

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RODRIGO MICHELL DOS SANTOS ARAUJO

HAIKAI DO MUNDO HAIKAI DE MIM:
O NADA NA POESIA DE PAULO LEMINSKI

São Cristóvão
2014

RODRIGO MICHELL DOS SANTOS ARAUJO

HAIKAI DO MUNDO HAIKAI DE MIM:
O NADA NA POESIA DE PAULO LEMINSKI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Cicero Cunha Bezerra.

São Cristóvão

2014

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Araujo, Rodrigo Michell dos Santos

A663h *Haikai* do mundo *haikai* de mim : o nada na poesia de Paulo Leminski / Rodrigo Michell dos Santos Araujo ; orientador Cicero Cunha Bezerra. – São Cristóvão, 2014.

119 f. : il.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2014.

1. Poesia brasileira. 2. Haikai. 3. Zen-budismo. I. Leminski, Paulo, 1944-1989. II. Bezerra, Cícero Cunha, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81)-1.09

RODRIGO MICHELL DOS SANTOS ARAUJO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cicero Cunha Bezerra – Orientador (UFS)

Prof^a. Dr^a. Josalba Fabiana dos Santos (UFS)

Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Natário (Universidade do Porto)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, pela presença sempre poética.

Ao Prof. Cicero Cunha, um verdadeiro mestre que orientou esta pesquisa e gentilmente compartilhou sua biblioteca.

Ao Prof. Romero Venâncio, pelas aulas que fizeram parte de minha formação acadêmica.

Ao Prof. Anderson Frasão, pelas correspondências luzidias, pela amizade, pelo carinho e pelo apoio nas travessias, em dias de sol e aço.

À Profa. Antonia Maria Nunes, que me apresentou Leminski em um dia de chuva.

À amiga Ive, pela amizade noturna, pela confiança e pela ajuda em algumas traduções e revisões.

À amiga Fernanda Aragão, minha querida interlocutora desde a graduação, pelo diálogo sincero, horizontal e proveitoso. Uma parceria inesgotável.

À amiga Jamilly Vilela, que acreditou em meus projetos e na realização desta jornada acadêmica, que me ouviu, me leu, e por muitas vezes me entendeu. Uma amizade virtuosa.

Aos amigos de São Paulo, em especial a Thiago Almeida pela habitação, e a Marcelo Franceschi pelas discussões em torno da teoria literária, que só enriqueceram esta pesquisa.

Aos colegas do Mestrado, pelos diálogos e debates ao longo do curso.

À FAPITEC/SE, cujo auxílio financeiro ao longo dos dois anos de curso tornou possível a realização desta pesquisa.

À Andrei Tarkovsky.

Sou um guardador de rebanhos
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto.
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.

(Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa).

[...] Mas se o nada desaparecer a poesia acaba.

(Manoel de Barros)

RESUMO

Esta dissertação investiga a produção de *haikais* do poeta curitibano Paulo Leminski, tomando como *corpus* de análise sua produção das décadas de 1970 e 1980, período de maior intensidade artística, a partir das obras *Caprichos e Relaxos* (1983) e *La vie en close* (1994). A investigação será possível mediante a constituição – pelo caminho das críticas literárias brasileira e francesa, de Benedito Nunes a Maurice Blanchot – de um espaço interseccional em que (i) a obra literária possa se abrir para o mundo, reatando os liames com o real; (ii) a literatura e a filosofia possam dialogar, sem nenhuma relação antipodal; (iii) a poesia se encontre com o pensamento oriental e com o Zen-budismo. Deste modo, defendemos a tese de que o *haikai*, pela sua estética do ver, do sentir e do experienciar o mundo, é a fina flor da poesia, e que os *haikais* de Leminski, em diálogo com a tradição nipônica e com a filosofia Zen, são carregados de experiência mística e contemplativa, um caminho em direção ao Nada.

Palavras-chave: poesia, *haikai*, Zen-budismo, Nada, Leminski.

ABSTRACT

This dissertation investigates the production of the *haikais* of the poet Paulo Leminski from Curitiba, taking as the *corpus* of analysis its production during the 1970s and 1980s, period of the greatest artistic intensity from the works *Caprichos e Relaxos* (1983) and *La vie en close* (1994). The investigation will be possible due to the constitution – in the way of the Brazilian and French literary criticism, Benedito Nunes to Maurice Blanchot – an intersectional space in which (i) the literary work can open up to the world, resuming the bonds with the real; (ii) literature and philosophy can dialogue without any suppression relationship; (iii) poetry meets oriental philosophy and Zen-Buddhism. Thus, we defend the thesis that the *haikais*, for its aesthetic of seeing, feeling and experiencing the world, it is the finest flower of poetry, and that Leminski's *haikais* in dialogue with ethnic Japanese tradition and philosophy Zen are laden with mystical and contemplative experience, a path toward the Nothing.

Key-words: poetry, *haikai*, Zen-Buddhism, Nothing, Leminski.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA, OU UM DESEJO DE ENCONTRO	15
1.1 Questões de crítica: fundamentação e diálogo	17
1.2 A contribuição da crítica de Benedito Nunes	21
1.3 O local do meio	26
2 LEMINSKI: ENTRE ORIENTE E OCIDENTE	33
2.1 Movimento 1 – <i>Haikai</i> : fundamento e tradição	35
2.2 Movimento 2 – Neoplatonismo e poesia	47
2.3 Movimento 3 – O caminho do meio	58
3 UMA VIDA DE CAPRICHOS E RELAXOS	69
3.1 Ângulo 1 – Leminski noturnal	70
3.2 Ângulo 2 – <i>Haikoans</i>	75
3.3 Ângulo 3 – Vazio	80
3.4 O close: grande plano	84
3.4.1 Zona de encontros.....	85
3.4.2 Zona do nada	89
ZONA DE AJUDES, ZONA DO FIM	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
ANEXOS	107

INTRODUÇÃO

Bashô disse: não siga as pegadas dos antigos. Procure o que eles procuravam.
(Paulo Leminski, *Envie meu dicionário*, 1999, p. 111).

Partir para o campo da poesia é sempre entrar em um labirinto. Perder-se. Mil direções. O leitor, o grou: “o labirinto convida à exegese, e o entrelaçamento de encruzilhadas e de corredores ramificados atrai irresistivelmente o intérprete a mil e um percursos” (DETIENNE, 1991, p. 13). Como um Ivan, de Tarkovsky (1962), que atravessou os labirintos da infância a duros passos, perguntamos: como abordar e atravessar uma obra tão múltipla e intensa como a de Paulo Leminski? Que caminhos trilhar no labirinto leminskiano? Do grou, o voo. O múltiplo, o intenso, o *cachorro louco* de Curitiba que latia por ser sua condição, e assim latia em vários idiomas. De Paulo Leminski à *p. leminski*, como passou a assinar em alguns textos. O mestiço, meio polonês, meio negro. Nascido em 1944, nas proximidades do fim de uma grande guerra mundial que daria outra coloração ao mundo. O tímido frenético, de carona no concretismo, antropofágico nas esquinas. Seus disfarces, muitos: jornalista, profissão que mais admirou e se prestou até quase o final da vida, publicitário, músico, professor, escritor, ensaísta, contista, tradutor. Sua vida, um fluxo. Fluxo contínuo. Um arrebatador jorrar de águas. Homem vário. Uma linha louca em puro frenesi e que não sabia onde começava, nem onde terminava. Linha ébria. Tão ébria que perdeu o rumo, a rota. Mas, para quê rota? Rotina? Não, a linha leminskiana era psicodélica, andava em círculos, girando e pondo tudo a girar. Assim também era a escritura leminskiana, *ex-estranha*, uma escritura desejante, pulsante, bombardeando potencialidades para todos os lados, escritura apressada, que corria, como se atrasada para chegar ao ponto de chegada.

Verdadeiro escriba, anarquista com altas ideias pintando à mente, espírito ambulante e delirante da contracultura, como se, *hippie*, irisasse o Woodstock. Homem a serviço da linguagem, mas também dos vícios. A “linha Paulo Leminski” foi sinuosa, ondeada, de altos e baixos. Uma linha na *franja da encosta*. Basta situarmo-nos nos decisivos anos 1970 para o poeta, anos de onda lisérgica que espalhava por Curitiba, principalmente na segunda década de 1970, anos de grandes parcerias com grandes músicos, anos dos *sprays* e da “poesia espontânea”, mas também anos de perda, com a morte dos pais, e de presença excessiva do álcool. Entre a máquina de escrever e a vodca. Anos difíceis e traumáticos, principalmente no final da década, já com a morte do filho mais novo, e o que viria na década de 1980, *não fosse*

isso, seriam anos de grande desequilíbrio, com o suicídio do irmão, mas também, como vinha acontecendo na década anterior, período de grande expoente na poesia.

Poeta apressado, de anseios, sintonia entre pressa e presságio. Que o ponto de partida desta dissertação seja a brevidade, que é, deveras, o *essencial* de sua poética. O seu charme, até. Não há como problematizar a brevidade como um fator isolado, e é então que ela baliza outras questões. Primeiro, é uma brevidade muito ligada ao fator da *liberdade*, com sua herança em toda a literatura do movimento *beat*, poesia nas ruas, ou a palavra em viagem, o tão caro elo “literatura e vida”, debate dos bancos da teoria e crítica literárias. É um movimento que reflete no nosso movimento contracultural, alternativo, na poesia despojada, leve e humorada – de certo modo, a brevidade pelas vias deste fator liberdade já fora experienciado por algumas poesias-minuto do nosso modernismo. Nesta circularidade de movimentos, a segunda questão desencadeada é a da tomada da liberdade no próprio jogo de linguagem. Aqui é o ponto chave para pensar Paulo Leminski. O seu caminho é por uma poesia a serviço da vida e por uma poesia que chegue ao leitor/consumidor

Se Leminski fez “da realidade uma das linhas de força de sua poética”, como afirma Maria Esther Maciel (2004, p. 171), é a partir deste fio condutor que a nossa dissertação se dedicará a investigar os *haikais* – poema de três linhas que tem o Oriente em sua gênese – na obra de Paulo Leminski, um autor de vanguarda depois das vanguardas, segundo a ótica de Cláudio Sousa (2011, p. 36). Com efeito, nossa investigação só será possível a partir da construção de um espaço interseccional, o meio, o entremeio, entre filosofia e literatura; via de mão dupla, um ponto de encontro harmônico para a estruturação da análise, que também traz em si problematizações de limites e fronteiras dos campos. A nossa justificativa parte de uma constatação inicial de que toda a obra poética de Paulo Leminski contém *haikais* e é o próprio *haikai*, enquanto forma poemática, que carrega o traço da brevidade como essencial. Lançar olhar sobre esta constatação já é, em si, pôr-se entre limites, por ser o próprio *haikai* genuinamente oriental e ter influenciado várias literaturas ocidentais.

E ainda: se o espaço interseccional acolhe as investidas e põe em xeque as tensões limítrofes, ele será uma *abertura fundamental e privilegiada para se tomar o próprio haikai como um gênero entre fronteiras*. Como Leminski, no lugar do ocidental, toma o *haikai*? E qual a relação do poeta com este Oriente que nos parece tão distante? O local do meio permite justamente abrigar os distantes num próximo. É no campo da crítica que buscamos formar este espaço. Primeiro, partindo da crítica para abrir a própria obra literária aos diálogos inter/transdisciplinares, seguindo o caminho crítico de Eneida Maria de Souza (2011; 2012) e Evando Nascimento (2004). Segundo, abrir a obra para o mundo, reatar o liame com o real a

partir de Todorov (2009), Compagnon (2010) e Antonio Candido (2000; 2004a; 2004b; 2011). Só então o campo estará formado para a obra literária abrir-se para o filosófico, ou quando a filosofia e a literatura se doam, como é o caso do caminho crítico de Benedito Nunes. A abertura que este espaço propicia é pôr em xeque as fronteiras. Neste caso, Leminski *entre* Ocidente e Oriente. A tese que defenderemos e seguiremos nesta dissertação é de que os *haikais* de Leminski, a partir do *corpus* selecionado, dialogam com a tradição nipônica e por isso mesmo estabelecem uma densa carga imagética e contemplativa da natureza. O nosso argumento é de que o *haikai* faz-se uma experiência mística e contemplativa, uma experiência carregada de pensamentos do zen-budismo, uma *palavra búdica*. É então nestes *espaços-entre* que buscamos investigar a poesia *haikai* de Paulo Leminski como um caminho para o Nada, possível apenas se questionarmos que Nada é este que se fala: um nada, sinônimo de ausência como pensa de forma contumaz o Ocidente? É a investigação do Nada que nos permitirá um diálogo com a filosofia, principalmente com o filósofo alemão Martin Heidegger, e com o pensamento oriental da Escola de Kyoto.

A investigação da poesia entre o filosófico e o pensamento oriental Zen-budista permite-nos não apenas pensar novas teorias para o próprio *haikai*, como também visualizá-lo dentro de uma cultura. A investida analítica é a de tomar noções de união e liberdade como pontos de encontro. Não é a liberdade, tão nítida nas bases do Zen-budismo, que influenciou uma geração de *beatniks* e de marginais? Não é a experiência de união que impulsionou o “boom da poesia fácil”, como diz o próprio Leminski (2011, p. 64), em toda uma geração alternativa?

Na fortuna crítica de Leminski, uma investigação centrada em seus *haikais* ainda permanece às escuras. Em consulta ao Banco de Teses da CAPES, pode-se ver apenas uma dissertação sobre o *haikai* em Paulo Leminski e outras três, apenas, de forma tangenciada¹. Em Manoel Ricardo de Lima pode-se consultar um ensaio (2004, p. 97) em que traça um itinerário guiado pela intertextualidade, considerando algumas notas acerca do *haikai*, “a postura idiossincrática de Leminski frente ao postulado da filosofia oriental do zen determinou e relativizou sua maneira ocidentalizada de relacionar-se com a produção de poesia”, além de um livro, *Entre percurso e vanguarda* (2002), que também é guiado pela intertextualidade, dando ênfase nas grandes influências de Leminski, no caso da oriental na figura de Matsuo Bashô – que também figura em um dos capítulos da obra de Fábio Vieira,

¹ Consulta realizada ao Banco de Teses e Dissertações da Capes, disponível em: <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/>. Acesso em agosto de 2013. Para a pesquisa foram utilizadas as palavras-chave: “haikai”; “Paulo Leminski”. Constatou-se apenas a dissertação de Carlos Augusto de Novaes, *O rigor da vida e o rigor do verso: o haikai na poética de Paulo Leminski* (1996), focada em sua poética *haikai*.

Oriente ocidente através (2010). Tanto nessas obras como em antologias críticas de fôlego, como *A linha que nunca termina* (2004), a investigação do *haikai* e da influência do pensamento oriental se dá apenas de forma tangenciada, com tímidas ilustrações ou como capítulos – como é o caso da tese de Elizabeth Rocha Leite, *A experiência dos limites* (2008, p. 91-116), dedicando o capítulo final ao Zen-budismo e ao *haikai* pela esteira da síntese disjuntiva em Gilles Deleuze. Deste modo, centralizar-se no *haikai* é não apenas recobrir lacunas, mas abrir novas problematizações.

Selecionamos como *corpus* para análise sua produção da década de 1970 e 1980 por se constituírem as décadas de maior produção do poeta. Investigaremos as obras *Caprichos e relaxos* (1983) e *La vie en close* (1994), ambas primordiais na representação do corte epistemológico. *Caprichos e relaxos* é uma reunião de obras independentes publicadas pelo autor na década de 1970, que não tiveram ampla circulação. Suas seções-livros inscrevem a melhor produção poética da poesia alternativa, despojada e experimental do poeta curitibano. Todo o livro é composto de *haikais*, exceto a seção “Polonaises”. É por ser um exímio registro de produção de uma década que a tomamos para análise. O movimento que começa em *Caprichos e relaxos* tem como ponto de chegada a obra *La vie en close*, de publicação póstuma e contendo produções da década de 1980 até próximas do fim da vida de Leminski, que morre em 1989 de cirrose hepática. As produções desta década têm uma coloração mais existencial – podem ser consultadas algumas perdas familiares pela biografia de Toninho Vaz (2001, p. 217ss). Neste ponto de chegada, selecionaremos *haikais* em que há uma homenagem aos seus ídolos do Oriente, e que trazem uma grande presença intertextual do mundo nipônico, além de trazer o tema do nada. Com o nada, e com a experiência do nada que Leminski busca do Oriente, nossa tese é que *a palavra poética de Leminski funda-se no nada. Poesia em direção ao nada*. Diluição, dilatação, dissipação (palavras que Leminski bem usou em seus poemas), ou quando a poesia, pelo nada, chega ao Ser. Somadas, as obras *Caprichos e relaxos* e *La vie en close* nos mostram poesias cheias de vida, de *satori*, de contemplação, de vacuidade, de *nadidade*.

Pensar Paulo Leminski, ou pensar (*com*) Paulo Leminski, na atividade dúplice dos parêntesis, é imbuir na plasticidade de uma escritura fluida. Uma “usina de ideias” (LOPES, 2004, p. 53), que quis deixar não apenas um testemunho de sua passagem: “queria deixar meu processo de pensamento, minha máquina de pensar, a máquina que processa meu pensamento, meu pensar transformado em máquina objetiva” (LEMINSKI, 2004, p. 136). Seu ofício na linguagem e na poesia: *ser texto, ser mundo*. Uma “escrita-em-teia, qual um tear com fios de letras” (REBUZZI, 2004, p. 351). Mas se o próprio Leminski fez de sua vida arte, diluindo-se

nas palavras, tal como um samurai que crava a espada no abdômen em um *seppuko*, faz para resistir. Resistência-rebelião “contra a vida prefixada” (RISÉRIO, 2004, p. 374), contra a sua formalização, provocando a racionalidade: Descartes deslocado na nau de um Catatau. Uma frase dita pelo nosso poeta acerca de uma conversa com o poeta Augusto de Campos, em uma carta a Régis Bonvicino, talvez melhor defina a maquinaria Paulo Leminski: “arquipélagos de ideias-constelação” (LEMINSKI, 1999, p. 167).

O pacto de Leminski: com a literatura alternativa. Poesia viva. Criativa. Perceptiva. Literatura que, se tenta chegar ao leitor, entra: na vida, nos lares, nos parques de diversões. Poesia barulhenta, à direita. Mas que pede silêncios e quietudes, à esquerda. Para que direção vai a palavra? Todas, ou nenhuma. Decibéis de fuga. Decíduas na gestação. Um rio dúctil. Guerreiro zen nas duras cordas da vida, como diz o próprio Leminski em outra carta-poema ao poeta Régis Bonvicino (LEMINSKI, 1999, p. 95): “eu sou um guerreiro / um dia serei um mestre / mas agora estou em idade guerreira / afoito”.

Capítulo I

ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA, OU UM DESEJO DE ENCONTRO

O filósofo quer possuir a palavra, converter-se no seu dono. O poeta é um escravo; consagra-se e consome-se nela inteiramente. Fora da palavra, ele não existe, nem quer existir.
(María Zambrano, *A metáfora do coração*, 2000, p. 83).

Nada é imóvel, tudo está em movimento. Por onde, então, começar? Da filosofia indo à poesia ou da poesia indo à filosofia? Correríamos o risco de, ao lançar-nos ao movimento do ir e vir na via de mão dupla, privilegiar algumas destas atividades humanas? Perigo à frente. Dois campos disciplinares que querem conversar, que querem se aproximar, que querem se entrecruzar entre portas, paredes, teto. Sem dúvida, há janelas, e por isso mesmo se olham entre os vidros: janela propositalmente entreaberta². De um lado, a poesia, com suas particularidades, sua própria identidade, seus anseios, seu olhar “nas nuvens”. De outro, a filosofia, com suas vontades de busca, seu olhar horizontal, e também com sua própria identidade. Mas, mesmo com as portas, paredes, teto e janelas, ao redor de ambas, o mundo.

O que pode, então, um encontro entre filosofia e literatura? E mais: um encontro entre a poesia e o texto filosófico? Como se dá o diálogo entre essas atividades humanas que mantêm suas diferenças, mas sem correr o risco de hierarquizá-las? É possível respeitar as diferenças de seus lugares de produção na aproximação? De filósofos e de poetas falemos, portanto. A experiência poética. A busca filosófica. O poema com fundo filosófico ou o texto filosófico com teor poético? O que há entre o valor poético e o valor filosófico? Estaríamos falando de uma filosofia da literatura ou uma literatura filosófica? Se todos estes questionamentos forem possíveis, é no banco de areia do discurso, poético e filosófico, que arriscaremos o trânsito sem que um se reduza ou se subordine ao outro.

No rol da história, vários foram os poetas que trouxeram teses e doutrinas filosóficas para suas obras, diluindo-as em sua criação literária, bem como filósofos valeram-se do discurso literário para a construção de seu pensamento filosófico. Alguns temas, por exemplo, são comuns tanto a poetas quanto a filósofos, como a existência, o mundo, a finitude e o tempo. Por vias distintas, muito se filosofou e muito se poetizou sobre a condição humana e o mundo que o cerca. O que argumentamos neste capítulo *é que a confluência entre filosofia e literatura é possível mediante a construção de um espaço interseccional, em que não haja, no*

² Podemos dizer que é uma imagem estritamente semelhante às imagens oníricas do cineasta russo Aleksandr Sokurov, que põem corpos para falarem entre obstáculos: tão próximos, mas tão distantes; uma conversa beirando o poético, como pode-se observar no singular *Pai e Filho* (2004).

entremeio, nenhuma relação antipodal. Ir de uma à outra num terreno que é, por assim dizer, fronteiro.

A articulação dos campos disciplinares nem sempre foi possível de forma harmoniosa, historicamente falando. O primeiro campo de tensões é antigo e diz respeito à gênese das duas atividades. Uma antiga querela que corresponde com a antiguidade grega, em um cenário de transição da oralidade para a escrita. Se poesia e filosofia pareciam já manter seus laços de vizinhança neste cenário da antiguidade – podemos lembrar-nos dos textos pré-socráticos em verso – era apenas o início de formação de um terreno árduo e ardoroso. Fazer ver esta querela exige a pontuação de duas questões: a primeira é que nos voltamos a uma antiguidade de grande tradição oral. Um período oral de trocas verbais, a língua operando como meio de comunicação, a linguagem como atividade coletiva. Falar, que é também fazer da linguagem um “local de armazenamento”, um lugar de memória. Falar, ou melhor, cantar: “palavra cantada”, como bem coloca Marcel Detienne (1988, p. 16). A oralidade grega, que terá seu lugar na reflexão de Eric Havelock, faz aparecer a Musa, “a musa da oralidade, cantora, declamadora, memorizadora” (HAVELOCK, 1996, p. 34). Em *A musa aprende a escrever* (1996), a partir de uma teoria geral da oralidade, Havelock quer tomar a comunicação oral não como algo privado, mas como um fenômeno social, algo partilhado, e a musa como guardiã “da memória social, e uma vez que seu comportamento, tal como é descrito, é totalmente oral” (*Ibid.*, p. 98). A grande problemática é: será que essa tradição será ameaçada, ou abalada, com o surgimento da escrita? E como ficaria a Musa? Agora, *falar e ver*, na transição da oralidade para a escrita. Certo é que esta transição para o texto não se deu imediatamente, mas sim de forma lenta e gradual, visto que, a princípio, poucos detinham o alfabeto. Sendo a oralidade o lugar do armazenamento, a escrita parecia ser uma espécie de “continuação” das práticas orais, ou extensão, da prática oral, registro, artefato de documentação, prosa documentada, prosa filosófica. A resistência deu-se justamente em transcrever o oral – o que Havelock analisa a partir da chamada “equação oralidade-literacia”. Logo, “a musa aprendeu a pôr o seu canto por escrito” (*Ibid.*, p. 128), a pô-lo no campo da visualização, pois “tinha aprendido verdadeiramente a escrever, a escrever em prosa filosófica” (*Ibid.*, p. 136).

A palavra poética, a palavra cantada, a musa da oralidade, que também é filha da Memória (*Mnemosýne*). O poeta, que “está sempre inspirado pelas Musas” (DETIENNE, 1988, p. 21). A poesia que, “tratada como um repositório de informação cultural” (HAVELOCK, 1996, p. 140), parece ter sofrido forte mudança no seu estatuto, sendo “virtualmente transformada em prosa” (HAVELOCK, 1996, p. 140). Todos estes nos levam à exigência da segunda pontuação: a questão do mito. E aqui partimos da colocação de Jean-

Pierre Vernant de que a “divergência funcional entre palavra falada e escrita interessa diretamente ao estatuto do mito” (VERNANT, 1999, p. 174). Partindo-se da compreensão de mito como narrativa, como instrutivo, pedagógico, “ao modo do fictício e do fantástico, [mas que] falam de coisas absolutamente essenciais” (*Ibid.*, p. 185), além de capazes de “encantar” aquele que lê, Vernant toca na questão essencial: “o mito [...] é uma tela sobre a qual estão bordadas a narração oral e a literatura escrita” (*Ibid.*, p. 189). Aqui, o mito encontra-se entre o oral e o escrito, ou melhor, o mito torna-se esse espaço onde passam os gêneros literário e filosófico.

Se o mito, lugar da ficção e do fantasioso, por vezes do “absurdo”, fora deveras expulso do universo filosófico racional, o encontro com o discurso racional se fará pela questão da Verdade (*Alétheia*). Vernant mostra que era atribuída ao mito uma “função de verdade, mas de uma verdade que não seria formulada diretamente” (*Ibid.*, p. 186), uma verdade escondida, sem fundo, digamos. Já Marcel Detienne, em *Os gregos e nós* (2008), nos direciona para a *Alétheia*, próxima da Justiça (*Diké*), que “faz par com a Palavra Cantada” (DETIENNE, 2008, p. 77), isto é, a Musa. Enquanto há uma oposição entre Verdade e Esquecimento (*Alétheia* pode ser lida como negação do esquecimento), a Musa e a Verdade aproximam-se, fazendo do poeta, como diz Detienne, um “mestre da Verdade” (DETIENNE, 1988, p. 21). Deste modo, podemos dizer que o mito, este que, para Georges Gusdorf (1960), confere sentido ao mundo, nunca podendo estar dele dissociado, mas sim se instalando nele, sendo “presença em si e presença no mundo” (GUSDORF, 1960, p. 25)³, passou a problematizar o espaço poético e o espaço filosófico, daí já mostrando que as fronteiras entre esses campos são em si tênues.

1.1 Questões de crítica: fundamentação e diálogo

O segundo campo de tensões é o da crítica e vai diretamente de encontro à obra literária e às “correntes críticas”. No terreno da teoria e crítica literárias, por muito tempo a obra literária permaneceu estanque em um isolamento que fez dela própria um objeto de linguagem fechado⁴. Falar aqui de diálogo (no mínimo, em três acepções: diálogo entre campos

³ “Presencia en sí y presencia en el mundo”. Tradução nossa. Para todas as citações em língua estrangeira nesta dissertação serão feitas traduções nossa, isto é, tradução literal e não artística. Manteremos no rodapé a citação no original.

⁴ É salutar recordar que já no corte saussuriano não havia espaço, na língua, para o sujeito, para o mundo. Vale, neste ponto, visitar a obra de Eduardo Guimarães (2002), onde é feito um panorama de Michel Bréal a Orlandi na tentativa de resgatar o elo entre a língua e o exterior (a partir dos hipogramas de Saussure, o que estaria por trás do verso não seria o sujeito, mas sim a palavra indutora, cf. STAROBINSKI, 1975). No que concerne à obra literária – longe de um intuito em adentrar nas camadas do estruturalismo, na correlação significante-significado que o edificou (as principais tendências do estruturalismo e neo-estruturalismo, cf. especialmente BALACHÓV, 1980), muito menos nos desdobramentos com relação à história, como vemos nos fortes ataques à corrente *New Criticism* no século XX por negligenciar e negar a história na abordagem literária (cf. COHEN, 1975) –

disciplinares, entre obras e entre obra e contexto) é assumir a tarefa de desatar nós formalistas. A primeira disposição do diálogo é a interdisciplinaridade. A abordagem da crítica pôde deixar de ser unilateral para poder ser plural, com vários enfoques – o que possibilitou o desdobramento da própria crítica em crítica comparada, crítica biográfica, crítica genética etc. Por sinal, este é o trabalho a que vem se dedicando a pesquisadora Eneida Maria de Souza, ao abordar a expansão da crítica literária. Em um trabalho sobre crítica biográfica, é-nos esclarecedora sua colocação salutar dos rumos da crítica que, ao “se expandir em várias vertentes [...], torna-se às vezes difícil impor limites de sua prática. Diante do aspecto abrangente das disciplinas e de sua abertura transdisciplinar, revela-se inoperante e retrógrada a separação entre domínios específicos” (SOUZA, 2011, p. 20). A sagacidade da palavra de Eneida Souza nos revela a incapacidade de fechar o diálogo interdisciplinar e a necessidade de uma operação transdisciplinar, como dirá a autora em um ensaio-provocação: a “rigidez disciplinar nos discursos críticos contemporâneos é uma aventura destinada ao fracasso, uma vez que a particularidade desses discursos reside justamente no rompimento de princípios reguladores da racionalidade moderna” (SOUZA, 2012, p. 40). Fracasso que parece sucumbir no próprio bojo da abordagem formalista.

