional, utilizando apenas categorias ocidentais, resulta em uma redução de

sua potência. Sua força cultural e espiritual só se manifesta plenamente quando situada no contexto ideológico e estético japonês.

Assim, a análise discursiva revela que o sentido não reside apenas na letra do texto, mas na interação entre o enunciado, a posição de quem fala e o universo cultural em que ele circula.

Ao discutir a prática discursiva, Fairclough (2001) introduz a noção de intertextualidade, compreendida como o diálogo incessante entre o texto específico e outros textos preexistentes.

Nessa perspectiva, a produção e a interpretação de discursos não ocorrem isoladamente, mas são atravessadas por vozes e convenções que evidenciam sua historicidade e inserção em campos sociais distintos. O texto, portanto, constrói-se como um mosaico de discursos prévios.

Na obra *Coletânea Haicais* (2022), esse fenômeno torna-se particularmente visível, Meneses (2022) mobiliza a tradição literária japonesa não de maneira mimética, mas como uma matriz dialógica. Essa interação ocorre em múltiplas camadas, desde a incorporação de elementos formais até a ressignificação cultural que emerge do encontro entre horizontes distintos.

Tal processo não constitui mera imitação, mas uma rearticulação discursiva, na qual a estética japonesa é deslocada e inscrita em novos contextos, como se observa no verso: “a vida breve como um haikai em quatro estações” (Meneses, 2022, p. 70). Aqui, o próprio gênero haikai torna-se o objeto da comparação intertextual, reforçando a consciência da autora sobre a tradição que ela habita e transforma.

Assim, a obra exemplifica como a prática discursiva é atravessada pela intertextualidade, constituindo-se sempre em relação a outros discursos. Essa dimensão, contudo, será retomada e aprofundada em tópico específico (3.2), no qual se examinarão com maior detalhe os modos de intertextualidade e interdiscursividade.

Por fim, Fairclough (2001) distingue dois tipos de análise: a microanálise, voltada para o exame detalhado de como os participantes produzem e interpretam textos em nível local (palavras, frases, interações específicas), e a macroanálise, orientada à compreensão de como textos e discursos se conectam a processos sociais, políticos e culturais mais amplos.

Para o autor, uma análise crítica consistente exige a articulação desses dois níveis, de modo a relacionar os detalhes linguísticos às estruturas sociais que os sustentam. Nesse sentido, este trabalho também buscará conjugar ambas as

dimensões, explorando tanto a materialidade textual quanto os contextos históricos e ideológicos que atravessam os discursos em estudo.

Assim, a prática discursiva, na perspectiva de Fairclough (2001), revela-se como um campo privilegiado de análise justamente porque torna visível o percurso do texto em meio às disputas de sentido, quem o produz, em que condições históricas, como circula e como é apropriado por diferentes públicos.

O caso do haikai ilustra de forma contundente esse processo, no Japão, constitui uma prática estética vinculada a tradições espirituais e culturais específicas; no Brasil, ao ser apropriado, passa por ressignificações que tanto dialogam com a matriz japonesa quanto a transformam, ao inserir elementos locais e interdiscursivos.

Mais do que uma simples transposição formal, trata-se de uma rearticulação cultural que evidencia como todo discurso é atravessado por relações de poder e ideologia. Desse modo, compreender o haikai como prática discursiva significa reconhecê-lo como espaço de disputa simbólica, no qual se articulam memória, identidade e resistência cultural.

3.1.3 Prática social: contexto histórico, cultural e ideológico

Neste tópico, o discurso será compreendido como prática social, conforme a análise tridimensional proposta por Fairclough (2001). Isso implica reconhecer que o discurso não apenas reflete a sociedade, mas também a constitui, influenciando e sendo influenciado por processos históricos, culturais e ideológicos.

Nesse sentido, analisar o discurso como prática social significa situá-lo no campo das lutas simbólicas e materiais que moldam as sociedades. Essas reflexões serão articuladas, sempre que pertinente, ao estudo do haikai, a fim de compreender como esse gênero literário, ao circular em diferentes contextos, pode carregar marcas ideológicas, tensionar relações de poder ou funcionar como espaço de resistência cultural.

A ideologia, sob essa ótica, constitui um conjunto de significados e representações que moldam nossa percepção do mundo, das relações sociais e das identidades. Ao naturalizarem-se no discurso, esses significados adquirem o estatuto de “senso comum”, mascarando seu caráter histórico e político. Contudo, a emergência de práticas discursivas contrastantes possibilita a transformação e a rearticulação das relações de poder.

No caso do haikai, tais reflexões revelam como o gênero, ao transitar entre culturas, carrega marcas ideológicas distintas. Enquanto o modelo japonês está enraizado em concepções específicas de natureza e tempo, sua apropriação ocidental pode oscilar entre a exotização do Oriente e a criação de espaços de resistência e ressignificação.

No cenário brasileiro, o autor exemplifica essa adaptação. Sua produção mantém o rigor estrutural, a concisão e o foco no instante, mas incorpora uma sensibilidade urbana e inventiva. No haikai “duas folhas na sandália o outono também quer andar” (Leminski, 1983, p. 99), a síntese imagética tradicional funde-se ao humor sutil e à linguagem coloquial. Essa rearticulação demonstra que o gênero não é um receptáculo vazio, mas uma prática social viva que, nas mãos de Leminski (1983), desloca a solenidade oriental para a leveza do cotidiano brasileiro.

Enquanto Meneses, no contexto maranhense, ancora seus poemas em afetos locais, por meio de dedicatórias a amigos, familiares e referências à sua cidade natal, Caxias, ela simultaneamente estabelece um diálogo com o léxico japonês e a tradição de Matsuo Bashô. Essas escolhas evidenciam que o haikai, em sua obra, não é uma forma estática, mas um terreno marcado por tensões ideológicas.

Nesse espaço, a tradição canônica oriental e a subjetividade brasileira encontram-se, resultando em uma escrita que é, ao mesmo tempo, reverente à matriz japonesa e profundamente atravessada pelas vivências da autora. Assim, a análise revela que a estrutura do haikai serve como um suporte para a negociação de identidades, onde o global e o local se rearticulam.

Esses exemplos evidenciam como as obras dos autores insere-se num movimento de reinvenção da tradição, adaptando a forma japonesa a um novo contexto sociocultural, sem, contudo, apagar completamente as marcas essenciais do gênero. Dessa forma, analisar o haikai sob a ótica da ideologia significa investigar como ele participa de disputas simbólicas mais amplas, nas quais entrelaçam dominação, contradição e transformação.

Nesta lógica, Fairclough (2001) critica a tradição da linguística crítica quando está afirma que: “as ideologias estão no texto”. Para o autor, embora a forma e o conteúdo carreguem traços ideológicos, não é adequado supor que seja possível localizar a ideologia apenas a partir da análise textual.

O sentido não é algo fixo ou inteiramente dado pelo texto, mas resulta dos processos de produção e de interpretação em que sujeitos sociais estão envolvidos.

Assim, os textos devem ser entendidos como momentos de práticas sociais, e não como depósitos autossuficientes de ideologia.

Nesse quadro, analisar as ideologias presentes apenas pela forma e conteúdo do haikai é insuficiente, uma vez que o processo interpretativo varia de acordo com os contextos sociais, históricos e culturais nos quais esse gênero literário circula.

Para Fairclough (2001), o fundamental é compreender que a ideologia se realiza nas práticas discursivas em articulação com práticas sociais mais amplas. Desse modo, o haikai pode, em diferentes contextos, carregar sentidos ideológicos diversos, seja reforçando concepções de mundo naturalizadas, seja funcionando como espaço de contestação e ressignificação cultural.

Fairclough (2001) argumenta que não é pertinente pressupor que os sujeitos tenham plena consciência das dimensões ideológicas de suas práticas discursivas. As ideologias tendem a ser naturalizadas e automatizadas, de modo que, no cotidiano, os indivíduos muitas vezes não percebem que suas ações e discursos estão carregados de investimentos ideológicos específicos.

Nesse sentido, o processo ideológico frequentemente passa despercebido em contextos sociais determinados, tornando-se parte do “senso comum”. O autor acrescenta ainda que, mesmo quando práticas sociais podem ser interpretadas como resistência e, portanto, contribuir para mudanças ideológicas, os sujeitos não estão necessariamente conscientes da amplitude e dos detalhes de sua significação ideológica (Fairclough, 2001, p. 120).

Assim, a ideologia atua tanto na reprodução quanto na transformação das relações sociais, mas de maneira frequentemente invisível para aqueles que dela participam. Essa reflexão pode ser observada nos haicais. À primeira leitura, tanto o de Bashô (1686): “Que maravilha: Nas folhas verdes, nas folhas novas, brilha o sol!”¹⁶, quanto o de Meneses (2022), “ipês de muitas cores: pintores de aquarela”, podem ser compreendidos apenas como contemplações estéticas da natureza. Contudo, ambos carregam visões de mundo naturalizadas, no primeiro, a valorização da efemeridade e da simplicidade próprias da tradição japonesa; no segundo, a reprodução da forma do haikai japonês acompanhada de uma ressignificação cultural, ao introduzir elementos locais, como os ipês maranhenses.

