AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA
ISSN 2525-3441

10.18764/2525-3441v11n30.2026.13

UM CANTO DOS POVOS ORIGINÁRIOS NO SILÊNCIO DA FORMA: GRAÇA GRAÚNA EM DUAS OBRAS HAICAÍSTAS

A SONG OF INDIGENOUS PEOPLES IN THE SILENCE OF FORM: GRAÇA GRAÚNA IN TWO HAIKU WORKS

Cacio José Ferreira
https://orcid.org/0000-0003-0009-226X

Resumo: As textualidades contemporâneas, assinaladas pela pluralidade cultural e pela circulação ampliada de tradições estéticas entre diferentes espaços geográficos e simbólicos, exigem da crítica literária novas perspectivas de leitura e interpretação. Nesse cenário, observa-se o movimento crescente de reconfiguração de formas poéticas tradicionais por vozes que historicamente permaneceram à margem dos cânones literários dominantes. Entre essas vozes, destaca-se a produção da literatura indígena contemporânea no Brasil, que tem promovido significativo deslocamento nos modos de compreender a relação entre palavra, território, memória e identidade. É nesse horizonte que se insere a obra de Graça Graúna, escritora indígena potiguara, cuja poesia articula ancestralidade, resistência e espiritualidade em linguagem destacada pela concisão e pela intensidade simbólica. Nesse contexto, o presente artigo analisa a poética de Graça Graúna à luz da forma breve do haicai, tradição poética de origem japonesa que, ao ser apropriada pela autora, é reconfigurada como espaço de expressão intercultural e de afirmação identitária. A partir da observação das obras *Flor da Mata* (2014) e *Fios do tempo (quase haikais)* (2021), busca-se compreender de que modo Graúna recria os princípios de contenção, silêncio e imageticidade característicos do haicai, transformando-os em canto simultaneamente espiritual e político. A brevidade da forma poética, longe de limitar a expressão, converte-se em campo de condensação simbólica no qual natureza, memória e pertencimento emergem como eixos estruturantes da experiência lírica. A análise fundamenta-se em perspectivas comparatistas e interculturais, estabelecendo diálogo entre a tradição do haicai clássico japonês e a produção poética indígena contemporânea no Brasil. Nesse diálogo, observa-se que a escrita de Graúna realiza um processo de recriação estética que incorpora elementos da cosmologia indígena, especialmente a percepção relacional entre humano, natureza e espiritualidade. A forma breve do haicai torna-se, assim, espaço de encontro entre diferentes epistemologias poéticas, permitindo que a voz indígena se inscreva em território literário entrelaçado pela contemplação e pela escuta. A partir desse entrelaçamento de tradições, evidencia-se que Graúna transforma o haicai em instrumento de afirmação cultural e de elaboração poética da memória ancestral. Ao inscrever a voz ameríndia no silêncio formal da forma breve, sua poesia constrói a estética do pertencimento, da escuta e da terra, na qual cada poema se apresenta como fragmento da experiência cosmológica mais ampla. Dessa maneira, a autora amplia os horizontes da poesia brasileira contemporânea, evidenciando que a brevidade do haicai pode abrigar uma complexa rede de sentidos ligados à ancestralidade, à identidade indígena e à relação espiritual com o mundo natural.

Palavras-chave: Graça Graúna; haicai; poesia indígena; interculturalidade; resistência.

Abstract: Contemporary textualities, marked by cultural plurality and the expanded circulation of aesthetic traditions across different geographic and symbolic spaces, require literary criticism to develop new perspectives of reading and interpretation. Within this context, one can observe a growing movement of reconfiguration of traditional poetic forms by voices that have historically remained at the margins of dominant literary canons. Among these voices, contemporary Indigenous literature in Brazil stands out, promoting a significant shift in the ways the relationships between word, territory, memory, and identity are understood. It is within this framework that the work of Graça Graúna emerges. A Potiguara Indigenous writer, Graúna articulates ancestry, resistance, and spirituality through a poetic language characterized by concision and symbolic density. In this context, the present article analyzes Graúna's poetics in light of the brief form of the haiku, a poetic tradition of Japanese origin that, when appropriated by the author, is reconfigured as a space of intercultural expression and identity affirmation. Through the examination of the works Flor da Mata (2014) and Fios do tempo (quase haikais) (2021), this study seeks to understand how Graúna recreates the principles of restraint, silence, and imagetic expression characteristic of the haiku, transforming them into a form of poetic expression that operates simultaneously on spiritual and political levels. The brevity of the poetic form, rather than limiting expression, becomes a field of symbolic condensation in which nature, memory, and belonging emerge as structuring axes of lyrical experience. The analysis is grounded in comparative and intercultural perspectives, establishing a dialogue between the tradition of classical Japanese haiku and contemporary Indigenous poetic production in Brazil. Within this dialogue, Graúna's writing can be understood as a process of aesthetic re-creation that incorporates elements of Amerindian cosmology, particularly the relational perception linking humans, nature, and spirituality. The brief form of the haiku thus becomes a meeting point between different poetic epistemologies, allowing the Indigenous voice to inscribe itself within a literary territory shaped by contemplation and listening. Through this interweaving of traditions, Graúna transforms the haiku into an instrument of cultural affirmation and poetic elaboration of ancestral memory. By inscribing the Amerindian voice within the formal silence of the brief poetic form, her poetry constructs an aesthetics of belonging, listening, and land, in which each poem emerges as a fragment of a broader cosmological experience. In this way, the author expands the horizons of contemporary Brazilian poetry, demonstrating that the brevity of the haiku can accommodate a complex network of meanings related to ancestry, Indigenous identity, and the spiritual relationship with the natural world.

Keywords: Graça Graúna; haiku; Indigenous poetry; interculturality; resistance.