Será que a abertura inter/transdisciplinar quer “desconstruir, na teoria e na prática discursiva, o legado autoritário das disposições disciplinares” (NASCIMENTO, 2004, p. 43)? Para o nosso diálogo literatura e filosofia, não se intenta pôr por terra as disciplinas, mas que a força da “desconstrução” exerça-se de tal modo que seja possível “resolver os impasses institucionais” (*Ibid.*, p. 62) entre os campos, a ponto de que seja possível, digamos, “borrar” filosofia e literatura. E neste ponto, a saída que Evando Nascimento vê para o “impasse” é a de não pensar na existência de uma literatura “filosófica”, mas sim uma “literatura dita pensante” (*Ibid.*, p. 55)⁵. Como quer Evando, somos conduzidos, de forma clariceana, a paragens do impensável⁶.

importante destacar a obra como “objeto de linguagem fechado” (um caminho formalista e, digamos, niilista de negar a vida; cf. TODOROV, 2009). À luz do sistema “fechado”, Roland Barthes, fortemente influenciado por Kristeva, mostrará, a partir do realismo de Flaubert, que a obra literária não denota o real, mas “efeitos de real” (a resistência do real à estrutura no discurso narrativo fictício, cf. BARTHES, 1972).

⁵ Em um recente trabalho sobre a “literatura pensante” de Clarice Lispector, Evando diz que “nenhum saber regional, seja ele o mais filosofante, pode dar conta daquilo que não se reduz a uma região, ou seja, o pensamento” (NASCIMENTO, 2012, p. 104); conclui ainda que “o pensamento, se há, vai além de qualquer saber local, específico, datado” (*Ibid.*, p. 106).

⁶ Na contramão da problematização de Evando Nascimento, o poeta e filósofo Antonio Cicero, em um recente trabalho, *Poesia e Filosofia* (2012), estrutura seu pensamento nas diferenças e nos opostos caminhos que poesia e filosofia tomam, traçando um percurso do trabalho poético e da atividade filosófica para chegar às teses de que o valor da obra filosofia enquanto filosofia (que se mede na originalidade das teses) difere do valor da poesia enquanto poesia (que não depende da originalidade das teses filosóficas ali encontradas) e de que “pensar sobre o mundo é filosofar” (CICERO, 2012, p. 21), diferente da poesia que “pensa o mundo” (CICERO, 2012, p. 21).

Como falamos de obras literárias que são, em si, ricas de pluralidade, a provocação de Eneida Maria de Souza e a “desconstrução” do legado disciplinar feita por Evando Nascimento constituem-se uma abertura para a cadeia de relações que as obras mantêm – o que nos insere no campo da literatura comparada. Falar de literatura comparada é primeiramente falar da intertextualidade como conceito operatório no universo do texto. É partir da literatura que “nasce da literatura” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 94), que a toma como modelo, que “se faz juiz dela mesma” (SAMOYAULT, 2008, p. 126), continuação e re-escritura em um movimento circular. Textos que dialogam com outros textos do passado, absorvendo-os, transformando-os, ou, para tomarmos as considerações propostas por Julia Kristeva, um mosaico de citações, um “espaço textual múltiplo” (KRISTEVA, 1981, p. 67). Textos frente a sua própria unidade de significação – se “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (NITRINI, 2010, p. 161), e se o texto é uma “escritura-réplica de um outro (outros textos)” (*Ibid.*, p. 162), podemos dizer que a segunda obra tanto re-escreve e se reconhece na primeira, quanto apresenta à primeira novas respostas, novas possibilidades. E, para além: textos frente ao mundo. Relação esta, portanto, que abre o texto para a sua “referencialidade” (*référencialité*) com outros textos, com a cultura, com o mundo.

Ora, é inegável a importância da crítica comparativista aos estudos literários, o que culminou na institucionalização do campo nos bancos universitários a partir da década de 1960⁷. Seus percursos históricos e teóricos são muito bem revisitados por Sandra Nitrini (2010) ao destacar os conceitos-chave da literatura comparada como contato, interferência, empréstimos, transferências, cruzamentos⁸. Principalmente por direcionar a literatura comparada ao ponto de vista internacional, ultrapassando as fronteiras nacionais. O grande mote da literatura comparada, e que interessa a nossa proposta de abordagem interdisciplinar,

Para ele, portanto, “nenhum pensamento (nenhum metadiscurso) jamais é capaz de dar conta da escritura (do discurso-objeto) que é o poema” (CICERO, 2004, p. 27), tanto quanto “nenhuma escritura (nenhum discurso-objeto) é capaz de dar conta do pensamento (metadiscurso) que é a filosofia” (CICERO, 2004, p. 27).

⁷ Como mostra a autora, é em 1962 que o crítico Antonio Candido, “um comparatista dialético”, introduz a disciplina na Universidade de São Paulo (USP), tendo o próprio campo se desdobrado a partir da década de 1980. Cf. Nitrini (2010, p. 194).

⁸ Não por menos as clássicas noções de interferências e cruzamentos da literatura comparada foram alvo de investigação do filósofo Gilles Deleuze que, ao tomar da física um exemplo intitulado “a transformação do padeiro”, que estica um quadrado em retângulo para em seguida dobrar-lhe e reesticar-lhe de modo que as extremidades encontrem-se distantes e não mais próximas, pensou nas relações entre filosofia, arte e ciência como o quadrado sofrendo transformações. Curioso, pois, para o filósofo, além de filosofia e arte serem “criação” – e por isso serem ambas “espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si” (DELEUZE, 1992, p. 156), isto é, filosofia e arte como linhas paralelas em suas atividades disciplinares, mas que se encontram na acepção da “criação”, ambas criando: uma, conceitos; a outra, agregados sensíveis – ambas “entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca [...] [e que] as interferências também são trocas: tudo acontece por dom ou captura” (DELEUZE, 1992, p. 156); e aí Deleuze pode inteiramente contribuir para a literatura comparada e sua noção de diálogo.

é, de fato, *problematizar os limites e as fronteiras do campo literário*, problematizar os centros e as margens, o local e o global. A literatura comparada toma, então, a obra literária não apenas como um texto, mas como um “trans-texto” (D’ANGELO, 2013, p. 34), isto é, um lugar de encontros (como também de confrontos e tensões), ou na perspectiva comparatista, um lugar de relações em que as fronteiras entre campos são tênues. Sem dúvidas, a contribuição da crítica comparativista para os estudos inter/transdisciplinares, sejam eles entre textos de uma mesma literatura, entre literatura e outros campos discursivos ou entre textos literários de diferentes nações, é o fazer ver da escritura como algo deslizante e movente, deambulando entre as fronteiras e pondo em xeque seus limites.

Vê-se, portanto, que a obra literária é um organismo vivo e passível de todo tipo de interação. É um momento de resgate. Resgatar o liame entre a obra e a realidade⁹. É fazer do pensamento crítico literário algo tão vivaz quanto a obra pode ser, isto é, “é a necessidade de um pensamento poético-crítico-teórico a partir da literatura não ser e nem se querer cinzento, mas tão verdejante e áureo, tão colorido, quanto a obra que ele aborda”, como diz Alberto Pucheu (2012, p. 114) em um ensaio de releitura da crítica. Um ensaio que, digamos, chama e convida para a crítica levantada e seguida por Antonio Candido, crítico da “conversação glosada” (ARRIGUCCI JR, 1999, p. 238). Candido, que toma a literatura como manifestação universal, objeto construído que é instrutor e “de papel formador de personalidade” (CANDIDO, 2004a, p. 175-6), já nos mostra em um artigo de 1988, “O direito à literatura” (2004a), o papel que tem a literatura de tangenciar a realidade. Já em um artigo de 1957, para o “Suplemento Literário” do jornal Estado de São Paulo, Antonio Candido introduz a discussão que levará à máxima nos textos seguintes: a introjeção do mundo na obra literária, obras que “manifestam simultaneamente os dois aspectos da realidade – interior e exterior” (CANDIDO, 2004b, p. 33). Tal manifestação terá ênfase na crítica de Candido no ensaio de 1961, “Crítica e Sociologia”, onde a integridade da obra pode ser apreendida no *entrelace do texto e do contexto*. Externo e interno. Pois o externo (social) “importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2000, p. 6, grifo do autor). O caminho que Candido persegue não é o de uma crítica sociológica, nem mera sociologia da literatura (no sentido unilateral), mas uma crítica em que o elemento social influencia a obra, que “ajuda a compreender a *formação* e o destino das obras” (*Ibid.*, p. 34, grifo nosso), onde um

⁹ Podem ser consultadas as obras *Literatura em Perigo* (2009), de Tzvetan Todorov, que aponta para o caminho de reatar o elo da literatura com o mundo, bem como *O demônio da teoria* (2010), de Antoine Compagnon, que nos mostra como a narrativa é nossa forma de viver neste mundo e como a literatura tem o poder de nos conduzir à querer mudá-lo, o poder de nos libertar das nossas maneiras convencionais de pensar o real.

(externo) *está* no outro (interno), ou um *se torna* outro. O que nos interessa concluir na crítica de Candido está em um trecho de entrevista de 1974, onde o crítico fala da obra literária enquanto múltiplos sistemas, e que uma leitura puramente formal da obra é sempre fecunda, pois quando “nos colocamos no plano da correlação dos signos, dos sinais do texto, com os sinais de outros sistemas, a leitura formalista se torna insatisfatória” (CANDIDO, 2011, p. 9).

Se com Candido podemos tomar a obra literária como um organismo vivo – e lembrando que é o próprio Candido que diz que a “literatura é um sistema vivo de obras” (CANDIDO, 2000, p. 74, grifo nosso) –, seguir com seu método de resgate do liame da obra com o externo¹⁰ possibilita uma abertura no horizonte da crítica literária: formar um espaço de entrecruzamentos em que frenéticas linhas voam, se encontram e pousam. Alçamos voo: voar, como se com Haroldo de Campos, no *horizonte do provável*, voar por *galáxias*. Este é o percurso seguro para a formação da intersecção entre filosofia e literatura. Outras novas tensões deixarão seus rastros e nuances, e por isso a necessidade de problematizações. É nosso objetivo dar conta das problematizações seguindo no horizonte da crítica; nosso movimento é justamente ir à contramão do costumeiro movimento de sempre partir do campo filosófico em direção à literatura, onde os resultados desse movimento quase nunca são confiáveis. Seguir no horizonte da crítica permite-nos esburgar os campos até chegarmos ao local do meio de forma harmoniosa.

1.2 A contribuição da crítica de Benedito Nunes

Do encontro interdisciplinar à transa. Da aproximação compreensiva à aproximação na distância. Da iluminação à conexão recíproca. A proposta de confluência entre a filosofia e a literatura que tenta resolver a dissonância querelante entre os dois discursos encontra solo fértil na pena do crítico literário e filósofo paraense Benedito Nunes – talvez o crítico mais “híbrido” por ele próprio transitar entre as atividades filosófica e literária, um “mestiço das duas espécies” (NUNES, 2009, p. 24), como se autodenominava – a partir de um corte epistemológico de mais de uma década de seu trabalho intelectual, de 1992 a 2005. Tentar mapear em sua crítica as contribuições para a relação filosofia e literatura é se deparar com obras que revelam um misto de rigor filosófico e sabor literário: um labor filosófico, como *Passagem Para o Poético* (1992), *No Tempo do Niilismo e Outros Ensaio* (1993) e *Hermenêutica e Poesia* (1999); e um intenso exercício crítico como *A Chave do Poético*

¹⁰ Podemos incluir também, posteriormente, certa crítica de João Alexandre Barbosa (1974, p. 12) que aponta para a realidade do texto, uma realidade *cristalizada* no texto: “cristalizando-se no texto, em Literatura, a realidade é uma categoria linguística para a qual, no movimento de decifração, de leitura, importa conhecer o modo de elaboração [...]. Lê-se então a realidade pelo texto ou, melhor ainda, no texto”.

(2009). A chave da crítica nunesiana é a vizinhança entre os dois campos, respeitando suas particularidades.

O encontro entre a poesia e a filosofia se dá mediante o que Benedito Nunes chamará de *relação transacional*, onde a poesia *transa* com a filosofia, “sem que cada qual esteja acima ou abaixo de sua parceira, numa posição de superioridade ou inferioridade do ponto de vista do conhecimento alcançado” (NUNES, 2010, p. 13). Benedito Nunes, em “Poesia e Filosofia: uma transa” – ensaio escrito originalmente em 1995 –, ao definir os três tipos de relações entre poesia e filosofia, a disciplinar, supradisciplinar, e a transacional, percorre os caminhos da “tradição clássica”¹¹ à Estética de Hegel: a relação disciplinar que é sempre uma subordinação hierárquica, passando pelos românticos alemães; relação supradisciplinar, que legitimaram a relação como produtos híbridos; e a relação transacional que é, para o crítico, o caminho mais salutar para pensar a relação filosofia e literatura.

Toda transa requer o rompimento da distância, pedindo aproximação. Corpos entrelaçando-se, doando-se, entregando-se, mesmo quando se ferem, se raspam e se colidem. Como se num cruzamento oniricamente bachelardiano, corpos distintos como o da filosofia e da literatura teriam de aproximar-se na distância. E o elo da transa é a linguagem: “é ela, em que cabem a verdade, a mentira, o fingimento, o meio transacional do relacionamento entre o filosófico e o poético” (*Ibid.*, p. 15). Transa da linguagem e outras transas, portanto.

É na base da linguagem que tudo se encontra. O encontro entre o filosófico e o poético na residência da linguagem é também o encontro entre poesia e pensamento, ou a “passagem da *arte da palavra* ao pensamento racional” (NUNES, 1992, p. 260, grifo do autor). Nesta travessia o caminho do poeta “não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar” (*Ibid.*, p. 267). Um longo caminho coberto de névoa¹². O poeta, como Orfeu, desce às profundezas em busca da palavra, que está à espera – espera drummondiana. O que aproxima Benedito Nunes de Paul Valéry (2011), quando ambos põem em suas críticas a elisão da distância poesia e pensamento, é ver que o pensar “abre caminho entre palavras e faz das palavras o seu próprio caminho” (NUNES, 1992, p. 286), isto porque é o “jogo da linguagem que cria a proximidade das coisas” (*Ibid.*, p. 275), pois é nela que tudo começa e termina. O poeta fala. O filósofo fala. A linguagem fala. Drama da linguagem.

¹¹ Convém notar, neste ponto, que o que Benedito Nunes está entendendo por “tradição clássica” vem, em parte, da concepção de “tradição” da filosofia de Martin Heidegger (cf. NUNES, 1999, p. 21-29).

¹² Semelhante é o caminho que percorre o poeta Gorchakov no visceral e complexo filme *Nostalgia* (1983), de Andrei Tarkovsky, entre névoas e vazios, transitando por caminhos sem rumos, insistindo e resistindo com(o) a chama da vela que, em suas mãos, teima em se apagar.

O caráter da transa, na ótica de Benedito Nunes (1993, p. 82), é o de uma “aproximação compreensiva”. Só pela aproximação compreensiva é possível posicionar-se na contramão de qualquer possibilidade de subordinação. O próprio Benedito chama atenção para não correr o risco de se instrumentalizar a filosofia e aplicá-la ao texto literário, fazendo da filosofia apenas ilustrativa. Sua tese é a de que a hermenêutica, nos limites da *dialogação*, “se move e quer manter-se no puro elemento da linguagem” (*Ibid.*, p. 94). Da hermenêutica, interpretar, mas também compreender. Uma hermenêutica que deva “interpretar a poesia falando-a, desdobrando-a em figuras, em *topoi* dela mesma, sem traduzi-la em conceitos” (*Ibid.*, p. 95), e que seja poética em sua raiz. Deste modo, fica claro que o crítico paraense joga para a Filosofia Hermenêutica, principalmente por ela própria operar com a noção de texto, a base da “dialogação”, que é, por assim dizer, “uma aventura do pensamento diante da Literatura” (*Ibid.*, p. 199).

Mas filósofos e poetas podem aprender uns com os outros. Na rede da linguagem em que ambas se encontram, Benedito Nunes atinge um ponto fundamental da relação filosofia e literatura em *Hermenêutica e Poesia* ao lançar luz, em tom quase pedagógico, àquilo que, no literário, interessa ao filósofo e àquilo que, no filosófico, interessa ao poeta. Este é o ponto em que o crítico literário exemplifica de forma mais clara o que entende por aproximação compreensiva: os em comuns do poeta e do filósofo, o momento em que os corpos podem livremente trocar carícias. Veja-se a longa, porém necessária pontuação do crítico:

Os grandes poetas são metafísicos fracassados: os grandes filósofos são poetas que crêem na realidade de seus poemas. O ceticismo dos poetas pode servir de estímulo aos filósofos, mas os poetas, em troca, podem aprender dos filósofos (vejam a ironia e o humor que há nisto) a arte das grandes metáforas. Dessas imagens úteis pelo seu valor didático e imortais por seu valor poético são exemplos: o rio de Heráclito, a esfera de Parmênides, a linha de Pitágoras, a caverna de Platão, a pomba de Kant etc. Também os filósofos podem aprender com os poetas a conhecer os becos sem saída do pensamento, a sair pelo telhado desses mesmos becos sem saída... Isto é, sair com a relativa clareza, vendo a natural aporética da sua razão, sua profunda irracionalidade e a tornarem-se tolerantes e respeitosos para com quem a usa pelo avesso (NUNES, 1999, p. 15).

Pelo aprendizado de ambas as atividades, a crítica de Benedito Nunes se distancia de alguns caminhos, a saber: primeiro, da querela entre filosofia e literatura emergida na tradição clássica; segundo, da ideia do híbrido, o poeta-filósofo ironizado por Paul Valéry, em *Tel Quel* (1996); terceiro, do perigoso caminho de hierarquizações discursivas. Poetas e filósofos têm diante de si o recurso da metáfora, e eis a ironia da citação nunesiana, já que a metáfora é

o recurso estilístico tão caro ao literário, se lembrarmos da *Poética* de Aristóteles¹³: o poeta aprendendo com os filósofos outras novas metáforas. E o filósofo pode aprender com os poetas a construir becos sem saída pelas vias da imaginação. Dá-se aqui uma espécie de *acontecer* na crítica nunesiana, em que “no poeta desponta o filósofo e no filósofo desponta o poeta” (*Ibid.*, p. 17). Uma transação que não significa que a filosofia venha a tornar-se poesia, nem que o literário venha a tornar-se filosofia. Neste último, há sempre uma linha tênue, principalmente na abordagem crítica, que por vezes resvala em uma “filosofia da literatura”, tão abstrata e especulativa que chega a ser erroneamente confundida com teoria da literatura¹⁴. A abordagem crítica de Benedito Nunes se desvia dessa linha tênue ao atuar com serenidade no jogo da linguagem.

Em seu trabalho intelectual, Benedito Nunes tem percorrido três consequências acerca do diálogo filosofia e literatura: primeira, a conversação entre os campos, mas onde cada qual mantém sua própria identidade; segunda, ao passo que a “tradição” legitima as duas atividades humanas como distintas e fixas, a poesia e a filosofia podem ser móveis e relacionarem-se; terceira, o movimento de a filosofia tomar a obra literária como ponto de chegada, e a obra literária que se faz reveladora de teses ou indagações filosóficas. Uma quarta consequência é encontrada em um de seus últimos escritos, um ensaio-reflexão de seu caminho na crítica: o de tanto a filosofia quanto a literatura poderem “iluminar de certa maneira a obra estudada” (NUNES, 2009, p. 29). Neste texto, antes do crítico literário, vemos falar o Benedito Nunes leitor, principalmente na mirada heideggeriana. Aqui, seu olhar direciona-se para a iluminação que cada campo discursivo pode servir ao outro como uma “conexão recíproca” (*Ibid.*, p. 29). É através de “poetas reflexivos” e de poesias que criam imagens preparadoras de conceitos que chegamos às “relações transversais” (*Ibid.*, p. 33) entre os campos. Neste ponto reside a chave: “com a Literatura, sob a chave do poético, a Filosofia aprende o segredo da escrita” (*Ibid.*, p. 38). Por um lado, mais uma vez no terreno do aprendizado, o diálogo-limite entre filosofia e literatura centrado no texto, *texto-mundo*, ou *mundo-texto*. Por outro lado, podemos seguir na afirmação de que “não há crítica sem perspectiva filosófica” (*Ibid.*, p. 54), como diz Nunes em um ensaio em que faz um exame da crítica literária brasileira.

O trabalho crítico de Benedito Nunes contribui para uma abertura à relação poesia e pensamento. Se lembrarmos da célebre colocação de Adauto Novaes (2005, p. 9): “poesia e

¹³ Cf. Aristóteles, *Poética* (2011), Trad. Edson Bini.

¹⁴ Cf. Antoine Compagnon, *O demônio da teoria* (2010, p. 19).

pensamento são formas de interrogar o mundo”¹⁵. E filosofia e literatura perguntam. Questionam. Interrogam. Inquirem o mundo a sua volta, embora o mundo entre na poesia de forma mais decantada, muito próximo daquilo que Wisnik (2005, p. 27, grifo do autor) coloca como “*exclusão includente*”, em que o mundo só entra quando o poeta nega e quando mergulha no reino das palavras, e de forma mais direta na filosofia, já que o filósofo “busca, de alguma maneira, a resposta” (BORNHEIM, 2001, p. 164.). Se poesia e pensamento (ou literatura e filosofia) vivem da pergunta – embora a poesia pareça estar pouco interessada em respostas, argumentaria o filósofo – ambas dão diferentes respostas: o filósofo com sua resposta ao possível e ao conhecido; e o poeta respondendo ao impossível e ao desconhecido.

Mas só há questionamento mediante a experiência, se experiência for “o modo como o homem sabe o mundo” (BORNHEIM, 2001, p. 161). Saber o mundo, e não “saber sobre o mundo”, é, então, apreendê-lo enquanto pensamento e não como a coisa pensada. Só assim que, onde se apreende e se interpreta o mundo, as diferenças entre filosofia e literatura não correm o risco de se colidirem, pois que ambas podem “ser respeitadas naquilo que verdadeiramente são” (BORNHEIM, 2001, p. 164). Uma pode conviver com a outra, admirando-se mutuamente. A poesia pode, do primeiro ao último suspiro, com seus sabores e dissabores, fecundar na filosofia. Uma podendo figurar na outra. Um dar-se, lançar-se, entregar-se. Que se olhem, quase que intimamente, quase que inteiramente. No jogo de perguntas e respostas, nas cordas da experiência, a poesia transforma o real, o diz, mas não explica: aí começa a filosofia.

O caminho com Benedito Nunes nos permitirá, portanto, a construção de um espaço interseccional em que se assume a posição de meio *entre* a filosofia e a literatura. Para isso, é necessário que se deixe claro o ponto de partida, o texto-base para a construção da intersecção. É salutar atenuar o lugar de onde se parte para, nesta ânsia de diálogo, não privilegiar outros discursos e fugir daquilo que se toma como base. O perigo frequentemente visto na interdisciplinaridade é justamente cair em esquemas de aplicabilidade que acabam obscurecendo o texto-base. Aplicações tão ingênuas que acabam se constituindo um grosso invólucro de camadas onde o resultado é quase sempre distorcido, tanto em relação a si quanto em relação ao ponto de partida. No nosso caso, o ponto de partida é a literatura, especificamente a poesia, onde nos guiamos pelo método (transaccional) do crítico paraense, na contramão de métodos de conexões disciplinares que põem um objeto em estado de subordinação, visando sempre uma fusão harmoniosa.

¹⁵ Sobre poesia e pensamento, podem ser consultadas as considerações de Paul Valéry em seu ensaio “Poesia e pensamento abstrato” (2011).

1.3 O local do meio

Delimitada a abordagem, chegamos à intersecção. Ao meio. Argumentamos que esta confluência filosofia e literatura pela relação transacional só seja possível a partir da construção de um espaço próprio para o encontro, para a harmonia da correspondência. Um espaço que podemos chamar de “atmosfera fusional”. Local da potência do encontro, onde filosofia e literatura possam ser linhas paralelas, se lembrarmos de suas querelas, que aqui se encontram. Linhas que nunca terminam. Mas o que pode este meio? É no meio que se revela o esbate, a aproximação na distância, a semelhança na diferença, é aonde se jorra luz, onde tudo se esfuma: um momento de raio. Um meio onde *o fundo está na superfície* – para lembrarmos de um poema de Leminski¹⁶. O elo no duelo. No meio tudo se desencontra para daí mesmo poder nascer o encontro: aparição. Neste ponto que nasce e reina o “fascínio”, palavra cara ao pensamento do crítico literário francês Maurice Blanchot¹⁷. Fascínio de um ponto onde o infinito e o lugar nenhum se borram. Meio que desvela intimidade. E se ainda quisermos pensar com Maurice Blanchot, podemos dizer que o meio da intersecção é. E nada mais. É neste meio, na atmosfera fusional, que podemos dar sentido à hipótese de que pôr, aqui, filosofia e literatura em movimento e confluência a partir de temas comuns a ambos os discursos é um “risco essencial” para poder-se tocar na essência da obra e na intimidade que dela nasce, o que possibilita construir uma unidade onde os opostos (e distantes) se encontram muito próximos. Possibilidade: operação estritamente possível com e pela linguagem.

No movimento circular da filosofia e da literatura em polarização, podemos olhar para o dentro, para o centro, para a intersecção, e ver bailar a “experiência-limite” blanchotiana: podemos ainda chamar de “polarização atracional” esse centro de encontro. É lícito dizer que outra denominação para a intersecção é “entre-deux”, conceito recorrente em Blanchot, “um intervalo que se cava e cavando-se preenche” (BLANCHOT, 2001, p. 35), mas também é o “lugar mesmo do meio, a misteriosa coisa mediana” (BLANCHOT, 2007, p. 26), o intervalo (*écart*)¹⁸ *entre*, onde ocorre a “proximidade do distante” (*Ibid.*, p. 194) – ressoando, aí, a voz de Benedito Nunes.

¹⁶ Cf. Leminski (2001, p. 61).

¹⁷ O pensamento de Maurice Blanchot, tanto em *O Espaço Literário* (2011) quanto em *A Conversa Infinita* (2001; 2007), para citar suas obras de maior expoente, joga com imagens paradoxais, retirando as coisas de seus cursos no mundo, um jogo de contrários onde tudo se embaralha para depois se encontrarem.

¹⁸ A nossa preferência pela utilização da noção de intervalo (*écart*) está muito próxima daquilo que Evando Nascimento, ao ler Derrida, pontuou como questão de método, *écart* que “dispõe a força paradoxal do que une e separa” (NASCIMENTO, 1999, p. 44), chamando tal movimento de *cruzamento quiasmático*.

Parece-nos claro que, a partir das possibilidades de intersecção na obra literária, a literatura pode ser tomada como um *local de morada*¹⁹: uma casa aberta ao outro, um abrigo aberto à hospitalidade. O que pode esta morada? Tudo pode, pois nela tudo pode tornar-se. Uma morada que está em silêncio. Silêncio como organismo, silêncio como voz: voz da obra. É nesse espaço silencioso que a morada sonha, deseja. Ainda, um aconchego acolhedor, e por assim ser, protege a quem ali se refugia. Morada tão profunda e tão protetora que se assemelha a um aconchegante ninho, local de pura tranquilidade. Uma *morada-ninho*. Uma morada mantenedora. Assim, a literatura é essa experiência da morada, espaço acolhedor e de alto grau de intimidade, cheio de cantos que eclodem seus diferentes valores íntimos: “espaço de intimidade”, espaço literário que carrega discursos e os põem em movimento. Uma morada de sótão e porão – Bachelard, ao pensar a morada, dá uma definição salutar de literatura como espaço de morada: “subir a escada da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta” (BACHELARD, 1978, p. 293). A literatura é essa possibilidade de aproximar sótão e porão, aéreo e terrestre. Aproximar os distantes – ora, nada mais propício que o espaço literário para a aproximação entre sótão e porão, visto que é a própria literatura “linguagem carregada de significados” (POUND, 1990, p. 32).