¹⁶ なんて素晴らしいんだ：／青い葉の上に、新しい葉の上に／太陽が輝いている！

Nesse processo, opera-se uma mudança ideológica sutil, quase imperceptível para autores e leitores, mas que indica deslocamentos discursivos e culturais significativos.

Assim, o haikai, ao circular entre diferentes contextos, exemplifica a noção de que os discursos não apenas refletem realidades, mas também participam ativamente da sua constituição ideológica.

Tal perspectiva pode ser observada no haikai clássico de Bashô, escrito no Japão do século XVII: “Na velha lagoa, o salto de uma rã ressoa na água” ¹⁷ (Bashô, 1686, p. 2). À primeira vista, o poema pode ser lido como mera contemplação estética, mas ideologicamente ancora-se na tradição zen-budista do *wabi-sabi*, que valoriza a impermanência e a simplicidade como formas de sabedoria.

Já no haikai contemporâneo de Meneses (2022, p. 40), “não adianta tapar o sol com a peneira saudade é céu aberto”, a metáfora popular brasileira ressignifica o gênero, articulando o sentimento da saudade à imensidão do céu, naturalizando uma visão de mundo própria da cultura brasileira, em que a afetividade se constitui como marca identitária.

Assim, tanto no Oriente quanto no Ocidente, os haicais evidenciam o que Fairclough (2001) descreve, práticas discursivas que, sob a aparência de simplicidade estética, reproduzem e transformam ideologias culturalmente situadas. Sendo assim,

para o linguista britânico, nem todo discurso é irremediavelmente ideológico. As ideologias surgem nas sociedades caracterizadas por relações de dominação com base na classe, gênero social, no grupo cultural, e assim por diante, e, à medida que os seres humanos são capazes de transcender tais sociedades, são capazes de transcender a ideologia (Fairclough, 2001, p. 121).

Ou seja, para o autor, o discurso é geralmente ideológico porque os sujeitos vivem em sociedades marcadas por dominação. Porém, o discurso pode ser espaço de transcendência, ao resistirem e criarem outras formas discursivas, os sujeitos podem superar ideologias existentes e instruir outras. No haikai citado anteriormente de Meneses (2022), por exemplo, exemplifica o processo de transcendência discursiva, no qual o haikai torna-se veículo de novos significados, abrindo espaço para transformações ideológicas vinculadas à cultura local.

¹⁷ 古い池に、 / カエルの跳ねる音 / 水に響く

Nessa mesma linha, Fairclough (2001, p. 122) discute o conceito de hegemonia, definindo-a como uma forma de “liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade”. Para a ACD, a hegemonia é o processo pelo qual as classes ou grupos dominantes conquistam o consentimento de outros grupos, tornando certas visões de mundo hegemônicas através do discurso.

No contexto da escrita de Meneses (2022), a hegemonia pode ser observada na própria forma do haikai. Ao ser reconhecido globalmente como um padrão de ‘elevação espiritual’ e ‘perfeição estética’, o modelo japonês exerce uma liderança cultural. A autora, portanto, pode ser visto como uma negociação hegemônica, ela aceita a liderança da forma tradicional (o haikai), mas exerce uma resistência criativa ao preenchê-la com elementos da cultura maranhense e afetos pessoais. Assim, a autora não apenas se submete a uma estética dominante, mas a rearticula, transformando a hegemonia em um espaço de diálogo e hibridismo, “a poesia no mar, mar na poesia, poesia é mar (Meneses, 2022, p. 56).

Outro exemplo da naturalização do discurso hegemônico configura-se na própria evolução estética do *renga*. Praticado primordialmente de forma livre, o gênero passou a ser regido por rígidas regras de composição quando absorvido pela elite. Isso evidencia como a corte imperial japonesa exerceu uma hegemonia cultural ao normatizar o *ushin renga* como a única prática legítima e prestigiosa, vinculando-o ao universo aristocrático.

Por outro lado, a persistência do *mushin renga* em ambientes plebeus demonstra que a hegemonia é, essencialmente, um processo de disputa. Como destaca Fairclough (2001, p. 123), a hegemonia constitui “um equilíbrio instável de compromissos”, que exige renovação contínua e permanece aberta à contestação.

Assim, a normatização estética não se restringe ao campo artístico; ela é uma extensão do poder simbólico. A imposição dessas regras pela elite cortesã ilustra a tentativa de consolidar uma visão de mundo onde o ‘belo’ e o ‘correto’ são propriedades da aristocracia, mantendo-se em permanente tensão com as práticas populares que resistiam a essa codificação

Nesse contexto, compreende-se que os gêneros, estilos e discursos legitimados em determinado campo social configuram o que Fairclough (2001) chama de ordem do discurso. A hegemonia, inspirada em Gramsci, manifesta-se justamente

como esse equilíbrio instável e contraditório, no qual as classes dominantes impõem sentidos e normas, mas sempre enfrentam resistências e contradiscursos.

O caso do *ushin renga* evidencia a constituição de uma ordem discursiva literária que atribui prestígio à produção aristocrática, relegando o *mushin renga* a uma posição secundária. Cada mudança desse tipo configura um marco da luta hegemônica em ação. Assim,

A prática discursiva, a produção, a distribuição e o consumo (como também a interpretação) de textos são uma faceta de luta hegemônica que contribui em graus variados para a reprodução ou transformação não apenas da ordem do discurso existente, mas também das relações sociais e assimetrias existentes (Fairclough, 2001, p. 123-124).

Ou seja, não se trata apenas do texto em si, mas de todo o ciclo comunicativo: quem escreve, em que contexto e sob quais regras; de que forma esses textos circulam, em quais meios e para quais públicos; e como são lidos, apropriados e ressignificados pelos sujeitos. Assim, o discurso não apenas reflete as relações sociais, como também atua sobre elas, podendo tanto consolidar quanto contestar estruturas de poder.

Nesse sentido, a disputa hegemônica realiza-se, prioritariamente, como uma luta de sentidos. Quem controla a produção, a circulação e a interpretação dos textos exerce poder sobre aquilo que é socialmente legitimado. Cada prática discursiva constitui, portanto, um campo de luta simbólica capaz de reforçar o *status quo* ou abrir brechas para mudanças sociais (Fairclough, 2001, p. 123-124).

Sob essa ótica, a produção de Meneses (2022) transcende o campo puramente literário, configurando-se como uma prática discursiva que atua na disputa hegemônica. Ao apropriar-se de um gênero historicamente aristocrático e inseri-lo em novos fluxos de circulação, como o cenário literário maranhense, a autora tensiona a hegemonia estética tradicional.

Ao fazê-lo, legitima a paisagem e o afeto local como matéria de alta poesia. Nesse aspecto, o texto de Meneses (2022) torna-se o ponto central de uma estrutura maior, ele adquire sua “força de luta” ao articular a Prática Discursiva (a tradição do haikai) com a Prática Social (a afirmação da cultura brasileira e maranhense diante de modelos globais).

Meneses (2022, p. 69), “meus sonhos estão em pendência comigo onde me abrigo?”. No contexto contemporâneo, embora a hegemonia seja a forma predominante de organização do poder, ainda subsistem práticas mais rígidas e

autoritárias, baseadas na imposição normativa (Fairclough, 2001). Na literatura, em um resgate histórico de quebra e ruptura de paradigmas formais e estéticos, cita-se o movimento modernista que se opôs, por exemplo, a rigidez das regras impostas na poesia parnasiana, que se caracterizava pela métrica, rima e formalismo.

Nesse caso, não se trata de uma prática hegemônica, que pressupõe construção de consenso, mas sim de uma forma autoritária de dominação, próxima ao que Fairclough (2001) chama de modelo “código” de discurso. A seguir, o quadro 4 comparativo entre hegemonia x modelo código/autoritário:

Quadro 4 - Comparativo entre hegemonia x modelo código/autoritário

ASPECTO	HEGEMONIA	MODELO CÓDIGO/AUTORITARISMO
Forma de poder	Baseada no consenso e no convencimento; busca naturalizar a visão da classe dominante.	Baseada na imposição direta de regras rígidas e normas inflexíveis.
Relação com os sujeitos	Os indivíduos são convencidos de que certas práticas e valores são os mais legítimos.	Os indivíduos são obrigados a seguir regras, sem espaço para negociação.
Caráter	Flexível, negociado, sempre em disputa (equilíbrio instável).	Rígido, hierárquico, centralizado em regras e classificações.
Exemplo cultural (Renga)	<i>Ushin renga</i> : a corte legítima como “poesia séria”, tentando naturalizar sua estética.	As regras formais impostas pela corte para compor o renga, que excluíam os não iniciados.