INTRODUÇÃO

As transformações nas formas de expressão literária no século XXI evidenciam o modo como os gêneros tradicionais são reconfigurados por vozes antes silenciadas. A poesia indígena contemporânea no Brasil é uma dessas vozes que ressignificam o literário, recuperando a força oriunda da oralidade e a presença espiritual da terra. Entre essas vozes, destaca-se Graça Graúna, pseudônimo de Maria do Rosário Gregório da Silva, cuja obra atravessa a poesia, a crítica e o ensaio, mobilizando uma escrita que é, ao mesmo tempo, poesia, memória, denúncia, canto e resistência.

O presente artigo propõe uma leitura crítica da poética do haicai em Graça Graúna, tomando como *corpus* central as obras *Flor da mata* (2014) e *Fios do tempo (quase haikais)* (2021). A hipótese que orienta a reflexão é a de que, ao adotar e reconfigurar a forma tradicional japonesa do haicai, Graúna instaura um território poético de entre-lugares, no qual distintas tradições espirituais e estéticas, a oriental e a indígena, encontram-se, cruzam-se e se ressignificam mutuamente. A partir desse gesto de reterritorialização da forma, o haicai deixa de ser apenas um exercício de síntese imagética e se converte, na escrita da autora potiguar, em um canto indígena no silêncio da forma, em que o instante, talvez próximo à meditação *zen*[1], transmuta-se em escuta ancestral, em respiração da terra e memória coletiva.

A transcriação[2] do haicai pela autora indígena Graça Graúna é um ato de tradução cultural e cosmológica. Em vez de simplesmente reproduzir o modelo poético japonês, Graúna o reinventa no contexto das poéticas ameríndias, que valorizam o tempo cíclico, o pertencimento à natureza e a palavra como gesto ritual de comunhão. Assim, o haicai torna-se, em sua obra, espaço de mediação entre cosmologias, em que a brevidade e o silêncio conduzem à plenitude do sensível, ou seja, ao tempo da terra, da água e da

[1] A meditação Zen, conhecida como Zazen (meditação sentada), tem suas raízes no budismo indiano, mas desenvolveu-se como uma tradição distinta na China por volta do século V ou VI d.C., antes de se popularizar e florescer no Japão a partir do século XII.

[2] Conceito de tradução poética desenvolvido por Haroldo de Campos no final da década 50, redefinindo a tradução como produção artística que recria o estilo, ritmo e sentido do original em uma nova língua, tratando o tradutor como "criador".

memória. A concisão formal transforma-se, portanto, em um modo de resistência simbólica diante da superficialidade contemporânea e do ruído constante que marca as textualidades digitais, conforme exemplo a seguir:

> Em volta da fogueira:
> memória, história
> O mundo se recria (Graúna, 2014, p. 14).

Observa-se, portanto, que a brevidade do poema mencionado abriga elementos da identidade e continuidade cultural. Ao incorporar a forma do haicai e preenchê-la com elementos da experiência indígena, Graúna transforma a estética da concisão em espaço de resistência e afirmação ancestral. O fogo, a memória e a palavra coletiva tornam-se imagens centrais do processo permanente de recriação do mundo, indicando que a cultura se sustenta na partilha de histórias e na permanência da tradição.

Assim, o haicai citado destaca a ideia de que o mundo se renova na circularidade, princípio cosmológico, da memória e na comunhão da palavra. Graúna sintetiza a visão de mundo em que passado, presente e futuro se encontram no gesto simples e simbólico, de reunir-se ao redor do fogo para narrar e ouvir histórias.

Em tempo integrado pela velocidade e pela superficialidade discursiva, tempo em que a linguagem tende a perder densidade e sentido devido à criação binária, a poesia de Graúna emerge como contraponto e resistência. A autora propõe a estética da contenção, a ética da palavra recortada, na qual cada vocábulo apresenta semanticamente o significar da ancestralidade e da delicadeza do instante. O gesto é breve, meditativo e orgânico, sendo o modo de expressar que se constrói na fricção entre o silêncio e o som, entre a visibilidade da imagem e a invisibilidade do sagrado. O haicai, nesse contexto, funciona como rito de atenção, exercício espiritual e político.

Como observa Cacio Ferreira (2017), ao analisar a tradição amazônica de haicaístas como Luiz Bacellar e Aníbal Beça,

> a limpidez encontrada nas palavras escolhidas enfatiza a preparação do mundo arquitetonicamente elaborado para o tecer dos versos. Natureza e homem acabam por se fusionar na contemplação das dobras de um tempo

> uno, porém seccionado entre partes claras e escuras. (Ferreira, 2017, p. 128)

Essa observação é especialmente fecunda para compreender o projeto estético de Graúna, que, de modo semelhante, elabora o espaço poético em que a natureza e o humano se interpenetram, fundindo-se em experiência de totalidade. No entanto, enquanto Bacellar e Beça exploram a natureza amazônica pela via da contemplação lírica, Graúna desloca o foco para a natureza como matriz de pertencimento ancestral, lugar de memória e de identidade coletiva.

Em *Flor da mata* e *Fios do tempo (quase haikais)*, essa poética manifesta-se pela conjugação de ritmo e silêncio, luz e sombra, instante e duração. Cada haicai delineia a centelha de tempo, a miniatura cósmica que abriga dentro de si a pulsação da vida e o sopro do invisível. A forma breve é, paradoxalmente, abrigo de vastidão, e o silêncio que envolve os versos como campo vibrante de escuta. É nesse ponto que a obra de Graúna alcança a dimensão estética e filosófica singular, ou seja, ao reconfigurar o haicai como gesto indígena, a poeta subverte as hierarquias entre centro e periferia, tradição e modernidade, Ocidente e Oriente, e faz da brevidade o ato de descolonização da linguagem.

A forma breve, três versos, dezessete sílabas, contém, em sua simplicidade, a crítica ao excesso. Ao escolher por essa estrutura, Graúna sugere a poética da escassez e da presença, em que o singelo se torna máximo, e a palavra, rarefeita, retoma o poder originário de nomear o mundo. A palavra condensada, longe de ser limitação, constitui o núcleo da experiência estética que é também política, ou seja, em tempos de saturação informacional, escrever pouco é um modo de resistir; é um ato de liberdade, de poetizar o ir e vir da mão no construto da palavra escrita.