Se o poeta é aquele que pode ir do sótão ao porão, aquele que pode ligar o aéreo ao terrestre, por que o filósofo, nesta morada, é o único a ser condenado “por seus semelhantes a viver sempre no rés-do-chão?” (BACHELARD, 1978, p. 293). Pode o filósofo na casa movimentar-se? Com o pensamento de Bachelard é possível lançar o convite para que a filosofia movimente-se pela morada, que seja *participante*. Na literatura-morada a filosofia poderá viver a casa, os cantos, os abrigos, presentificando-se. Poderá ser o hóspede, o refugiado, o pássaro buscando o ninho. Como a casa está em constante abrir-se, a filosofia entra *intimamente*.

Da morada, a habitação. Podemos, então, dizer que também a filosofia *habita*²⁰ a casa. Casa aberta para a filosofia permear. No momento em que a filosofia habita a morada, passa assim a integrá-la. Torna-se a claridade que penetra no espaço aberto. O anjo-desconhecido a

¹⁹ Aqui, tomamos a ideia de “morada” do pensamento de Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1978). Embora respeitando particularidades de seu pensamento acerca do morar e do habitar, partimos da metáfora da morada para constituirmos o argumento de poder a literatura ser esse espaço de habitação.

²⁰ A partir deste ponto, incorporamos ao nosso discurso a acepção heideggeriana de habitar; especialmente partimos do ensaio de Heidegger “Construir, habitar, pensar”, presente na obra *Ensaio e Conferências* (2010).

invadir residências, a propósito de um filme de Kim Ki-duk²¹. Isso quer dizer que a morada, enquanto está sonhando e em silêncio, está à espera. A literatura, morada e enquanto espera, assim mantém-se em estado de quietude e de silêncio para daí tornar-se, fazer-se: “fazer com que a literatura se torne a revelação desse dentro vazio” (BLANCHOT, 1997, p. 292), para da profundidade, do fundo do abismo, poder começar.

A título de exemplificação, um dos que bem percebeu a literatura como local de morada e fez dela própria habitação de uma pluralidade de discursos foi o escritor mineiro João Guimarães Rosa que – junto a outros autores como um Cabral ou uma Clarice, duplo consorte – levou às últimas consequências a experimentação da linguagem. Ora, parece notório o direcionamento da escritura rosiana para a nossa fundamentação de literatura como morada se possível for lembrar-se de um conto de *Tutaméia* (1968), “Barra da Vaca”: um viajante, transeunte, que é acolhido por caridosos moradores da aldeia homônima, um local sobre o largo rio Urucúia, “entre a cruz e a cantação” (ROSA, 1968, p. 29). Afora o duplo abandono do viajante, o que nos interessa é ver como, alegoricamente, a literatura é uma espécie de aldeia Barra da Vaca: local acolhedor ao outro que ali chega e penetra, instalando-se e requerendo abrigo. Assim como a aldeia do texto rosiano é aconchego e proteção ao outro, a literatura assim o é ao hóspede.

No entanto, em autores como Rosa, o que está em jogo são os limites da linguagem, limites, de certo modo, numa acepção heideggeriana²². O filósofo alemão Heidegger, neste ponto, é decisivo ao nos fornecer contribuições não só pela noção de habitação – respeitando as diferenças entre a noção de habitação de Heidegger, mais centrada ontologicamente, e a noção de morada de Bachelard, mais ligada ao onírico, ao sonho e ao devaneio – como também pela imagem da ponte que permite uma *reunião integradora*: uma ponte que não apenas liga margens existentes, mas que revela as margens pela travessia, uma ponte que liga a terra e o céu, divinos e mortais e que possa servir aos mortais na tentativa de “ultrapassar o que lhes é habitual e desafortunado” (HEIDEGGER, 2010, p. 132). Podemos tomar a imagem heideggeriana da ponte para pensar a relação filosofia e literatura, pois a própria proposta do diálogo é a de construir pontes integradoras. Podemos ainda ir mais longe: não é a própria literatura comparada, no campo da teoria, a que sempre intentou construir pontes integradoras e pontes de afinidades entre os textos e os autores? Na seara dos que constroem sempre novas

²¹ Tomamos como exemplo de habitação o visceral filme do cineasta sul-coreano Kim Ki-duk, *Casa Vazia* (2004), que põe um desconhecido para invadir e habitar casas e lá desvelar vários níveis de intimidade. Um filme, sem dúvidas, grandioso por transar, pelo lirismo, o plano onírico com o plano literário.

²² Heidegger, nos *Ensaio e Conferências*, tem uma excelente definição para limite, não algo onde uma coisa termina, mas “onde alguma coisa dá início à sua essência” (HEIDEGGER, 2010, p. 134, grifo do autor).

e necessárias pontes, o espaço (literário) é e será sempre aberto e livre. Livre para os trânsitos. E que o habitar possa se dar de modo essencial e decisivo. Uma experiência *em habitando*. Uma exigência de morada.

Muito embora a própria obra literária sugira (e permita) novas formas de integração e diálogo, o local do meio, espaço-entre do diálogo filosofia e literatura, só se efetivará com a presença de uma figura por muito rejeitada e excluída do sistema literário: o leitor. Como se vê na história da literatura, só após uma mudança paradigmática, possível com uma corrente oriunda da Alemanha chamada “estética da recepção”, a obra deixou de ser vista como algo isolado para que o leitor pudesse timidamente fazer parte de um grande sistema articulado: autor/obra/público. Diante da obra e de sua multiplicidade de aspectos, o leitor é aquele que se emaranha nos labirintos da ficção e que, como se seguindo o “fio de Dédalo”, percorre seus labirintos. E como age o leitor diante da possibilidade de intersecções? Como o leitor tece e constitui os diálogos?

Para a teoria iseriana, a obra é um campo de jogo em que o autor joga com o leitor, fazendo da própria obra uma espécie de “campo de vazios”, cheia de buracos em que é o leitor que os preenche, recobrando os vazios; esta é a intenção de Iser (2001, p. 131), que “possibilita a participação do leitor na realização do texto”, um vazio que provoca e convida o leitor para o que Iser chama de relações de interação. O ponto alto do debate da estética da recepção é tomar a obra ficcional como assimétrica e polifônica, que instiga e estimula o leitor a somar os pontos de indeterminação da obra para construir o sentido – no máximo, seria a obra literária aquilo que Jacques Fux (2010, p. 294) chamou de “*puzzle literário*”, ao debruçar-se sobre um seletor grupo francês da década de 1960 denominado OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*).

Neste emaranhado de quebra-cabeças, o *leitor-jogador* é aquele que monta as peças a partir de suas próprias experiências. Se para Stierle (2001, p. 155) “a ficção apresenta conceitos, problematiza conceitos e representa condensações pré-conceituais da experiência”, o contato do leitor com a obra mediante usos pragmáticos de leitura força-o não apenas a preencher os vazios, como também a procurar soluções, já que esses vazios “provocam o leitor a produzir a própria vivacidade da estória narrada” (ISER, 2001, p. 117). A tônica da vivacidade na ótica de Iser muito se aproxima daquela solidão da obra segundo Maurice Blanchot, que faz da própria obra uma unidade dilacerada, não querendo dizer que seja ela incomunicável ou (in) acabada pela sua condição de solidão, mas uma obra que apenas se torna obra quando “é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê” (BLANCHOT, 2011, p. 13). O leitor de Iser e da estética da recepção também parece

aproximar-se do leitor de Blanchot, de um leitor errante no espaço infinito da obra, já que é próprio da linguagem literária (inquieta e interessada nas ausências) transformar o finito em infinito, e ser a obra um *livro por vir*²³. Do que está por vir, a primeira conclusão de Blanchot seria a que a literatura nada mais é que um “perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário” (BLANCHOT, 2005, p. 140); segundo, que a literatura é “um meio em que tudo se transforma – e se embeleza” (*Ibid.*, p. 303), e nela residem um conjunto de potências que tudo alteram – o que convergiria a obra em uma *neutralidade* que busca todo escritor, “o grau zero” barthesiano.

Explicuemos: não intentamos, por vias do leitor, chegar a uma teoria da leitura, como tentou o próprio Barthes (2004, p. 170-173), embora pela via da interdisciplinaridade e, de certo modo, se alinhando a certas proposições da própria literatura comparada. O que nos interessa é ver em que Iser e Blanchot têm a nos contribuir. E ponderamos: ambos nos conduzem a uma “dupla palpitação”: a palpitação do leitor, “leitor desejante” que se presentifica e se vivifica na obra, mas também que tece caminhos e que é responsável por construir infinidades de intersecções, de interações, de entrecruzamentos, além de dar sentido à interdisciplinaridade; e a palpitação da obra, que precisa deste leitor para edificar-se, que só torna-se presente na medida em que o autor nela torna-se presente, e nela constrói infinidades de pontos de encontro. Segundo, o que Blanchot coloca como o espaço infinito da obra literária em que tudo se transforma e se movimenta está muito próximo da nossa própria proposta de espaço interseccional entre filosofia e literatura: um espaço que “se espaça” e se dissemina, que se “dissipa e repousa segundo as diversas formas da mobilidade do escrito” (BLANCHOT, 2005, p. 353) – o próprio ponto de vista da crítica também pode valer-se desta assertiva blanchotiana, isto é, fazer-se tarefa de explorar esses espaços *em profundidade* onde a escritura se mobiliza. Afinal, para ambos os críticos, o leitor funciona como um “operador” que não só materializa sua essencial operação (leitura), como também, lejeunianamente falando²⁴, estabelece *pactos* com o espaço literário. É justamente aí perfeitamente possível concluir, na trilha de Iser e Blanchot, que a intersecção entre filosofia e literatura (toda proposta interdisciplinar, *grosso modo*) efetiva seu sentido mediante a “operação” do leitor e do pacto com a obra.

Tendo firme firmado o terreno de confluência, expostas as nuances de encontros, cabe-nos agora indagar: como construir esta intersecção na obra de nosso *corpus* de investigação? Como estabelecer a confluência filosofia e literatura na obra de Paulo Leminski? Como se

²³ Cf. Blanchot, em *O livro por vir* (2005, p. 136-140) em capítulo que se dedica ao “infinito literário”.

²⁴ Cf. Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico* (2008).

dará esta relação? Será, então, possível consolidarmos neste ponto de convergência um encontro dos discursos de forma harmoniosa e sem antípodas? No plano da escritura leminskiana, é da poesia que nos ocuparemos para lá estabelecermos a atmosfera fusional.

O poeta, sim. Sua profissão mais nobre. Ofício, foco. Impregnação incessante. Ou, por que não, oblativa, obliteração. Leminski-poeta e a tarefa da linguagem: tudo virar poesia – afirmação que confirma a imagem do “guerreiro da linguagem”, tese de Rebuzzi (2003), e que, de certo modo, converge em uma citação ao filósofo alemão Heidegger em um poema-homenagem: “fundação do ser mediante a palavra” (LEMINSKI, 1994, p. 10). Para Leminski (2012, p. 363), o próprio ato de “criação é poesia”, como se vê em um recém-publicado manifesto em verso²⁵. Aliás, e neste caso, poesia que penetra pelas frestas²⁶. Faz-se então a justificativa de que a proposta de intersecção em Leminski deva ser horizontal, como é a sua própria poesia alternativa, de comunicação²⁷. E se por intersecção for de fato um trabalho entre fronteiras, o próprio poeta lança o *convite à relação interseccional* em sua obra, em um ensaio de 1979: “o negócio da poesia é ficar brincando nas fronteiras” (LEMINSKI, 1999, p. 195)²⁸.

Por que, então, filosofia e literatura? A pergunta se faz urgente não apenas pelo convite do poeta em “transar bem todas as ondas” (LEMINSKI, 1995, p. 24), mas parte do projeto de Leminski fazer uma poesia a serviço da vida. Poesia e vida. Várias são as cartas a Régis Bonvicino em que Leminski trata desta questão, a exemplo da “Carta 10”: “é a linguagem que está a serviço da vida / não a vida a serviço da linguagem” (LEMINSKI, 1999, p. 53)²⁹. É por uma poesia que se ocupa da vida que Leminski torna-se herdeiro de uma geração que mais aproximou a poesia da vida, como a geração beat, que intensamente mesclou as esferas da “produção simbólica, da vida e dos acontecimentos históricos e sociais” (WILLER, 2009, p. 26). Entre a escritura e o mundo, uma literatura de estrada, viajante, pulsante, vivaz, veloz, e que certamente deságua na *poesia-vida* leminskiana e na poesia despojada do momento contracultural no qual Leminski estava inserido – outros nomes, sem dúvida, mergulham

²⁵ Referimo-nos ao ensaio em verso intitulado “A recuperação da informação”, que consta na segunda edição de *Ensaio e anseios crípticos* (2012) com originais da edição de 1997 e que não entraram na primeira edição de 2011 organizada pela Editora da Unicamp.

²⁶ É salutar corroborar o lugar da poesia em uma obra tão múltipla como a de Leminski, visto que na própria obra de crítica, *Ensaio e anseios crípticos*, o autor escreve ensaios em verso, e abre a obra com poesias.

²⁷ Em dois momentos Leminski fala da poesia horizontal dos anos 1970 (e da sua, *grosso modo*): no ensaio “O boom da poesia fácil” (2011, p. 64) e em um ensaio-manifesto em forma de poesia, intitulado “Poesia de comunicação” (2012, p. 357).

²⁸ Leminski menciona o ensaio em uma carta de 1978 a Régis Bonvicino, e só será publicado um ano seguinte pela revista Escrita. O ensaio encontra-se em anexo na obra *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (1999).

²⁹ Na “Carta 30”, diz Leminski (1999, p. 83): “[...] são as palavras que estão na vida / não é a vida que está nas palavras”. Já na “Carta 42”, temos: “é a poesia q [sic] está dentro da vida, não o contrário...” (*Ibid.*, p. 113).

neste rio-beat em direção à Leminski, como Drummond, Pessoa *via* Caeiro – um *Caeiro Zen*, como diz Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 149), “um refúgio e uma libertação” – e Oswald, todos estes que também levaram a poesia para a vida. Do *beat* à Leminski a poesia pôde “converter-se em realidade” (*Ibid.*, p. 102).

Pela fímbria do horizonte *beat* e sua atmosfera impregnada de agitação podemos seguramente chegar ao essencial da poesia de nosso poeta: a brevidade. Breve e veloz, o próprio Leminski diz que “a brevidade pertence à essência mesma da poesia” (LEMINSKI, 1999, p. 194). É justamente pela *brevidade essencial* que há na obra de Leminski o cruzamento literatura e vida, como os beats faziam das viagens o fermento para a criação literária, jogando no mesmo cruzamento. E é nesta brevidade e gozo de liberdade, noções próprias de uma linha que vai do beat ao alternativo em Leminski, que assentamos o substrato filosófico, ao tomarmos como *corpus* de análise as obras *Caprichos e relaxos* e *La vie en close*, na investigação daquilo que é próprio à brevidade de sua poesia: as relações do *olhar* para o mundo – para as totalidades do real, ou como lembra Alfredo Bosi (1977, p. 112), para o *mundo-da-vida*. Nisto a produção de Leminski da transição dos anos 1970 para 1980 pode nos fornecer rico material para a investigação, devido à intensidade de criação desta brevidade essencial e que reflete nas duas obras aqui analisadas, que contêm seu melhor fôlego poético. Mas, com isso, não se intenta aqui centralizar a investigação naquilo que Bosi chamou de “poesia resistência” (*Ibid.*, p. 137), metendo-se em redoma – embora podendo contorná-la, se lhe forem próprias figurações de tensões internas; quando se fala de uma tensão entre literatura/mundo (lembremos-nos dos *beats*) é inevitável não circundar o campo da poesia resistente, o que fez Bosi (1996, p. 22-27) atribuir a resistência como imanente à escrita. O que nos interessará na poesia de Leminski, no âmbito do diálogo filosofia e literatura, é *partir* das tensões escrita/mundo de modo que haja uma abertura para que sua poesia, em constante abrir-se (abrir-se à visão), reen(con)tre o real. Enfim, que o tangenciamento entre filosofia e literatura proposto neste recorte, entre o “relaxo e o rigor” (VAZ, 2001, p. 83), além de espacejante na horizontalidade, seja um soçobrar em um rio de palavras que tudo dispersam para daí nascer o encontro, momento do gozo *fabuloso*.

CAPÍTULO II

LEMSKI: ENTRE ORIENTE E OCIDENTE

CURVA PSICODÉLICA
A mente salta dos trilhos
LÓGICA ARISTOTÉLICA
Não legarei a meus filhos
 (Paulo Leminski, *Caprichos & Relaxos*, 1983b, p. 71).

Qual a relação do nosso poeta Paulo Leminski com o Oriente? Por que investigar o *haikai* em sua obra poética? É Leminski um continuador da tradição do *haikai* ou há uma ruptura? Leminski desde cedo foi amante da cultura oriental. O seu biógrafo Toninho Vaz nos mostra na biografia *O bandido que sabia latim* (2001, p. 41, grifo do autor) o primeiro encontro com o Oriente na biblioteca do colégio, “os primeiros contatos com os fundamentos filosóficos de outras religiões, notadamente o budismo e o zen-budismo [...], o *outro lado* da religião, as chamadas filosofias orientais”. Em matéria de Oriente, dois nomes marcarão a vida e a obra de Leminski: o haikaísta Matsuó Bashô e o escritor Yukio Mishima. Mais que um equilíbrio entre prosa e poesia. Bashô e Mishima contribuem para a formação de uma escritura libertária, empenhada, e acima de tudo ligada à realidade. Com Bashô Leminski aprende a treinar o olhar, a despertar o “outro” olhar, como nos diz o zen-budismo; com Mishima Leminski aprende a escrever com a espada, escritor-samurai.

O elo com o Oriente, no plano cultural e literário, é tão intenso em sua veia poética que Leminski será o grande popularizador do gênero *haikai* no Brasil, na segunda metade do século XX. É possível notar, inclusive, que em todos os seus livros de poesia figuram *haikais*³⁰. Além de difusor desta forma poética, Leminski também foi crítico do gênero, além de muito escrever sobre o Oriente. Leminski, em 1983, publica uma obra sobre o poeta Matsuó Bashô, de mesmo título. Dividida em cinco estações do ano, Leminski percorre a vida errante do poeta-monge-samurai e de seus *haikais*, um misto de teatro *Nô*, teatro semiótico, e pintura: “todos os rios de signos do Oriente concorrem para fazer das parcas sílabas do *haikai* de Bashô, sempre, uma obra-prima de humor, poesia, vida e significado” (LEMSKI, 1983a, p. 29). Por um lado, Leminski lança, na obra, um olhar semiótico para o gênero; por outro, dá um enfoque Zen na poesia de Bashô: “a profundidade da poesia de Bashô radica na contínua e intensa concentração, à luz do Zen, dos significados da vida humana. Sua inani- dade. Sua fraqueza. Seus esplendores” (*Ibid.*, p. 67). A crítica revela não só o arguto leitor que Leminski

³⁰ Leminski, em uma crônica chamada “Aids Cultural”, publicada na Folha de São Paulo em 1985, diz que passou a condensar tudo em um só terceto, já indicando o seu forte interesse pelo *haikai*. Cf. Anexo 1.

foi, mas revela também a influência do poeta nipônico em sua obra, que se mantém fiel à tradição do *haikai*, no olhar para o essencial da vida.

Ainda no campo ensaístico, em sua obra *Ensaaios e anseios crípticos* (2011), Leminski dedica quatro ensaios ao pensamento oriental. O primeiro, “Click: Zen e a arte da fotografia”, em que o poeta investiga o parentesco entre o *haikai* e a fotografia, sendo que o verdadeiro *haikai* é aquele “que desponta de súbito, inteiro, íntegro, sólido objeto do mundo, num momento decisivo que não depende da vontade, do arbítrio do poeta. Como o ato de bater uma fotografia” (LEMINSKI, 2011, p. 142, grifo do autor); o segundo, “Comunicando o inaudível”, em que considera algumas notas sobre o *zazen*, a prática Zen de meditação, e sua relação com o silêncio e com o nada, erigindo uma belíssima observação da prática Zen: “Instaurar o nada dentro do rio do pensar” (*Ibid.*, p. 184); já na segunda seção dos *Ensaaios*, Leminski dedica um ensaio à Yukio Mishima, “Tayo To Tetsu”, excelente introdução à escritura do enigmático nipônico; por fim, o ensaio “Bonsai”, em que traça um panorama do *haikai* no Brasil, dos modernistas aos seus contemporâneos – incluindo a poeta e então esposa Alice Ruiz – e deixa o testemunho de sua paixão pela poesia japonesa: “haikai é nosso tempo, baby. Um tempo compacto, um tempo ‘clip’, um tempo ‘bip’, um tempo ‘chips’” (*Ibid.*, p. 328). Preciosidade como a pequena árvore japonesa bonsai, que leva o título do ensaio.

Neste panorama podemos observar que a paixão pelo Oriente preenche a vida e a obra do poeta³¹ (Leminski praticou até o fim da vida as artes marciais). E sua própria vida foi tão veloz como um *haikai*. Como diz o próprio Leminski (1983a, p. 98): “certas coisas são fatais. Viver exige muitos haikais”.

O tecer de nossa investigação interseccional será guiada doravante a partir de três movimentos, a saber: (i) um movimento que chamamos de *movimento abeirante*, que faz uso de uma disposição tangencial para abordar os fundamentos do *haikai* e se justapõe ao estético e ao cultural; (ii) a passagem do primeiro para o segundo movimento permite-nos abalçar no pensamento filosófico e no pensamento oriental, o que chamamos de *movimento de intermédio*. Com este movimento fazemos uma travessia nas bases do pensamento budista, a fim de buscar afinidades, ou um “aprendizado”, entre poesia e experiência, quer dizer, se o encontro poesia e budismo é, no fundo, um encontro poesia e mundo; (iii) após a zona de tangenciamentos, o que chamamos de *movimento circunfuso* é o momento da chegada, não no fim, mas no *meio*, e é neste meio Ocidente/Oriente, em que as estruturas já sedimentadas podem movimentar-se, que ganhará força a nossa tese de *ser o haikai uma possibilidade de*

³¹ Cf. Anexo 2.

*contemplação e uma experiência mística*³². É neste meio do círculo que podemos argumentar que o *haikai* pode estar imbuído de ação contemplativa, assim como a escritura carrega o silêncio inerente à contemplação.

2.1 Movimento 1 – *Haikai*: fundamento e tradição

Uma página em branco. Uma *página-silêncio*. Estática, mas à espera de algo que vem de não se sabe onde, algo que a preencha, que a invada, que se derrame sobre a absoluta imensidão de seu horizonte. Profundidade tão abismal a ponto de fazer aquele diante da página, o leitor, perder-se, fugir e também pôr tudo a fugir. Mas o leitor está diante de um silêncio que fala. Um silêncio que quer ser ouvido, que chama, que se movimenta. E com isso se põe a meditar. *Página-meditação*. Nesse palco-página que a escritura perfura e se dispersa até às últimas camadas, como um córrego desenfreado a tudo preencher, as palavras dançam pelas frestas. Veloz como um lance mallarmaico, é na totalidade página à espera que os versos correm soltos e loucos, em frenéticas idas e vindas.

Em nossa investigação entre campos disciplinares, é pertinente que se preambule o escopo de nossa análise, a singela forma poética das composições literárias, o *haikai*. Mas como falar de uma composição poética originalmente japonesa? E mais: como tratar de um Oriente *distante* de nós, ocidentais? Qual o olhar que nós, ocidentais, lançamos a um Oriente diverso da nossa lógica ocidental? Não é tarefa fácil falar de um horizonte tão particular – a ponto de, aos olhos do homem ocidental, erguer-se o chavão “país fechado”. Para chegarmos ao *haikai*, interessa-nos antes desfolhar as camadas culturais e encontrar os ricos elementos tradicionais da cultura nipônica: o gestual e o visual. Como se adentrássemos em um palco de teatro *Nô* e lá vislumbrássemos seu austero trabalho imagético, uma estética do

³² Falar de mística é sempre complicado e requer uma observação: não se trata, aqui, de filiar o pensamento de Leminski a alguma experiência espiritual ou esotérica, comumente associadas ao termo “mística”, mas buscamos somente aproximá-lo de um modo de “ver” o real que traz à tona o paradoxo do ver o que está encoberto, falar do que está silenciado. Não se intenta aqui fazer uma história da mística, investigar um antes e um depois da utilização do termo “*mystique*” na França do século XVII. Para isso, pode-se consultar o primeiro tomo de *Fundações da mística* (2012), de Bernard McGinn, onde o autor agrupa considerável literatura da mística, centrando a obra a partir de três questões delineadoras: a mística como parte da religião; mística como modo de vida; mística como tentativa de expressar uma consciência direta da presença de Deus. O que nos interessa no debate em torno da mística é partir da ideia de experiência e de vivência (a partir desta última McGinn abre o debate da natureza da mística com Teresa de Ávila), de uma mística que é sobretudo um modo de pensar a realidade, “*um modo de falar*” (BEZERRA, 2012b, p. 256), ou ainda nas palavras de Cicero Bezerra, “uma narrativa literária do Real ou mais precisamente, para uma experiência do Real” (*Ibid.*, p. 262). Deste modo, podemos afirmar que o *haikai* possui um *caráter místico*, beira a experiência mística em seu movimento de olhar para o presente e assim instaurar uma harmonia com aquilo que em si é transcendente – o silêncio e o nada. É no momento em que o poeta haikaísta se posiciona frente à realidade e tenta transmitir o essencial da natureza (o dentro das coisas, na linguagem do Zen) que ele se aproxima do místico.

ouvir/ver/sentir com todo o corpo, “um teatro essencialmente ritualístico” (KUSANO, 1984, p. 39).

Terra do poente, de samurais, clãs, imperadores. Terra de grandes templos e de gueixas que tanto dedilharam o imaginário ocidental pela beleza cintilante. Falar da cultura japonesa é falar de uma cultura imagetivamente rica, profusa visual e gestualmente, o que ratifica o nosso imaginário de país das exuberâncias e do fascínio. Muito se buscou traduzir a essência da alma japonesa, se isto for possível. Esse é o ponto de partida das investigações do antropólogo Claude Lévi-Strauss acerca do Japão. Sempre deixando claro em seus escritos sobre a cultura japonesa a sua dificuldade de tratar de um país em que não nascera e do qual muito menos domina o idioma, Lévi-Strauss atenta para o fato de que conviver em um país e dominar o idioma não garantem atingir o mais íntimo de uma cultura, “pois as culturas são por natureza incomensuráveis” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 12). Lévi-Strauss interessou-se pela música, e seus tons particulares, e pela mitologia, constatando que diversos elementos mitológicos do mundo ali desaguarão, tornando a cultura nipônica um lugar de encontros, mas atuando como uma espécie de filtro, “destilando uma essência mais rara e mais sutil que as substâncias carregadas pelas correntes da história que ali foram se combinar” (*Ibid.*, p. 22). O que podemos concluir com Lévi-Strauss é que, diante deste “outro”, o nosso exame crítico tende a ser uma “compreensão aproximada” do elemento cultural – aproximação é o termo mais adequado para a antropologia –, isto se levarmos em conta a imbricada relação entre literatura e cultura.

Uma dessas compreensões aproximadas e que merece ser mencionada é o trabalho do historiador e diplomata pernambucano Oliveira Lima, *No Japão: impressões da terra e da gente* (1997). Aplaudida por amigos como Gilberto Freyre, a obra de Oliveira Lima é um preciso testemunho das riquezas da história e da cultura nipônica. Embora seja uma “impressão” de um diplomata que documenta não só o cultural, mas também as transformações políticas e sociais, sublinhamos um longo e necessário trecho acerca da natureza e que perfeitamente condiz com o que falava Lévi-Strauss:

[...] a encantadora natureza nipônica, misto de grandiosidade e graciosidade, combinações de alterosas montanhas vulcânicas, vales sombrios ou sorridentes, cursos d’água que são torrentes ruidosas mais do que rios serenos, e lagos plácidos refletindo na sua superfície espelhenta crateras em ebulição; natureza cuja diversidade impressiona, estonteia e fascina, e cuja única nota uniforme é o esplendor da vegetação, um esplendor inexcedido em terras tropicais. O Japão político e social mudou muito seu aspecto, mas essa natureza, cuja pompa é avivada pela elegância das formas, é a mesma [...] (LIMA, 1997, p. 99).

O registro do historiador atenta para as transformações do país (Restauração Meiji), momento em que o Japão se situa em um embate entre tradição e modernidade – e em defesa da tradição que o mundialmente conhecido escritor, Yukio Mishima, lutou entre sol e aço. Mas, de acordo com o historiador, a natureza é algo que não muda. Embora seja um exímio registro e uma aproximação da cultura, Lima soube captar o sutil daquela natureza, que fornece ao japonês o “deleite subjetivo da sua contemplação extática” (*Ibid.*, p. 115-116).