Fonte: Elaborado a partir de Fairclough (2001)

Por fim, Fairclough (2001) argumenta que o conceito de hegemonia permite compreender o discurso em termos de relações de poder, isto é, analisar se tais relações reproduzem, reestruturam ou desafiam as hegemonias existentes.

Nessa perspectiva, o caso do haicai no Brasil é exemplar, ao ser incorporado em nosso contexto, ele preserva elementos formais da tradição japonesa, como a métrica 5-7-5, mas, ao mesmo tempo, passa por um processo de reestruturação discursiva ao ser apropriado por autores brasileiros, como Silvana Meneses.

A poeta mantém a estética e a forma do haikai japonês, mas introduz novos elementos culturais de sua própria realidade, deslocando parcialmente a hegemonia literária nipônica.

Assim, o haikai, ao circular em território brasileiro, não apenas reproduz uma tradição poética estrangeira, mas também a modifica, demonstrando que a hegemonia, conforme ressalta Fairclough (2001), constitui sempre um equilíbrio instável e aberto à contestação, em que discursos, ao migrarem de um contexto para outro, são continuamente reinscritos em novas práticas sociais e culturais.

Esse movimento pode ser observado, por exemplo, no seguinte haikai de Meneses (2022, p. 95): “minha existência gonçálvina parida em um balaio cheia de dias passarinhos”, no qual a autora incorpora marcas de sua identidade cultural e de sua experiência pessoal ao gênero poético japonês, reafirmando o caráter híbrido e rearticulado dessa prática discursiva.

Em síntese, a análise tridimensional de Fairclough (2001) permitiu compreender o haikai como prática textual, discursiva e social, revelando que sua forma poética aparentemente simples está atravessada por convenções, ideologias e disputas hegemônicas.

No plano textual, as escolhas lexicais e estruturais evidenciam que nenhum texto é neutro, cada opção formal carrega sentidos sociais e históricos que orientam a interpretação.

No plano discursivo, o percurso do *waka* ao *renga*, e deste ao haikai, mostra que a produção, circulação e interpretação de textos sempre envolvem tensões entre dominação e resistência, como se observa na distinção entre *ushin renga* e *mushin renga*.

Já no plano social, a noção gramsciana de hegemonia, retomada por Fairclough (2001), evidencia que a linguagem participa diretamente da manutenção e da transformação das relações de poder, ora reforçando visões de mundo naturalizadas, ora abrindo espaço para práticas alternativas.

No contexto brasileiro, a apropriação do haikai por autores como Paulo Leminski e Silvana Meneses revela que o gênero, ao ser deslocado de sua matriz japonesa, não apenas reproduz uma tradição poética estrangeira, mas também a reestrutura e a ressignifica.

Essa adaptação introduz elementos locais como o humor urbano de Leminski (1983) ou as referências históricas e literárias de Meneses (2022) que tensionam a hegemonia literária nipônica e inscrevem novas vozes culturais na tradição do haikai.

Nesse sentido, a prática discursiva do haikai no Brasil torna-se um campo de disputa ideológica, no qual se entrelaçam memória, identidade e resistência cultural.

Assim, ao invés de pensar o haikai apenas como forma poética importada, torna-se mais produtivo analisá-lo como lugar de rearticulação discursiva, onde diferentes tradições se encontram e se confrontam.

É justamente nessa zona de contato que se evidencia o papel crítico da Análise do Discurso, mostrar como gêneros aparentemente estáveis podem ser reapropriados, reconfigurados e reinscritos em novas ordens do discurso.

Essa constatação abre caminho para o próximo capítulo, no qual se aprofundará a investigação sobre os mecanismos de intertextualidade e interdiscursividade, a fim de compreender de que modo o haikai brasileiro dialoga, negocia e, por vezes, subverte sua matriz cultural original.

3.2 Intertextualidade e Interdiscursividade: conceitos operacionais

A Análise Crítica do Discurso (ACD), em Fairclough (2001, 2003), apresenta dois conceitos fundamentais para compreender a constituição textual: intertextualidade e interdiscursividade. Embora próximos, eles designam fenômenos distintos.

A intertextualidade refere-se ao diálogo de um texto com outros textos, seja de forma manifesta (citações, alusões explícitas) ou implícita (ressonâncias, alusões veladas). Já a interdiscursividade (também denominada intertextualidade constitutiva) diz respeito à articulação entre diferentes discursos oriundos de ordens sociais diversas, como o jurídico, o midiático, o científico ou o literário.

Nesse sentido, nenhum discurso é puro ou isolado, ele sempre se forma pela combinação de elementos heterogêneos, atravessado por práticas sociais e ideológicas. O haikai de Meneses (2022, p. 46): “em mim, silêncio. Em plena madrugada, o galo canta”, ilustra esse processo. Embora retome a forma poética oriental, marcada pela concisão e pelo instante contemplativo, reinscreve-a em um contexto ocidental, incorporando símbolos do cotidiano brasileiro, como o galo, e marcas de subjetividade pessoal (“Em mim, silêncio”).

Nesse movimento, o poema articula discursos distintos, de um lado, a tradição estética oriental; de outro, referências culturais ocidentais e traços confessionais. O resultado confirma a noção de Fairclough (2001) de que os discursos são sempre compostos, instáveis e atravessados por tensões hegemônicas.

Nessa direção, Fairclough (2001) propõe a noção de ordens do discurso, compreendidas como conjuntos organizados de práticas discursivas em um determinado contexto social. O dinamismo dessas ordens revela um campo de disputas em que discursos dominantes procuram se impor, mas encontram resistências, evidenciando o caráter instável da prática discursiva.

A abordagem metodológica da ACD articula três dimensões fundamentais: (i) o texto, (ii) a prática discursiva (produção, circulação e recepção) e (iii) a prática social (condições históricas e ideológicas), situando a análise da intertextualidade em uma perspectiva crítica.

Complementarmente, Bazerman (2015, 2021) amplia esse debate ao conceber a escrita como ação social situada. Para o autor, os gêneros textuais são instrumentos retóricos que orientam e refletem práticas sociais.

O gênero haikai, nesse sentido, não se reduz a uma forma textual, mas representa um repertório cultural que organiza as expectativas de leitores e escritores. A escolha desse gênero por Meneses revela uma negociação identitária, ao apropriar-se de uma tradição japonesa e reinscrevê-la no contexto brasileiro, a autora cria um espaço de convergência entre discursos distintos.

O corpus deste estudo, a obra *“Coletânea Haicais (2022)”*, é analisado a partir de duas categorias, a intertextualidade (manifesta e implícita), considerando diálogos com Bashô e outros discursos literários; e a interdiscursividade, focando o cruzamento entre a tradição japonesa, a oralidade maranhense e discursos contemporâneos.

Compreender o haikai como prática situada significa reconhecê-lo como um fenômeno moldado por condições ideológicas. Como observa Fairclough (2001, p. 91), o discurso é uma prática social, e não uma atividade puramente individual.

Na teoria da ACD, a intertextualidade envolve a transformação de convenções existentes para a criação de novos textos, em uma dinâmica de permanência e resignificação. O haikai de Meneses (2022, p. 62): “bashô em mim um sol vermelho chama viva”, exemplifica a teoria, o autor apropria-se de uma forma já consolidada e a reinscreve em outro contexto, trazendo a marca do gênero e citando intertextualmente o seu maior expoente.

No entanto, é fundamental observar que essa produtividade intertextual não se traduz em um espaço ilimitado para a inovação. Como adverte Fairclough (2001, p. 135), a criatividade textual é "socialmente limitada e restringida conforme as relações de poder". Isso significa que as transformações e ressignificações realizadas pela autora precisam ser legitimadas pelo campo literário para terem eficácia.

Nessa perspectiva, a escolha do gênero haikai por Meneses (2022) ajusta-se ao que Bazerman (2015, p. 35) define como situações historicamente desenvolvidas. O gênero funciona como um instrumento retórico que organiza as expectativas; ao utilizá-lo, a autora não apenas cria poesia, mas realiza uma ação social situada, equilibrando sua inovação criativa com as restrições e o prestígio que a tradição literária impõe.

A escolha do gênero pode também ajudar a compreender como a escrita ajusta-se a situações historicamente desenvolvidas e relaciona-se a textos anteriormente escritos que são relevantes para um dado sistema de atividades, como propõe Bazerman (2015, p. 35).

Na visão de Bazerman (2015, p. 77-78), a intertextualidade constitui "um domínio ou posição separados no âmbito do qual os textos podem atuar" e "uma das bases cruciais para os estudos e a prática da escrita" (Bazerman, 2021, p. 139), uma vez que os textos surgem na relação com outros textos.

