

VIDEOHAIKU

Almir Antônio Rosa

“O haikai não é somente poesia escrita - ou, mais exatamente, desenhada - mas sim poesia vivida, experiência poética recriada.”

(Octavio Paz)^v

Resumo:

Nessa apresentação pretendo falar do intercâmbio de linguagens e suportes e da relação entre signos na criação artística, e da conseqüente estética daí surgida. Esses estudos são frutos de minha dissertação, apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da PUC/SP, em 2000, com o apoio da Capes, e com a qual obtive o grau de Mestre. A parte prática de meu estudo é composta de uma série de videoarte intitulada VIDEOHAIKU, da qual pretendo exibir algumas partes conjuntamente com a minha fala. Essa obra, realizada por mim, faz a junção da poesia japonesa haiku com a tecnologia do vídeo. A conclusão desses estudos é de que a estética do haiku “contaminou” o videohaiku. Como ilustração de como isso se deu, apresentarei um estudo desse gênero poético desde suas origens e escolas, seu desenvolvimento no Japão e sua adaptação no Brasil; a diferenciação entre haikai e haiku, suas leis, tais como a métrica, o kigo, o kireji etc, bem como sua relação com outras mídias e com a tradução intersemiótica; e, por fim, de como essa estética surge na criação do videohaiku.

Palavras-chave: videoarte, haiku, tradução intersemiótica.

O Videohaiku foi o tema de minha defesa de Mestrado, no Programa Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no ano de 2000. É também, o Videohaiku, uma série de videoarte de minha autoria, composta a partir das estruturas e leis do estilo do poema japonês denominado haiku. Eu retomo essas leis e estruturas do poema escrito e as aplico na feitura de poemas em vídeo.

Este tema já foi por mim apresentado em uma Comunicação nos XI Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa (XI ENPULLCJ) e I Encontro de Estudos Japoneses (I EEJ), em Brasília, em 2000, com texto encaminhado para publicação em seus anais.

Este texto que ora apresento, baseia-se, evidentemente, em minha dissertação de Mestrado, comentada acima. Como o assunto ainda é pouco explorado e a minha pesquisa e experimentação com o videohaiku continuam, mesmo depois da defesa, creio ser pertinente sua apresentação aqui.

A leitura deste texto pode ser melhor apreciada se acompanhada da apreciação dessa série de videohaiku. A exibição dos videopoemas ilustrará a prática do que proponho analisar na teoria.

Dito isso, sinto-me mais à vontade para tratar aqui do mesmo conteúdo e também de quase a mesma forma do que foi apresentado em Brasília.

Procuró, neste texto, apresentar as concepções estéticas, as diretrizes e leis que regem a criação e a concepção do Videohaiku. Traço um histórico de como as idéias para a criação do Videohaiku surgiram e de como elas se desenvolveram a partir de minha prática.

Antes, porém, vale ressaltar que o que se intitula hoje como Videohaiku é, na verdade, a base da série de videoarte intitulada Cantos dos Cantos do Mundo/Shi Sekai no Sumizumi Kara/Cantos from all corners of the World. Esse é o nome inicial da série. E hoje atua como um subtítulo.

Em 1990, quando fui convidado para fazer o registro de um evento para comemorar os 100 anos de nascimento de Oswald de Andrade, na cidade mineira de Campanha, acabei por realizar não só o documentário (feito, aliás, de uma forma bem poética), como também resolvi criar um roteiro para um videopoema, tendo como mote os 100 anos de nascimento de Oswald de Andrade, que então se comemorava e os 100 de Mário de Andrade, que seria comemorado em 1993. O roteiro escrito era na verdade uma cartografia com os movimentos do personagem meio samurai, vestido com uma armadura de jornais. Gravado em 1990, o videopoema foi editado e finalizado em 1992, sendo intitulado Oswald através do Mário. Juntamente com esse, editei também um outro videopoema chamado Coisinha Linda (o qual foi gravado em 1988).

Portanto, considero o ano de 1990 como marco inicial de minha pesquisa estética com o videohaiku. Ainda não havia, naquele momento, uma definição clara quanto à formatação, mas já

se podia antever ali a busca de um caminho do que só mais tarde seria nomeado por mim como videohaiku. Depois, com as gravações de imagens pensadas especificamente para essa série de videopoemas, em 1993 e 1994; e com as edições desse material, em 1993, 1995 e 1999 é que as definições quanto à formatação específica da série puderam ser experimentadas.