Agora é cabível a travessia para o poético. A tradicional poesia japonesa sempre versou em uma composição de cinco e sete sílabas, e um grande pilar característico de sua formação foi a noção de brevidade. Duas principais formas poéticas destacam-se: o *tanka*, poema composto de cinco versos em duas estrofes e contemplando trinta e uma sílabas, difundido a partir do século VII, no Período Nara; (710 d.C. – 794 d.C.); e o *renga*, engenhosa composição coletiva bastante praticada entre os séculos XII e XVI (isto é, vai do Período Heian ao Período Muromachi), compreendendo duas estrofes em que a primeira estrofe (*hokku*) figurava um esquema de “cinco-sete-cinco” sílabas, e a segunda com sete sílabas, assim sucessivamente, formando um longo poema. Dois gêneros basilares para a evolução literária japonesa por trazerem para a criação literária, cada um com seus usos particulares de linguagem, a realidade. É no momento de passagem para o século XVII que reside a gênese do *haikai*: no despojamento do *renga*, quando a estrofe *hokku* ganha autonomia e passa a ser simplesmente *haikai*³³, isto é, uma composição de três versos distribuídos em um esquema de “cinco-sete-cinco” sílabas poéticas.

Embora o *haikai* seja um gênero curioso pela sua síntese na estrutura, tendo marcado não só a literatura japonesa, como tendo despertado interesse de uma legião de poetas no Ocidente, aos olhos da teoria literária fica reservado à penumbra. Nos manuais de teoria literária, quase nada se fala de *haikai* em matéria de formas poéticas. Encontramos em Hênio Tavares, no seu compêndio *Teoria Literária* (1981), a classificação de *haikai* na seção de gênero lírico, e assim nos diz: “espécie literária japonesa, de forma fixa, em estrofes de três versos. A estrofe deve conter dezessete sílabas métricas” (TAVARES, 1981, p. 285). Em Massaud Moisés, notório estudioso de literatura portuguesa e criação literária, também pouco se vê a despeito do *haikai*, apenas uma breve passagem, em *Literatura: mundo e forma* (1982, p. 308-309) ao abordar o limite ótico das formas em consonância com a realidade. Mas é em seu *Dicionário de termos literários* (2004) que encontramos uma justa definição e aqui citamos o verbete:

³³ *Haikai* é frequentemente sinônimo tanto de *haiku* quanto de *hokku*. Manteremos o termo *haikai* para a definição.

Semelhante pela forma ao epigrama, o haikai deve concentrar em reduzido espaço um pensamento poético e/ou filosófico, geralmente inspirado nas mudanças que o ciclo das estações provoca no mundo concreto. Destituído de rima no original, o haikai pressupõe a leitura silenciosa, visual e mental a um só tempo, e encerra força onomatopaica ou imitativa, de modo que se fundam a carga semântica e a massa sonora, a percepção e o significado. Busca alcançar o reino da Sensação, das melodias jamais ouvidas, das peregrinas emoções desencadeadas pela comunhão, instantânea e fugaz, com a eternidade e a imortalidade; expressar uma sensação nova, um imprevisto significado de súbito apreendido no espetáculo da vida e da Natureza, pela associação, espontânea e alógica, de aspectos até então distantes ou separados (MOISÉS, 2004, p. 217).

O conciso verbete de Massaud Moisés elenca as duas grandes características presentes em toda a antiga poesia japonesa e que o *haikai* herdará: a brevidade e a inscrição das estações do ano. Veloz em sua estrutura, como se querendo chegar mais rápido ao leitor, sua busca pelo “reino da sensação” percorre uma natureza sem fim e faz do próprio *haikai* uma poesia das sensações.

No campo da crítica, em línguas neolatinas, a abordagem do gênero nipônico é esparsa e ainda tímida. Uma obra que certamente contribui para a discussão é *Haiku Japonés: historia y traducción* (2010), do escritor e poeta espanhol Fernando Rodríguez-Izquierdo. A primeira parte da obra se detém sobre a origem e sentido do *haikai* e nos ajudará a fomentar uma grande propriedade do *haikai*: o seu contato *íntimo* com a natureza, quase onírico, uma janela aberta para a realidade, pois que “se ocupa só da vida. É como a flor da existência, e despreocupa-se do transcendente, mas desvela nas coisas uma natureza divina imanente a elas” (RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, 2010, p. 30, grifo nosso)³⁴. Traço fundamental para compreender que o poeta haikaísta renuncia à subjetividade, a um mergulho intimista próprio do gênero lírico, em favor de uma visada objetiva, ou seja, “tende a anular sua personalidade” (*Ibid.*, p. 32)³⁵ para elidir sujeito e objeto, abre mão da subjetividade para criar uma lente capaz de expressar os sentidos da natureza e penetrar no íntimo das coisas. A fórmula do *haikai*, portanto, *é condensar o máximo no mínimo*.

Como a matéria do *haikai* é a realidade, as estações do ano, a natureza, estes os seus temas maiores, convém vir à baila uma lacônica argumentação de R-Izquierdo acerca da significação do *haikai*: “todo o mundo captado em seu imediatismo [...]”³⁶. O *haikai* capta a realidade como se a fotografasse. Um recorte. Um fragmento. Um documento. Ora, fotografar

³⁴ “El haiku se ocupa sólo de la vida. Es como la flor de la existencia, y se despreocupa del más allá, pero desvela en las cosas una naturaleza divina immanente a ellas”.

³⁵ “Tiende a anular la personalidad de éste”.

³⁶ “Todo lo natural captado en su inmediatez [...]”.

o real é produzir novas imagens desse real em pose para a câmera. Direcionada, a *câmera-haikai* opera objetivamente, mas sem abandonar as cordas da subjetividade e sensibilidade do olhar. Opera em um mundo de infinitas aberturas, superexposto. *Superexposição*, para tomarmos a acepção de Paul Virilio (1993, p. 14) de “um mundo sem antípodas, sem faces ocultas”. Poesia e fotografia unidas no trabalho de decodificação. O que pode este encontro? Não é a fotografia uma atividade que possibilita uma abertura a muitos horizontes? E essa abertura também não é familiar à própria poesia?

Para defender e seguir o encontro é preciso fazer nota da gênese do próprio estatuto fotográfico na reprodução mecânica daquilo que não se repetirá, a tradição barthesiana de congelamento do real³⁷. Se for possível radicalizar o estatuto da fotografia de documento tautológico (barthesiano) do real, estaremos repensando o papel da imagem fotográfica na seara do fragmento estático e falando de imagens que transformam e atualizam o mundo que fotografam, produzindo não apenas uma imagem fixa, mas outras novas imagens. Se assim falamos de imagens imaginárias, “o que ela documentaria, então? Quem nos garante que a fotografia formalmente similar e precisa, e aparentemente objetiva, [...] é documento verdadeiro do que as pessoas veem e, sobretudo, sentem, pensam, fazem e são?” (MARTINS, 2009, p. 158). A indagação do sociólogo José de Souza Martins é perspicaz para o estatuto do caráter “ficcional da natureza polissêmica da fotografia” (MARTINS, 2009, p. 37). *Imagens-mundo* que são ficcionais, narrativas, contam histórias, descongelam uma natureza fluida. Aí poesia *haikai* e fotografia podem se encontrar, diante de um mundo bombardeado por imagens, mundo povoado por signos, semioticamente falando³⁸.

Natureza fluida. Império de imagens. Um território tão fugidio quanto palpável, tão belo quanto aterrorizante. É somente e, sobretudo, a materialidade da imagem que é capaz de tornar a natureza presente. Só mesmo a imagem estaria apta a inscrever todas as peculiaridades e segredos da mais recôndita vida selvagem por todos os cantos do planeta. Como não pode falar, a natureza é posta no confessionário da imagem, levada a mostrar-se em todas as suas formas. A natureza é “naturalmente” imagética, é esta familiaridade que impõe uma garantia de verdade às fotografias. A natureza é para aqueles que andam por ela, que a apalpam, viajam pelos caminhos que ela própria se incumbiu de traçar, aqueles que compreendem suas peculiaridades, “sua modernidade”.

³⁷ O *eidos* da fotografia no discurso de Roland Barthes, ou o grau zero da fotografia, em *A Câmara Clara* (1984), toma a imagem fotográfica como um recorte estático de um tempo móvel (algo de tautológica); imagens *sem intenções* alimentando-se do real, mas sem duplicá-lo.

³⁸ O intercâmbio entre poesia e fotografia via semiótica, puro *processo de signagem*, é um campo fértil para novas outras teorizações. Podem ser consultados os autores no campo semiótico, como Peirce (2008); Santaella e Nöth (2008); Dubois (1993).

A imagem da natureza torna-se o próprio Império, sua própria imagem e semelhança: imprevisível, móvel, fluida, flexível, dinâmica, criativa, surpreendente, poderosa. E se as imagens pensam, elas pensam, acima de tudo, que nós somos alguma coisa. As imagens querem, desejam, sonham não só com mundos e os projetam, mas também com sujeitos que o povoem e criam demandas subjetivas sobre aquilo que nós somos. E nós, leitores, embarcamos nos fluxos vertiginosos de informações e imagens da natureza, percorremos caminhos sem direções, que não se sabe para onde e para que lado vão. Sobretudo, vivemos a imagem da natureza em todos os seus limites. Um aquém-mundo?

Na trilha da imagem fotográfica, a imagem que o *haikai* suscita – o “registro ou o despertar de uma percepção muito mais ampla ou intensa nascida de uma sensação”, como diz o poeta e professor Paulo Franchetti (2007, p. 9) em uma introdução a seu livro de *haikais*, *Oeste*, ideia muito próxima daquilo que Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (2000, p. 29), chamou de “imagem-no-poema” – nos joga para a sua própria estrutura ideogramática. E entre *haikai* e ideograma, é sempre salutar lembrar o trabalho de Ernest Fenollosa sobre a escrita ideogramática chinesa. Um trabalho que, segundo o poeta e crítico literário Ezra Pound, em seu *Abc da Literatura* (1990, p. 25), versava “explicar o ideograma chinês como um meio de transmissão e registro do pensamento”. A releitura de Fenollosa feita por Haroldo de Campos, em *Ideograma: lógica, poesia e linguagem* (2000), traz à tona o “caráter icônico” e os “traços simbolóides” – acepções tricotômicas da semiótica peirceana – do caractere chinês. Uma rosácea de convergências em que, pela ótica de Fenollosa, a “natureza é uma trama de múltiplas tensões. O ideograma – e a poesia como expansão deste – é, para Fenollosa, o homólogo escritural dessas tensões no mundo abreviado do texto” (CAMPOS, 2000, p. 52-53, grifo nosso). Palavra e imagem: “teia intersticial” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 70). Afora a releitura das teses fenollosianas, o ponto alto do livro organizado por Campos é um ensaio do cineasta russo Serguei Eisenstein que se centra na investigação da montagem cinematográfica na cultura japonesa³⁹.

Longe de adentrar nas críticas que Eisenstein faz no ensaio ao cine-olho de Vertov (eliminação, em seu cinema, dos intervalos de movimentos, respaldada na gesta de tempo lento que é característico do teatro japonês *Kabuki*), interessa-nos sublinhar o caráter ideográfico e hieroglífico da escritura japonesa que Eisenstein aborda. Segundo o cineasta, o

³⁹ Quando se fala em montagem cinematográfica é sempre necessária a situação do debate em torno da montagem no cinema soviético e seus nomes expoentes (Serguei Eisenstein e Dziga Vertov), “montagem dialética”, como diz o filósofo Gilles Deleuze, em *Cinema 1, a imagem-movimento* (1985), embora Eisenstein e Vertov mantenham suas particularidades na acepção de montagem. A título de consulta pode-se conferir em Deleuze o capítulo sobre a imagem-percepção (1985, p. 95-113) em que se valem os argumentos acerca da dialética e da montagem no cinema soviético.

haikai é a forma mais lacônica da poesia (numa acepção mais abrangente): “hieróglifos transformados em frases” (EISENSTEIN, 2000, p. 152).

Não é fortuito pontuar que o debate acerca da palavra e da imagem deságua no campo semiótico. E desde já, outro alerta: menos intentamos percorrer a teoria geral dos signos do filósofo-matemático Charles S. Peirce e sumariar o exame. O que é proveitoso na tão complexa e profunda Teoria Semiótica de Peirce e que nos ajuda a compreender a própria colocação de Fenollosa, “frases hieroglíficas”, é o valor icônico que carregam as palavras (isto é, signos). Por signos podemos entender, na voz do próprio Peirce em uma eloquente definição dentre vastas definições de signo, “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo” (PEIRCE, 2008, p. 46). Logo, o signo representa algo (o objeto, que determina o signo, é diverso do signo e é o próprio objeto um signo), está no lugar de algo (mas nunca o substituindo) e o “efeito” que o signo causa na mente da “pessoa”, como nos diz Peirce, é denominado interpretante (e não intérprete) do signo.

Dentre uma vasta classificação do signo⁴⁰ – para a tricotomia signo-objeto-interpretante Peirce apresenta dez classificações e cada uma com suas complexas partições –, convém notar que é só na relação com o interpretante que o signo é. De qual interpretante se fala? É oportuno frisar o que Peirce chama de interpretante dinâmico, no parágrafo trezentos e quatorze (2008, p. 168) é o efeito particular de cada intérprete, como por exemplo, cada pessoa ao ler um poema sente um efeito e cria suas próprias imagens. Com isso, podemos dizer que um encontro entre semiótica e literatura é tão possível que foi laboriosamente investigado por Décio Pignatari (2004), afirmando que “toda poesia é intersignica, embora sob disfarce verbal” (PIGNATARI, 2004, p. 115).

Se por um lado a poesia no Ocidente nasce com a música e junto à oralidade, sendo que só com os avanços da revolução industrial passou a “entrar pelos olhos”, como coloca Octavio Paz, na célebre obra *Signos em rotação* (2009, p. 117), por outro lado a poesia no Oriente – resguardando sempre as particularidades entre ambas no tocante às suas formas opostas de escritas – inscreve-se, como notam Santaella e Nöth em um ensaio sobre hibridações na poesia, “na plasticidade da ideografia [...], nos ritmos visíveis de suas cadeias quase fílmicas” (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 11). Contudo, é na *dimensão plástica da escrita* que Santaella vê a “via mais evidente do cruzamento da poesia ocidental com a oriental”

⁴⁰ O leitor de língua portuguesa pode dispor de uma riquíssima literatura semiótica em Lucia Santaella, especialmente em *Teoria geral dos signos* (2000), *Semiótica Aplicada* (2004), *Matrizes da linguagem e pensamento* (2005) e *Imagem* (2008).

(SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 11), e seguramente a acompanhamos. Esse cruzamento, pelo crivo semiótico da autora, diz respeito, pura e simplesmente, ao conceito de “imagem verbal” tão próprio ao campo literário, pois que “é na poesia que os interstícios da palavra e imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendente” (SANTAELLA, 1993, p. 49).

Com a contribuição semiótica, é possível uma tentativa de tornar clara a colocação de Fenollosa de que o *haikai* constitui-se de frases hieroglíficas, já que a imagem, de acordo com a semiótica, está introjetada na palavra poética. Se “a imagem diz o indizível” (PAZ, 2009, p. 44), a imagem infiltrada no *haikai*, além de levar o leitor a outros mundos possíveis, é um “algo mais” da poesia que a linguagem não alcança, embora só se possa alcançar esse algo mais pela linguagem. Ora, se o *traço* da imagem contido no *haikai* permite ao leitor construir outras novas imagens de outros mundos possíveis, falamos de um leitor que sonha pelo *haikai*. Não percebeu Roland Barthes essa abertura ao sonho quando afirma que “nem o Haiku nem a Foto fazem ‘sonhar’” (BARTHES, 1984, p. 78)? Deste modo, eis o *haikai: uma passagem para o imagético*.

Falar de *haikai* é também falar de seu grande difusor, pelos idos do século XVII – Era Genroku (1668 – 1703), ou Período literário Kinsei⁴¹ –, o poeta Matsuó Bashô, que popularizou o gênero em maior grau que o *renga*. Educado desde cedo a ser samurai, Bashô teve uma vida errante e em seu nomadismo “se lançou a uma vida de pobreza e peregrinação para adquirir conhecimento diretamente da natureza” (RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, 2010, p. 68)⁴². Para Bashô, a poesia só era possível com o contato do poeta com a natureza – por isso o *haikai* tem fortemente um tom rural e bucólico, fruto de tais experiências. Quanto à forma, vale destacar que Bashô não se opõe à tradição nem é precursor de novos modelos, mas a sua importância e sua originalidade estão em revigorar a difusão do gênero poético através de uma “excessiva simplicidade, prosaísmo, jogos verbais” (*Ibid.*, p. 65)⁴³ que aproxima cada vez mais a poesia do seu público leitor, desatando os nós com uma poesia erudita em que preponderava certo hermetismo da antiga forma *tanka*.

A lição que deixa Bashô, para o *haikai* e para os poetas futuros, é que a poesia é fruto de uma intensa observação direta e imediata do mundo, é “uma forma de ver e de viver o mundo” (FRANCHETTI, 2012, p. 20), e por isso mesmo, continua Paulo Franchetti (*Ibid.*, p. 28), “busca e pressupõe uma visão ascética do mundo”. Ao apresentar uma obra poética

⁴¹ Cf. especialmente a oitava parte da obra *História da cultura japonesa* (1986, p. 149-182), de José Yamashiro.

⁴² “Se lanzó a una vida de pobreza e peregrinaje para aprender directamente de la naturaleza”.

⁴³ “Excesiva simplicidad, prosaísmo, juegos verbales”.

carregada de simplicidade e beleza, Bashô ultrapassa as barreiras orientais e torna-se reconhecido mundialmente por apresentar o par “poesia escrita e poesia vivida” circunscrito em três linhas – o mesmo Paulo Franchetti diverge de uma costumeira compreensão da síntese do *haikai* como algo limitativo, um divertimento literário por sua brevidade de três linhas; aqui o acompanhamos na crítica⁴⁴. Tal reconhecimento fez com que Octavio Paz escrevesse um descomunal ensaio sobre Bashô e que vem a somar-se ao que há de excelente no *corpus* bibliográfico do gênero *haikai*. Para Paz (2009, p. 156), “o haiku é um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta”. Com Octavio Paz e com Bashô podemos compreender o enflorado caminho do *haikai*, poesia com o cheiro da tarde madura, poesia remansada, deslizando na página como deslizam no ar as flores de cerejeira no cair de uma tarde de primavera. Com Bashô, o *haikai* atinge sua máxima de ser “uma palavra cápsula carregada de poesia” (*Ibid.*, p. 163). Poesia que brota nos vergéis do Oriente.

O legado de Matsuô Bashô para a poesia é o direcionamento do olhar para a simplicidade no poema. Em matéria de poesia, falar do poema é falar de sua laboriosidade quase arquitetônica, com suas métricas e rimas, nas formas do poema, que inserem poemas e poetas nas malhas dos juízos de valores dos cânones literários – um Platão expulsando um grupo de poetas (os miméticos) e mantendo outros (os cidadãos) em sua *República*, que nada mais é um Platão já apontando para os cânones literários e juízos de valor (o que presta/não presta; o que interessa/não interessa); por isso a teoria da literatura precise voltar-se sempre para o legado platônico. Mas falar do poema é também falar de outra coisa, que não este lugar do puro hermetismo, parnasianamente pensando. Para isso, podemos ilustrar com um poema de Carlos Drummond de Andrade chamado “Exorcismo”, em *Discurso de primavera e algumas sombras* (1978, p. 113-115), que atenta para a liberação dos vocóides e dos programas estruturais que impregnam a poesia:

Das relações entre topos e macrotopos
Do elemento suprasegmental,
Libera nos, Domine.

Da semia
Do sema, do semema, do semantema,
Do lexema,
Do classema, do mema, do sentema,
Libera nos, Domine.

Da estruturação semêmica,
Do idioleto e da pancronia científica,
Da realibilidade dos testes psicolingüísticos,
Da análise computacional da estruturação silábica dos falares regionais,

⁴⁴ Cf. Franchetti (2007, p. 9-15).

Libera nos, Domine.

Do vocóide,
Do vocóide nasal puro ou sem fechamento consonantal,
Do vocóide baixo e do semivocóide homorgâmico,
Libera nos, Domine.
[...]

Do programa epistemológico da obra,
Do corte epistemológico e do corte dialógico,
Do substrato acústico do culminador,
Dos sistemas genitivamente afins,
Libera nos, Domine.

Ao evocar a liberação dos intelectualismos do poema o que resta? O próprio Drummond, em um poema de *Boitempo III* (1980, p. 44), continua a perseguir a liber(t)ação da linguagem:

Tudo é mais complicado
Se se tenta explicar.
Um gato me fitou,
Percebi tudo: nada⁴⁵.

Com o poema de Drummond, vemos que o “descomplicar” é a própria matéria da poesia: desdizer, desexplicar, é o perceber de tudo pelo olhar do gato, é sentir o máximo no mínimo. Ora, neste ponto Leminski é herdeiro de Drummond. Percebemos esta herança em um *haikai* de *La vie en close* (1994, p. 115):

Saber é pouco
Como é que a água do mar
Entra dentro do coco?

Neste *haikai* Leminski, seguindo as trilhas drummondianas, aponta para a definição do gênero poético: a condensação do máximo (a água do mar) no mínimo (coco); metalinguístico: o *haikai* falando do próprio *haikai*. E se “saber é pouco”, principalmente quando se “tenta explicar”, como nos diz o poema do Drummond, o melhor é olhar a vida. Assim fazem alguns poemas de *O ex-estranho* (2001), última reunião de inéditos de Leminski, feita por Alice Ruiz, um livro onde predomina menos a tônica existencial e febril de *La vie en close*, e mais uma lufada cheia de vida, como podemos ver no poema “Rimo e rimos” (2001, p. 24): “vida, coisa para ser dita”. Olhar, mas também *mergulhar* na vida. Se tomarmos um livro como *Distraídos venceremos* (1995), mais intimista – onde se encontra um antológico poema, “Razão de ser”: “escrevo porque preciso / preciso porque estou tonto”

⁴⁵ Poema “Solilóquio do Caladinho” (1980, p. 43-44).

(LEMINSKI, 1995, p. 80) – podemos encontrar em um poema um excelente termo que traduz o mergulho que o *haikai* faz, tanto na vida como na página em branco: o neologismo *naugrafar*.

De todos os náufragos
Náugrafo
O náufrago
Mais profundo (LEMINSKI, 1995, p. 43).

Eis o procedimento do *haikai*: *naugrafia* no oceano da página. *Naugrafia* na matéria do máximo. Podemos agora levantar algumas perguntas: qual o interesse do Ocidente pelo *haikai*? Mais especificamente: qual o interesse da literatura brasileira pela forma poética oriental? Como o *haikai* chegou ao Brasil e por quais rotas? E deste encontro, houve rupturas ou foram os poetas que se valeram do *haikai* fieis à tradição nipônica? Tais questões, entre tantas outras que podem surgir, já garantem por si uma série contínua de grandes debates. Uma citação de Luiza Lobo é introdutória para a questão do interesse ocidental pela poesia japonesa:

No ocidente, a busca do *haikai* deriva de uma necessidade de se reencontrar o símbolo, de se superar a fragmentação resultante dos efeitos do capitalismo e do cosmopolitismo modernos, que acarretam o excesso de fragmentação e uma sociedade de simulacros levados ao extremo pela troca simbólica entre signos já mecanizados e esvaziados de sentido (LOBO, 1993, p. 68).

A partir de uma leitura fundamentada no discurso da “pós-modernidade”, Lobo reafirma o caráter imagético do *haikai* e, na contramão do traço fragmentário da sociedade dita pós-moderna, isto é, dispersão, aproxima-se da *união* que o gênero poético estabelece com o mundo. Além disso, a obra de Lobo faz um breve panorama da prática do *haikai* no Brasil, muito embora a autora se perca em algumas colocações generalizadas de que “ser haikaísta significa pertencer a um clube seletivo e intelectual” (*Ibid.*, p. 66) – o grande empenho de Bashô é que o *haikai* justamente não seja de um grupo seletivo e muito menos intelectual; e como veremos adiante, no Brasil essa concepção não condiz. Não obstante, é um ensaio de fôlego de Paulo Franchetti, “Haikai no Brasil” (2012), que melhor traça um panorama do *haikai* em nossa literatura a partir de quatro momentos: (i) da crítica do historiador Afrânio Peixoto, que introduz em língua portuguesa o *haikai*, em uma crítica amistosa de 1919; (ii) com os modernistas, que se apropriaram do *haikai* pelo seu caráter de brevidade, dando-lhe uma nova coloração, isto é, adequando-o aos “tempos modernos” das máquinas paulistas, da aceleração da vida, ou como diz Guttilla (2009, p. 12), “reduzir-se-á a um terceto breve e bem humorado, cujo tema refletirá a novidade da vida urbana”; (iii) com a difusão do *haikai* feita pelo poeta

Guilherme de Almeida (um dos fundadores da célebre revista modernista *Klaxon*), que conferiu ao *haikai* rimas e métricas próprias, além de inserir títulos aos poemas, tomada que, segundo Franchetti, fracassa “não pela rima, nem pela métrica, mas pela atitude que se explicita quando os lemos com os títulos que têm” (FRANCHETTI, 2012, p. 203), isto é, limita a interpretação do leitor; (iv) pela via crítica a partir dos estudos de Fenollosa, que renderam admiração por parte dos poetas do movimento concretista, valendo-se do *haikai* muito mais por um interesse técnico e visual (interesse no seu valor ideogramático e icônico, nos termos semióticos).

Certo é que nesta trajetória traçada por Franchetti algumas elipses podem ser encontradas, como a produção do *haikai* no Brasil pela comunidade nipônica, por exemplo. Quanto a isto, é imprescindível o livro de Masuda Goga (1988) que tenta seguir a trilha de imigrantes japoneses entre as décadas de 1930 e 1940 que compuseram *haikais* no Brasil – embora a obra limite-se até a década de 1950, constitui um bom *corpus* de haikaístas da primeira metade do século. Ainda foram esquecidos por Paulo Franchetti “os exercícios líricos”⁴⁶ do jovem Guimarães Rosa, que viu no *haikai* o ponto de beleza e simplicidade e que levará para sua prosa – as poesias de Rosa, não só os *haikais*, inscrevem belas imagens da natureza, o que levaram-nas à aclamação com um prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras em 1936 (inclusive, elogiadas pelo já citado Guilherme de Almeida), mas apenas sendo publicadas postumamente, no volume *Magma* (1997). Pode-se notar que o *haikai* estabeleceu-se no Brasil de forma harmoniosa, reconhecido por vários poetas como uma autêntica forma poética da simplicidade, mas um simples que muito é.

Leminski muito se dedicou aos *haikais* e deu-os uma particular elasticidade nos temas, sempre com humor e com um labor na linguagem. Cada *haikai* de cada obra sua tem um traço particular, mas em todos eles o olhar é sempre conciso e direto sobre a realidade. Um *haikai* de *Caprichos e Relaxos* exprime bem o que podemos chamar de uma poesia movente, uma imagem fotográfica que nada tem de estática:

Poema na página
Mordida de criança
Na fruta madura
(LEMINSKI, 1983b, p. 65).

O poema na página (circunstância) parece abrir o cenário: o espaço que o poema configura é de transição, transitoriedade, mudança, fluxo, movimento. Os antagônicos “criança” e “madura” conduzem a ação do tempo. A temporalidade exposta nos dois últimos

⁴⁶ Fala de Guimarães Rosa ao tradutor Günter Lorenz (cf. LORENZ, 1973, p. 326).

versos é a temporalidade do Ser que o poema incorporou, quer dizer, o poema fez morada na temporalidade. O poema na página fotografa, então, com absoluta simplicidade a ação de uma mordida de criança em uma fruta madura que é, na verdade, o caminho de todo o indivíduo à maturidade, ou ao conhecimento (à sabedoria, dirão os filósofos), ou até mesmo ao outro lado do rio. Aqui, percebe-se que o *haikai* fotografou a travessia. Um *haikai* de *Distraídos Venceremos* (1995, p. 132) exemplifica o que chamamos de passagem para o imagético:

Tarde de vento
Até as árvores
Querem vir para dentro.