Para o linguista americano, "escrevemos em resposta à escrita precedente e, enquanto escritores, usamos os recursos produzidos por escritores precedentes". Ela é "tanto um recurso ativado nos textos quanto forma um campo de ação no qual os textos podem afirmar seu lugar, significação e consequência" (Bazerman, 2015, p. 77-78). Para o autor, a intertextualidade não é apenas um recurso textual, mas um campo de ação discursiva no qual os textos posicionam-se, assumem significado e produzem efeitos. Assim, a prática de escrita literária, científica ou jornalística deve ser entendida não apenas como expressão individual, mas como ação situada, atravessada por expectativas e convenções retóricas historicamente consolidadas.

Uma analogia interessante pode ser feita com o haikai japonês, trata-se de um gênero rigidamente marcado por convenções formais, composto por três versos e dezessete sílabas, sendo caracterizado por sua concisão e delicadeza. Sua estrutura, consolidada social e literariamente, constitui a base de seu reconhecimento enquanto

gênero. Bashô (século XVII) evidencia esse padrão (sonhos efêmeros¹⁸), onde a síntese estética é indissociável da forma.

Caso a autora Silvana Meneses optasse por sete versos, dificilmente o poema seria reconhecido como haikai, pois a legitimidade do gênero repousa em sua forma tradicional. Esse exemplo revela que, assim como no haikai, a intertextualidade opera em campos de possibilidades delimitados socialmente, não basta a intenção criativa, é necessário o reconhecimento coletivo das convenções que definem um texto como pertencente a determinado gênero.

Esse exemplo evidencia que, assim como no haikai, a intertextualidade também está circunscrita a fronteiras discursivas e sociais que determinam o que pode ou não ser legitimado. É, nesse ponto, que Fairclough (2001), em sua teoria social da linguagem, vincula a intertextualidade à hegemonia, analisando como as relações de poder estruturam as práticas sociais e discursivas.

Ao mesmo tempo, a intertextualidade pode ser vista como um meio de contestação e transformação das estruturas de poder, ou seja, como uma forma de luta hegemônica dentro da esfera discursiva, com impacto direto na sociedade. Um texto pode reinscrever tradições de forma conservadora ou desafiá-las, deslocando sentidos e abrindo brechas para novas articulações discursivas.

Nesse sentido, é possível observar como a poética de Meneses (2022) tensiona diferentes hegemonias culturais. Ao reinscrever o haikai japonês em um cenário maranhense, a autora realiza uma negociação simbólica entre a tradição oriental, marcada por sua forma concisa e contemplativa, e práticas discursivas locais, vinculadas à oralidade, às paisagens regionais e à cultura popular brasileira.

Essa articulação confirma a leitura de Fairclough (2001, p. 135), segundo a qual a intertextualidade está sempre condicionada pelas relações de poder e pela disputa pela hegemonia discursiva. A voz da poeta não apenas reverencia a matriz japonesa, mas também a ressignifica, ampliando o espaço do gênero e deslocando as fronteiras do que é legitimado como haikai.

Citando Kristeva e Moi (1986), Fairclough (2001) discute os conceitos de intertextualidade "vertical" e "horizontal". Para ele: "Há relatos intertextuais 'horizontais' de um tipo 'dialógico' (embora o que normalmente é considerado monólogo seja, em meu ponto de vista, dialógico nesse sentido) entre um texto e

¹⁸ はかなき夢を / hakanaki yume wo

aqueles que o precedem e seguem na cadeia de textos” (Fairclough, 2001, p. 135-136). Isso significa que um texto sempre responde a textos anteriores e antecipa respostas futuras. Ou seja, mesmo que algo pareça ‘monólogo’, como o caso dos livros ou dos discursos, é, na verdade, dialogado, porque sempre se constrói sobre algo que se veio antes.

Nessa perspectiva, a obra de Meneses (2022) estabelece o que Fairclough (2001) denomina intertextualidade horizontal. Embora o livro de haicais apresente-se como um monólogo autoral, ele é essencialmente dialógico, pois funciona como um elo em uma cadeia comunicativa.

O texto de Meneses (2022) não apenas responde aos textos clássicos que o precederam (como os de Bashô), mas também antecipa a recepção de seus leitores contemporâneos. Assim, a escrita da autora deixa de ser uma atividade isolada para tornar-se parte de um fluxo contínuo de sentidos, onde o passado e o futuro se encontram no presente da criação poética.

Quanto ao conceito de intertextualidade vertical, Fairclough (2001) refere-se às relações entre um texto e outros que constituem seus contextos imediatos ou distantes. Segundo o autor,

Há relações intertextuais 'verticais' entre um texto e outros textos que constituem seus contextos mais ou menos imediatos ou distantes: textos com os quais está historicamente ligado em várias escalas temporais e por vários parâmetros, até mesmo textos que são mais ou menos contemporâneos a ele (Fairclough, 2001, p. 136).

Dessa maneira, a produção de Meneses (2022) conecta-se, simultaneamente, a uma rede imediata de textos e a um horizonte histórico mais amplo, que lhe confere sentido e legitimidade. No caso do haikai, essa verticalidade é o que permite ao leitor enxergar, em três versos contemporâneos, tanto a tradição japonesa secular quanto a realidade maranhense atual.

A análise dessa dimensão revela que o texto não é uma peça isolada, mas o resultado de camadas históricas e culturais que se sobrepõem e se ressignificam no ato da escrita. A tipologia de intertextualidade horizontal e vertical, proposta por Kristeva e Moi (1986) e fundamental para a ACD, aplica-se de forma direta à produção de Meneses (2022).

No plano horizontal, estabelecem-se os diálogos explícitos com a tradição haicaísta japonesa, especialmente com Matsuo Bashô. Aqui, imagens e estruturas

clássicas reaparecem sob a forma de citação ou ressonância, como se observa em: “o haikai se cai e na página bashô faz sol nascente” (Meneses, 2022, p. 29). O texto atua como um elo em uma cadeia literária, respondendo e homenageando a voz que o precedeu.

No plano vertical, os poemas enraízam-se em horizontes culturais mais amplos. De um lado, a autora mobiliza a herança simbólica japonesa (*samurai*, *zen*, *sakura*), fundindo o rigor marcial à leveza poética em versos como: “samurai haicaizeiro quimono anil em flor poesia espada (Meneses, 2022, p. 74).

De outro, ela integra a oralidade e a paisagem brasileira, especificamente a sensibilidade nordestina, em construções como: “tarde poente sol silêncio ipê amarelo (Meneses, 2022, p. 47).

Nesse sentido, cada poema da autora opera como um ponto de intersecção, conecta-se simultaneamente à cadeia imediata de textos anteriores e a um horizonte histórico-cultural vasto, no qual se entrecruzam temporalidades, geografias e discursos distintos.

Nessa vertente, o linguista britânico aprofunda a discussão ao apresentar a distinção entre diferentes tipos de relações intertextuais, que evidenciam a diversidade de modos pelos quais textos dialogam entre si.

Essas modalidades permitem compreender como a intertextualidade não se restringe a simples alusões, mas pode se manifestar em formas variadas de apropriação, sobreposição e fusão discursiva. A síntese dessa classificação encontra-se no Quadro 5.

Quadro 5 - As relações intertextuais

INTERTEXTUALIDADE SEQUENCIAL	INTERTEXTUALIDADE ENCAIXADA	INTERTEXTUALIDADE MISTA
É o entrelaçamento de textos e discursos em um mesmo texto.	Acontece quando um texto ou discurso estão presentes na base de um outro.	Acontece quando a separação do texto ou discurso estão unificados de forma mais complexa e de difícil separação.

Fonte: Adaptado de Fairclough (2001)

Essa tipologia evidencia que a intertextualidade pode assumir graus distintos de integração, desde a justaposição linear até a fusão quase indissociável de vozes.

Tal compreensão é fundamental para a análise do corpus, pois permite identificar como os haicais de Meneses dialogam ora de forma explícita com tradições literárias, ora incorporando discursos de modo difuso, em camadas de difícil separação.

Em “*Coletânea Haicais (2022)*”, a interdiscursividade manifesta-se no entrelaçamento entre o discurso lírico japonês, a tradição oral maranhense e os repertórios da cultura popular brasileira. Essa articulação é observada em diversos momentos, nos quais a poeta evoca práticas culturais nordestinas e a oralidade ancestral:

No **discurso da brincadeira**, haicai 11: “a vida é luz, mas às vezes brinca-se de cabra-cega”. No **discurso proverbial**, haicai 136: “tapar o sol com peneira furada adeus ilusão”. No **discurso da paisagem regional**, haicai 200: “cattinga-de-mulata de flores amarelas água de cheiro e no **discurso da infância**, haicai 207: “mangas goiabas sabor de infância quintal de sol (Meneses, 2022, p. 26; 33).