Como eu queira manter a identificação com os experimentos de videoarte que eu desenvolvia, procurei, então, fazer determinadas escolhas que me levassem às experimentações radicais em videoarte, mas que usassem leis e parâmetros da poesia escrita haiku. Isto porque o que me interessava nesse casamento entre forma poética e vídeo era a pesquisa em forma de transposição de linguagens, ou recriação, ou “transcrição”.

O haiku se torna meu ponto de partida por vários motivos: primeiro, porque eu já tinha uma proximidade muito grande com esse estilo de poesia japonesa; e, segundo, por causa de sua adaptação no Brasil. Desde 1980, tenho publicado alguns livros de poesias em que o formato do haiku se faz presente na maioria dos poemas por mim concebidos. Não são livros de haiku, especificamente (exceto meu livro *Haiku*, de 1997^v), mas são poemas curtos que são próximos desse formato. Na adaptação do haiku/haikai no Brasil, o que mais chamou a atenção dos pesquisadores foi a facilidade assustadora com ele criou raízes em nossas letras. E isso se verificou não apenas na literatura, mas também em outras mídias, conforme atestam os trabalhos pioneiros e de importância fundamental em *Tradução Intersemiótica*, que foram as criações de Júlio Plaza, as quais tiveram como ponto de partida o haikai.

Como chamo a atenção em minha dissertação, e que acho pertinente fazê-lo sempre, explico a polêmica que se tem, no Brasil, quanto ao uso das expressões haiku e haikai. Vejo nisso um ponto fundamental e por isso insisto em sua diferenciação. Há os autores que usam a expressão haikai e aqueles que optam por usar haiku. A maioria, porém, é daqueles que utilizam as variantes haikai e hai-cai, como sendo uma espécie de “abrasileiramento” do haikai. Outro dado importante é que em todos essas variantes (com o “c”) e também naquelas das grafias das sonorizações japonesas haikai e haiku, com o “k”, a maioria dos autores brasileiros e nipo-brasileiros acrescentam, quando necessário, a flexão de número, própria da língua portuguesa e que não se verifica, em relação a haiku e haikai, na língua japonesa.

Em meu caso, escolhi por usar haiku (e sem flexionar o plural), para os poemas atuais e para a minha prática na criação em vídeo dos videohaiku. Essa escolha já se faz sentir desde a publicação de meu livro *Haiku*, em 1997. O motivo que me leva a optar por essa grafia se deve ao

fato de entender que a palavra haiku, criada posteriormente (século XIX), a partir da junção de haikai e hokku, designa melhor, na atualidade, o poema composto de forma independente.

A introdução do termo haiku na literatura japonesa só acontece por volta de 1893, feita pelo haijin (poeta do haiku ou do haikai) Shiki Masaoka (1867-1902). Antes de Shiki, o que existia era o haikai, que, por sua vez, já era uma variação que surge do haikai no renga, o gênero de poemas curtos encadeados. Matsuo Bashô (1644-1694) é quem cria, por assim dizer, o haikai e dá a ele o status de obra literária, independente das encadeações do renga. O haikai no renga é, na verdade, um encadeamento de tanka (ou waka), em que a primeira estrofe é composta de 3 versos, no metro 5/7/5, e a segunda de dois versos, no metro 7/7. Destaco uma parte de minha dissertação, para esclarecer sobre o tanka ou waka:

“O tanka ou waka é, então, uma forma de poema curto de 31 sílabas (ou sons silábicos da língua japonesa), divididos em cinco versos de métrica 5/7/5 e 7/7. Os três primeiros versos (5/7/5) são chamados de kami no ku (ou zuko), e os dois últimos (7/7), de shimo no ku (ou machiko).”^v

O poema introdutório do haikai no renga é chamado de hokku e o haikai é o hokku desprendido da série. A retirar o haikai e dar a ele autonomia, Bashô institui um novo gênero poético.

Voltando ao Brasil, historicamente, o vocábulo haikai se impôs entre nós, fazendo com que haikai e suas variantes, para designar esse tipo de poesia, sejam os vocábulos mais usados, embora haiku seja o mais correto.