Por isso, pode-se afirmar que a escrita haicaísta de Graúna realiza a tradução intercultural do sensível, na qual se cruzam o *zen*-budismo[3], com a atenção ao instante, e a sabedoria ameríndia, com a percepção cíclica do

[3] Ramificação budista, originada na China e ampliada no Japão, que foca na iluminação espiritual direta através da prática da meditação (zazen) e atenção plena no cotidiano. Ele busca a compreensão da natureza de Buda pela experiência direta e simplificada do “aqui-agora”.

tempo e da vida. Ambas as tradições, embora distintas, compartilham a valorização da impermanência e da relação harmônica com o mundo natural. Graúna reconhece essa afinidade e a transforma em matéria poética, criando a ponte simbólica entre o Oriente e o Ocidente, entre o Japão e a floresta, entre o sopro e o canto.

Em última instância, o haicai em Graúna ultrapassa a forma fixa, acessando o modo de existência poética. Cada poema presente em *Flor da mata* e *Fios do tempo (quase haikais)*, é uma semente de escuta, um gesto de cura e reconexão. O "quase haicai" do título de sua obra mais recente (Fios do tempo) direciona justamente para o movimento de aproximação e desvio, uma forma que acolhe a tradição e a transgride, ao inseri-la em território mítico e feminino, assinalado pela ancestralidade indígena e pela consciência ecológica.

Desse modo, o diálogo entre haicai e cosmologia indígena renova a forma e amplia o horizonte da literatura brasileira contemporânea. Ao conjugar o instante de contemplação e o tempo mítico, o silêncio oriental e a escuta da terra, Graúna reelabora a poética de fronteira e de fusão, em que o breve é vasto e o silêncio verbaliza. Sua poesia, ao mesmo tempo delicada e insurgente, inscreve-se como gesto de resistência e reencantamento do mundo, reafirmando que, mesmo na contemporaneidade e na era da velocidade digital, o poema, sobretudo o haicai, ainda pode ser um espaço de ancestralidade, de escuta e de contemplação.

O HAICAI E A TRADIÇÃO: DA CONTEMPLAÇÃO À TRANSCRIAÇÃO

O haicai (ou haiku) é uma das formas mais concisas e sofisticadas da tradição poética japonesa. De origem no século XVII, por meio da consolidação de Matsuo Bashô ao isolar o hokku[4], cuja poética de contemplação e epifania natural propôs a linguagem de silêncio e percepção.

[4] *Hokku* (verso inicial) é a estrofe inicial de um poema colaborativo japonês, o *renga* ou *renku*. Composta por três versos (geralmente métrica 5-7-5), essa estrofe ganhou independência a partir do século XVII com Bashô e, no final do século XIX, foi renomeada como *haiku* (ou haicai) por Masaoka Shiki.

O haicai, em sua estrutura clássica (5-7-5 sílabas), condensa a experiência sensorial, geralmente mediada pela imagem da natureza. Segundo Octavio Paz (1991), "no haicai, a palavra não descreve: ela evoca. A imagem não se oferece como símbolo, mas como revelação do instante".

No entanto, ao longo do século XX, a forma ultrapassou fronteiras e passou a ser apropriada por escritores ocidentais, que viram no haicai um modelo de concisão e síntese. No Brasil, autores como Guilherme de Almeida, Paulo Leminski e Alice Ruiz exploraram a brevidade do haicai, fundindo-o com a oralidade e com a tradição lírica nacional, como aponta Campos (2002, p. 47), "a forma breve do haicai permite a respiração do silêncio, um intervalo entre o ver e o dizer".

É nesse horizonte de diálogos transculturais que surge a proposta de Graça Graúna. A inserção na tradição haicaísta não é uma adesão formal, mas uma transcriação, termo utilizado Haroldo de Campos (1992) para designar a recriação poética que ultrapassa a mera tradução cultural. Em Graúna, o haicai torna-se veículo da espiritualidade ameríndia em que a observação da natureza é integrada ao corpo e à alma.

A POÉTICA DE GRAÇA GRAÚNA, A ANCESTRALIDADE E A RESISTÊNCIA

A produção poética de Graça Graúna configura-se como uma das manifestações mais relevantes da literatura indígena contemporânea no Brasil, destacando-se pela articulação entre criação estética, memória cultural e afirmação identitária dos povos originários. Nascida em São José de Mipibu, no Rio Grande do Norte, e pertencente ao povo potiguara, a autora construiu ao longo da trajetória uma produção que se insere no movimento mais amplo de afirmação das vozes originárias no campo literário brasileiro. Sua escritura não se limita à dimensão artística da poesia. Configura-se também como gesto de resistência histórica, pois recupera saberes ancestrais, confronta o silenciamento imposto aos povos indígenas e reafirma a continuidade de suas cosmologias. Desde a publicação de *Tear da Palavra* (2001), Graúna vem elaborando a linguagem poética que dialoga simultaneamente com a tradição

literária e com as matrizes culturais indígenas, estabelecendo um espaço de encontro entre oralidade, memória coletiva e criação contemporânea.

Em sua produção poética, a palavra assume função de retomada simbólica da existência indígena. A literatura, nesse sentido, torna-se instrumento de reconstrução identitária e de afirmação cultural. Ao escrever, Graúna reinscreve no campo literário brasileiro uma experiência histórica frequentemente marginalizada ou invisibilizada. A poesia torna-se, assim, lugar de elaboração da memória que resiste ao apagamento. A autora transforma o gesto de narrar ou cantar em ato político, pois reivindica a permanência dos povos originários na história e no território simbólico da cultura brasileira. Essa dimensão de resistência aparece tanto na escolha dos temas quanto na forma como a autora estrutura seus poemas, frequentemente assinalados pela brevidade, pela intensidade imagética e pelo diálogo com a natureza.