Nesses exemplos, a autora funde a concisão formal do haicai à “baladeira” do menino e ao “inteiriço” das cantigas, transformando o gênero em um espaço de convergência discursiva. Aqui, a tradição estrangeira e a cultura local não apenas coexistem, mas articulam-se para produzir novos sentidos, provando que o haicai de Meneses é uma prática social situada que renegocia a hegemonia estética por meio do afeto e da memória regional.

Essa singularidade da expressão cultural local contrapõe-se a outras composições da mesma coletânea nas quais a autora mobiliza um repertório linguístico-lexical diretamente vinculado ao imaginário japonês. Exemplos disso são os haicais 59: “vida frase quase kamikaze”; haicais 68: “rima com haicai poeta samurai não haraquiri”; haicais 109: “tai chi sashimi cerejeira samurai parece haicai” e haicais 59: “pelos caminhos peregrino zen exala a flor do haicai” (Meneses, 2022, p. 40-41; 59).

Nesses textos, a emersão de termos como *samurai*, *haraquiri* e *sashimi*, aliados à filosofia *zen*, revela o que Fairclough (2001) identifica como o caráter dialógico da identidade no discurso. Em vez de uma voz unívoca, Meneses (2022) demonstra um trânsito identitário, ela habita o “entre-lugar” das culturas.

Ao contrastar o léxico nipônico técnico com as imagens do cotidiano nordestino analisadas anteriormente, a obra deixa de ser apenas uma homenagem à forma

estrangeira para tornar-se um campo de experimentação, onde a autora negocia sua posição enquanto poeta brasileira que domina e ressignifica os símbolos do Oriente.

A poética de Meneses (2022) evidencia, portanto, como o haikai, ao ser apropriado em outro contexto histórico e geográfico, torna-se um espaço de negociação ideológica. De um lado, reverencia a tradição japonesa; de outro, tenciona-a com discursos locais, mostrando que a interdiscursividade não é neutra, mas atravessada por disputas simbólicas e hegemônicas.

Ao reinscrever o haikai no Maranhão, Meneses (2022) (re) cria o gênero como ação social situada, em consonância com Bazerman (2020), para quem os gêneros textuais funcionam como práticas sociais que reafirmam identidades, produzem sentidos e ampliam a circulação de formas discursivas para além de sua matriz cultural de origem.

Embora próximos, os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade não são equivalentes. A confusão entre eles é recorrente na literatura e, por isso, torna-se pertinente sintetizar suas diferenças principais.

O Quadro 6, a seguir, apresenta de forma comparativa os dois conceitos, destacando seus pontos de distinção e exemplificação no corpus analisado.

Quadro 6 – Diferenças entre intertextualidade e interdiscursividade

ASPECTO	INTERTEXTUALIDADE	INTERDISCURSIVIDADE
Definição	Diálogo de um texto com outros textos, de forma manifesta (citações) ou implícita (ressonâncias).	Articulação de diferentes discursos oriundos de ordens sociais distintas (jurídico, midiático, literário etc.).
Enfoque	Relações textuais (um texto em relação a outros).	Relações discursivas (um texto em relação a diferentes práticas sociais).
Modalidades	Manifesta, horizontal e implícita, vertical (Kristeva).	Constitutiva (também chamada de intertextualidade constitutiva, em Fairclough).
Exemplo em Meneses	Diálogo com Bashô (citação e eco da tradição japonesa).	Mistura entre haikai japonês e oralidade maranhense/discursos da cultura popular.

Dimensão política	Limitada por restrições sociais e vinculada à hegemonia (quem legitima o novo texto).	Campo de disputas ideológicas entre discursos dominantes e emergentes.
-------------------	---	--

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Fairclough (2001, 2003); Kristeva (1986) e Bazerman (2021).

Essa síntese permite compreender que, enquanto a intertextualidade opera no plano dos textos, mostrando como a obra de Meneses (2022) dialoga diretamente com Bashô e com a tradição haicaísta japonesa, a interdiscursividade atua no plano dos discursos, revelando a articulação entre universos culturais distintos, como a oralidade nordestina e a espiritualidade zen.

Essa distinção é fundamental para a análise, pois evita reducionismos conceituais e permite observar a complexidade dos processos de hibridização que marcam a “*Coletânea Haicais (2022)*”. Desse modo, a análise revela que a obra de Meneses (2022) não apenas reinscreve o gênero japonês em um novo contexto, mas também promove o entrelaçamento de tradições culturais diversas, como a oralidade maranhense, a cultura popular brasileira e a espiritualidade zen.

Essa diversidade discursiva evidencia o caráter híbrido da produção de Meneses (2022), que tensiona fronteiras e amplia o campo de significação do haikai.

O Quadro 7 apresenta uma síntese dos exemplos de interdiscursividade encontrados na obra, evidenciando como os poemas articulam diferentes matrizes discursivas e reforçam o potencial do gênero como espaço de negociação simbólica.

Quadro 7 - Exemplos de Interdiscursividade (Bashô × Meneses)

AUTOR	HAICAI	DISCURSOS ARTICULADOS
Meneses	“a vida é luz/ mas às vezes brinca-se/ de cabra-cega.”	Oralidade nordestina + tradição haicaísta
Meneses	“initiriço que/ nem cantiga de grilo/ os ais são mais.”	Oralidade nordestina + tradição haicaísta
Meneses	“não adianta / tapar o sol com a peneira / saudade é céu aberto”	Oralidade nordestina + tradição haicaísta
Meneses	“tapar o sol / com peneira furada / adeus ilusão”	Oralidade nordestina + tradição haicaísta

Meneses	“a baladeira/ nas mãos do menino/ aponta pro céu.”	Oralidade nordestina + tradição haicaísta
Meneses	“catinga-de-mulata/ de flores amarelas/ água de cheiro.”	Oralidade nordestina + tradição haicaísta
Meneses	“A poesia não está morta.”	Discurso literário contemporâneo (Paes) + reafirmação poética
Bashô/Meneses	“pelos caminhos/ peregrino zen exala/ ‘a flor do haikai’.”	Natureza e espiritualidade zen+ tradição haicaísta

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

A sistematização apresentada no Quadro 7 reforça que a interdiscursividade na obra de Meneses (2022) não se limita a uma fusão estética, mas traduz uma prática social situada, em que vozes culturais distintas encontram-se e tensionam-se. Ao entrelaçar tradição japonesa e referências nordestinas, a autora reafirma identidades locais, desloca fronteiras de gênero e projeta o haikai como espaço de circulação ampliada no contexto brasileiro contemporâneo.

Em síntese, os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade, conforme formulados por Fairclough (2001, 2003) e ampliados por Bazerman (2015, 2020, 2021), revelam-se fundamentais para compreender como o haikai de Meneses (2022) constitui-se como prática discursiva situada.

A intertextualidade evidencia o diálogo com tradições literárias anteriores, ao mesmo tempo em que demonstra os limites sociais da criação textual, vinculados às disputas hegemônicas que definem o que é legitimado ou marginalizado no campo cultural.

Já a interdiscursividade explicita a articulação entre discursos de diferentes ordens, do lírico japonês à oralidade maranhense, configurando o haikai como espaço de convergência simbólica e de negociação ideológica.

Aplicando ainda a tipologia de Kristeva (1986), pode-se afirmar que os poemas de Meneses operam tanto na dimensão horizontal, em diálogo direto com textos e autores precedentes como Bashô, quanto na dimensão vertical, ao reinscrever o gênero em tradições culturais mais amplas e heterogêneas, enraizadas na realidade nordestina.

Nesse cruzamento de vozes, a autora desloca fronteiras de gênero, reinscreve identidades regionais e amplia a circulação do haikai fora de sua matriz original, revelando a força da literatura como espaço de tensão, resistência e criação.

Dessa forma, o corpus analisado exemplifica como o haikai, ao ser apropriado em outro contexto histórico e geográfico, deixa de ser apenas uma forma estética importada e passa a operar como prática social, atravessada por relações de poder e por disputas hegemônicas.

Esse entendimento teórico e analítico fundamenta as leituras que serão desenvolvidas nos tópicos seguintes, em que se aprofundará a análise dos poemas em suas dimensões textuais, discursivas e socioculturais.

4 O HAICAI NO MARANHÃO: o discurso poético de Silvana Meneses

O Maranhão, historicamente reconhecido como a Atenas Brasileira, consolidou uma tradição literária pautada na força da poesia e no rigor das letras. Nesse cenário, a cidade de Caxias emerge como um polo fundamental, onde a produção poética não é apenas um registro estético, mas um elemento da identidade cultural regional. É dentro desse contexto de efervescência literária que se situa a obra de Silvana Lourenço de Meneses, cuja trajetória une o fazer poético à prática acadêmica e institucional.