Este é um *haikai* que brinca com a lógica, pois atribui vida ao objeto (as árvores *querem* vir para dentro). Para o plano da racionalidade, não há qualquer relação entre a árvore e o querer. Ora, esse mover o imóvel só pode encontrar abrigo no terreno da poesia. Quando o *haikai* atribui o querer ao objeto, o objeto *é*. Árvore movente, árvore desejante, devir-árvore. No torvelinho de imagens, o leitor pode facilmente criar mentalmente espaços dessas árvores moventes. É o leitor que fabricará imagens e mais imagens de tardes de vento (para pensarmos nas tricotomias peirceanas e nas fabricações de signos).

Visto como opera o *haikai*, depois de traçada sua teia simbolóide, voltamos para o terreno da crítica e indagamos: por que a nossa crítica ainda não se interessou pelo *haikai* e pelos haikaístas? Por que, ainda, o olhar com desconfiança? A obra do espanhol R-Izquierdo, certamente ganha seu mérito por teorizar e repensar o *haikai*, além de compendiar *haikais* de línguas inglesa, francesa e espanhola, mas falha por deixar de lado a nossa literatura. Uma luz na sombra, para o leitor de língua portuguesa, é um compêndio de *haikais* de diversos poetas brasileiros, organizado por Rodolfo Guttilla (2009). Que os dados sejam lançados. Pois, é nessa miríade que fechamos uma porta e abrimos outra: encerra-se nossa passagem no espaço literário e partimos para o Oriente próximo.

2.2 Movimento 2 – Budismo e poesia

Conta-nos uma velha anedota que um mestre Zen, Hogen, ocupava seus dias entre o silêncio e a tranquilidade do campo até receber, em seu templo onde vivia sozinho, quatro monges viajantes que ali se instalaram e acenderam uma fogueira. Em meio a uma discussão dos monges sobre objetividade e subjetividade, o mestre Hogen apontou para uma pedra e lançou um problema: se a pedra, diante dos monges, estava dentro ou fora de suas mentes. Um dos monges responde que, do ponto de vista budista, tudo é uma objetificação da mente,

logo, a pedra estaria dentro da mente. Replicou, então, o mestre Hogen: “a sua cabeça deve estar, então, pesada”⁴⁷.

Para início de debate nesta zona de operação do movimento de intermédio: por que dialogar budismo e poesia? O que pode e o que resulta deste encontro? Pode o Budismo contribuir com a poesia? Quando falamos em budismo, a primeira articulação operatória em nosso pensamento é a do Zen, uma corrente espiritual que mais parece levar o sujeito a se isolar do mundo e de suas agruras por meio de um forte silêncio. Embora o interesse ocidental pelo Oriente não seja tão recente, se levarmos em conta as missões de evangelização do Extremo Oriente (o Japão) no século XVI e o constante diálogo do pensamento oriental com a filosofia, dos filósofos gregos a Heidegger, o olhar ocidental para o Leste vai de um misto entre simpatia e exotismo. Seria insatisfatório, e até incompreensível, falar do Zen sem percorrer um caminho histórico do Budismo primitivo até sua evolução, visto que é o Zen fruto deste processo evolutivo. Nossa intenção de trajetória permeia, pois, certa imagem que construímos do Budismo ao longo dos anos, certas caricaturas. De que Budismo falamos? Não cabe neste espaço corrigir tais caricaturas e imagens, sejam verdadeiras ou não. Cabe-nos apenas plantar um desejo de caminho seguro para se chegar ao Zen, na terra do poente.

O primeiro desafio ao se falar de budismo é a tentativa de definição, ou melhor, de chegar a uma conclusão de ser o budismo uma filosofia, religião, racional, uma ciência do espírito, se é ascético, ateu ou não teísta. Outros caminhos levam para o budismo como uma doutrina, ou como um “caminho para a felicidade”. O segundo desafio é o aporte de leituras disponível, que abre caminho para duas problemáticas: primeira, a dificuldade, na linguagem, de compreensão do Budismo (inclusive o Zen); segunda, crer (o leitor) que se dominará o Budismo e se chegará a algum *fim* apenas com o nível de leitura.

Em língua portuguesa, os primeiros trabalhos (traduções) que tomamos conhecimento foram nas décadas de 1950 e 1960: *O Buda e o budismo* (1958), do francês Maurice Percheron, e *Budismo* (1964), do estadunidense Richard Abbott Gard. A eles e a alguns críticos de língua francesa que nos dedicaremos. As obras de Gard e Percheron, juntas, formam uma boa introdução ao debate e ambas centralizam em suas páginas a figura do Buda, seu caminho e seus ensinamentos, e o momento histórico de uma Índia pré-budista, em meados do século VI a.C., época de intensa espiritualidade da tradição bramânica.

A obra de Richard Gard apresenta de modo conciso a natureza do budismo, apontando para aquele que, mais tarde, tornar-se-ia o Esclarecido e ditaria as bases do pensamento

⁴⁷ Anedota “A mente de pedra”, compilada na obra *Histórias Zen* (1999, p. 73), de Paul Reps.

búdico. É na figura do jovem Siddharta, nascido entre nobres da família Gautama que se formam as bases do chamado Budismo Primitivo. Com Gard temos algumas definições de quem foi Gautama: um homem de pureza completa; o Mestre; o Venerado; o Esclarecido; o *Bodhisattva*, “aquele cuja essência é o conhecimento perfeito (*Bodhi*)” (GARD, 1964, p. 60). Embora Gard se atenha a várias definições de um “líder espiritual”, limitando por muitas vezes a leitura, o que nos interessa neste pequeno livro é a estruturação de acordo com a trindade búdica: o Buda, o *Dharma* (os ensinamentos deixados por Buda) e o *Sangha* (a ordem, uma comunidade para a vida monástica). Neste aspecto que podemos visualizar melhor a base do Budismo Primitivo, a partir do momento em que o jovem Siddharta atinge a Iluminação e transmite os seus ensinamentos para seus seguidores, ensinamentos que serão lidos e interpretados de forma dinâmica ao longo da história, possibilitando a criação de várias “seitas” fora da Índia.

Não obstante, Percheron vai mais além e melhor descreve não só a atmosfera da Índia do século VI a.C. como também os caminhos de Gautama até tornar-se Buda (literalmente traduzido por “Despertar”, ou “o acordado”), que em sua juventude viveu um espaço livre, filho de um homem e de uma sociedade⁴⁸. Mas é posteriormente, próximo aos trinta anos de idade, que a trajetória de Gautama toma outros rumos, quando seus olhos “testemunharam a dura realidade da vida” (PERCHERON, 1958, p. 24). O contato com o sofrimento da vida o faz decidir abandonar todos os prazeres e todas as riquezas que o cercavam. Seus olhos conheceram, então, a miséria humana. Um episódio que nos faz lembrar, *de longe*, um dos mais belos e expressivos Fragmentos do filósofo francês Blaise Pascal ao examinar a miserabilidade humana; diz Pascal no Fragmento 978: “[...] Quer ser grande, vê-se pequeno; quer ser feliz, vê-se miserável; quer ser perfeito, vê-se cheio de imperfeições [...]” (PASCAL, 2005, p. 422). Curioso que neste mesmo Fragmento, só descoberto um século após sua morte, Pascal alerta para o mal que é “estar cheio de defeitos, mas [que] é um mal ainda maior estar cheio deles e não querer reconhecê-los” (*Ibid.*, p. 423). Ora, é diante da miséria humana que Gautama realiza sua *travessia*: ele compreende que é preciso reconhecer a própria condição do sofrimento humano, e só então toma a decisão de partir e salvar não só a si mesmo, como também a humanidade desta condição. A “grande partida” é, pois, um grande momento na história do budismo: a renúncia. É daí que temos o primeiro grande ensinamento do já então Buda, o “Sermão de Benares”: “na origem desta dor universal está a sede de existir, a sede

⁴⁸ Outras obras em língua portuguesa, que centram na figura do Buda histórico e do espírito budista, podem ser consultadas: *A ética budista e o espírito econômico do Japão* (2007), de Ricardo Gonçalves; *A espiritualidade budista* (2007), de Takeuchi Yoshinori (org.); *Budismo: uma introdução concisa* (2003), de Huston Smith e Philip Novak.

dos prazeres fruídos pelos cinco sentidos exteriores e pelo sentido interior, e mesmo a sede de morrer” (BUDA *apud* PERCHERON, 1958, p. 33). Aquele Buda que se entregou a uma vida de mendicância, de esmolas, de caridade e de desprendimento, tal como fará um Matsuo Bashô, nômade da poesia.

Seguindo os passos de Christmas Humphreys (1949, p. 29), o “budismo começa com a iluminação de Buda” e não visou opor-se ao bramanismo, já existente na Índia. Longe de aprofundar o debate referente aos primeiros passos do Budismo Primitivo e de seu fundador, o budismo foi mote das mais diversas interpretações ao longo da história. De certo modo, a menos confiável é aquela que faz do budismo um “local de conforto”, ou como bem pontua o filósofo francês Fabrice Midal (2006, p. 28), não é interessante uma ideia de Budismo que vise “a fazer de cada um de nós alguém importante, um bobo mais feliz, um inconsequente constantemente sorrindo...”⁴⁹. O que Midal propõe na primeira seção de sua obra *Quel bouddhisme pour l'occident* (2006), com o rigor da palavra, é ler um budismo que não se reduza a uma espécie de disciplina de condução à felicidade, algo terapêutico e que venha a “responder aos anseios do indivíduo moderno fracassados em sua realização pessoal”⁵⁰ (*Ibid.*, p. 82) – para Midal, o problema se agrava ainda mais quando se toma os ensinamentos de Buda como uma teoria geral da natureza da realidade e quando se considera o budismo “como ateu, agnóstico, racional ou científico”⁵¹ (*Ibid.*, p. 74), o que dificulta sua compreensão⁵².

Como a doutrina de Buda fundamenta-se no contato com o sofrimento humano, alguns críticos tomam o budismo como uma “doutrina do sofrimento” (PERCHERON, 1958, p. 49), ou até como “filosofia do sofrimento” (HUMPHREYS, 1949, p. 98). Um sofrimento que sempre vem, uma vida em constante ilusão (*maya*). Como não lembrar, mais uma vez *ao longe*, do filósofo Pascal quando fala, em várias passagens dos duzentos primeiros Fragmentos de seu *Pensamentos*, que os divertimentos da vida entretêm o homem e que sintetiza o pensamento no Fragmento 414: “a única coisa que nos consola de nossas misérias é a diversão. E no entanto é a maior de nossas misérias” (PASCAL, 2005, p. 157). O próprio Humphreys, como se estivesse pascalianamente entusiasmado, bem descreve a condição humana: “somos o que somos e somos incompletos, infelizes, repletos de sofrimento. A causa

⁴⁹ “Faire de chacun de nous un legume, un animal idiot mais heureux, un décervelé sans cesse en train de sourire...”.

⁵⁰ “Répond aux attentes de l'individu moderne en mal de réalisation de soi”.

⁵¹ “Comme athée, agnostique, rationnel ou scientifique”.

⁵² Para um conhecimento mais aprofundado, é salutar conferir o debate que Midal (p. 34-75) propicia acerca de um budismo como religião, ou com elementos de uma religião (um fundador, uma comunidade, uma doutrina etc.), com elementos que não são próprios de uma religião (a crença em um deus criador das coisas, dogmas etc.) e como não teísta (desvia-se da ideia da revelação de Deus), além de outras aproximações, principalmente com a tradição cristã.

de todo esse infortúnio é o desejo; a causa do desejo é a ignorância, a velha ilusão do eu” (HUMPHREYS, 1949, p. 24). Desse modo, fica claro que a doutrina búdica aponta para certo tempo: o aqui e agora, o tempo presente, ou como conclui Midal (2006, p. 92): “a verdade do budismo não existe senão em nosso tempo presente, quer dizer, em nossa maneira de o interrogar”⁵³.

Do Budismo Primitivo, um momento altívolo que certamente merece destaque é o ensinamento de Buda, que já contava com oitenta anos, aos seus cinco discípulos, e que foi chamado de “As quatro nobres verdades”. Se consultarmos o livro *Introduction au Bouddhisme* (1989), de Jacques Martin, fundador e presidente da *L’Union Bouddhiste de France*, podemos conferir de modo didático cada ensinamento acompanhado de excertos dos sutras de Buda. A primeira verdade (*Dukkha*) proclama o reconhecimento da vida como sofrimento, onde encontramos um tom bastante peculiar nas palavras do próprio Buda: “o nascimento é sofrimento, [...] a velhice é sofrimento, a morte é sofrimento, a tristeza e os tormentos são sofrimento, a união com aquilo que não amamos é sofrimento, a separação daquilo que nós amamos é sofrimento”⁵⁴ (BUDA *apud* MARTIN, 1989, p. 31); a segunda verdade conduz para a causa do sofrimento, que é o desejo, um desejo ávido que é insaciável e faz o homem amar sua sombra, sua ignorância (*avidya*); a terceira verdade consiste na total supressão da segunda verdade, o desejo, e na cessação da primeira verdade, a vida como dor, eliminando as três raízes do mal: o desejo, o ódio, a ilusão; por fim, a quarta nobre verdade é a estrada para a salvação e que consiste em oito caminhos, as chamadas “Oito Sendas Óctuplas” – organizada por Jacques Martin em três grupos: a ética; a disciplina mental; a sabedoria⁵⁵.

Parêntesis. Após a iluminação e morte de Buda, os seus ensinamentos (*Dharma*) e lei (*vinaya*) deixados para os discípulos foram suscetíveis a diferentes interpretações, o que se tornou uma abertura para a evolução do próprio budismo, expandindo-se da Índia. Uma evolução que permitiu a criação de “escolas”, ou correntes. A primeira delas e a mais antiga é o *Theravada*, surgido no século III d.C. no Ceylan (atual Sri Lanka); a segunda é o *Hinayana*, ou também chamada de “Pequeno Veículo”, que adota como base de seu pensamento a trindade búdica (Buda, *Dharma*, *Sangha*); a terceira é o *Mahayana*, ou chamado de “Grande

⁵³ “La vérité du bouddhisme n’existe que dans notre présent, c’est-à-dire dans notre manière de l’interroger”.

⁵⁴ “La naissance est souffrance, la maladie est souffrance, la vieillesse est souffrance, la mort est souffrance, la tristesse et les tourments sont souffrance, l’union à ce que l’on n’aime pas est souffrance, la separation d’avec ce que l’on aime est souffrance”.

⁵⁵ Na organização de Martin encontram-se assim dispostas: (i) ética: a fala justa, ação justa, os modos de existência justos; (ii) disciplina mental: esforço justo, concentração justa, atenção justa; (iii) sabedoria: pensamento justo, intenção justa (cf. um amplo comentário de cada grupo em MARTIN, 1989, p. 48-66).

Veículo”, uma escola peculiar e que mantém divergências tanto frente à escola *Hinayana*, quanto ao *Theravada*.

Seria inteiramente impossível avançar em nosso propósito sem sublinhar aquilo que é *essencial* das citadas escolas, até para que fiquem claras as divergências, internas e posteriores: (i) o nirvana, essencial na tradição do *Theravada*. Da salvação de Buda, o êxtase, a quietude. O pleno silêncio do momento em que Buda suprimiu todas as paixões, todo o sofrimento e todo desejo, atravessando as quatro Nobres Verdades e atingindo a Iluminação. Certo é que o próprio Buda, ao atingir o nirvana, não se fez claro a seus discípulos do que seria esse estado de êxtase. O que faz o ideal de Nirvana atravessar todas as escolas do Budismo, além de ser a finalidade do *Theravada*, é o seu caráter de plenitude, de libertação e desprendimento. Não é fácil definir, ou chegar a uma compreensão plena, o que venha a ser o Nirvana, e para isso recorreremos a nossos críticos para uma tentativa de definição. Jacques Martin nos oferece uma salutar pontuação: “o Nirvana não é um lugar, um estado, onde haja alguma existência. Ele é fora do espaço e do tempo, fora de toda concepção dualista”⁵⁶ (MARTIN, 1989, p. 36). Do ponto de vista do praticante, aquele que intente seguir as Nobres Verdades e o *Dharma*, continua:

O nirvana é produzido geralmente durante a vida do praticante que tenha eliminado todas as paixões ou impurezas mentais. [...] O indivíduo que tenha realizado o nirvana goza de uma beatitude *indescritível*, além de uma sensação ordinária de felicidade⁵⁷ (*Ibid.*, p. 36, grifo nosso).

Primeiro, após a eliminação de todas as paixões e dores, poderíamos falar em uma “finalidade do nirvana”? Segundo, depois de tudo desaparecido, seria o nirvana *um fim*? Muitas são as respostas, satisfatórias ou não. Mas de acordo com o budismo, a finalidade do nirvana é o rompimento do *samsara*, isto é, cessação do ciclo sucessivo de existências. Jacques Martin (1989, p. 30, grifo nosso) assim define o *samsara*: “um ser que morre e depois renasce não é nem o mesmo ser, nem um ser diferente; é um *continuum* que transcorre de instante em instante, de existência em existência”⁵⁸. Talvez a compreensão se faça mais útil e mais clara por metáforas, como a esplendorosa citação de Maurice Percheron:

Suponhamos um continente a emergir do mar por certos picos. Imaginemos ainda que estes ilhéus desapareçam e que outros provenientes do mesmo

⁵⁶ “Le *nibbana* n’est pas un lieu, un état, où il y a une quelconque existence. Il est en dehors de l’espace et du temps, en dehors de toute conception dualiste”.

⁵⁷ “Le *nibbana* se produit généralement durant la vie du pratiquant qui a éliminé toutes passions ou souillures mentales. [...] L’individu qui a réalisé le *nibbana* jouit d’une béatitude indéfinissable, bien au-delà d’une sensation ordinaire de bonheur”.

⁵⁸ “Un être qui meurt puis renaît n’est ni le même être ni un être différent; c’est un continuum qui s’écoule d’instant en instant, d’existence en existence.

continente submarino deformável saiam das águas, já não serão os *mesmos* que os precedentes, mas tampouco serão *outros* (PERCHERON, 1958, p. 62, grifos do autor).

Pela ótica do budismo, a volição do indivíduo frente ao *samsara* é o *Karma*, isto é, suas ações. Humphreys, em uma passagem metafórica, também nos interessa para a compreensão do *Karma*: “É uma força perpetuamente geradora. Pode ser uma nuvem de trovoada tão carregada que nada poderá retardar a sua descarga completa” (HUMPHREYS, 1949, p. 118). E se o homem é livre para tecer suas próprias ações e construir seu próprio *karma*, logo, com o peso da citação agostiniana de Humphreys, “*karma* e livre arbítrio são duas faces da mesma verdade espiritual” (*Ibid.*, p. 143). Deste modo, se é possível falarmos em uma finalidade do nirvana, a cessação do *samsara* é a meta. Mas se o nirvana é um *fim*, algumas questões se sobressaem: seria o nirvana a suspensão do “Eu”, a morte, um nada, um vazio ou um aniquilamento? Todas essas questões possibilitam muitas interpretações e, posteriormente, o Zen-budismo as retomará. Apenas duas ressalvas a serem sublinhas: o historiador francês Léon de Milloué, em sua obra *Bouddhisme* (1907, p. 130), segue a hipótese de ser o nirvana um “aniquilamento absoluto do ser”; não obstante, seguimos o comentário do sinólogo francês Paul Magnin, em sua obra *Bouddhisme, unité et diversité* (2003, p. 178, grifo nosso):

O nirvana não pode ser explicado exclusivamente por uma problemática de existência ou de não-existência. Ele transcende toda forma e todo conceito, uma vez que ele é de uma *outra ordem*; ele não pode ser identificado ou reduzido apenas pelo raciocínio elaborado pelo espírito. Ele não é mais redutível unicamente pelos limites da experiência humana⁵⁹.

Em um movimento obverso, encontramos com a escola *Mahayana* e com aquilo que lhe é essencial: (ii) a vacuidade. Tendo surgido cinco séculos após a morte de Buda, o “Grande Veículo” *Mahayana* não segue a mesma operação do *Theravada*, de centralizar o nirvana como essencial, pois enquanto a antiga escola “se preocupa essencialmente de ser e de desenvolver os métodos particulares para realizar o nirvana, o Mahayana afirma a dupla vacuidade do ser e das coisas”⁶⁰ (MARTIN, 1989, p. 76). Tal como o nirvana, hastear a compreensão da vacuidade, ou doutrina da vacuidade, leva-nos ao ponto-limite. Dentro do próprio *Mahayana*, a doutrina da vacuidade foi pensada com extrema radicalidade por

⁵⁹ “Le nirvana ne peut être expliqué en recourant à une problématique d’existence ou de non-existence. Il transcende toute forme et toute concept, puisqu’il est d’un autre ordre; il ne peut être identifié ou réduit aux seuls raisonnements élaborés par l’esprit. Il n’est pas davantage réductible aux seules limites de l’expérience humaine.

⁶⁰ “Se préoccupant essentiellement de l’être et de développant des méthodes particulières pour réaliser le nirvana, le Mahayana affirme la double vacuité des êtres et des choses”.

Nagarjuna, fundador de uma das duas escolas mahayanistas⁶¹. Logo, suspender-se na alfombra da vacuidade é atingir a onisciência. Não obstante, se o *Mahayana* aponta a seta para a natureza profunda da realidade, e se a vacuidade se localiza no espaço, mesmo, entre o *samsara* e o nirvana, entre a afirmação e a negação, entre a existência e a não-existência, é perfeitamente possível acompanhar Paul Magnin (2003, p. 372):

Nagarjuna demonstra que a existência é tão ilusória quanto a não-existência. O mesmo se aplica para a permanência e a não-permanência, o relativo e o absoluto, o composto e o incompuesto, o presente, o passado e o futuro. Nagarjuna coloca claramente o princípio da não-dualidade: as coisas não são nem existentes nem inexistentes, nem compostas nem não-compostas etc⁶².

Como se tudo estivesse estilhaçado, tem o ser apenas que penetrar, experimentar ou experienciar uma imensa *vacuidão*. Experiência, mesma, que é a abertura para a vacuidade, ou compreensão de vacuidade: “a dialética negativa de Nagarjuna propõe [...] a realidade que não pode, todavia, ser *revelada* senão pela experiência, pela meditação”⁶³ (MARTIN, 1989, p. 81, grifo nosso).

Em nossa passagem pela gênese e evolução do budismo é a prática da meditação que nos será útil para um encontro com a poesia. Portanto, serão necessários desvios na complexa literatura da escola *Mahayana*, principalmente em suas questões éticas e ontológicas e em suas divergências com outras escolas budistas.

A abertura que a vacuidade possibilita é assim descrita por Fabrice Midal (2006, p. 119): “a via budista nos convida a penetrar no íntimo e a experimentá-lo de uma ponta à outra”⁶⁴. O que é, então, o meditar senão um voltar-se à atenção, à concentração e à paciência, enquanto prática e disciplina mental. E o que pode o meditar? Um primeiro passo pode ser dado sobre aquilo de que a meditação deve distanciar-se: tomar a meditação como propósito de calma ao espírito, ou como propósito de fazer sentir bem. Esta é uma leitura abnóxia e não muito satisfatória. Menos um método psicológico, mas sim um caminho de libertação, uma via para melhor nos colocarmos perante o mundo.

⁶¹ O *Mahayana* compreende duas escolas: a *madhyamika*, fundada por Nagarjuna, e a *Yogacara*, por Asanga. Dos críticos franceses do budismo, a obra de Paul Magnin é, certamente, a que melhor traz um comentário detalhado e sucinto de toda escola *Mahayana* e seus movimentos (cf. MAGNIN, 2003, p. 351-409).

⁶² “Nagarjuna démontre que l’existence est aussi illusoire que la non-existence. Il en va de même pour la permanence et la non-permanence, le relatif et l’absolu, le composé et l’incomposé, le présent, le passé et le futur. Nagarjuna pose clairement le principe de la non-dualité: les choses ne sont ni existantes ni inexistantes, ni composées ni non-composées, etc”.

⁶³ “La dialectique négative de Nagarjuna vise à suggérer [...] la réalité que ne peut toutefois être reconnue que par l’expérience, par la méditation”.

⁶⁴ “La voie bouddhiste nous invite à pénétrer dans l’intime et à l’éprouver de part en part”.

Um comentário introdutório vem de Paul Magnin (2003, p. 94): “[...] facilitar a prática da disciplina mental para erradicar a ignorância, obter a sabedoria e chegar à Iluminação, que acompanha a cessação (nirvana) do ciclo de renascimentos”⁶⁵. Magnin comenta como deve ser conduzida a prática de meditação em uma comunidade budista (*Sangha*): com o esforço, atenção e concentração justas, no intuito de eliciar qualquer tipo de *distração* – para usar uma acepção pascaliana. Logo, a meditação, pela ótica de Magnin, abre o indivíduo para uma pacificação interior e para uma “retitude” do comportamento, tanto em sua moralidade, quanto em seu pensamento.

Embora a obra de Paul Magnin seja louvável pela abrangência da sumarização do tema da meditação em todo o budismo, dentro da Índia e fora dela, como é o caso do budismo chinês e do budismo tibetano, acompanhamos o firme trabalho de Fabrice Midal que, ao debater a meditação, direciona o leitor para o pensamento Zen. Com Midal, portanto, poderemos argumentar que a meditação não é apenas uma prática para alcançar a sabedoria, mas uma *prática do ver e do sentir o mundo*.

Quando falamos em meditação e penetramos em sua sutileza e complexidade, afastamos-nos de qualquer lance de objetividade das coisas para transcorrer um caminho esférico (ou um caminho de subjetivação) rumo ao diálogo, ou “a ligação que se estende entre nós e o mundo”⁶⁶ (MIDAL, 2006, p. 317). Atar ou reatar o elo, a prática da meditação permite ao indivíduo não só conhecer a si e a seu redor, mas também questionar a si próprio e o mundo, e também: a celebrar o presente, o aqui e o agora, a abrir-se para a percepção. Podemos até dizer que há uma relação de olhar na meditação: ao passo em que o praticante fecha os olhos para meditar, abrem-se outros, no íntimo. Ver e sentir, mas também escutar: “a meditação nos ensina a escuta preciosa do simples”⁶⁷ (*Ibid.*, p. 354).

Por isso, Midal está certo quanto à necessidade de “repensar” o sentido da prática da meditação, isto é, abri-la para novas possibilidades de leitura. Uma meditação que, mesmo em estado de atenção, veja, observe. Ou melhor: uma meditação observante “da distinção entre aquele que olha e o que é olhado”⁶⁸ (*Ibid.*, p. 326). Certo também está Entai Tomomatsu que dedica boa parte de sua obra, *Le bouddhisme* (1935), a repensar o sentido do próprio budismo, não como algo do domínio intelectual e científico. É preciso vivenciá-lo no coração e senti-lo. Vivenciar com os olhos, com o tato, com o pensamento. Não foi o próprio Buda quem erigiu

⁶⁵ “[...] Faciliter la pratique de la discipline mentale pour éradiquer l’ignorance, obtenir la sagesse et parvenir à l’Éveil qui accompagne la cessation (nirvana) du cycle de renaissance”.

⁶⁶ “Le rapport qui se déploie entre nous et le monde”.

⁶⁷ “La méditation nous apprend l’écoute précieuse du simple”.

⁶⁸ “La distinction entre celui qui regard et ce qui est regardé”.

o seguinte ensinamento (*Dharma*): “[...] pensativo, percorro o mundo” (BUDA *apud* PERCHERON, 1958, p. 94). E mais: “o budismo será compreendido por aqueles que o sentirem a partir da experiência pessoal”⁶⁹ (TOMOMATSU, 1935, p. 58). O que Tomomatsu nos aponta, pois, é que a compreensão do budismo, ou o que ele chama de *filosofia meditativa*⁷⁰, não está apenas nos livros, embora eles indiquem caminhos, mas está na prática e na experientiação. E se pudermos retomar a questão inicial, *o que pode o budismo*, estaremos seguros em concluir que o budismo *realça a cor da vida*.

Agora, já na dobra do rio, cruzando as planícies, podemos reencontrar as pedras, tal como na anedota de Paul Reys, e o que veremos é um budismo, de modo geral, como *um desafio ao pensamento e ao sentido*. Se na anedota descrita por Reys o monge diz que tudo não passa de uma objetificação das coisas, o budismo nos responderá, portanto, que é preciso seguir um caminho para a exteriorização do interior. No terreno budista os caminhos são longos e vários. É nas veredas da simplicidade, da precisão, da experiência e da libertação que nos direcionamos para uma proveitosa tese de Fabrice Midal (2006, p. 15) de que “a crítica do budismo deve ser primeiro uma crítica do olhar”⁷¹. Esta é a crítica do olhar que o Zen-budismo irá dialogar, e a ela voltaremos adiante. Agora é possível, ainda sob a tese da crítica do olhar como pano de fundo, que o budismo encontre a poesia.