Em *Flor da Mata* (2014), essa dimensão ganha contornos ainda mais evidentes. A obra é elaborada como espaço de celebração da natureza, de evocação espiritual e de valorização do feminino indígena. O próprio título sugere a imagem de fertilidade e de renovação, pois associa a flor, símbolo de vida e de germinação, à mata, espaço sagrado na cosmologia de diversos povos originários. A floresta constitui o organismo vivo que participa da experiência humana e espiritual. Nesse sentido, a poesia de Graúna desloca o olhar tradicional da literatura ocidental, que diversas vezes representa a natureza como objeto de contemplação estética. Na escrita haicaísta, a natureza é sujeito, presença ativa e espaço de comunicação entre humanos, espíritos e ancestrais, conforme observado no poema:

> Dançar o toré
> perto da gameleira
> entre os encantados (Graúna, 2014, p. 43).

O poema mencionado de Graça Graúna condensa, em três versos, a dimensão simbólica ligada à espiritualidade, à memória ancestral e à cosmologia indígena. A estrutura sintética aproxima-se da estética do haicai, cuja força expressiva reside na capacidade de sugerir, por meio de imagens

concisas, a experiência sensível e espiritual do mundo. Contudo, essa forma breve é ressignificada pela inserção de elementos culturais próprios das tradições indígenas brasileiras.

O primeiro verso, “Dançar o toré”, apresenta imediatamente a referência ritualística fundamental para diversos povos indígenas do Nordeste, especialmente entre os povos potiguara, pankararu e kariri-xocó. A dança do toré é uma prática cerimonial que articula música, movimento, espiritualidade e comunhão coletiva. Nesse contexto, o verbo dançar indica o ato de participação em um ritual que conecta os participantes ao mundo espiritual e à memória ancestral. A dança do toré constitui, portanto, a forma de resistência cultural e de reafirmação identitária, sobretudo em contextos históricos assinalados por processos de colonização e silenciamento das culturas indígenas.

No segundo verso, “perto da gameleira”, o poema destaca o elemento da árvore como espaço sagrado. A gameleira, em diversas tradições culturais brasileiras e afro-indígenas, é associada a um lugar de força espiritual e de presença ancestral. Na cosmologia indígena, as árvores frequentemente representam pontos de ligação entre diferentes dimensões do mundo humano, do mundo da natureza e do mundo espiritual. Ao situar a dança do toré nas proximidades da gameleira, o poema sugere um cenário ritualístico no qual a natureza é participante ativa da experiência espiritual. A árvore torna-se, assim, o eixo simbólico que conecta a comunidade humana aos territórios da memória e do sagrado.

O terceiro verso, “entre os encantados”, amplia ainda mais a dimensão cosmológica do poema. A expressão “encantados” remete às entidades espirituais presentes em diversas tradições indígenas do Brasil, frequentemente associadas a ancestrais, espíritos da natureza ou forças invisíveis que habitam o território. A presença dos encantados indica que o ritual do toré ocorre em uma esfera em que diferentes dimensões da existência se encontram. Nesse sentido, o poema sugere que a dança se realiza na companhia dessas presenças espirituais, reforçando a ideia de que

a comunidade indígena mantém a relação contínua com seus ancestrais e com as forças da natureza.

A brevidade do poema intensifica a potência simbólica e imagética. Cada verso introduz um elemento fundamental da cosmologia indígena, sendo o ritual coletivo, o território sagrado e a presença espiritual dos ancestrais. Esses três elementos se articulam de maneira orgânica, apresentando a visão de mundo baseada na interdependência entre humanos, natureza e espiritualidade. Diferentemente da concepção ocidental que tende a separar essas esferas, o poema evidencia a cosmologia em que o sagrado se manifesta na experiência cotidiana e na relação direta com o território.

Além disso, o poema pode ser interpretado como gesto de resistência cultural. Ao registrar poeticamente o toré, Graúna reafirma a permanência das práticas rituais indígenas no presente, contrariando narrativas históricas que frequentemente trataram essas culturas como pertencentes apenas ao passado. A poesia torna-se, assim, espaço de preservação simbólica e de transmissão cultural, no qual o ritual é transformado em imagem literária capaz de alcançar novos leitores e novos contextos.

A dança, a árvore e os encantados compõem a paisagem espiritual que traz lume a continuidade das tradições e a vitalidade das cosmologias originárias. Ao integrar esses elementos em uma forma poética concisa, Graúna evidencia como a linguagem literária pode funcionar como espaço de memória, espiritualidade e afirmação cultural, reafirmando a presença viva dos povos indígenas na literatura brasileira contemporânea.

Essa concepção dialoga com perspectivas presentes em diferentes reflexões indígenas sobre a relação entre humanidade e natureza. O líder e pensador yanomami Davi Kopenawa, por exemplo, em *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami, aponta que a floresta possui vida própria e que nela habitam forças espirituais que orientam a existência humana. Ao reconhecer que a floresta "pensa" e "fala", Kopenawa, propõe a visão de mundo na qual humanos e natureza compartilham um mesmo campo de existência. A poesia de Graúna aproxima-se dessa perspectiva ao apresentar a mata como entidade viva, capaz de participar do canto e da memória coletiva.

Nesse contexto, a obra *Flor da mata* pode ser compreendido como território simbólico em que natureza, memória e espiritualidade se entrelaçam. A poesia emerge de dentro dela, como se a linguagem se alimentasse da própria vitalidade da mata. A voz poética sugere brotar do chão da floresta, transformando o poema em extensão da paisagem e da experiência cultural indígena. A linguagem poética incorpora imagens da terra, das plantas e do ambiente natural como elementos constitutivos da identidade.