Como disse acima, a assimilação desse gênero poético no Brasil não se restringiu à literatura, haja vista a obra de Júlio Plaza. Volto a falar disso, porque aqui eu gostaria de ressaltar que tal qual a prática artística de Tradução Intersemiótica de Júlio Plaza, a minha experimentação de videohaiku é também reflexo dessa influência chegando em outra mídia. Mas eu estabeleço algumas diferenças entre nossas práticas, principalmente face ao tratamento da matéria prima. Se num primeiro momento, o ponto de partida se revela o mesmo, noutra ele se distancia. Júlio Plaza trabalha a partir do haikai escrito e traduzido para a língua portuguesa, como é o caso, por exemplo, do famoso haikai do sapo (ou da rã), de Matsuo Bashô,

furuike ya/ kawazu tobikomu/ mizu no oto

- que foi traduzido para o português por diversos autores em diversos momentos, sendo a mais famosa essa transcrição de Haroldo de Campos:

velho tanque/ rã salt tomba/ rumor de água^v.

Quer dizer, em Júlio Plaza o ponto de partida é já o haikai escrito, existente antes como uma obra literária, de vida própria e que aporta em novos meios (em videotexto, em linguagem visual e em montagem fotográfica).

Na minha prática, trabalho com o haiku. E o que marca mais essa diferença é que eu parto de uma idéia original captada em imagem de vídeo. Na origem de meu videohaiku não há a escrita, há, antes, a estrutura e a estética “descoladas” de seu meio original. Ou, antes, há uma escritura, uma tecedura videográfica, imagética, uma textura da imagem de vídeo. Ou seja, o meu parâmetro para a criação do videohaiku é a estrutura do haiku escrito, mas não um específico haiku escrito. Opero uma apropriação da estrutura e estética de um meio específico - a poesia escrita, o haiku japonês - e sua tradução em um outro meio - a videografia. Trabalho, nesse caso, com uma tradução entre signos diferentes.

Como o haiku escrito, meu videohaiku se origina de uma sugestão imagética e depois passa a ser trabalhado esteticamente, como qualquer outro estilo de poesia. E nesse processo, como analogia com o processo da escrita, chego também à definição de dois momentos importantes e de igual valor na elaboração do videohaiku, quais sejam: primeiro, a gravação das imagens; e, segundo, sua edição, ou processamento. Diz-se que o primeiro momento é o momento do nascimento da idéia, do disparo da criação, do “insigth”, e o segundo momento, a reflexão sobre a inspiração, a aplicação das regras, da engenharia, a concretização das idéias, o acabamento do poema. Pois, se na poesia escrita a inspiração não está dissociada da concretização, também no videohaiku estes dois momentos não se separam, sendo sua ligação a condição para a existência do videopoema.

Outro fator que levo em consideração é que estou trabalhando com vídeo, e, sendo o vídeo uma das modalidades de arte do ciclo eletrônico, identificado por Paulo Laurentiz^v, em que

o processo de produção é dividido em duas etapas, esses dois momentos acabam sendo cruciais nessa minha experimentação. A câmera de vídeo, uma máquina, capta uma imagem que depois é transformada pelas máquinas de edição. No processo de edição interfiro mais ainda nessa imagem.

“A figura obtida pela câmera é tão-somente a matéria-prima que deverá ser posteriormente manipulada através dos procedimentos de pós-produção, cada vez mais identificados com o espírito mesmo da atividade videográfica.”^v

Nesse momento, então, da edição, ao mesmo tempo em que manipulo a imagem (no novo meio/suporte), busco também inserir os procedimentos e regras do meio/suporte anterior (haiku), o que me levará à essa nova arte.

Nessa transposição da estrutura do haiku para o suporte vídeo, a proposta foi de criar um conjunto de haiku imagético. Partindo de uma idéia simples de criar poesia em vídeo, cheguei à complexidade maior de tentar levar para o novo suporte os atributos e mecanismos do suporte de saída. Para isso foram necessários, claro, estudos e pesquisas que me aprofundassem os conhecimentos que tinha tanto da sintaxe de um quanto da do outro.

O que poderia chamar de sintaxe do vídeo difere da sintaxe do poema escrito. Os procedimentos usados no haiku não são os mesmo usados no vídeo. Então, questões me foram colocadas. Por exemplo, A estética dos três versos poderia ser transporta para a estética das três telas? Ao criar uma estrutura de três telas, procurei realizar no vídeo um visual estético que se aproximasse das leis que regem o haiku. Mas isso me resolveria a questão da busca da unidade entre o efêmero e o eterno? Como distinguir o que é do nível da expressão do que é do nível do conteúdo? E mais ainda, como trabalhar com conceitos que são aplicáveis apenas ao haiku (aliás, que não encontram, inclusive, paralelo em outras formas poéticas) como o kigo? Ou até mesmo conceitos tão abstratos como o karumi, wabi e haimi?