Leminski não estava alheio a esse caminho Zen. Pelo contrário, assim como estava atento ao *haikai*, Leminski estava atento para o diálogo que o próprio *haikai* permite com o budismo. E não apenas isso, basta vermos as constantes citações e referências a Buda e ao budismo em seus textos. Leminski escreve uma crônica para a Folha de São Paulo em 1985, intitulada “Fala, frei Boff!”, em que faz um percurso pelo silêncio de Buda, passando por Pitágoras, até Graciliano Ramos⁷². Essa mesma crônica Leminski transformou em versos, intitulando “Variações para silêncio e iluminação”, que abre sua obra *Ensaaios e anseios crípticos*⁷³. Em outro texto de 1985, “Carinhos e ternuras”⁷⁴, há outra citação a Buda, como também a Jesus. Um texto terno, quase búdico.

Pois bem: juntos, budismo e poesia parecem operar como um *panóptico transparente* – sim, é preciso torná-lo transparente para que possamos zerá-lo, e só então zerado é que o panóptico pode imbuir-se poeticamente. Como é próprio de todo campo de visão colocar em

⁶⁹ “Le bouddhisme sera compris de ceux qui le sentiront par expérience personnelle”.

⁷⁰ Cf. capítulo III sobre o budismo como filosofia meditativa (TOMOMATSU, 1935, p. 156-169).

⁷¹ “La critique du bouddhisme doit d’abord être une critique du regard”.

⁷² Cf. Anexo 3.

⁷³ Cf. Anexo 4.

⁷⁴ Cf. Anexo 5.

xeque as fronteiras entre o visível e o não visível, aquilo que se vê e aquilo que é encoberto, é salutar situarmo-nos: em que direção aponta o nosso *panóptico*?

Quando a poesia *haikai* põe em seu centro a natureza e constrói um modo de pensar o real e a ele se mesclar, sua palavra carrega uma ação contemplativa. Não é a natureza apenas um *objeto* alheável ao poeta, é a condição do fazer poético apenas mediante uma ação contemplativa; *a poesia oriental une-se à natureza e ambas formam um espaço de contemplação, simplicidade, beleza e quietude*. Aqui as linhas se encontram.

Um unir-se, mas também um *habitar*, heideggerianamente falando. A poesia *haikai*, tal como o budismo, renuncia a toda forma de intelectualismo para fazer-se um elogio à simplicidade, bem como renuncia à objetividade e ao “Eu”, ou a ilusão do “Eu”. Fabrice Midal quando fala da arte oriental, em um vasto capítulo sobre o budismo frente à injunção da modernidade poética, traça um bom panorama da presença do budismo na pintura até a “veia búdica” na simplicidade dos *beats*, mas rejeita a poesia *haikai*, atribuindo-lhe apenas uma nota sobre o difusor do gênero, Bashô. Em uma obra de fôlego como a de Midal, desprezar a relação existente entre o *haikai* e o budismo é inscrever a descrença da importância do *haikai* no horizonte do budismo.

Nunesianamente, o que pode o *haikai* aprender com o budismo? Com o budismo, a palavra pode entrar em mendicância, palavra nômade. Mas também palavra fluida, palavra solta, palavra livre, palavra nua. O *haikai* pode aprender com o budismo a experienciar o mundo, *palavra-experienciação*, ou a “fazer irradiar sua abertura ao mundo”⁷⁵ (MIDAL, 2006, p. 317). Por isso, nossa tese é que o *haikai* seja a fina flor da poesia. Contém sua beleza, sua simplicidade e seu cheiro particulares. Em suma, com o budismo, que a palavra poética medite. Que, percorrendo uma via de solidão e compaixão, mergulhe na vacuidade, absorva em profundo êxtase. Abnegação, renúncia, sacrifício. Aí a palavra poética atingiu sua iluminação (*son Éveil*). A poesia alcançou o *satori*.

Falar, então, de Matsuô Bashô, dos *beats*, de nossa literatura contracultural dos anos 1970, de Leminski, é falar de uma literatura que medita, de uma literatura que caminha na via búdica e de uma literatura que, como diz Midal (2006, p. 333), goza na “liberdade constante”⁷⁶. A porta está aberta para o Zen-budismo e outros novos encontros com a poesia.

⁷⁵ “Faire rayonner son ouverture au monde”.

⁷⁶ “Liberté constant”.

2.3 Movimento 3 – O caminho do meio

Um golpe de vento, chuva no orvalho, chão da encosta; o canto dos pássaros, flancos do outono, rastros de areia; cerrados tranquilos, névoa densa arredor, pardais nos ciprestes. As vértebras da terra: a primavera por detrás da pedra, corvos, sapos desiderativos, folhas tantas, mil milhas de trovas, avifauna ávida. Finalidade pétrea. O duro. O tronco. A raiz. Esta que, entranhada no solo, é a base, mas também o profundo da árvore. Raízes nodosas de uma árvore em devir. Imagens primordiais – se tais imagens podem levar o leitor a uma profundidade que é própria da subjetividade do pensamento budista, em especial do *Mahayana*, podemos aventurar-nos, no campo das confluências, na hipótese de que elas participam da imaginação literária.

Fruto direto do budismo chinês – que tinha uma visão mais realista e prática da existência⁷⁷ – e fruto indireto da escola *Mahayana*, por beber em sua subjetividade e em seu fino trato com a vacuidade, o Zen, dentre o budismo, foi o que mais despertou interesse no pensamento ocidental, interesse mais voltado para a prática da meditação. Não obstante, o Zen pouco se popularizou no Oriente. Considerado por Humphreys como a apoteose do budismo, por ter o propósito de ultrapassar o intelecto, isto é, uma passagem do pensamento para o conhecimento, o Zen pode ser compreendido como “uma brecha nas portas fechadas da mente que permita a entrada da luz sem inundação” (HUMPHREYS, 1949, p. 209). Sua filosofia – tenhamos em mente filosofia não em seu uso habitual, como racional e conceitual, mas pensemos em “filosofia zen” como seu potencial filosófico – joga com as percepções e com as sensações, o que dará ao Zen um caráter peculiar por volver-se para o silêncio e para o nada.

Há muito, o Zen foi encerrado nos confins da compreensão, ao mesmo tempo em que pensadores, ocidentais e orientais, buscavam *transcodificá-lo*. Toshihiko Izutsu, pesquisador do Zen-budismo e do budismo chinês, e a quem gostaríamos de dar certa atenção, ainda não é conhecido em língua portuguesa e estranhamente é autor de uma obra pouco difusa, *Hacia una filosofía del budismo Zen* (2009), que nos valerá para uma passagem no Zen com vista à poesia. A primeira questão que Izutsu coloca, debate pelo qual o Zen por muito se interessou, é a relação funcional entre sujeito e objeto. Se por um lado temos as dicotomias sujeito/objeto e homem/mundo exterior, por outro, o Zen não quer instituir uma realidade transcendental, ou suprassensível, que seja destoante de nossa realidade empírica e sensível – que é, pois, mediada pelo intelecto. O que faz o Zen é questionar o princípio de identidade (A é A). Uma

⁷⁷ Cf. Paul Magnin (2003, p. 411-469).

pedra, ou uma flor, é o objeto, e aquele que olha é o eu empírico, o sujeito. O que busca o Zen é uma *correlação* entre sujeito e objeto, “um estado que não é nem subjetivo nem objetivo, um estado em que o sujeito e o objeto, o homem e a flor, se fundam em um modo indescritivelmente sutil, em uma unidade absoluta”⁷⁸ (IZUTSU, 2009, p. 19). Certo é que, para isso, é preciso ver o objeto não com a mente, mas com a *não-mente*⁷⁹, que é fonte de uma “visão de mundo não essencialista”⁸⁰ (*Ibid.*, p. 24). Daí a riqueza e argúcia do pensamento Zen, pois assim “o homem, neste sentido, é o lugar da realização de todo o universo”⁸¹ (*Ibid.*, p. 60, grifo do autor).

Fusão, mas também integração, *união*. O ser-no-mundo, o ser-aí, o *Dasein* de Heidegger, que olha uma montanha, mas também a possibilidade de a montanha olhar o ser. Muito embora esta correspondência sujeito/objeto não esteja apenas no âmbito do pensamento Zen: está na pintura, na poesia, no *haikai*. Esta completa unificação, particular do Zen, é assim chamada por Izutsu de *o chegar a ser das coisas*. Se um pintor vai pintar uma árvore, ou um poeta vai escrever *um* bambu (mais próprio à poesia escrever um bambu a escrever sobre um bambu), o pintor deve chegar a ser a árvore, o poeta deve chegar a ser o bambu. Izutsu recorre à imagem de um rio para descrever este chegar a ser:

Não se pode *chegar a ser* água porque a observados por fora, quer dizer, porque o ego, como um espectador, observa a água como um objeto. Ao invés de atuar deste modo, prossegue o Zen, primeiro deve-se aprender a esquecer o próprio ego-sujeito e a deixar-se absorver completamente pela água. Então, transcorreria *como* um rio⁸² (*Ibid.*, p. 79, grifos do autor).

Ora, não nos parece que esse chegar a ser, mediado pelo olho, olhar, é muito próximo daquilo que Alfredo Bosi (1988, p. 66) falou do olho como uma “fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito”? Quando Bosi faz uma leitura do olhar nos gregos antigos, o que ele chama de “educação do olhar” (*Ibid.*, p. 70) não soa tão próprio ao olhar budista? Ainda na operação do olhar, um filósofo que muito firmou afeto com as modulações do olhar

⁷⁸ “Un estado que no es ni subjetivo ni objetivo, un estado en que el sujeto y el objeto, el hombre y la flor, se funden en un modo indescritiblemente sutil en una unidad absoluta”.

⁷⁹ Toshihiko confronta a lógica (aristotélica) com a lógica Zen, com o princípio de não-contradição a partir de exemplos didáticos, como “uma montanha é uma montanha” e “uma montanha não é uma montanha”, logo, diz Toshihiko, “*A es tan completamente A misma que ya no es A*” (2009, p. 37).

⁸⁰ “Visión del mundo no esencialista”.

⁸¹ “El hombre, en este sentido, es *el* lugar de la realización de todo el universo”.

⁸² “No se puede *llegar a ser* agua porque la observamos desde fuera, es decir, porque el ego, como un espectador, observa el agua como un objeto. En lugar de actuar en este modo, prosigue el Zen, primero se debe aprender a olvidar el propio ego-sujeto y a dejarse absorber completamente por el agua. Entonces discurriría *como* el río”.

para com a natureza foi o egípcio radicado na Roma Antiga Plotino. Exegeta de Platão⁸³, Plotino dedicou um longo trabalho sobre os movimentos hipostáticos de processão e retorno ao princípio (*arché*), embora deixando uma única obra composta de seis tomos, as *Enéadas*. Olhar para o mundo sensível, a nossa volta, mas não “com os olhos do corpo”⁸⁴, alerta Plotino (1998, p. 249), e sim com os olhos da alma, o olhar que contempla a beleza e as virtudes. Um olhar atento e concentrado, como se pode verificar na instigante metáfora feita por Plotino na *Enéada* VI (1998, p. 549) de uma orquestra que, se desvia o olhar do maestro, há desarmonia, mas “se o olhar a ele se volta, canta esplendidamente”⁸⁵. Mas é no tratado 8, “Sobre a natureza, a contemplação e o Uno”, da *Enéada* III que temos o ápice da modulação do olhar em Plotino. Eis a tese de que tudo contempla, e tudo está em contemplação. “[...] Todos os seres desejam contemplar e visam a este fim, tanto os seres racionais quanto os animais, e até mesmo as plantas e a terra que as engendra”⁸⁶ (PLOTINO, 2002, p. 257). Toda a *phýsis* contempla, mesmo que de modos diferentes e à sua maneira. A cabal tese plotiniana de que “toda a realidade, portanto, é contemplação e silêncio” (REALE, 2012, p. 135).

O dorso da experiência plotiniana, do ponto de vista do olhar e da contemplação – e que é, na verdade, uma “experiência ética e metafísica da contemplação do Belo penetrada pelo Bem”⁸⁷ (NARBONNE, 2012, p. 14) – e o problema Zen do sujeito/objeto, ambos no centro do círculo e sem entrarem em atrito neste ponto, já podem agregar o *haikai* para o desvelar do mundo:

Ao descrever uma flor, uma árvore ou um pássaro, o poeta ou o pintor expressam a iluminação cósmica da pura consciência. Uma flor descrita deste modo não é uma flor objetiva. É outra coisa. É algo que se realiza neste momento como uma flor, mas que poderia também realizar-se como ‘eu’. Esta é a natureza do puro eu segundo o pensamento Zen [...], [pois] a flor e o Eu são a mesma e idêntica coisa [...]”⁸⁸ (IZUTSU, 2009, p. 80).

Tocar no âmago das coisas e integrar-se a elas é muito mais que uma partilha, consiste em dividir os segredos, os mistérios, os desejos – já que a vida, para o budismo, é baseada na plena união. Teitaro Suzuki (1976a, p. 21), já consagrado pela crítica do budismo, diz que “o

⁸³ Sem dúvida, eis a originalidade de Plotino e do neoplatonismo, ao fazer exegese das ideias platônicas e ao mesmo tempo hierarquizando a concepção platônica de “real” (cf. REALE, 2012, p. 11).

⁸⁴ “Sin los ojos del cuerpo”. *Enéada* VI, tratado 2, capítulo 8. Edição espanhola de Jesús Igal.

⁸⁵ “Mientras que si se vuelve, canta hermosamente”. *Enéada* VI, tratado 9, capítulo 8.

⁸⁶ “Tous les êtres désirent contempler et visent a cette fin, les êtres raisonnables comme les bêtes, et même les plantes et la terre que les engendre”. *Enéada* III, 8, 1. Edição francesa de Émile Bréhier.

⁸⁷ “Une expérience éthique et métaphysique dans la contemplation du Beau pénétré par le Bien”.

⁸⁸ “Al describir una flor, un árbol o un pájaro, el poeta o el pintor expresan la iluminación cósmica de la pura conciencia. Una flor descrita de ese modo no es una flor objetiva. Es otra cosa. Es algo que se realiza en este momento como una flor pero que podría también realizarse como ‘yo’. Ésta es la naturaleza del puro yo según lo entiende el Zen [...], [pues] la flor y el yo son la misma e idéntica cosa”.

enfoque Zen consiste em penetrar diretamente no objeto e vê-lo, por assim dizer, por dentro. Conhecer a flor é tornar-se flor, ser flor, florescer como flor”. Ver o objeto por dentro é experimentá-lo, “experienciá-lo”, ou ainda, é “ver por meio de olhos dotados de *prajna* [sabedoria] [...], que nos permite penetrar bem no fundo da própria Realidade” (SUZUKI, 1976b, p. 49). Eis o ensinamento da filosofia budista, abolir um olhar analítico. Ora, Alan Watts, notável pesquisador britânico e um dos difusores do budismo em língua inglesa, menciona que, para a prática do Zen, é preciso banir os conceitos e “ver o mundo sem eles. Depois que descobrimos essa nova visão, podemos elaborar novos conceitos” (WATTS, 2009, p. 83); só assim que o Zen nos direciona a uma visão por inteira do mundo, uma visão do mundo “de maneira nova” (*Ibid.*, p. 93), ou então, de maneira *outra*.

Perguntamos: não é a poesia quem também toca no essencial da realidade? A poesia também não penetra no “dentro” das coisas, que nossos olhos habituais não podem ver? Pode a poesia também ver por dentro? “Ver não basta. O artista precisa entrar na coisa, senti-la interiormente e viver-lhe a vida” (SUZUKI, 1976a, p. 23). Se a poesia pode penetrar nesses espaços e a eles se incorporar, podemos dizer que o caminho do *haikai* é o caminho do Zen. Quando o poeta Matsuó Bashô fala do sapo, que mallarmaicamente pula no poço, ou do corvo estacionado na rama seca, a poesia *torna-se* o sapo, *torna-se* o corvo, para ser o caminho (*Tao*) em direção à natureza do poço e da rama seca. Assentamento. É a esse estreito laço entre *haikai* e Zen que Rodríguez-Izquierdo diz que o *haikai* é pleno de iluminação (*satori*) e possui uma “natureza búdica”⁸⁹ (RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, 2010, p. 131).

Talvez o indivíduo possa inferir que seja absurdo, cientificamente, logicamente, o “Eu” e o objeto serem os mesmos em absoluta correlação, ou o próprio Zen ser *ilógico* – o que faz ser o Zen, para alguns, algo inacessível. O Zen está carregado de exemplos que alimentam o campo da ilogicidade, como os *koans*, pequenas anedotas que funcionam como exercícios, ou enigmas, e que estão repletas daquilo que Toshihiko chama de *sem-sentido*⁹⁰. Talvez o melhor *koan* para ilustrar a ilogicidade do Zen seja um clássico *koan* de Shan-hui, poeta chinês do século V:

Observai a pá nas minhas mãos vazias
Enquanto montado num touro vou andando a pé
Quando passo sobre a ponte não é a água que corre,
E sim a ponte (SHAN-HUI *apud* SUZUKI, 1961, p. 59).

⁸⁹ “Naturaleza búdica”.

⁹⁰ Cf. o capítulo “*El sentido y el sinsentido en el Budismo Zen*” (2009, p. 81-108).

O *koan* responde diretamente ao coração da lógica. Pode uma ponte mover-se? A articulação da linguagem que o *koan* procede tira as coisas do lugar, move o imóvel, estilhaça as linhas para todos os lados. Quando o Zen argumenta que o homem pode absorver-se pelas águas do rio e *chegar a ser* rio, ele toca no centro da lógica, ou o que Suzuki aponta para a escravidão da lógica: “enquanto permanecemos assim escravizados somos miseráveis e sujeitos a indizíveis sofrimentos [...]. Temos de fazer o possível para conquistar um novo ponto de vista [...]” (*Ibid.*, p. 63). O que fazer? Como deixar levar-se pela ponte? O Zen aponta, então, para um caminho de liberdade: de antíteses, dualismos, lógicas, dogmas. Suzuki igualmente responde: “caso estejas habituado a pensar logicamente, de acordo com as regras do dualismo, liberta-te delas e chegarás a algo parecido com o ponto de vista Zen” (*Ibid.*, p. 92).

Os *koans*, e inclusive os *haikais*, causam certo desconforto justamente por conduzirem o leitor a esse caminho de libertação, no terreno do pensamento – vale notar que o próprio Rodríguez-Izquierdo (2010, p. 141) afirma que o *haikai* “goza de grande liberdade”⁹¹. Isto é, no plano lexical, onde se encontram poucos adjetivos, advérbios ou pronomes, figurando mais substantivos e verbos no infinitivo. Em termos Zen, a resolução dos enigmáticos *koans* e a esquiva à lógica dão um caráter de dinamicidade ao Zen, quer dizer, a resolução e a compreensão de um *koan* são encaradas como uma forma de meditação e caminho para a iluminação, mas não uma meditação estática, em posição sentada como é clássica no budismo, e sim uma meditação dinâmica⁹². O próprio Leminski (1986, p. 22), em uma crônica para a Folha de São Paulo, diz do *koan*: “que são os ‘koans’, historietas exemplares do Zen, senão anedotas, de um humor superior e transcendental?”. Ainda de acordo com Toshihiko Izutsu, para resolver um *koan* e resolver o impasse da escravização da lógica no praticante Zen, é preciso purificar a mente e discipliná-la, ou melhor, é preciso “um rigoroso e metódico adestramento da mente. Não só é necessária a purificação de todos os pensamentos na mente que a distrai, mas também a purificação dela mesma”⁹³ (IZUTSU, 2009, p. 134). Tarefa nada fácil ao pensamento, pois (questão semiótica) se tudo que está à mente é pensamento, um pensamento que sempre se aprimora com o diálogo, com o pensamento do outro, como pensar algo impensável? Como livrar a mente do pensamento? Ora, se o pensamento é sempre um pensar em algo (objeto), então o pensamento Zen é um *não-pensamento*, ou como sublinha

⁹¹ Goza así de gran libertad”.

⁹² Das escolas dentro do Zen-budismo, o Rinzai (introduzido no Japão entre os séculos XII e XIII) é o que adota este tipo de meditação dinâmica por meio de resolução de *koans* para alcançar a iluminação (*satori*).

⁹³ “Um riguroso y metódico adiestramiento de la mente. No solo es necesaria la purificación de la mente de todos los pensamientos que la distraen, sino la purificación de la mente misma”.

Izutsu (2009, p. 137) “um pensamento sem objeto”⁹⁴, que só é alcançado com a supressão do sujeito, do ego, do “eu empírico”. O que há depois da travessia? Quer dizer: o que há depois da supressão do “eu empírico”? O Nada (*sunyata*), a vacuidade.

Anulado o eu empírico, o Nada se afirma não como algo *oco* na mente humana. O Nada não se afirma em um mundo articulado linguisticamente, mas em uma “realidade pré-linguística”⁹⁵ (IZUTSU, 2009, p. 98). Quando, no *koan* do poeta Shan-hui, é a ponte quem se move e não o rio, a compreensão intelectual de que a ponte é imóvel não cabe, não é suficiente. É preciso “transcender o estágio do homem”⁹⁶ (*Ibid.*, p. 125), para ver a *não-ponte*. Certo é que esta é uma visão bastante sucinta do *sunyata* e a ele lançaremos um breve comentário a partir de dois pontos de vista: primeiro, do ponto de vista do pensamento oriental, o debate acerca do Nada (ou da *nadidade*) ganha força na chamada Escola de Kyoto, surgida no início do século XX em torno do filósofo Kitarô Nishida. Em *Pensar desde la nada* (2006), por exemplo, Nishida propõe que o reconhecimento de si mesmo (o despertar para si mesmo) nos joga para a condição de autoidentidade contraditória, “um mundo em que os contrários se identificam” (NISHIDA, 2006, p. 27)⁹⁷, mundo que é autodeterminação do presente absoluto e em que os opostos se conciliam. Mas um mundo dinâmico que se expressa a si mesmo, dentro de si mesmo e a partir de sua própria autonegação. Ou como lembra Marcos Müller (2009, p. 160, grifos do autor): “essa contradição de que *somos* por meio do conhecimento de nossa *nadidade* só é uma autocontradição absoluta quando o saber de nossa morte perene, eterna, torna-se o fundamento originário do nosso si-mesmo”.

Com Nishida, e dentro deste “presente absoluto”, em um centro dentro de infinitos círculos, podemos fazer inferência a um existir sendo nada, um nada que é “mais real do que *eu* ou o *mundo* a que pertencço” (BEZERRA, 2008, p. 37, grifos do autor). Seguir com Nishida é seguir com o despertar para a nadificação, para a vacuidade absoluta, para o “renascimento de uma concepção de mundo surgida da negação absoluta (Nada)” (*Ibid.*, p. 38). Nos jardins de Kyoto percorre-se um mundo em que o nada é o ponto de partida para a verdadeira existência, em que a vida converte-se em arte, em que sujeito e objeto estão juntos, e que “indubitavelmente não haveria diferença, no plano da experiência, entre arte e religião”⁹⁸ (VEGA, 2002, p. 35).

⁹⁴ “Un pensamiento sin objeto”.

⁹⁵ “Realidad pre-linguística”.

⁹⁶ “Trascender el estadio del hombre”.

⁹⁷ “El mundo en el que los contrarios se idenfican”.

⁹⁸ “Indudablemente no habría diferencia, en el ordem de la experiencia, entre arte y religión”.

O Nada, o *mu-ga* (não-eu), ou ainda *um caminho para a beleza*: “esta vivência de estar fora de si é o elemento essencial da percepção da beleza”⁹⁹ (NISHIDA, 2006, p. 14). Negar-se e esvaziar-se para abrir-se a outra realidade, mais profunda. Negar-se que é despersonalizar-se, como diz o próprio Leminski: “‘Mu-ga’ é ‘despersonalização’, a condição para a verdadeira criação artística, que se dá, pura, quando a ‘persona’, a máscara convencional do nosso eu, cai e aflora a força original e indeterminada da nossa natureza [...]” (LEMINSKI, 2012, p. 380). Não é o próprio *haikai* que opera pelo caminho do *mu-ga*, despersonalizando, em direção ao nada?

Segundo: já do ponto de vista da filosofia ocidental, o debate em torno do Nada atravessou muitos pensadores, da ontologia clássica à Heidegger, além de pensadores que possibilitaram um frutífero diálogo com o pensamento Zen, como o desprendimento em Mestre Eckhart. O filósofo alemão Heidegger, nos primeiros capítulos de sua obra capital *Ser e Tempo* (2011a), já expõe seu projeto de superação da metafísica ao ler a história da ontologia e assumir a tarefa de destruí-la, não na acepção negativa de demolir a ontologia clássica, mas de “definir e circunscrever a tradição em suas possibilidades positivas” (HEIDEGGER, 2011a, p. 61), como consta no parágrafo 6. A questão é que a própria gênese da metafísica é marcada pelo esquecimento do ser, por isso o tratado heideggeriano aponte justamente para a formulação da *questão do ser*. A questão metafísica que Heidegger se detém em alguns momentos da primeira seção de *Ser e tempo* e mais na segunda seção é a questão do nada. Se nos reportarmos aos parágrafos 40 (primeira seção) e 53 (segunda seção), vemos que a abertura para o nada é a angústia. No parágrafo 40, Heidegger (*Ibid.*, p. 254) diz que a “angústia singulariza o *Dasein* em seu próprio ser-no-mundo que, em compreendendo, se projeta essencialmente para possibilidades”, isto é, angustiando-se – pois o existir é sempre fatídico – que o *Dasein* (o ser-aí) se vê diante de seu absolutamente nada. Já no parágrafo 53, o nada, trazido pela angústia, desvela o fundamento do *Dasein* como ser-para-a-morte; diz Heidegger: “Na angústia, o *Dasein* dispõe-se frente ao nada da possível impossibilidade de sua existência [...], [pois] o ser-para-a-morte é, essencialmente, angústia” (*Ibid.*, p. 343). Uma angústia que só cresce e só abre a insignificância do mundo¹⁰⁰. O problema do nada na ontologia de Heidegger é: o nada é originário ao Ser, pois o Ser é nada, o homem pertence ao nada, chega-se ao nada pelo Ser, assim como se chega ao Ser pelo nada. Um comentário de Peter Pelbart (2013, p. 144) acerca da questão heideggeriana do Ser parece claro: “sua

⁹⁹ “Esta vivencia de estar fuera de sí es elemento esencial de la percepción de la belleza”.

¹⁰⁰ Cf. o extenso parágrafo 68 de *Ser e tempo* (2011a, p. 421-438).

mediação visa reconduzir o homem à posição de guardião desse Nada que não é um Nada, mas Ser”.

Posteriormente à publicação de *Ser e tempo*, é na preleção de 1929, *Que é metafísica?* (1989), que Heidegger levantará a pergunta pelo nada, com o objetivo de apresentar a metafísica. Se a ciência se ocupa única e exclusivamente do ente, o nada não lhe interessará. Se a metafísica representa e interroga o ente, o nada é, então, negação da totalidade do ente. A elaboração da questão por Heidegger é: primeiro, não se pode confundir o nada com a negação, ou um ‘não’, pois o nada é mais originário que a negação; segundo, se o nada é negação do ente em sua totalidade, não é pela fórmula “pensar o ente/negar o ente/pensar essa negação” que se chegará ao nada, o que Heidegger chama de um “nada figurado, mas jamais o próprio nada” (HEIDEGGER, 1989, p. 38). É então que a preleção de Heidegger dialogará com *Ser e tempo* na tomada da angústia como abertura e manifestação para o nada. Angústia que é sempre diante de algo (indeterminável, mais geral) e nunca diante disto (mais particular, determinável). A resposta de Heidegger é que a angústia – que mais se aproxima de um grande e pesado *tédio*¹⁰¹ que abala nossa existência – suspende o ser-aí (*Dasein*) e “põe em fuga”¹⁰² o ente em sua totalidade. O *Dasein* suspenso no nada se relaciona com o ente. E o nada é, então, a possibilidade de revelação do ente. Quer dizer: o estar suspenso no nada do *Dasein* “é o ultrapassar do ente em sua totalidade: a transcendência” (*Ibid.*, p. 42). É o *Dasein* transcendente porque ultrapassa o ente (tese de Heidegger da liberdade do poder-ser).