Outro aspecto importante na obra de Graúna é a valorização do feminino. Em muitos de seus poemas, a figura feminina aparece associada à terra, à fertilidade e à continuidade da vida. Essa associação amplia a compreensão cosmológica em que o feminino ocupa papel central na manutenção da comunidade e da memória. O corpo feminino, a maternidade e o cuidado com a terra são frequentemente apresentados como expressões de uma sabedoria ancestral que sustenta a vida coletiva. Ao recuperar essa dimensão simbólica, Graúna contribui para revalorizar o lugar das mulheres indígenas na história e na cultura.

A linguagem poética utilizada pela autora também sugere um movimento de diálogo entre diferentes tradições literárias. Em diversos momentos, Graúna aproxima-se da forma breve do haicai, tradição poética japonesa marcada pela concisão e pela sugestão imagética. Contudo, em sua obra, essa forma é reconfigurada a partir de referências culturais indígenas. O haicai, originalmente associado à observação da natureza e à captura do instante, torna-se espaço de escuta dos ancestrais e de evocação da memória coletiva. O silêncio e a pausa característicos dessa forma poética ganham novos significados, pois passam a representar momentos de contemplação espiritual e de conexão com o território.

Esse processo de ressignificação aponta a capacidade da autora de entrelaçar as formas poéticas herdadas da tradição literária ocidental. Ao incorporar estruturas breves e imagens naturais, Graúna dialoga com diferentes tradições, mas ao mesmo tempo imprime nelas a perspectiva indígena. O resultado é a escritura poética que combina síntese expressiva e

densidade simbólica, na qual cada palavra carrega diversos sentidos culturais e espirituais.

Nesse horizonte, a poesia de Graúna pode ser compreendida como escrita de travessia. Atravessa fronteiras entre oralidade e escrita, entre tradição e contemporaneidade, entre natureza e linguagem. Esse atravessar permite que a autora construa uma obra que dialoga com o presente sem romper com as raízes ancestrais. O poema torna-se espaço de encontro entre diferentes temporalidades, pois reúne passado, presente e futuro em um mesmo gesto de criação.

A crítica literária indígena tem enfatizado que a palavra, para muitos povos originários, possui a dimensão vital e espiritual. A escritora Eliane Potiguara, em *Metade cara, metade máscara*, observa que a palavra indígena nasce da relação com a terra e com a memória dos antepassados. Essa concepção ajuda a compreender o modo como Graúna trabalha a linguagem poética. Em seus textos haicaístas, a palavra é gesto de continuidade cultural, capaz de manter viva a memória coletiva e de reafirmar a presença indígena no mundo contemporâneo.

Dessa forma, a poética de Graúna articula três dimensões fundamentais: ancestralidade, natureza e resistência. A ancestralidade manifesta-se na evocação constante da memória e na valorização da tradição oral. A natureza aparece como espaço sagrado e como fonte de conhecimento espiritual. A resistência, por sua vez, emerge no gesto de afirmar a identidade indígena em um contexto histórico marcado por processos de colonização e invisibilização. Essas três dimensões se entrelaçam na construção de uma poesia que é ao mesmo tempo íntima e coletiva, lírica e política.

Ao reunir essas perspectivas, a obra de Graúna revela a potência transformadora da literatura indígena contemporânea. Sua poesia demonstra que a escrita pode funcionar como território de reencontro com as raízes culturais e como instrumento de diálogo entre diferentes mundos. Em seus versos, a palavra torna-se flor que brota da mata da memória, reafirmando que a literatura também pode ser espaço de cura, de resistência e de renovação da vida.

Em *Fios do tempo (quase haikais)* (2021), Graúna radicaliza a experiência com a forma breve. O subtítulo "quase haikais" já anuncia o gesto de deslocamento, pois sugere desviar da métrica japonesa, propondo aproximação da cosmologia indígena. O "quase" é o espaço da diferença e da invenção. Conforme pode ser visualizado no poema a seguir:

> Filhos da Terra
> no caminho de volta:
> cantos ancestrais (Graúna, 2021, s/p).

No primeiro verso do poema mencionado, a expressão "Filhos da Terra" estabelece a relação ontológica entre os sujeitos e o território, sugerindo a concepção de mundo em que a terra é origem, matriz e fundamento da existência. Essa formulação dialoga com perspectivas cosmológicas presentes em diferentes tradições indígenas, nas quais a identidade coletiva se constrói a partir da relação profunda com o ambiente natural e com os territórios ancestrais. Assim, a terra reluz como elemento constitutivo da própria condição humana, reafirmando a visão em que natureza e humanidade não se encontram dissociadas.

No segundo e terceiro versos, "no caminho de volta: / cantos ancestrais", o poema introduz a ideia de retorno como movimento simbólico de reconexão com as raízes culturais e espirituais. O "caminho de volta" pode ser compreendido como metáfora para processos de retomada identitária, recuperação de memórias coletivas e reaproximação com saberes tradicionais. Nesse percurso, os "cantos ancestrais" surgem como elementos de orientação e continuidade cultural, funcionando como vozes que atravessam o tempo e mantêm viva a presença dos antepassados. Dessa forma, o poema sugere que a memória atua como força ativa que guia os sujeitos no presente, reafirmando a permanência das tradições indígenas e sua capacidade de recriar vínculos entre território, história e identidade.

Essa dimensão simbólica aproxima Graúna da estética *zen*, mas por outro caminho: em vez de apagar o eu, a poeta reinscreve o eu coletivo da aldeia. É o que Lima (2022) denomina "haicai insurgente": a forma mínima como gesto de resistência ao ruído colonial. A autora cria um tempo poético

que se opõe à aceleração da era digital, retomando o ritmo ancestral da escuta e da contemplação.

Em tempos de textualidades automatizadas, o haicai indígena de Graúna desafia a lógica da produção veloz. Cada poema é pausa e rito. A brevidade, aqui, é política, maneira de sustentar o silêncio contra o excesso informacional.