Silvana Meneses, natural de Caxias, é professora universitária da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), membro da Academia Caxiense de Letras (ACL) e da Associação de Jornalistas e Escritoras do Brasil (AJEB). Sua atuação em tais instâncias confere ao seu discurso uma autoridade que transita entre o saber canônico e a inovação estética. No Maranhão, a escritora destaca-se como um dos principais nomes dedicados ao estudo e à escrita do haikai, gênero que, embora de origem japonesa, encontra em suas mãos uma nova dicção em solo brasileiro.

Em sua *“Coletânea Haicais (2022)”*, Meneses promove um cruzamento entre o Oriente e o Ocidente, operando o que se pode chamar de uma *transculturação* do gênero. A autora não se limita a replicar a forma métrica do haikai tradicional; ela utiliza mecanismos intertextuais e interdiscursivos para dialogar com a realidade maranhense, com o senso comum e com a própria tradição literária.

Sendo assim, esta seção propõe analisar como o discurso poético de Meneses (2022) se constitui por meio dessas tensões. Partindo da premissa de que o haikai é um terreno de brevidade e precisão, busca-se desvelar como a autora mobiliza pressuposições e ironias para reafirmar ou desafiar modelos ideais de essência poética.

Assim, o haikai de Silvana Meneses deixa de ser apenas uma forma importada para se tornar um campo de disputa discursiva, onde a tradição de Bashô encontra a vivacidade da cultura e da língua brasileira.

4.1 Silvana Meneses: trajetória e inserção no cenário literário

Silvana Lourenço de Meneses é natural da cidade de Caxias - MA, professora universitária da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), escritora, membro da

Academia Caxiense de Letras (ACL) e da Associação de Jornalistas e Escritoras do Brasil (AJEB).

Sua trajetória é marcada pela união entre o rigor acadêmico e a produção poética, o que lhe confere um lugar de destaque na "Cidade dos Poetas". No Maranhão, a escritora é um dos grandes nomes que trabalham e pesquisam o haikai, tornando-se um elemento essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

Em sua obra *“Coletânea Haicais (2022)”*, a autora promove um cruzamento entre o Oriente e o Ocidente por meio de mecanismos intertextuais e interdiscursivos que permeiam sua escrita. Esse trânsito cultural não é meramente estético; ele reflete a posição de Meneses como uma intelectual que transita entre a tradição clássica e a realidade brasileira.

Sua atuação na Academia Caxiense de Letras, instituição que preserva o legado de autores como Gonçalves Dias, legitima seu diálogo com o cânone, permitindo que ela traga o haikai, gênero de raízes japonesas, para o solo maranhense com propriedade e inovação.

A escrita de Meneses (2022) caracteriza-se por uma transculturação do gênero. Enquanto o haikai tradicional busca a contemplação da natureza e o desapego do "eu", a autora reescreve essa brevidade para dialogar com provérbios populares, sentimentos subjetivos e tensões ideológicas contemporâneas.

Ao fazer isso, ela não apenas traduz a forma japonesa, mas a utiliza como uma ferramenta discursiva para fixar novos sentidos, desafiando a ideia de que o gênero possui uma essência imutável.

Dessa forma, sua obra torna-se um campo fértil para observar como a tradição literária pode ser mantida e, simultaneamente, subvertida através de estratégias intertextuais, “lugar cheio de folhas de bashô plantou-se haikai (Meneses, 2022, p. 47).

A autora, ao utilizar a estrutura do haikai para transcender sua arte poética, ganha destaque ao mesclar vozes ancestrais do Oriente ao seu próprio cotidiano. Mais do que emular uma estética, Meneses apropria-se da forma para instaurar um discurso autoral e localizado.

Nesse processo, a "folha de Bashô" deixa de ser apenas um objeto externo e passa a ser a semente de uma nova produção. Ao "plantar" o haikai em seu próprio solo discursivo, a autora exercita o controle metadiscursivo discutido anteriormente;

ela seleciona o que há de mais vital na tradição para dar suporte à sua voz contemporânea.

Portanto, a representação do discurso em Meneses (2022) não é um ato passivo de repetição, mas uma estratégia de recontextualização. Ao manejar as aspas e o metadiscurso, a autora estabelece uma fronteira clara entre o "eu" e o "outro", apenas para uni-los em uma nova síntese poética.

Como propõe Fairclough (2001, 2003), a forma torna-se indissociável do sentido, e é através dessa organização estrutural que a obra consegue, simultaneamente, honrar o passado e afirmar uma identidade textual própria e original no presente.

4.2 Representação do discurso

Representar um discurso significa, fundamentalmente, selecioná-lo sob uma perspectiva específica em detrimento de outras. Conforme argumenta Fairclough (2001, 2003), a representação transcende a fala propriamente dita, abrangendo escolhas gramaticais e a organização estrutural do dizer.

Tais elementos englobam as circunstâncias contextuais e o tom empregado, evidenciando que a forma é indissociável do sentido. Portanto, existem diferenças cruciais no que é citado, na forma, no momento, no "como" e na razão da escolha.

Um exemplo claro dessa dinâmica pode ser observado no haikai de Meneses (2022, p. 71), que utiliza alusões a autores clássicos japoneses para construir seu sentido: "Para Bashô pelos caminhos peregrinos zen exala "a flor do haikai". Nesse cenário, o uso das aspas em "a flor do haikai" atua como o "discurso representado" proposto por Fairclough (2001, 2003). A autora não apenas cita uma tradição, mas a incorpora com um tom de reverência, onde a gramática da simplicidade, característica do gênero, organiza a forma como o passado é resgatado no presente.

Como bem pontua Fairclough (2001, 2003, p. 154), a representação direta "[...] pretende, pelo menos, reproduzir as palavras exatas no discurso representado; ela também define claramente a fronteira entre o discurso representador e o discurso representado". Dessa forma, os marcadores de aspas em "a flor do haikai" servem para delimitar a fala da tradição dentro da obra de Meneses (2022). Essa escolha pelo discurso direto, em vez de um resumo ou paráfrase, confere ao poema uma aura de autoridade e fidelidade, permitindo que o leitor sinta a presença direta do ensinamento clássico.

4.3 Pressuposição e memória discursiva

Neste tópico, analisa-se a pressuposição como um mecanismo intertextual que fixa sentidos previamente estabelecidos, tratando-os como verdades indiscutíveis. Para Fairclough (2001, 2003), essa natureza manifesta-se quando uma proposição é tomada como tácita pelo autor, funcionando como um "eco" de discursos prévios.

Segundo o linguista, as pressuposições são "formas efetivas de manipular as pessoas, justamente por serem difíceis de desafiar" (Fairclough, 2003, p. 156), uma vez que o sentido não está exposto para debate, mas embutido como uma base comum.

Essa dinâmica é nítida no haikai de Meneses (2022, p. 20) ao retomar um provérbio do senso comum: "não adianta tapar o sol com a peneira saudade é céu aberto". Ao mobilizar a expressão "tapar o sol com a peneira", a autora opera uma pressuposição ideológica; ela não questiona a futilidade do ato, mas a assume como um sentido dado.

Essa estratégia é fundamental para a brevidade do haikai, pois permite que a autora economize espaço discursivo ao pegar emprestado um julgamento de valor já consolidado no repertório cultural do leitor.

A manipulação estética, nos termos de Fairclough (2001), ocorre quando Meneses (2022) utiliza essa verdade difícil de desafiar como âncora para sua revelação poética. Uma vez que o leitor aceita a premissa inquestionável do provérbio, ele é conduzido inevitavelmente à conclusão do terceiro verso, se é impossível ocultar o sol, a saudade, definida como "céu aberto", torna-se uma exposição absoluta e irremediável.

Assim, a pressuposição intertextual não apenas fixa um sentido, mas confere autoridade ao sentimento expresso, transformando a sabedoria popular em fundamento para a lírica.

Além disso, há pressuposições entre a tradição e a inovação, por exemplo, ao imaginar um leitor da obra *"Coletânea Haicais"*, de Meneses (2022), que possua domínio da tradição japonesa, poderia formular a seguinte questão: "De que forma a escritora adaptou o haikai tradicional à realidade brasileira sem comprometer sua essência?". Tal questionamento carrega uma pressuposição implícita, a de que o gênero possui uma essência fixa e imutável. Nesse contexto, essa essência engloba tanto o rigor formal (a métrica 5-7-5) quanto a estética contemplativa da natureza.

Parte-se, portanto, do pressuposto de que existe um modelo ideal e que qualquer movimento de adaptação corre o risco de ser uma distorção. Esse paradigma costuma ser ancorado no haikai clássico de Bashô (1644-1694), como se observa em: “As flores da beira da estrada – o cavalo comeu”. No exemplo, a simplicidade e a observação do cotidiano cristalizam as características centrais da tradição. Ao retomar esse modelo, a pressuposição atua de forma sutil, mas impõe uma carga normativa.

É justamente esse mecanismo que a ACD busca desvelar, como sentidos aparentemente naturais e universais funcionam como parâmetros de comparação, diante dos quais a produção contemporânea de Meneses se posiciona, ora reafirmando, ora tensionando a tradição.