Revelado o nada (Heidegger encerra o Posfácio de *Que é metafísica?* aproximando o poeta do pensador e escrevendo que o nada é o *véu do ser*¹⁰³), podemos averiguar melhor a relação do *haikai* com o nada na zona de convergência entre Zen-budismo e poesia, isto é, tomar o *haikai* como experiência do nada. Para isso, vejamos se é possível o nada e o silêncio se avizinhareem; se é a poesia uma experiência do nada, mas também uma experiência do silêncio. No olho do furacão, para usar uma metáfora plotiniana¹⁰⁴, falar do silêncio é, a princípio, falar daquilo que em si não se denomina, daquilo que silencia o verbo. É o que a mente ocidental entende por silêncio, algo mudo, sem verbo, que não comunica. É possível transcender a isto? Essa foi a incumbência de um poeta argentino e ensaísta, Santiago Kovadloff (2003), a partir de sete experiências em direção ao silêncio primordial, ou silêncio extremo, e à transcendência deste silêncio no campo da poesia, da psicanálise, da matemática,

¹⁰¹ Heidegger dedica quatro capítulos da primeira parte da obra *Os conceitos fundamentais da metafísica* (2011b) ao tédio em diversas formas, além de formular a pergunta sobre o tédio profundo que é *determinado* de nosso ser-aí.

¹⁰² Cf. Heidegger (1989, p. 39).

¹⁰³ Cf. *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁴ Cf. Plotino, *Enéada* VI, 9, 3 (1998, p. 78).

da música, da pintura, da fé e do amor. O ganho de Kovadloff, e que nos interessa, é a desarticulação do silêncio habitual para expor-se ao silêncio extremo, vivenciá-lo em sua nudez¹⁰⁵. E se com a música, que para Kovadloff é um silêncio audível (já que no transcender, o silêncio não é ausência de som), é possível mergulhar em uma espécie de sossego da alma, uma “plenitude que supera a aptidão compreensiva” (KOVADLOFF, 2003, p. 75-76), estamos diante da compreensão oriental do silêncio, onde “o homem que habita este silêncio presume estar em contato pleno com a realidade; com a compreensão da realidade” (*Ibid.*, p. 117); Com Kovadloff e com o Oriente, é possível escrever o silêncio, mas também vivenciá-lo, habitá-lo.

Silêncio extremo também denominado por Kovadloff, em uma assertiva heideggeriana, como “patência do nada” (*Ibid.*, p. 48). Nada, para o ensaísta argentino, é o zero, o zero matemático, “a expressão matemática do silêncio” (*Ibid.*, p. 98). Indecifrável, inclassificável, indistinguível, incontabilizável, ausente de magnitude, o zero é “o nada em que se abriga o mistério da origem e que, como tal, precede o um” (*Ibid.*, p. 100). Isto porque o um já é diverso do zero, já é magnitude, já é lógico. Kovadloff não vê confluência entre o que chama de zero e Deus (podemos lembrar o Uno plotiniano, a unidade primeira), abre mão de uma investigação de paridade entre ambos para aproximar o zero, o vácuo, o nulo, do pensamento oriental; zero (silêncio primordial) como iluminador, como “o essencial, o Tao” (*Ibid.*, p. 112). O zero é Zen em potencial. Se a proposição “ver sem enxergar” é propriamente cabível no Zen, o zero não quer dizer ausência de presença, como podemos habitualmente pensar na lógica ocidental, o zero é presença.

Na angular das conclusões, não é o *haikai* uma experiência do silêncio primordial (o zero) e do nada? Na escritura a palavra pode encontrar o silêncio. Trajetória do poema, que segundo Santiago Kovadloff, “vai do silêncio ao silêncio. De um silêncio a outro silêncio” (*Ibid.*, p. 23). O poema parte do silêncio e se encontra com outro silêncio que o nutre, que o sustenta. Partir do silêncio é também extrair do nada, um nada “longe de ser ausência ou vazio, é radical alteridade” (*Ibid.*, p. 29). Podemos dizer que a escritura *carrega* o silêncio, assim como nos diz o crítico literário Maurice Blanchot em uma tese de que o autor escreve para alcançar o silêncio, pois “a literatura pretende fazer da linguagem um absoluto e reconhecer nesse absoluto o equivalente do silêncio” (BLANCHOT, 1997, p. 67). Um silêncio que só se alcança “a partir das palavras e como o sinal essencial de sua realização” (BLANCHOT, 1997, p. 67). Em outro momento, diz-nos ainda Blanchot que “a arte parece

¹⁰⁵ Cf. Kovadloff (2003, p. 49).

então o silêncio do mundo, o silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo” (BLANCHOT, 2011, p. 41), o que, para o autor, o silêncio na arte seria a verdadeira comunicação, pois “só há linguagem no silêncio” (BLANCHOT, 1997, p. 70).

Se considerarmos experiência como uma forma de saber, podemos inclusive destacar a sua etimologia: ex (peri) ência, que evoca o radical latino *peri*, que, como seu correspondente grego *peira*, significa obstáculo, dificuldade. Significado que remonta ainda a palavra latina *periculum* que quer dizer *perigo* e também o verbo *aperire* que, em língua portuguesa, significar abrir¹⁰⁶. Nesta trilha, podemos dizer que o *haikai*, enquanto experiência, é um abrir-se ao silêncio e ao nada; o perigo, neste caso, nada mais constitui-se que levar o leitor a diluir-se no silêncio extremo, a banir a costumeira objetividade, a despir os habituais olhos, e assim imergir no nada absoluto, ou um “nada transcendente” (BEZERRA, 2006, p. 95).

Entre a poesia *haikai*, o budismo e o Zen-budismo, podemos argumentar que a grande lição que o pensamento budista deixa para a literatura é o *fazer-se experiência do mundo*, ou como diz Fabrice Midal (2006, p. 316), “fazer irradiar a abertura para o mundo”. Certamente, o pensamento budista contribui para ver melhor, e com olhos outros, a poesia, a sentir melhor a poesia. Se o budismo ajuda a cada indivíduo a descobrir seu próprio caminho, um budismo que a cada dia se reinventa, que a poesia possa, na trilha Zen, reinventar a cada dia seus caminhos em sua abertura ao mundo. Entre budismo e poesia, um caminho para o coração do mundo pela palavra meditante.

Uma luz para apêndice. Das obras que compõem o nosso *corpus* de investigação, vê-se que *Caprichos e relaxos* pede silêncio já na epígrafe, o que será decisivo para fazer da própria epígrafe um fio condutor do tema na obra, um elemento participativo do conjunto – fio que encerra sua jornada zen-budista em *La vie en close*, que é uma homenagem à cultura nipônica e seus ídolos.

Aqui, poemas para lerem, em silêncio,
O olho, o coração e a inteligência.
Poemas para dizer, em voz alta.
E poemas, letras, lyrics, para cantar.
Quais, quais, é com você, parceiro.
(LEMINSKI, 1983a, p. 8).

A epígrafe logo nos conduz ao silêncio e convida o leitor para escolher o caminho a seguir. O olho, o coração e a inteligência, os três elementos próprios do Zen-budismo. Ver, sentir e meditar. Poesia para iluminação. E mesmo que se cante, que o canto seja de silêncio primordial, pois até mesmo a voz é silêncio. Pois o silêncio é o mais importante discurso. Que

¹⁰⁶ Para uma maior fundamentação do conceito de experiência, consultar Rocha (2008, p. 101-116).

a leitura se faça *satori*, que o *satori* se faça caminho, relâmpago na consciência. E que o *haikai*, em união com a natureza e pelo caminho do *mu-ga*, se transforme em *experiência narrada* de uma *phýsis* contemplante.

Capítulo III

UMA VIDA DE CAPRICHOS E RELAXOS

Nós chegamos demasiado tarde para os deuses e demasiado cedo para o Ser. Deste, o homem é poema começado.
(Martin Heidegger, *Da experiência do pensar*, 1969, p. 31).

Em uma carta de um julho de 1979 endereçada ao poeta Régis Bonvicino, Leminski nos dá uma pista de seu processo criativo: “não quero uma forma pura: quero um híbrido, um mutante” (LEMINSKI, 1999, p. 142). Ler a poesia de Leminski é deparar-se com uma poesia que inventa e se reinventa. Aliás, podemos dizer que a própria poesia da década de 1970 inventou e se reinventou. Talvez o melhor ensaio de Leminski que capte a atmosfera desta década seja o “*Boom da poesia fácil*”¹⁰⁷. O desbunde. A loucura. A contracultura. O *underground*. A resistência cultural. A pura curtição. Se o momento era de agruras, a *farra* da poesia, palavra tão bem empenhada por Antonio Risério (2005, p. 26), quis trazer o popular, num misto de novidade e liberdade, “liberdade de linguagem, de pensamento, de vida” (LEMINSKI, 2011, p. 73). Trouxe também um estranhamento: “isto é poesia?”. Estranhamento principalmente àqueles que engavetam a literatura nos departamentos de semiologia. A *farra* da poesia da década de 1970 questiona os limites da própria poesia: “o que deve conter no poema?”. Não por menos, eis sua herança antropofágica dos modernistas. No meio do torvelinho é que as indagações de Glauco Mattoso, oswaldianamente humoradas, alfinetando o calcanhar parnasiano, se fazem urgentes: poesia tem que ter estrela? Poeta tem que ser estrela?¹⁰⁸

Esse é o contexto que deságua em *Caprichos & Relaxos*¹⁰⁹. Publicado em 1983, é o primeiro livro de Leminski, quer dizer, a primeira publicação em grande tiragem, feita pela Editora Brasiliense, embora reunisse outras obras independentes publicadas pelo autor na década de 1970. O que dá um caráter de importância a *Caprichos* é justamente ser uma obra que reúne a produção de um momento de transição de uma década para outra – década que, diga-se de passagem, foi a efervescência da produção poética de Leminski. A obra constitui-se de sete seções. A primeira seção, homônima, contém poemas de versos mais longos e com um tom mais prosaico, que como lembra Manoel Ricardo de Lima (2002, p. 101), é a sua

¹⁰⁷ Cf. Leminski (2011, p. 59-65).

¹⁰⁸ Cf. Mattoso, capítulos 1 e 7 (1982).

¹⁰⁹ Cf. Anexos 6 e 7, duas matérias de 1983 na Folha de São Paulo sobre a recepção crítica de *Caprichos & Relaxos*. A primeira, de Cida Taiar, faz um panorama do interesse de Leminski pela popularização da arte, sua estética, até seu lado judoca; a segunda é de Nelson Ascher, que sublinha um Leminski experimentador da linguagem.

herança dos *beats*. Já a seção seguinte, *Polonaises*, traz poemas que olham mais diretamente para o social, para a dor (dureza) do cotidiano, mas que também sentem por isso e se envolvem em um invólucro de nostalgia – a própria epígrafe de *Polonaises* dá a pista, esse movimento tão rosiano: “choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas” (LEMINSKI, 1983b, p. 45). Vale sublinhar que as duas primeiras seções não trazem nenhum *haikai*, que aparecerá nas cinco seções seguintes e com intensidade nas duas primeiras. *Haikais* que inscrevem a noite, a natureza, o movimento das coisas, *haikais* para serem vistos e sentidos, ou melhor, experienciados. Deste modo, daremos atenção aos *haikais* das seções *Não fosse isso e era menos*. *Não fosse tanto e era quase* e *Ideolágrimas* a partir de três ângulos: o primeiro, destacando um *Leminski noturnal*, uma poesia que vive, ouve/escuta a noite, quer dizer, é noite; o segundo, que chamamos de *haikoans*, quando a poesia se encontra com o enigma dos *koans* Zen-budistas; o terceiro, o *vazio*, quando a sua poesia encontra o caminho do meio, isto é, quando se dá a vivência do nada.

3.1 Ângulo 1 - Leminski noturnal.

A noite. Quantos poetas, de diferentes gerações, nações e estéticas, não escreveram sob a inspiração da noite. Quantos poetas não a cantaram. Quanto simbolismo não há na noite. Noite dos apaixonados, dos loucos, do sono, dos insones, da solidão, da morte. Se uma face da noite é o abrigo dos românticos e dos parnasianos, que ouvem as estrelas e que a própria beleza do mundo é estelante, a outra face da noite é dos *spleens* românticos, das cavernas, do negrume. Se uma face da noite é a esperança do sono (conforto), a outra é a pura melancolia (desespero). Silêncio. Noite morta, para lembrarmos do simbólico poema de Manuel Bandeira¹¹⁰, e ainda: noite trágica. Diante desta dupla face da noite, ou da armadilha da noite, para sermos mais blanchotianos, uma escritura que se faça noturna quer dissipar-se em sua escuridão, pois na noite tudo deságua e se acaba. Uma escritura noturna deseja, então, diluir-se neste imenso silêncio noturnal – o que para Blanchot seria propriamente oportuno para a literatura, diluir-se para depois, dos escombros, reerguer-se. Selecionaremos dois *haikais* de Leminski que seguem este encontro com a noite. Encontro que mais parece uma *união*. O primeiro *haikai* encontra-se na seção *Não fosse*¹¹¹; o outro se encontra em *Ideolágrimas*.

¹¹⁰ Poema “Noite Morta” (BANDEIRA, 1986, p. 89).

¹¹¹ A partir daqui, usaremos esta abreviatura para a seção *Não fosse isso e era menos*. *Não fosse tanto e era quase*.

A noite
me pinga uma estrela no olho
e passa
(LEMINSKI, 1983b, p. 73).

O primeiro verso já inscreve a síntese: o espaço da noite. Que é também um espaço de silêncio. Pelo poema, a noite nos fala. Diz. E se diz. Diante da noite, o poema a olha, a contempla, a deseja, quer se *unir* a ela, integrar-se. Neste espaço que o poema quer cantar a noite. *Ser* noite. Mas há um movimento contrário, que é dado pelos versos seguintes, ou seja, há um duplo movimento de olhar. Não é apenas o poema quem olha para a noite, sua deusa contemplativa. É a noite que também o olha. A noite flerta com o poema. E pinga-lhe uma estrela. O segundo verso é um heptassílabo, ou redondilha maior, um metro que é usado em trovas populares. Um verso que é, na verdade, um encontro: entre o sujeito e o objeto, entre aquele que vê (o olho) e aquela que é olhada (a noite). O olho contemplante, mas também a noite contempladora. Entre ambos, uma estrela gotejada. Uma intertextualidade com a “Noite estrelada” de Vincent van Gogh? Uma estrela que faz luz à sombra da noite, uma claridade para revelar, mesmo o que pode estar encoberto, oculto. Claridade para desvelar. Clareira. E se voltarmos para a mitologia, não é a própria Nyx, deusa da Noite e filha do Caos, que gera Hemera, a personificação do Dia, e Éter, extrema luminosidade? Luz e noite, mesma oposição que encontramos na *Teogonia* de Hesíodo, Érebo, irmão de Nyx (masculino) e Hemera (feminino), ser e não-ser¹¹². Aliás, se o mito é sempre atual e sempre causando interesse no seio de uma sociedade, natural que o próprio Leminski tenha se interessado pelo mito, a ponto de escrever o seu vibrante romance *Metaformose*, uma viagem pelo imaginário grego¹¹³.

Quanto ao movimento que o poema opera, podemos observá-lo a partir de dois verbos: pingar (segundo verso) e passar (terceiro verso). Percebemos que o *haikai* mais se assemelha a um *koan*, pois não é a própria estrela que acidentalmente cai, é a noite que a deixa cair, isto é, lhe oferece o seu brilho. E se a noite prossegue em seu movimento natural, esta *passagem* do brilho estelar é um momento único. Momento de entrega, momento de *doação*.

Compreendemos que o *haikai*, que também se assemelha a uma película dos primórdios do cinema, uma película de Méliès, talvez – um *poema-trucagem* – capta uma noite que não é

¹¹² Cf. prefácio de Jaa Torrano à *Teogonia de Hesíodo*, (1995, p. 31-39). Na *Teogonia*, a Noite também é descrita como aquela que abriga o Tártaro, o abismo, o espaço nevoento, como se pode ver na quarta estrofe da “Descrição do Tártaro”: “a casa terrível da Noite trevosa” (HESÍODO, 1995, p. 110).

¹¹³ Cf. Leminski (1994).

um símbolo da morte, como podemos ver na crítica que Blanchot faz de Kafka¹¹⁴, mas da transitoriedade dos fenômenos (a noite passa, como se vê no último verso dissílabo). E além: a noite como uma morada. Se o *haikai* opera um encontro entre sujeito/objeto, a noite é moradia do contemplante. Podemos ver como esse olho, órgão por excelência da fenomenologia do olhar, elide a distância com o objeto para fazer abrigo no céu noturno. Uma fuga para a noite? Não. Pois, bachelardianamente, a oniricidade do encontro está traçada. O *haikai* já operou a simbiose. Dizemos: um caminho para a noite, pois esta é a condição necessária para a beleza do poema.

O seguinte *haikai*, que abre a seção *Ideolágrimas*, parece seguir o mesmo fio condutor:

Hoje à noite
até as estrelas
cheiram a flor de laranjeira
(LEMINSKI, 1983b, p. 99).

Em ambos os *haikais* o tema primordial é a noite, descrita já no primeiro verso. Ambos também não obedecem à forma métrica do *haikai*, onde podemos perceber como Leminski dá uma elasticidade ao próprio *haikai*. Se tomássemos os *haikais* como fotogramas (cada negativo de um filme), este *haikai* seria um “plano detalhe” (PD, como é usado no jargão fotográfico) do primeiro. O primeiro verso, trissilábico, já indica o *aqui e agora* do poema, o seu presente (advérbio “hoje”), assim como encontramos o tempo presente no *haikai* anterior, pela transitoriedade. Um elemento que é comum a ambos os poemas é o corpo celeste estrela, mas se ela apresenta movimento no *haikai* da seção *Não fosse* (do horizonte celeste ao olho), aqui o estático prevalece (o que justifica pensarmos este *haikai* como um fotograma ampliado). Não mais estrelas que servem de clareira para seu contemplante, mas estrelas que exalam um doce aroma, o aroma da flor de laranjeira – veja-se a harmonia do segundo e terceiro versos em sua última sílaba poética (esTREla – laranJEIra), além da presença de assonância na semivogal *e* (Hoje à noite) e no *e* mais fechado (Estrelas / cheiram a flor de laranjeira).

Neste poema há algo próprio da poesia. As estrelas têm cheiro. Só na poesia sentimos o cheiro das coisas que não têm cheiro. Só na poesia se vê o que não está visto, ou se diz o que a linguagem não consegue. Por isso a poesia é o *senão* das coisas. Mas não só as estrelas têm seu aroma. Tudo, ao redor do poema, exala o aroma da flor de laranjeira (veja-se o segundo verso “até as estrelas”), que tem um perfume peculiar. Logo, quando o poema diz *cheira*, quer

¹¹⁴ Cf. Blanchot (2011, p. 177-186).

muito mais que aproximar a noite da flor de laranjeira, mas quer *tornar-se* flor e a seu perfume render-se, entregar-se.

Poesia também é o outro lado da margem (ela a constrói). Por ela, o leitor faz suas travessias, *transviaja*. Uma citação de Octavio Paz (1982, p. 138) nos é proeminente: “a poesia coloca o homem fora de si [...]”. Assim podemos chegar ao seguinte *haikai*:

Luxo saber
além destas telhas
um céu de estrelas
(LEMINSKI, 1983b, p. 104).

No primeiro verso podemos observar a elisão do verbo ser: “luxo (é) saber”. Supressão proposital. Ora, elidir o verbo ser é encontrar com o Zen, com a autonegação, com o apagamento do Eu empírico. No segundo verso, o substantivo “telha” já constrói uma camada que separa o dentro e o fora de um espaço. A telha forma o teto, que por sua vez dá forma a casa, à morada, ao abrigo: habitação que é proteção, espaço de cosmicidade, ou pensando bachelardianamente, o nosso canto do mundo, o pedaço de nossa infância, o lirismo da concha¹¹⁵. Mas este espaço, descrito pelo poema, já não é mais o que poderia ser um instrumento de topoanálise¹¹⁶. Há uma ruptura, cisão. O advérbio “além” (segundo verso) dá o indício: o saber que além destas telhas há um céu de estrelas, quer dizer, além deste *dentro* há um campo de possibilidades, de luminosidade em um *fora*. O poema joga, então, com a oposição interior/exterior, luz/sombra. Está, mais uma vez, o poema jogando com o mito, neste caso o mito da caverna, da *República* de Platão? Mas vai além desta oposição e inscreve seu desejo, um desejo de encontro com o céu luminoso (veja-se o primeiro verso, “luxo saber”). Esse desejo é o querer *tornar-se* céu de estrelas. O tornar-se Zen-budista: união, fusão, encontro sujeito/objeto. A poesia se unindo ao mundo.

Com esses três *haikais*, podemos concluir que todos eles olham as estrelas e mantêm relação (de movimento ou não) com ela. Esse desejo de tornar-se estrela, que é um desejo de tornar-se o objeto, união Zen-budista do sujeito com o objeto (o poema em estado de *chegar a ser* objeto, pois todo o universo é aquele objeto, no caso, tudo é a estrela) também pode significar uma relação mallarmeana. Temos aqui um Leminski que *digere* as constelações de Mallarmé para seus *haikais* búdicos e contemplantes. Basta lembrarmos dos versos finais do antológico “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”:

¹¹⁵ Cf. *A poética do espaço*, capítulo I, “A casa: do porão ao sótão”, Gaston Bachelard (1978, p. 199-221).

¹¹⁶ Cf. *A poética do espaço*, capítulo II, “A casa e o universo”, Gaston Bachelard (1978, p.222-244).

[...] Uma constelação
 fria de olvido e dessuetude
 não tanto
 que não enumere
 sobre alguma superfície vacante e superior
 o choque sucessivo
 sideralmente
 de um cálculo total em formação
 vigiando
 duvidando
 rolando
 brilhando e meditando
 antes de se deter
 em algum ponto que o sagre
 Todo pensamento emite um Lance de Dados
 (MALLARMÉ, 1991, p. 147).

É especialmente esse uso da linguagem que Mallarmé opera, isto é, uma linguagem movente, que interessa a Leminski. Uma linguagem que se estilhaça no branco da página para projetar uma possibilidade de constelação, ou como diz Haroldo de Campos, construções de “miragens gráficas” (CAMPOS, 1991, p. 188). O recurso que Mallarmé se faz é o do espacejamento, não apenas para liberar os versos da forma fixa das estrofes. É um espacejamento significativo para o próprio signo, naquilo que Evando Nascimento (2012, p. 57) chama de “o (não) livro de Mallarmé”. Diz ainda Evando (*Idem, ibid.*, grifo do autor): “espacejar é mais do que o procedimento anódino de afastar letras e palavras, é pôr em relevo o caráter icônico, material, concreto [...] de todo signo, que passa a ser valorizado em seus aspectos *verbivocovisuais*”. Ora, como Leminski digere Mallarmé, só poderia dar essa “significação” ao signo pela via do *haikai*, que é concisão. Deglute, antropofagicamente, uma constelação que vigia, duvida, rola, brilha e medita. Se Mallarmé abriu a palavra para a *constelação meditante*, Leminski, em seus *haikais*, consagrará a sua palavra meditante.

Quando Mallarmé explora o branco da página, está, na verdade, apontando para o branco Zen da página (está lançando o dado para este acaso do branco Zen, basta verificar o último verso do poema: “todo pensamento emite um lance de dados”), quer dizer, para o seu silêncio. Quando Leminski traça sua constelação mallarmeana, nos *haikais* aqui expostos, e inscreve a noite, está cingindo o silêncio, pois a noite é silêncio, ou o silêncio habita o coração da noite. O *Leminski noturnal* que defendemos a partir dos três *haikais* é a face de um autor que põe a escritura em um alto grau de experiência, pois neste caso podemos ver os poemas experienciando um fenômeno, querendo *ser* fenômeno. Mas por que Leminski incide na noite? Por que não escolhera o dia, tal como um de seus ícones Yukio Mishima, que perseguiu em sua literatura o sol e o aço? Ora, não cabe à figura do agitador Leminski pôr sua

escritura para contemplar o dia (Hemera). Um depoimento do próprio Leminski (*apud* VAZ, 2001, p. 151), nos idos de 1972, pode nos dar a pista: “Mas acontece que na mecânica de transmissão do saber há um ponto incompatível com meu lado contracultural, meio *hippie*, meio bandido. Acordar às 8 horas, em plena segunda-feira, para dar aula é incompatível comigo”. Não cabe a Leminski, portanto, seguir as pegadas de Mishima – para lembrar a citação de Bashô, epígrafe de nossa Introdução: “Bashô disse: não siga as pegadas dos antigos. Procure o que eles procuravam” (LEMINSKI, 1999, p. 111) – pois esse pêndulo entre o singelo e o rebelde só é possível na noite. Portanto, o brilho que almejará a poesia de Leminski não é o brilho do dia, enquanto fenômeno, mas sim a iluminação (*Éveil*), palavra iluminada no abrir-se para a noite, para o mundo.

3.2 Ângulo 2 – *Haikoans*

Gostaríamos, primeiramente, de defender neste tópico um Leminski experimentador, que vai do erudito ao popular. Para isso, verificaremos uma relação pendular em dois *haikais* da seção *Não fosse*. Temos o primeiro:

Entro e saio
dentro
é só ensaio
(LEMINSKI, 1983b, p. 70).

que, quanto à forma, é um *haikai* bastante peculiar pelas suas figuras de harmonia, tanto a aliteração em ‘s’ (entro e saio / dentro / é só ensaio) quanto as assonâncias em ‘e’ e ‘o’ (entro e saio / dentro / é só ensaio), dando um eco próprio ao poema, além das rimas coroadas (internas: entro / saio; só / ensaio) e das rimas interpoladas (saio / ensaio). Pela forma, pode-se perceber como a acústica do poema é ondulante. O segundo *haikai*¹¹⁷ segue uma forma semelhante:

Passa e volta
a cada gole
uma revolta
(LEMINSKI, 1983b, p. 82).

Neste, vê-se o recurso à assonância em ‘a’ (passa e volta / a cada gole / uma revolta). Se o *haikai* anterior sugere uma acústica mais redonda pela assonância em ‘o’, neste, o *haikai* sugere uma acústica mais aberta, em ‘a’ – quanto à rima, veja-se a semelhança, com a mesma presença de rima coroada (passa / volta) e rima interpolada (volta / revolta). Além das rimas, os dois *haikais* se assemelham no movimento: no primeiro, temos os verbos de movimento

¹¹⁷ Observa-se que esse *haikai* se repete na seção seguinte, *Ideolágrimas*. Cf. Leminski (1983b, p. 101).

“entrar” e “sair”; no segundo, os verbos “passar” e “voltar”. Dinâmicos, são dois *haikais* que se soltaram no tempo, quer dizer, que a escritura tomou voo, como linhas moventes no espaço da página. Mas há uma cisão entre ambos, o que chamamos de um *movimento pendular*. Um pêndulo que vai do fechado para o aberto, do dentro para o fora.

Embora o primeiro *haikai* transite entre o interior e o exterior (verbo “entrar” e “sair”), o seu caminho é para o dentro, para o interior, para o subjetivo. Lá, apenas ensaia. Seu espaço interior e subjetivo é de tentativa e experiência. E como ensaia, medita. O primeiro *haikai* visto neste Ângulo é, portanto, uma reflexão da própria palavra meditante que é o *haikai*. O próprio *haikai* é esse *dentro* que é só ensaio, mesmo na duplicidade da acepção de ensaio: tanto no plano da experiência (verbo ensaiar), quanto no gênero literário – é pertinente lembrar que o gênero ensaio é o espaço por excelência para os encontros de linhas paralelas, um *espaço-entre*, ou ainda: “o ensaio seria o gênero em que literatura e filosofia se contemplam, se tocam, intercambiam elementos e funções [...]” (NASCIMENTO, 2004, p. 62).

Enquanto o primeiro poema se põe a pensar o próprio papel do *haikai* e da própria palavra búdica, em estado de meditação e de experiência (um olhar para o dentro), o segundo, não obstante, configura um olhar para o fora, para o cotidiano, ou para o simples desse cotidiano. O *gole* já circunscreve o espaço do contracultural dos anos 1970, da rebeldia, da onda lisérgica e de todo ideal libertário e de resistência à ditadura. Cada *gole* *carrega o seu sentimento de angústia e de raiva* (vê-se como o espaço do poema é de muitas agruras, pois cada *gole* tem a sua revolta). A própria geração de 1970 experimentou o álcool como libertação, *quase divino*, pois libera a mente dos trilhos do racional, inverte a lógica – basta lembrar que Leminski foi, até o fim da vida, consumidor do álcool, com breves intervalos de abstinências (o que o levou, inclusive, à cirrose). Em última instância, podemos concordar com o deleuziano Daniel Lins (2013, p. 37) que, em uma recente tese, afirma ser o alcoólatra – misto de criança e diabo, monstro e belo, o poeta das noites – um “quase-acontencimento”. Embora aqui não caiba uma leitura apurada deste olhar para o social nos *haikais* de *Caprichos & relaxos*¹¹⁸, o que nos interessa é como neste segundo poema o olhar para o cotidiano se apresenta como um olhar fotográfico e com uma linguagem próxima deste cotidiano (o *gole*, isto é, uma marca da oralidade). Neste segundo *haikai* temos, então, a abertura para o encontro da palavra (signo verbal) com a imagem (não-verbal). O interstício. As *imagens-*

¹¹⁸ Em outro trabalho, analisamos alguns *haikais* de *Caprichos & relaxos* que estabelecem essa conexão com o contexto por um viés libertário, quer dizer, defendemos a tese de que Leminski subverte o *haikai* e faz de sua escritura um testemunho (cf. ARAUJO, 2013, p. 1-10).

mundo que a palavra poética fabrica. Pois cada gole *também carrega o seu conjunto de imagens-mundo*, ou imagens dinâmicas.