APROXIMAÇÕES *FLOR DA MATA* E *FIOS DO TEMPO* (QUASE HAIKAIS)

As obras *Flor da Mata* e *Fios do tempo (quase haikais)* dialogam entre si, tanto pela forma breve quanto pela matriz temática ameríndia que as sustenta. Contudo, embora compartilhem aproximações estruturais e simbólicas, apresentam diferenças significativas no modo como articulam memória, tempo e territorialidade.

Em termos de aproximação, as obras analisadas se organizam a partir de poemas curtos, estruturados majoritariamente em três versos, com forte economia verbal e centralidade da imagem. A natureza ocupa posição nuclear nas duas: pássaros, árvores, flores, rios, vento, mar, lua e ciclos do tempo aparecem como entidades vivas e relacionais. Não é paisagem como ornamento, mas de cosmologia poética. Em *Fios do tempo* é evidenciado a dimensão de escuta e ancestralidade; já em *Flor da mata*, a floresta e seus elementos também se configuram como espaço de memória e resistência. Em ambas, a palavra poética funciona como gesto de reafirmação identitária e de resistência histórica.

As duas obras aproximam-se das narrativas orais de povos originários por diferentes vias. Primeiro, pela concepção relacional de mundo, ou seja, a terra fala, a água tem memória, o canto ancestral orienta o presente. Segundo, pela estrutura fragmentária que remete à lógica da oralidade, cada poema funciona como núcleo condensado de uma narrativa maior, como se fosse fragmento de canto ou ensinamento transmitido em roda. Terceiro, pela presença explícita de termos e referências ameríndias: “Ameríndia”, “oca”, “pajé”, “maracas”, “parentes”, entre outros. Assim, a brevidade formal não reduz o alcance simbólico; ao contrário, intensifica a densidade cultural.

Contudo, há diferenças marcantes. *Flor da mata* apresenta uma atmosfera mais ligada à ideia de território-floresta como matriz simbólica. A imagem da mata, da flor que brota, do espaço natural como lugar de origem e permanência organiza a obra como um "jardim" de poemas. Já *Fios do tempo (quase haikais)* amplia o eixo temático para a dimensão temporal e histórica. O próprio título indica a tecelagem de experiências: o tempo como memória ancestral, como pandemia, como travessia, como envelhecimento ("fios de prata"), como deslocamento urbano ("na estação do metrô"). Nele, há maior incidência de referências contemporâneas e urbanas, além da autorreflexividade mais evidente sobre o ato de escrever ("Escrever, pra quê? / Pra respirar e resistir"). Assim, enquanto *Flor da mata* enfatiza o território como núcleo simbólico, *Fios do tempo (quase haikais)* enfatiza a historicidade e a travessia.

Quanto aos haicais propriamente ditos, em ambas as obras não se observa uma adesão rígida à métrica clássica japonesa 5-7-5. Predomina a estrutura tripartida, mas com variações silábicas e liberdade sintática. Em *Fios do tempo*, a própria designação "quase haikais" explicita essa consciência de adaptação. A autora preserva elementos essenciais do haicai, concisão, instantaneidade, imageticidade, presença da natureza, contudo flexibiliza a métrica, incorpora vocativos, interjeições e marcas discursivas, além de inserir conteúdos explicitamente políticos e identitários, algo menos comum na tradição japonesa clássica. Em *Flor da mata*, a aproximação formal também ocorre pela brevidade e pela centralidade da imagem, mas com menor explicitação metapoética.

Em síntese, as duas obras se aproximam pela forma breve, pela estética da condensação e pela cosmovisão ameríndia que atravessa os poemas. Diferenciam-se, contudo, pelo foco simbólico, ou seja, *Flor da mata* organiza-se em torno do território-floresta como metáfora de resistência e pertencimento, enquanto *Fios do tempo (quase haikais)* constrói uma trama mais explícita de memória histórica e travessia temporal. Em ambas, os "haicais" não são reproduções formais do modelo japonês, mas transcriações

interculturais, poemas breves que tecem ancestralidade, natureza e resistência em chave indígena contemporânea.

INTERCULTURALIDADE E TRANSCRIAÇÃO: O DIÁLOGO ENTRE JAPÃO E AMÉRICA INDÍGENA

A leitura da poesia de Graça Graúna em relação com a tradição do haicai permite examinar processos de circulação e reconfiguração de formas poéticas entre diferentes matrizes culturais. Nesse enquadramento comparatista, o haicai deixa de ser observado apenas como estrutura formal originária da tradição literária japonesa e passa a ser compreendido como forma que, ao ser deslocada para outros contextos culturais, sofre processos de adaptação, ressignificação e reinscrição simbólica. A aproximação entre a escrita de Graúna e o haicai, portanto, envolve modos distintos de conceber a relação entre linguagem, natureza e experiência.

No haicai clássico japonês, consolidado na obra de Matsuo Bashō, a forma breve organiza-se em torno da apreensão do instante da experiência sensível. O poema procura registrar o acontecimento mínimo, um som, um movimento, uma mudança na paisagem, de modo a suspender momentaneamente a discursividade explicativa. Esse procedimento produz o efeito de condensação semântica, no qual o sentido não se encontra plenamente explicitado, mas sugerido por meio da justaposição de imagens. Tal estrutura relaciona-se com princípios estéticos associados ao pensamento zen-budista, sobretudo a valorização do instante e a percepção da impermanência.

Quando essa forma breve é mobilizada na escrita de Graúna, observa-se um deslocamento em relação ao horizonte cultural que sustentava o haicai clássico. A natureza, elemento central na tradição japonesa, permanece como eixo temático, mas assume uma função distinta. Em vez de constituir apenas o espaço da percepção imediata do instante, surge como território de memória e de transmissão de saberes. Os elementos naturais, árvores, rios, ventos, cantos, apresentam-se como imagens da paisagem e marcas da

relação histórica e cultural com o território. Desse modo, o poema breve passa a articular experiência sensível e memória coletiva.