4.4 Negação e reformulação de sentidos

Dentro de um cenário onde as reproduções discursivas geram efeitos, a negação assume o que Fairclough (2001, 2003) classifica como uma finalidade polêmica. Um exemplo nítido dessa dinâmica ocorre no diálogo entre Silvana Meneses e José Paulo Paes; enquanto o primeiro verso de Paes (1988), em “Acima de qualquer suspeita”, sentencia que “A poesia está morta”, Meneses (2022) refuta diretamente em seu haikai: “A poesia não está morta.”

Ao mobilizar esse discurso pré-existente para confrontá-lo, a autora opera sob a lógica de que negar algo é, simultaneamente, reconhecer sua circulação como possibilidade. Conforme explica Fairclough (2003, p. 157), frases negativas carregam “tipos especiais de pressuposição que funcionam intertextualmente, incorporando outros textos somente para contestá-los”. Assim, a estrutura negativa em Meneses (2022) transcende a função gramatical; ela ativa a voz de Paes (1988) apenas para destituí-la de autoridade, transformando a negação em uma estratégia de resistência e reafirmação poética.

Essa mesma lógica de tensionamento se manifesta no haikai: “se todo universo conspira a nosso favor por que não estás comigo? (Meneses, 2022, p. 86). Aqui, a autora promove um confronto direto entre a pressuposição de um discurso circulante, a ideia otimista e quase metafísica de que o cosmos atua em favor do amor, e a concretude da ausência.

Ao interrogar a eficácia dessa conspiração, Meneses (2022) não apenas expõe a contradição entre o dizer e o ser, mas problematiza a própria validade desse clichê romântico.

Segundo a perspectiva da ACD, a interrogação funciona aqui como uma forma de negação implícita; se o discurso de que o universo conspira a favor do par não se materializa na presença do outro, sua circulação é denunciada como uma construção vazia ou ideológica.

Assim, a autora utiliza a brevidade do haikai para desestabilizar verdades naturalizadas, revelando que a eficácia do discurso depende da realidade das práticas sociais, e não apenas da repetição de fórmulas místicas.

4.5 Metadiscurso e construção de sentidos

Nesse contexto, o metadiscurso atrela-se ao conceito de intertextualidade manifesta, processo no qual o produtor do texto 'distingue níveis diferentes dentro do seu próprio texto e distancia a si próprio (a) de alguns níveis [...], tratando o nível distanciado como se fosse de um outro texto, externo' (Fairclough, 2001, 2003, p. 157).

Ao operar dessa forma, o autor assume uma dupla identidade textual, ele é o sujeito que enuncia, mas também aquele que sinaliza a origem externa de certas vozes, estabelecendo um diálogo crítico entre a sua produção e o repertório tradicional que a sustenta.

No poema de Meneses (2022), a expressão “a flor do haikai”, demarcada por aspas, configura-se como uma unidade que pode ser identificada como pertencente a outro texto ou a uma convenção específica (Fairclough, 2001, 2003).

É como se a autora se distanciasse da própria escrita para sinalizar ao leitor: “isso não é uma criação poética meramente autoral, mas um eco da tradição”. Esse movimento confirma que o metadiscurso permite ao produtor do texto situar-se acima ou fora de seu próprio discurso, ocupando uma posição de controle e manipulação sobre os sentidos produzidos (Fairclough, 2001, 2003, p. 157).

Em última análise, esse controle metadiscursivo não apenas organiza o texto, mas estabelece uma hierarquia de sentidos. Ao delimitar a fala da tradição, Meneses (2022) não apaga sua própria voz, mas a legítima; ela utiliza a autoridade de Bashô como um alicerce que confere ao poema contemporâneo a densidade e o prestígio da herança clássica japonesa.

O metadiscurso também pode ser demarcado metaforicamente, ou seja, (“falando metaforicamente”) (Fairclough, 2001, 2003, p. 157). No poema de Meneses (2022, p. 68): “fui à padaria buscar muitos sonhos trouxe suspiros à revelia”, evidencia-

se o discurso metafórico ao utilizar o léxico do cotidiano, os substantivos "sonhos" e "suspiros", em uma zona de ambiguidade proposital.

Ao deslocar esses termos de seu campo semântico original (a culinária/panificação) para o campo das subjetividades e dos afetos, a autora sinaliza ao leitor que o enunciado não deve ser lido apenas em sua literalidade.

Nesse sentido, a metáfora funciona como um marcador metadiscursivo implícito, ela indica que a linguagem está operando em dois níveis simultâneos. Enquanto o nível superficial descreve uma ação cotidiana, o nível metaforicamente demarcado revela a consciência da autora sobre a brevidade e a desilusão (o "trazer suspiros"), transformando um simples deslocamento à padaria em uma reflexão sobre a busca por desejos imateriais.

Assim, o poema demonstra o controle metadiscursivo de Meneses ao manipular as convenções da língua para produzir sentidos sobrepostos, onde a "padaria" torna-se o palco de uma experiência existencial.

4.6 Ironia e subversão discursiva

Este tópico discute a ironia não apenas como um mecanismo linguístico, mas como um uso intertextual da linguagem ligado à reprodução do sentido. Para Fairclough (2001, 2003), a definição tradicional de "dizer uma coisa e significar outra" é insuficiente, pois não considera o aspecto intertextual, o significado irônico de um enunciado sempre "eco" outro. Essa natureza ecoica fica clara no seguinte cenário: suponha que um leitor afirme que "está um ótimo dia para escrever um haikai", ignorando a profundidade filosófica e budista do gênero.

Se um escritor experiente repete exatamente a mesma frase, essa reprodução denuncia o tom irônico. O eco do enunciado passa a expressar um juízo crítico sobre a fala original ou sobre quem a proferiu, revelando uma atitude que pode variar entre o deboche, o sarcasmo ou a correção sutil.

No haikai de Meneses (2022), a autora mobiliza esse mecanismo intertextual-irônico ao dialogar com expressões do senso comum e vozes da tradição literária. No primeiro caso, ela recorre a um provérbio cristalizado: "não adianta tapar o sol com a peneira saudade é céu aberto (Meneses, 2022, p. 40). A expressão "tapar o sol com a peneira" já carrega, inerentemente, uma carga de descrença sobre a utilidade de encobrir o evidente. A autora reinscreve esse discurso no contexto do haikai para criar

um contraste semântico; se o provérbio sugere a tentativa vã de ocultamento, o verso "saúde é céu aberto" aponta para a exposição e a plenitude.

A ironia reside em evidenciar que sentimentos vastos não admitem a contenção de fórmulas gastas. Essa mesma estratégia de "eco" ocorre quando a autora contesta o verso de José Paulo Paes, "A poesia está morta", afirmando em seu haicai que "a poesia não está morta/tira um cochilo". Aqui, o efeito discursivo depende precisamente do que Fairclough (2001, 2003, p. 159) argumenta: "a ironia depende de os intérpretes serem capazes de reconhecer que o significado de um texto ecoado não é o significado do produtor do texto." Ao negar a afirmação original, Meneses não apenas emite um juízo sobre o estado da poesia, mas utiliza a voz de Paes como um anteparo para reafirmar a vitalidade do gênero.

A análise das categorias discursivas mobilizadas por Silvana Meneses revela que sua *"Coletânea Haicais (2022)"* não é um produto isolado, mas um nó de interações onde a materialidade linguística serve como palco para a negociação de sentidos.

Ao articular mecanismos como a representação direta e o metadiscurso, a autora estabelece uma reverência à matriz de Bashô, ao mesmo tempo em que exerce um controle soberano sobre a arquitetura de seu dizer, legitimando sua voz contemporânea por meio da herança clássica.

Complementarmente, o uso estratégico de pressuposições ideológicas e provérbios do senso comum permite que a brevidade do gênero dialogue com o repertório cultural do leitor, transformando verdades indiscutíveis em fundamentos para uma lírica profundamente maranhense.

Essa dinâmica atinge seu ápice polêmico na negação e na ironia, ferramentas que permitem à autora confrontar discursos prévios e reafirmar a vitalidade da poesia frente a tentativas de fixação ou esgotamento do gênero. Assim, as estratégias intertextuais observadas confirmam a premissa de Fairclough (2001, 2003) de que o texto é uma prática social viva; em Meneses (2022), a forma milenar deixa de ser uma norma rígida para se tornar um campo de resistência e hibridismo, onde o sotaque local e a tradição universal se fundem em uma nova síntese discursiva.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho discutiu a gênese do haikai compreendendo-o como um gênero imerso em processos sociais específicos. Para tanto, fundamentou-se a análise na teoria dos gêneros de Bazerman (2020, 2021), evidenciando que, embora o haikai seja um gênero literário, seu uso está atrelado a contextos culturais distintos; enquanto no Japão a prática é cotidiana, no Brasil ela se restringe a nichos literários específicos.