Essas questões foram sendo resolvidas por mim em diversas etapas da experimentação. Na captação da imagem, por exemplo, privilegia-se o acontecimento, ou seja, capta-se o elemento efêmero, mutável, que marca aquele momento. O que está em jogo é o acaso, o acontecimento insólito, o fato que se apresenta na frente do poeta, sem que ele o busque. O que vale para o

videohaiku é flagrar o acaso e o inusitado dos momentos que são considerados únicos, como com o haiku escrito. No processo seguinte, a edição e finalização, há a intervenção e manipulação dessas primeiras imagens, através da adição de efeitos, truques, mixagens de áudio, e, principalmente, da formatação estética do videopoema, ou videohaiku. É quando parto para as três telas e três séries imagéticas, procurando assim uma aproximação com a estética dos três versos, encontrada na forma escrita do haiku ou haikai^v, atuando como similares aos três momentos (o efêmero, o imutável e a surpresa). A relação entre esses momentos, no haiku escrito, é que é importante na criação do sentido poético; e vai aparecer, no videohaiku, no procedimento de fazer com que as linhas de imagens também se movimentem e circulem cada uma pelas três telas existentes.

Quanto a uma das mais tradicionais e respeitadas leis do haiku (e também do haikai), que é o uso do kigo (ou palavra-código - a palavra ou expressão que faz referência à estação do ano, ou à temporalidade do poema), foi resolvida, no videohaiku, com a aparição de elementos visuais que me remeteriam às estações do ano, e que, de certa maneira, me serviriam, visualmente, como as expressões catalogadas nas listas Saijiki e kiyose, do haiku escrito. Desse modo, destaco como kigo o festival chamado Sanja Matsuri^v, que acontece em Tokyo; um barquinho^v, representando o verão; a palavra Gashô^v, que é um kigo de ano novo; a dança-de-salão, que atua aqui também como uma palavra-código moderna, referente a primavera; o daikan^v (grande frio), representado aqui pelas imagens do passeio de sombrinhas (outra imagem clássica do haikai) na tempestade de neve em Tokyo, como kigo de inverno etc.

Conforme concluí em minha dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da PUC/SP, minha série de videohaiku é um trabalho de Tradução Intersemiótica porque é tradução de uma arte de seu meio para um novo meio. Vi que aí o que está em jogo é o trabalho criativo do processo, seguindo os ensinamentos de Júlio Plaza:

“Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é,

sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas.”^v

Com o videohaiku, saí do universo da escrita para o universo da imagem eletrônica e operei uma intervenção na materialidade do suporte artístico. Dessa forma, realizei uma operação na interioridade do signo.

Concluí também que a materialidade do signo contaminou a obra daí advinda. No haiku escrito, a materialidade da escrita (e aqui, na escrita japonesa, a materialidade ideogramática realmente interfere na condução do poema) sujeita, de certa maneira, a obra. No videohaiku, a materialidade da imagem do vídeo é que sujeita o poema (ou o videopoema).

“Aqui, cada código de transmissão tende a contaminar a mensagem que veicula com a sua fisicalidade, não isenta de iconicidade, pois, como já vimos, os objetos imediatos do signo encarnam a materialidade dos suportes.”^v

Por fim, até o momento, criei três partes dessa série. Nestas partes, foram produzidos videohaiku nos Estados Unidos, Japão e Brasil. Durante a composição dessas etapas, passei por períodos de aprendizado no Japão, onde em aulas de haiku (com o haijin Tansei Fuji, em Hiroshima e a haijin Noriko Yoshizawa, em Nara), aprendi mais sobre as leis e estéticas do haiku escrito e pude clarificar os conceitos que queria aplicar ao vídeo.

Como destaquei, o haiku (ou haikai) tem sido uma das pontes do intercâmbio entre o Brasil e o Japão, desde suas primeiras aparições aqui até o momento atual. Entendo também que, a partir da minha prática na criação dessa série, além de abordar o lado dos processos intersemióticos na criação artística, o fato de ter o haiku como objeto de trabalho, leva-me a colocar mais uma pedra na construção dessa ponte.