Esse deslocamento pode ser compreendido como processo de transcriação da forma haicaísta. A brevidade estrutural do haicai é mantida, mas os elementos que organizam o campo semântico do poema são reorganizados segundo outra lógica cultural. Enquanto no haicai japonês o efeito poético frequentemente decorre da suspensão interpretativa e da abertura ao vazio, na poesia de Graúna a brevidade tende a funcionar como condensação da experiência cultural específica, vinculada à ancestralidade e à continuidade entre gerações. O poema curto não conduz necessariamente ao silêncio contemplativo, mas à evocação de uma presença que se manifesta por meio da linguagem.

Essa diferença torna visível a mudança na posição do sujeito poético diante da natureza. Na tradição haicaísta, o sujeito tende a reduzir a presença discursiva para que o acontecimento natural se apresente de forma direta. Já na escrita de Graúna, a natureza surge vinculada à experiência coletiva e ao pertencimento a um território. O poema registra, assim, a relação histórica entre comunidade, memória e paisagem. A brevidade formal passa a operar como estratégia de condensação de sentidos culturais.

Nesse contexto, o diálogo entre o haicai japonês e os haicais de Graúna não implica na constituição de um espaço de coexistência entre diferentes concepções de natureza, linguagem e experiência. A forma breve e imagética funciona como ponto de contato entre essas matrizes culturais, permitindo observar como a estrutura poética pode ser reinterpretada em outros contextos históricos e simbólicos. A interculturalidade que emerge desse processo resulta menos de uma síntese entre culturas do que de o deslocamento de sentidos que evidencia a capacidade das formas literárias de circular e adquirir novas funções em diferentes horizontes culturais.

POÉTICAS BREVES NA CONTEMPORANEIDADE

A produção literária contemporânea desenvolve-se em contexto assinalado pela circulação acelerada de informações e pela expansão de

sistemas automatizados de geração textual. Esse cenário altera as formas de produção, leitura e difusão da escrita, instaurando a dinâmica na qual a repetição de estruturas discursivas e a padronização de linguagens se tornam cada vez mais frequentes. Nesse ambiente, a poesia de Graça Graúna pode ser analisada a partir de outra temporalidade de escrita, na qual o poema se organiza em torno da atenção ao instante, da observação do ambiente natural e da relação entre memória e território.

A forma breve que caracteriza *Flor da Mata* e *Fios do tempo (quase haikais)* estabelece uma relação particular com essa condição contemporânea. Em vez de acompanhar a expansão discursiva presente em muitas textualidades digitais, o poema curto delimita um campo reduzido de linguagem, no qual cada palavra passa a desempenhar função estrutural na construção do sentido. Esse procedimento aproxima-se da tradição do haicai, cuja singeleza verbal concentra a experiência poética em poucos elementos. Contudo, na escrita de Graúna, essa brevidade organiza um modo específico de registrar experiências relacionadas ao território, à memória coletiva e às formas de transmissão de conhecimento presentes nas culturas indígenas.

A condensação verbal do poema cria um espaço em que a linguagem opera por sugestão e por articulação entre imagens. Nesse processo, o silêncio entre os versos assume função estruturante, pois delimita aquilo que não é explicitado no plano discursivo. A ausência de explicação direta exige do leitor um trabalho de reconstrução de sentido, no qual a interpretação se realiza a partir das relações entre palavra, paisagem e memória cultural. O poema breve, portanto, não busca desenvolver um argumento, mas registrar a relação entre sujeito, ambiente e tempo.

O uso da forma breve na poesia de Graúna pode ser compreendido como procedimento que reorganiza a linguagem ao inserir nela modos de percepção e de memória vinculados às cosmologias indígenas. O poema curto passa, assim, a funcionar como dispositivo de inscrição cultural dentro de um sistema literário mais amplo.

A relação entre escrita e memória também aparece em reflexões de autores indígenas contemporâneos. Daniel Munduruku (2012), em ***Literatura***

indígena no Brasil contemporâneo: criação, crítica e recepção, observa que o ato de escrever, no contexto das culturas originárias, não se separa da transmissão de conhecimentos acumulados na relação com o território e com as gerações anteriores. A escrita, nesse caso, não substitui a memória coletiva, mas atua como um meio de registrar experiências que já circulavam em outras formas de expressão cultural, como a oralidade e os rituais comunitários. Essa perspectiva permite compreender a poesia de Graúna como parte de um processo de continuidade entre diferentes modos de transmissão de saberes.

Quando a autora mobiliza a forma do haicai em sua escrita, ocorre um deslocamento da tradição japonesa para outro horizonte cultural. A brevidade do poema mantém-se como princípio organizador, mas os elementos que estruturam o campo semântico passam a remeter a experiências vinculadas à paisagem, à ancestralidade e às práticas culturais indígenas. O haicai, nesse contexto, deixa de ser apenas a forma importada e passa a funcionar como meio de articulação entre tradições literárias distintas.

Dessa forma, a poesia breve de Graúna evidencia como a estrutura poética pode ser reinterpretada em diferentes contextos históricos e culturais. A forma é, em novo território, o procedimento de organização da experiência poética, no qual memória, território e linguagem se articulam em um campo reduzido de palavras. Ao mobilizar essa estrutura, a autora potencializa a forma haicaísta em um conjunto de relações culturais que desloca seu funcionamento original e produz novos modos de leitura e interpretação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida ao longo deste artigo buscou examinar o modo como a poesia de Graça Graúna mobiliza a forma breve do haicai para elaborar uma escrita situada na intersecção entre diferentes tradições culturais. A leitura das obras *Flor da mata* (2014) e *Fios do tempo (quase haikais)* (2021) permitiu observar que a autora não reproduz o modelo japonês de maneira formalista, mas o pautar em um horizonte simbólico vinculado às cosmologias indígenas. Nesse processo, a estrutura breve do poema funciona

como procedimento de condensação de experiências relacionadas ao território, à memória e às formas de transmissão cultural presentes nas comunidades originárias.