A investigação percorreu a escala evolutiva das formas poéticas japonesas, partindo do Tanka (waka), expressão individual e aristocrática, até o Renga, que inaugurou a poesia colaborativa marcada por tensões de classe. Esse desdobramento culminou no Hokku que, sob a maestria de Matsuo Bashô, consolidou sua autonomia ao fixar a estrutura 5-7-5 e elevar o gênero a uma dimensão espiritual e filosófica pautada na simplicidade.

No processo de globalização do gênero, sua recepção em terras brasileiras esteve atrelada ao movimento de renovação estética do Modernismo, sobretudo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, sendo mobilizado como uma alternativa ao eurocentrismo literário, além de ter sido impulsionado pelo processo histórico da imigração japonesa.

Nesse desdobramento, o gênero alcançou o Maranhão, promovendo um questionamento central sobre a produção haicaísta local. Foi nesse contexto que a obra *“Coletânea Haicais (2022)”*, de Silvana Meneses, revelou-se um objeto de estudo privilegiado, no qual a autora constrói seu discurso poético mobilizando vozes distintas que referenciam desde o léxico japonês até a oralidade nordestina, tensionando e renovando a prática poética consolidada.

Sob essa ótica, a fundamentação nos pressupostos da Análise Crítica do Discurso (ACD) permitiu concluir que a obra de Meneses (2022) não se restringe a uma catalogação de poemas, mas sim à compreensão de um acontecimento discursivo.

Ao percorrer os níveis propostos por Fairclough (2001, 2003), a investigação evidenciou que a materialidade do texto é o ponto de partida para desvelar as tensões da prática social.

Demonstrou-se que a arquitetura do haikai é o espaço onde a autora exerce sua resistência, ao injetar o léxico maranhense em uma estrutura de hegemonia cultural japonesa, Meneses não apenas reproduz um gênero, mas o renegocia.

O uso de marcadores como aspas e referências diretas a Bashô revela um sujeito consciente de sua posição na ordem do discurso, assumindo uma dupla identidade de herdeira de uma tradição milenar e proponente de uma nova "maranhensidade" poética.

A análise demonstrou que a *“Coletânea Haicais (2022)”* funciona como um laboratório de transculturação e hibridismo. Através da lente da ACD, ficou provado que a mobilização de figuras clássicas e o uso do discurso direto servem para legitimar a obra, enquanto o uso estratégico da pressuposição e da negação revela um campo de forças onde o silêncio contemplativo oriental é subvertido pela vivacidade do cotidiano.

Assim, o haikai de Silvana Meneses prova que a forma minimalista é um solo fértil para a recontextualização, onde a "folha de Bashô" floresce em uma poética que respeita o passado, mas afirma-se no presente como um discurso original. Portanto, este trabalho representa uma contribuição significativa para os estudos da linguagem e da literatura regional ao promover um diálogo interdisciplinar entre a ACD e a poética maranhense.

A importância desta pesquisa reside na desconstrução da ideia do haikai como uma forma estática, revelando-o como um terreno de disputas simbólicas e negociações de identidade.

O estudo preenche uma lacuna acadêmica ao demonstrar como um gênero milenar pode ser recontextualizado para dar voz à cultura nordestina, transformando-se em um mecanismo de resistência.

Esta investigação não esgota as possibilidades de análise, deixando o campo aberto para futuras pesquisas que possam explorar a recepção desses haicais híbridos em diferentes esferas sociais ou realizar análises comparativas com outras vozes haicaístas do Brasil.

Neste caso, este estudo encerra-se como um convite para que novos olhares continuem a desvelar as camadas de sentido que emergem quando o silêncio do Oriente encontra a eloquência da diversidade cultural brasileira.

Com essa análise, consolida-se a ideia de que o sentido da obra não reside apenas na métrica, mas nas complexas interações entre a forma, a história e a prática

social, reafirmando o Maranhão como um espaço de diálogo transcultural e resistência literária.

Além disso, a pesquisa oferece um modelo metodológico robusto para o estudo de outras produções literárias contemporâneas, evidenciando que a análise da materialidade textual, por meio de categorias como a ironia, a negação e o metadiscurso, é indissociável da compreensão das práticas sociais e históricas.

O trabalho consolida a trajetória de Silvana Meneses não apenas como uma poeta, mas como uma intelectual que gerencia, com rigor e sensibilidade, as fronteiras entre o erudito e o popular, o global e o local.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). **Caixa modernista**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BASHÔ, Matsuo. **Oku no Hosomichi**. [S.l.:s.n.], 1689.
- BASHÔ, M. **Trilha estreita ao confim**. Tradução de Kimi Takenaka, Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BASHÔ, Matsuo; BUSSON, Yosa; ISSA, Kobayashi. **O livro dos haikais**. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Aliança Cultural Brasil, 1987.
- BASHÔ, Matsuo (org.). **Antologia do haikai japonês**. São Paulo: Editora Y, 2005. p. 87.
- BAZERMAN, Charles. **Retórica da ação letrada**. 2. ed. Tradução de Adail Sobral, Angela Dionício Paiva e Judith Chambliss. Recife: São Paulo: Parábola, 2015.
- BAZERMAN, Charles. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. 2. ed. Recife: Pipa Comunicação; Campina Grande: EDUFGG, 2020.
- BAZERMAN, Charles. **Escrita, gênero e interação social**. 2. ed. Recife: Pipa Comunicação; Campina Grande: EDUFGG, 2021.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DO PERÍODO Edo à Restauração Meiji no Japão - O Período Edo. **Lumen Learning**, [2020]. Disponível em: <https://courses.lumenlearning.com/suny-fmcc-boundless-worldhistory/chapter/from-the-edo-period-to-meiji-restoration-in-japan/>. Acesso em: 10 nov. 2025.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Analysing Discourse: Textual Analysis For Social Research**. London: Routledge, 2003.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Tradução de Izabel Magalhães. Brasília, DF: Editora UnB, 2001.
- FAIRCLOUGH, Norman. El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales. In: WODAK, Ruth; MEYER, Michel (eds.). **Métodos de análisis crítico del discurso**. Barcelona: Gedisa, 2003. p. 179-203.
- FRANCHETTI, Paulo; Doi, Elza Taeko. **Haikai Antologia e História**. São Paulo: Unicamp, 2012.
- HOSOKAWA, Shuhei. A importância histórico-cultural dos imigrantes Nikkeis no Brasil. **Estudos Japoneses**, [S.l.], n. 28, p. 11–24, 2008. DOI:

10.11606/issn.2447-7125.v0i28p11-24. Disponível em:

<https://revistas.usp.br/ej/article/view/142939>. Acesso em: 31 maio. 2026.

KRISTEVA, Julia; MOI, Toril. **O leitor de Kristeva**. Oxford: Blackwell, 1986

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

MENESES, Silvana Lourenço. **Haicais**: coletânea 2022. São Luís: Ed. Cazumbá, 2022.

MINER, Earl. **Uma Introdução à Poesia da Corte Japonesa**. Standford: Standford University Press, 1968.

NAGAE, Neide Hissae. **Literatura Japonesa**: um olhar curioso sobre produções curiosas. São Paulo: Fundação Japão: Estudos Japoneses, 2012.

OLIVEIRA, Lima. **No japon**: impressões da terra e da gente. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

OOKA, Makoto. A modernidade da tradição japonesa e a Renga de Octavio Paz. **La Gaceta del Fondo de Cultura Económica**, n. 519, p. 21-22, marzo de 2014.

PAES, José Paulo. **A poesia está morta mas juro que não fui eu**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

PEIXOTO, Afrânio (org.). **TROVAS populares brasileiras**: colecionadas e prefaciadas por Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Francisco Alves, 1919.

QUEIRÓS, Eça de. Acerca de livros. Gazeta de notícias, Rio de Janeiro, 1881. In: QUEIRÓS, Eça de. **Literatura e arte**: uma antologia. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000. p.151-155.

REIS, Leonardo; CUNHA, Andrei. **連歌 – Renga – れんが**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022. Disponível em: https://www.ufrgs.br/pensamentojapones/?page_id=265. Acesso em: 12 out. 2025.

SHIRANE, Haruo (ed.). **Literatura japonesa do início da era moderna**: uma antologia, 1600–1900. New York: Columbia University Press, 2002.

ZEAMI, C. F. **A tradição secreta de No**. Paris: Gallimard, 1960.



Emitido em 16/06/2026

DOCUMENTOS COMPROBATÓRIOS Nº 912/2026 - DPARQ (11.14.68.07.05)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 16/06/2026 14:41)

RONALD SILVA DIAS

CHEFE DIVISAO

839738

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sis.sig.uema.br/documentos/> informando seu número:
912, ano: **2026**, tipo: **DOCUMENTOS COMPROBATÓRIOS**, data de emissão: **16/06/2026** e o código de
verificação: **def109fd50**