O diálogo com a tradição haicaísta evidencia um movimento de circulação e transformação das formas literárias. O haicai, historicamente associado à observação do instante e à percepção da impermanência, é reinterpretado na escrita de Graúna a partir de outra concepção de relação entre sujeito, natureza e coletividade. A paisagem natural, elemento recorrente na tradição japonesa, passa a aparecer como espaço de inscrição da memória cultural e da presença ancestral. Assim, o poema breve articula percepção sensível e experiência histórica, deslocando o funcionamento original da forma.

A comparação entre as duas obras analisadas evidencia que esse procedimento assume configurações distintas. Em *Flor da mata*, a organização imagética concentra-se na relação entre floresta, espiritualidade e pertencimento, evidenciando a natureza como território de existência coletiva. Já em *Fios do tempo (quase haikais)*, a forma breve é utilizada para registrar deslocamentos temporais mais amplos, nos quais memória, travessia histórica e experiências contemporâneas passam a ocupar posição central. A designação "quase haikais" explicita a consciência desse deslocamento, indicando que a autora trabalha com a tradição sem submeter-se rigidamente às suas regras métricas ou estruturais.

A análise dos poemas evidenciou ainda que a brevidade constitui a forma de organização do pensamento poético. A economia verbal exige que cada imagem atue como núcleo de sentido, articulando paisagem, ritual e memória coletiva. Nesse contexto, o silêncio entre os versos desempenha papel estrutural, pois delimita o espaço interpretativo no qual o leitor reconstrói as relações simbólicas sugeridas pelo poema. O haicai, portanto, deixa de ser apenas registro de um instante sensorial e passa a funcionar como forma de inscrição cultural.

A presença de referências como o toré, os encantados, a floresta e a terra como origem evidencia que a poesia de Graúna se estrutura a partir de

concepções cosmológicas nas quais natureza, espiritualidade e comunidade não se encontram dissociadas. Esses elementos aproximam a escrita literária de práticas culturais transmitidas por meio da oralidade, dos rituais e das narrativas coletivas. A poesia torna-se, assim, espaço de continuidade entre diferentes modos de transmissão de conhecimento, integrando escrita e memória cultural.

Nesse sentido, o estudo também permite compreender a obra de Graúna como parte de um movimento mais amplo da literatura indígena contemporânea no Brasil. Autores e autoras indígenas têm utilizado a escrita literária como meio de registrar experiências históricas, cosmologias e formas de relação com o território que frequentemente foram marginalizadas nos discursos hegemônicos da cultura nacional. A poesia, nesse contexto, funciona como lugar de elaboração de memória e de afirmação cultural.

A presença do haicai na obra de Graúna evidencia ainda a possibilidade de diálogo entre tradições literárias geograficamente distantes. A circulação dessa forma poética entre Japão e América indígena demonstra que as estruturas literárias podem adquirir novas funções quando inseridas em outros contextos culturais. O processo observado nas obras analisadas não corresponde a uma simples adaptação formal, mas a uma reinterpretação da forma breve a partir de outros referenciais epistemológicos.

Dessa maneira, o estudo da poética de Graúna contribui para ampliar a compreensão da literatura brasileira contemporânea, especialmente no que se refere à presença das vozes indígenas e à reconfiguração de formas literárias herdadas de diferentes tradições. A escrita da autora evidencia que o poema breve pode funcionar como espaço de articulação entre memória, território e linguagem, permitindo que experiências coletivas sejam condensadas em poucos versos.

Portanto, a análise das obras *Flor da mata* e *Fios do tempo (quase haikais)* evidencia que a forma haicaísta, quando mobilizada por Graúna, torna-se meio de registro de experiências culturais e históricas vinculadas às cosmologias indígenas. A brevidade do organiza um campo de linguagem no qual imagens, memória e território se articulam em uma estrutura concisa. Nesse processo,

o haicai é deslocado de seu contexto original e passa a operar como forma literária capaz de expressar outras formas de relação entre natureza, comunidade e tempo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BLYTH, Reginald Horace. **A History of Haiku: from the beginnings up to issa**. Volume One. Philadelphia: Greenpoint, 2025

BLYTH, Reginald Horace. **A History of Haiku: from the Issa up to the present**. Volume Two. Philadelphia: Greenpoint, 2025.

FERREIRA, Cacio José; OLIVEIRA, Rita Barbosa (orgs). **Casulos de imagens: a poesia japonesa no Amazonas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

FERREIRA, Cacio José. Macacos não de Nikko: haicais contestadores em *Borboletas de fogo*, de Luiz Bacellar. In: LEÃO, Allison; VIEIRA, Mariana. **Suíte crítica: estudos sobre a poesia de Luiz Bacellar**. Rio Branco: Nepan Editora, 2021.

FERREIRA, Cacio José. Um olhar ancestral: análise da obra haicaísta Fios do tempo (quase haikais), de Graça Graúna. Revista Fios de Letras, [S.l.], v. 2, n. 05, p. e052502, out. 2025. ISSN 2966-0130. Disponível em: <https://periodicos.uea.edu.br/index.php/fiosdeletras/article/view/4669>. Acesso em: 22 out. 2025.

GRAÚNA, Graça. **Fio do tempo: (quase haicais)**. Recife-PE: Baleia Cartonera, 2021.

GRAÚNA, Graça**. Flor da Mata**. Ilustradora: Carmen Barbi. Belo Horizonte: Penninha Edições, 2014.

GRAÚNA, Graça. **Literatura Indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto.** Educação e Linguagem, v. 15, n. 25, p. 266-276, 2012.

GRAÚNA, Graça**.** Tear da palavra. Rio de Janeiro: Global, 2001.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **Encontros**. Organização de Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

10.18764/2525-3441v11n30.2026.13

POTIGUARA, Eliane. Metade cara, metade máscara. Rio de Janeiro: Grumin, 2018.

Enviado em: 06 de março de 2026
Aprovado em: 16 de setembro de 2026