Com os seguintes *haikais*, podemos concluir que a operação do movimento pendular, do mais metalinguístico ao mais fotográfico do cotidiano, é o próprio movimento pendular da escritura leminskiana, que vai do erudito ao popular, transando todas as ondas, a escritura em laboratório, o devir da escritura movente. Partimos agora para o encontro do *haikai* com o *koan* na natureza da palavra búdica, ou o que chamamos de *haikoan*. Para isso, citemos o seguinte *haikai* de *Ideolágrimas*:

Duas folhas na sandália
o outono
também quer andar
(LEMINSKI, 1983b, p. 99).

Podemos afirmar que este *haikai* também se assemelha a um fotograma. Um fotograma de uma natureza fluida. Tudo no poema é movimento. Tudo se põe a mover. Leminski, aqui, faz sua primeira grande abertura para o diálogo de sua poesia *haikai* com a tradição do *haikai* nipônico, movimento que completa seu círculo em *La vie en close*, ou seja, neste *haikai* Leminski dialoga diretamente com Bashô. Com as folhas na sandália, é preciso partir. E a trilha que Leminski percorrerá encontra com a trilha de Bashô. O poeta nipônico também pegou suas sandálias para percorrer, errante, os confins da natureza. Quando Bashô desprende-se de tudo para ser um poeta nômade, escreveu três diários narrando seu nomadismo e, em cada diário, escreveu *haikais*, registros das paragens misteriosas nas quais vagueava. Dos três diários, o mais simbólico e mais poético é o último, “Trilha estreita ao confim”, escrito em 1689 e fruto de uma errância de quatro anos. Um dos *haikais* de Bashô que melhor traduz a sua vida Zen é o seguinte, quando Bashô atravessa a floresta de pinheiros de Kinoshita:

Flores de íris
nas sandálias enlaço
talismã na jornada
(BASHÔ, 2008, p. 43).

Neste momento de intertextualidade é que Leminski e Bashô levam sua escritura ao desprendimento. Mas no poema de Leminski, não só a sandália conduz ao movimento, à partida. O outono *também quer andar*. Faz-nos lembrar do *koan* do poeta chinês Shan-hui, quem anda não é o indivíduo sobre a ponte, mas sim a ponte. No *haikai* de Leminski, não apenas as sandálias (signo) movem-se, o outono também quer mover-se, fazer parte do nomadismo. Como pode o outono (fenômeno) andar junto com aquele que anda? O *haikoan*

de Leminski propicia essa comunhão, esse consórcio. Não pelo caminho da racionalidade, ou da lógica, mas por um caminho *outro*, um caminho Zen. Sujeito e mundo, juntos, caminhando, movendo-se, nada mais é que o coração do Zen: fluxo. As sandálias (objeto) querem sentir o mundo, a ele não apenas movimentar-se pela mesma via, mas querem integrar-se ao mundo e seu fluxo. Basta guiarmo-nos pela seguinte colocação de Alan Watts (2011, p. 52): “[...] pois o Zen é mover-se com a vida [...]”. Um *haikoan*, portanto, que leva a um estado de liberdade de espírito.

Outro ponto em que Leminski, neste *haikoan*, dialoga com a tradição haikaísta de Bashô é o fotografar das estações do ano. Um registro imagético tão movente que não caberia, em nenhuma instância, um barthesiano congelar-se – aliás, é incompreensível que o próprio Barthes, que conheceu o Zen¹¹⁹ e o pensamento oriental¹²⁰, não ter acreditado que a imagem fotográfica pudesse mover-se e sonhar. Fotografar o outono é realizar o que chamamos de *passagem para o imagético*. Palavra-câmera. Imagem de um outono que é, mesmo, uma estação de entremeio, entre o verão e o inverno. Estação da colheita, das folhas que caem, do balançar das árvores. Uma estação que carrega sua solidão, como diz o próprio Bashô (2008, p. 28): “[...] e a solidão do outono atingiu meu coração”.

Se o *koan* é um enigma, uma charada, que tira as coisas dos trilhos da lógica, inverte-a e usurpa-a para que o objeto transcenda, então o *haikai* (e mais propriamente o nosso *haikoan*) é um enigma de uma natureza circundante, pois a palavra poética consagra sempre um movimento em direção ao absoluto. Mais uma vez nos deixemos guiar pela colocação oportuna de Octavio Paz (1982, p. 234): “a experiência poética [...] não nos ensina nem nos diz nada sobre a liberdade: é a própria liberdade”. A poesia nada ensina. A poesia é.

Ainda no diálogo com Bashô e com a tradição do *haikai*, outros poemas de *Caprichos & Relaxos* centralizam essa natureza movente, sejam *haikais* ou outras formas poéticas. Citemos, agora, outro *haikoan*, ainda em *Ideolágrimas*, para vermos como a força búdica nele se manifesta:

A água que me chama
em mim deságua
a chama que me mágua
(LEMINSKI, 1983b, p. 99).

¹¹⁹ Cf. *O Neutro* (2003, p. 356-360).

¹²⁰ Cf. *O Neutro* (p. 362-382).

Podemos logo observar que o *haikai* possui um eco aberto: uma rima emparelhada (deságua / mágua) e a assonância em ‘a’ (a água que me chama / em mim deságua / a chama que me mágua). A assonância, junto com uma presença do vocábulo ‘m’, parece sugerir um eco de uma gota d’água ao romper o silêncio da água parada. Neste ponto, o poema causa um *estranhamento* em todos os três versos. (i) a água que *me* chama: aqui, é o objeto (água) quem chama o sujeito, quem o convida para o encontro. Um convite para a completa unificação Zen-budista, a qual falava Toshihiku Izutsu. Se esse convite pode balançar a estrutura da lógica aristotélica, é porque o próprio pensamento aristotélico não permite tal convite. Esse convite à união não é endereçado ao eu empírico, não para o cogito cartesiano. Lembremo-nos do Zen, é preciso disciplinar a mente, suprimir o eu empírico e ultrapassar tal estranhamento. Só assim o sujeito pode atender ao convite do objeto, da água. Água que (ii) em mim deságua: é preciso mergulhar nessas águas. Aqui temos um Leminski que leva às últimas consequências o *haikai* como aquilo que toca, com sensibilidade, no profundo da vida. Que capta, em sua concisão, este profundo e ao mesmo tempo se lança no absoluto. Um dos que facilmente percebeu esse poder da poesia japonesa foi o poeta e cineasta do tempo, Andrei Tarkovsky, que, ao analisar um *haikai* de Bashô, diz-nos algo extremamente pertinente para este *haikai* de Leminski, ou para este desaguar de águas: “o leitor do haikai deve se incorporar a ele como à natureza; deve *mergulhar*, perder-se em suas profundezas como no cosmo, onde não existem nem o fundo nem o alto” (TARKOVSKY, 1998, p. 124, grifo nosso). Um mergulho em estado puro. Por fim, no último verso, (iii) “a chama que me mágua”, o último estranhamento: a chama (fogo) em antítese à água. Um enigma *koan*. Podemos ler o *haikai* da seguinte maneira, com as seguintes supressões:

água
deságua
m’água.

O vocábulo criado por Leminski (*mágu*a) e usado na expressão “me mágua” embaralha, confunde, inverte as coisas, joga com a percepção do leitor. Com a supressão que sugerimos, pelo uso da apóstrofe (m’água), podemos estabelecer uma amizade entre os opostos, entre o fogo e a água (não é esse o tipo de *amizade* que só a poesia consegue estabelecer?). O poema, então, vai de encontro ao que resulta dessa amizade. O *m’água* (que deságua no ser) é, portanto, o *chegar a ser* da poesia de Leminski. É o íntimo e o brilho de sua poesia. Quando o calor do fogo encontra com a água, a poesia se encontra com o interior das coisas, com o interior dos seres. É pelo *m’água* que a palavra poética de Leminski desperta o *satori*, ilumina-se.

Natureza excelsa. *Phýsis* contemplante e contemplada, se pensarmos *com* Plotino, onde tudo é contemplação, e a própria *phýsis* como fruto de uma contemplação dada na realidade inteligível. Ou se quisermos pensar heideggerianamente, *phýsis* como abertura original do ser¹²¹. As imagens opulentas que os *haikoans* de Leminski fazem surgir captam o fato central da vida. Se o caminho do *haikai* é um caminho para os sentidos, podemos, então, dizer que Leminski, neste caminho pelos sentidos, é devedor de Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Caeiro. Caeiro, o pastor andante que via o mundo com simplicidade. O Caeiro Zen-budista que via e escrevia uma natureza com os sentidos. Caeiro não quer o pensamento, foge dele. Quer o não-pensamento. Como não lembrarmos-nos deste convite ao não-pensamento no seu “O guardador de Rebanhos” e como não lembrarmos-nos de uma antológica estrofe do segundo poema da obra:

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...
(PESSOA, 2011, p. 43).

Quando, no mesmo poema, Caeiro diz que pensar é estar doente dos olhos, ele está renunciando a toda forma de intelectualismo, pois a poesia é experiência, tanto pelo sentido quanto pela percepção. Poesia/vida. Esse é o caminho do *haikai*, de Leminski, do Zen.

3.3 Ângulo 3 - Vazio

Contra a tese de alguns espíritos que julgam ser o *haikai* o terreno do fácil, de uma felicidade risível e bobiciada, fica claro que o espaço do *haikai* está mais para um espaço de fundo sem fundo que para um espaço lúdico. Está mais próximo a um artesanato da linguagem (é preciso tê-lo para a concisão dos versos) que a uma facilidade retórica. Basta olharmos para a obra de Leminski e ver como o poeta dialoga com a tradição de Bashô e com a filosofia Zen-budista, mas também como ele dá uma elasticidade a seu *haikai*, que vão dos mais búdicos aos mais críticos da realidade – eis o seu mérito. Neste tópico, analisaremos dois *haikais* que constroem um espaço para o que chamamos de encontro de linhas; *haikais* na zona do vazio. Para isso, circundaremos por três temas: a morte, o tempo, o vazio.

Verde a árvore caída
vira amarelo
a última vez na vida
(LEMINSKI, 1983b, p. 101).

¹²¹ Cf. *Introdução à metafísica* (HEIDEGGER, 1987, p. 168).

O poema fala da transitoriedade das coisas no mundo. Uma árvore verde que já não mais é. Findou-se. Caída, como um grou em queda livre, seu verde desaparece. Amarela, a árvore encontra seu *estar-no-fim*. Conta-nos Toninho Vaz, na biografia de Leminski, que este *haikai* foi composto quando a árvore favorita de Miguel, filho de Leminski recém-falecido em 1979, tombou¹²². Com o findar da árvore (“a última vez na vida”), o poema coloca, mesmo, no centro do espaço literário a vida e a morte. A vida, existência. Morte, fim. É muito corriqueiro tomar vida e morte como blocos separados e distantes. Em contrapartida, muitos foram os que viram não mais uma distância, mas uma proximidade entre ambas. Uma estreita relação, mesmo. Problematicando-a, admirando-a, ou até amando-a, como fizeram alguns poetas românticos do século XIX. Entre poetas e filósofos, muitos falaram deste encontro vida/morte. Foi possível, então, *olhar para a morte*. Desde um Montaigne (2010, p. 59), para o qual “filosofar é aprender a morrer”, passando por Schopenhauer (2000, p. 59), que via a morte como “musa da filosofia”, até o radicalismo de Emil Cioran, que rompe de vez com as distâncias vida/morte, que pensa uma morte que *ocupa* a vida em toda a sua estrutura, uma morte “pura e sublime”¹²³ (CIORAN, 1990, p. 95). Não só a filosofia problematizou a morte. A literatura configurou-se um espaço privilegiado para a morte. A escritura carrega a morte, tese defendida pelo crítico literário Maurice Blanchot, que via em seus autores de predileção – Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Hölderlin – um espaço literário que era um espaço da morte, uma ideia em que o homem dissimula-se na morte¹²⁴. Basta consultarmos uma longa, porém primordial, citação em que Blanchot tece a disposição vida/morte no espaço literário:

A literatura aparece então ligada à estranheza da existência que o ser rejeitou e que escapa a qualquer categoria. O escritor se sente presa de uma força impessoal que não o deixa viver ou morrer: a irresponsabilidade que ele não pode superar torna-se a tradução dessa morte sem morte que o espera à beira do nada; a imortalidade literária é o movimento pelo qual, até no mundo, um mundo minado pela existência bruta, se insinua a náusea de uma sobrevida que não é uma, de uma morte que não põe fim a nada. O escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra e se afirma nela. Se a escreveu para se desfazer de si acontece que essa obra o compromete e o chama, e, se escreveu para se manifestar e viver nela, vê que o que fez não é nada [...]. Ou, ainda, ele escreveu porque ouviu, no fundo da linguagem, esse trabalho de morte que prepara os seres para a verdade de seus nomes: *trabalhou para esse nada*, e ele mesmo foi um nada no trabalho (BLANCHOT, 1997, p. 326-327, grifo nosso).

¹²² Cf. Vaz (2001, p. 220).

¹²³ “D’une mort pure et sublime”.

¹²⁴ Cf. Blanchot (2011, p. 275).

Blanchot conclui seu ensaio sobre o direito à morte na literatura afirmando que a morte é o poder prodigioso do negativo, ou a liberdade, pois a morte resulta no ser. Ora, aqui as teses de Blanchot nos são úteis, pois constituem uma abertura para aquilo que Heidegger defende, em *Ser e tempo*, no parágrafo 49, de que “a morte é um fenômeno da vida” (HEIDEGGER, 2011a, p. 321), uma interpretação existencial da morte e do *ser-para-a-morte*, que já é, em si, uma possibilidade existenciária do *Dasein* (tese do parágrafo 52)¹²⁵. Na ontologia heideggeriana, o ser é *ser-para-o-fim* porque é temporal, logo, a finitude é um caráter da temporalização do *Dasein*¹²⁶. Como observa Benedito Nunes, em *Passagem para o poético* (1992, p. 144), uma extensa análise da ontologia heideggeriana, “o *Dasein* existe temporalizando-se. Sem a temporalização, nenhum *Dasein* seria”. Pela ótica de Heidegger, é com a temporalização da temporalidade que é possível as modalidades de existência do *Dasein*. Quando o poema traça a transitoriedade da árvore, a temporalização foi materializada na linguagem. Tempo que é o agora, ou o “‘fluxo’ dos agora” (HEIDEGGER, 2011a, p. 518).

Então, o “fim” quer dizer o ponto final da existência? Não, responderia o budismo. Para o budismo, a morte é *transmigração*, quer dizer, travessia. Um ciclo contínuo que só é rompido quando se alcança o *satori* (iluminação). É a morte um mal? Em determinados pontos do pensamento antigo, o bem, a vida, Deus, estão para o ser, assim como tudo o contrário está para o não-ser. No oriente, se lembrarmos do escritor-samurai Yukio Mishima, encontramos aquilo que Blanchot chama de morte como tarefa artística¹²⁷. Mishima se preparou (fisicamente) para a morte, cultuou o corpo para que a bainha da espada pudesse cumprir o ritual. Nos samurais do Japão medieval, a morte era um dever ético, morria-se por honra e por obediência à hierarquia das castas, basta consultarmos a extensa obra de Maurice Pinguet (1987) sobre a morte *voluntária* no Japão.

Se o *haikai* de Leminski capta o *instante* da morte (relembremos o último verso: “a última vez na vida”), sua poesia a vê, e então a materializa. É totalmente verdadeira, e útil para o *haikai* em questão, uma citação do antropólogo Louis Vincent-Thomas em uma volumosa obra, *Antropología de la muerte* (1983, p. 186, grifo nosso), quando diz que “representar a morte não é apenas vivê-la em imagens, em nossos sonhos, obsessões, impulsos, para desejá-la ou temê-la; é também *materializá-la em frases, formas, cores, sentidos*”¹²⁸. A transição do verde da árvore para o amarelo é a transitoriedade das coisas pela

¹²⁵ Cf. Heidegger (2011a, p. 336).

¹²⁶ Cf. Heidegger (2011a, p. 415).

¹²⁷ Cf. Blanchot (*op. cit.* p. 131).

¹²⁸ “Representarse la muerte no es sólo vivirla en imagen, en nuestros sueños, obsesiones, impulsos, para desejarla o temerla; es también materializarla en frases, en formas, en colores, en sonidos”.

sua temporalidade existencial. O seu amarelo materializou a morte, a finitude, o *estar-para-o-fim*.

Se no *haikai* anterior a escritura encontra-se num *estar-lançado* para a morte, carregando-a, o *haikai* seguinte é uma abertura para o nada absoluto, para a vacuidade:

Debruçado num buraco
vendo o vazio
ir e vir
(LEMINSKI, 1983b, p. 103).

O espaço do poema diz respeito a um tempo exato: o agora. O primeiro plano do *haikai* (dois primeiros versos) é observacional. O poema vê o vazio. O vazio é o nada absoluto Zen. O nada originário mesmo do ser. A nulidade. O nada que “desvela a nulidade que determina o fundamento do Dasein” (HEIDEGGER, 2011a, p. 391). No mundo circundante, é o ser-aí, *ser-no-mundo*, que está debruçado vendo o vazio. Por ser-no-mundo, a melhor definição é mesmo a de Benedito Nunes (1992, p. 86, grifos do autor): ser-no-mundo “conota preliminarmente *morar, habitar, ser familiar a*”. *Dasein* que é transcendência no mundo como horizonte transcendental. Pois, como lembra Heidegger no parágrafo 31 de *Introdução à filosofia* (2009, p. 239), “a transcendência, porém, é a constituição essencial do ser-aí”. Na transcendência que ele mantém uma *relação essencial* com o nada.

Pelo fio condutor da transcendência passamos para o segundo plano do poema (o último verso): o ir e vir. Da observação do vazio, o último verso põe o próprio vazio em movimento pelos verbos *ir* e *vir*. Quer dizer, se já há uma articulação originária entre o nada e o *Dasein*, o segundo plano sai da observação (estática) e dissemina-se no vazio: dispersão, acepção muito bem empregada por Heidegger no parágrafo 37 de *Introdução à filosofia*, acerca do ser-jogado na existência, mas uma dispersão que também já é originária¹²⁹. Com os verbos de movimento do segundo plano, temos uma abertura à possibilidade de o poema mergulhar no nada, *vivenciar o nada*. Ou melhor, “corporalizar” o nada, termo empregado por Agustín Zavala (2013, p. 139): “a corporalização do Nada Absoluto se manifesta na corporalização do mundo e da sociedade”¹³⁰. Note-se que a abertura não se dá apenas pelos verbos de movimento, o próprio espacejamento que há no último verso já dá a possibilidade de abertura para a vivência do nada. Espacejamento (mallarmeano?) que já é um próprio nada. Dito isto, *ir e vir* significa a liberdade do poder-ser livre, ou como interpreta Benedito Nunes (1992, p.

¹²⁹ Cf. parágrafo 37, item c, “Facticidade e ter-sido-jogado. Nulidade e finitude do ser-aí. Dispersão e singularização” (HEIDEGGER, 2009, p. 354-362).

¹³⁰ “La corporalización de la Nada Absoluta se manifiesta en la corporalización del mundo y de la sociedad”.

112) o problema da angústia heideggeriana, “a vertigem da liberdade, porém mergulhando na finitude do Dasein”.

Na combustão deste movimento e desta vivência, é que o ser-si mesmo se descobre, e o poema irrompe no nada. No nada do fundamento do ser. Nada que mais é um “acontecimento ao próprio Dasein” (NUNES, 1992, p. 115, grifo do autor). Vacuidade (*sunyata*). Podemos inferir que a poesia também mantém uma relação essencial com o nada, com o vazio. É nesta relação que a palavra poética pode *dilatar-se* no nada¹³¹. A poesia encontrou o caminho do meio.

3.4 O close: grande plano

O close é o grande plano. É o estar próximo. É a tomada que dá o detalhe. Antes de sua morte, Leminski organizou uma obra, que só viria a ser publicada posteriormente, em 1991. O destino de *La vie en close* já estava traçado. Esta obra póstuma é, certamente, a mais densa de Leminski, quer dizer, é uma obra de muitos poemas com certa coloração existencial. Régis Bonvicino, que escreveu uma matéria em 1991 para a recepção crítica de *La vie en close*¹³², diz que a obra *releva todas as faces de Leminski*¹³³. Se a década de 1970 foi de grande efervescência para a sua produção poética, a década seguinte seria de grandes ondulações. Numa consulta na biografia do poeta pode-se constatar que Leminski perdeu, em períodos curtos, alguns ícones de sua vida. Como em 1978, ao perder a mãe (o pai já havia morrido em 1973), e no ano seguinte assistir a morte do filho de dez anos, Miguel. Ainda em 1986 recebe a notícia de suicídio do irmão, Pedro Leminski. Já nos últimos anos de vida, Leminski enfrenta uma onda de grande depressão e total entrega ao álcool (o álcool foi uma parceira da vida de Leminski, no entanto o poeta já havia tido complicações de saúde, como em 1978)¹³⁴. Como classifica seu biógrafo (2001, p. 281), tínhamos, então, a figura de “um homem saturado de emoções”. Antes que desabemos em um velho abismo de *justificar* a poesia pela vida do autor (e antes que uma patrulha estruturalista se manifeste, para a qual a vida do autor nada interessa ou tenha a contribuir), preferimos seguir o pensamento de *partir* da vida do autor para a obra, pois, como visto, Leminski *opera* com a junção vida/obra. O que temos em *La vie en close* são poemas tempestuosos, em *transpenumbra*, poemas em lápides. Pois “sofrer, vai ser minha última obra” (LEMINSKI, 1994, p. 74).

¹³¹ José Carlos Michelazzo (2009, p. 101) dá um enfoque na tradução e interpretação de *sunyata* como dilatação.

¹³² Cf. Anexo 8.

¹³³ Cf. Anexo 9.

¹³⁴ Cf. Vaz (2001, p. 208).

Do diálogo com a tradição nipônica do *haikai* e com o Zen, *La vie en close* fecha um ciclo: em um primeiro momento veremos como os *haikais* selecionados constituem uma canção-homenagem feita por Leminski para seus mestres; em um segundo momento, será verificado como sua poesia dilui-se no nada aberto pela angústia – que, digamos, atravessa toda a obra *La vie en close*, dos *haikais* aos poemas mais longos.

3.4.1 Zona de encontros

Se é um traço característico do poeta compor poemas sem títulos, aqui se encontra uma série de poemas intitolados, alguns deles já fazendo *referencialidade* a suas influências. Um dos primeiros poemas do livro, “Limites ao léu”, define o que é poesia a partir do pensamento de vários autores:

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jákovson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção lembrada na tranquilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com idéias” (Mallarmé), “música que se faz com idéias” (Ricardo Reis/ Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho posible” (Garcia Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)... (LEMINSKI, 1994, p. 10).

A citação a Heidegger poderá conduzir nossa leitura. De todas as citações, a de Heidegger é a que toca naquilo que é essencial ao homem: a palavra (essa tese de Heidegger parece mesmo ter muito a dialogar com Leminski). Quando Heidegger toma Hölderlin para

dizer que o homem se funda na palavra, quer chegar naquilo que ele chama de “essência da Poesia: que é a Poesia fundação do Ser pela palavra”¹³⁵ (HEIDEGGER, 1994, p. 30). Mesmo refletindo sobre a poesia, essa reflexão continua ligada à questão central de toda sua filosofia: a questão do Ser. O que nos interessa deste Heidegger é: chegar ao Ser pela poesia. A poesia como abertura ao Nada originário. Poesia que é “na maior parte do seu tempo escuta” (HEIDEGGER, 2003, p. 59), já que somos sempre diálogo, “dialogação”, e estamos sempre ouvindo uns aos outros. Muito menos está Heidegger sendo teórico da poesia. Quanto a isso, seguimos os passos de Benedito Nunes (1993, p. 87, grifo do autor), que vê a poesia em Heidegger uma “busca do poético, a *aproximação compreensiva* da Poesia”. A poesia expõe o *Dasein*. A poesia é sua morada. A poesia constrói a essência de sua morada. Eis que Heidegger nos faz útil: é a poesia que confere a habitação do homem no mundo, “é a poesia que permite ao homem habitar sua essência” (HEIDEGGER, 2010, p. 178).

Feita a abertura com o poema “Limites ao léu”, podemos entrar em *La vie en close*. Nesta obra não há seções, mas podemos dividi-la em duas partes. A primeira parte da obra contém poemas em que a maioria são intitulados. Nesta parte, há dois *haikais* com um olhar muito particular ao social, onde ver é doloroso – um dos *haikais*, intitulados, faz uma paráfrase à Céline¹³⁶. A segunda parte da obra é quase inteiramente constituída de *haikais*. Contém cinquenta e oito *haikais*, dos quais três são intitulados – evidenciando como Leminski reinventa o *haikai*, já que a forma poética tradicional japonesa não era intitulada. Esta segunda parte da obra é aberta com um poema chamado “Kawásu”, que mais parece funcionar como epígrafe ao que se segue.

"Kawásu" é "sapo", em japonês.
 Imagino ter relação original com
 "kawa", "rio". O batráquio é o animal
 totêmico do haikai, desde aquele
 memorável momento em que Mestre
 Bashô flagrou que, quando um sapo
 "tobikômu" ("salta-entra") no velho
 tanque, o som da água.
 (LEMINSKI, 1994, p. 107).

O tom em primeira pessoa do poema deixa exposto certo teor confessional. Seria um exercício de tradução do próprio poeta? O poema, além de mostrar um Leminski atento ao ofício de tradutor, introduz toda a tradição do *haikai*: o batráquio (a rã, animal vertebrado, sinônimo de anuros e da classe *Anphibia*) como um símbolo sagrado (totêmico), perpetuado pelo mestre Bashô – vê-se aí a *referencialidade*. Epigráfico, o poema vem colocar em xeque o

¹³⁵ “Esta esencia de la Poesía: que es la Poesía fundación del Ser por la palabra”.

¹³⁶ Em outro trabalho, já falamos destes *haikais* com temática social (cf. ARAUJO, 2013).

próprio fato de ser o *haikai* tão dinâmico e veloz como o salto do sapo no velho tanque. O poema seguinte é intitulado “Mallarmé Bashô”, um dos três *haikais* intitulados desta parte da obra:

MALLARMÉ BASHÔ
Um salto de sapo
jamais abolirá
o velho poço.
(LEMINSKI, 1994, p. 108).

Este poema intertextualiza, entretanto, com um clássico *haikai* de Bashô, que foi traduzido para várias línguas, e em língua portuguesa tendo sido traduzido por vários poetas. Tomemos uma de suas traduções, feita pelo próprio Leminski:

A velha lagoa
o sapo salta
o som da água
(BASHÔ *apud* LEMINSKI, 1983a, p. 20).

O sapo, símbolo forte na cultura japonesa, mergulha, lança-se no acaso, no acaso mallarmaico, e entrega-se a um lugar profundo do tanque. Mergulha para habitar o tanque. Um habitar onírico? Do mergulho, salto ou tombo, o sapo visita esse espaço como se quisesse integrá-lo. Sapo entre o tanque e a água. Sapo que vivifica o tanque, se “presentifica” nele, pois não haveria rumor de água sem seu pulo, sem seu salto. Pois é assim que o sapo *torna-se* tanque: momento de *união*. Sapo (sujeito) e tanque (natureza) unindo-se misticamente em um ato espontâneo e livre. Veja-se que, na tradução, há um espaçamento entre o sapo e o salto. É o momento do lance, do pulo, do voo, do encontro, do tornar-se. Leminski, em sua biografia de Bashô, comenta o *haikai* da seguinte forma:

O velho tanque

De todas as formas poéticas do Oriente, o *haikai* parece ser o que melhor se aclimatou na floresta de signos da literatura ocidental.

.....

O sapo salta

O segundo verso exprime a ocorrência do evento, o acaso da acontecência, a mudança, a variante, o acidente casual.

O som da água

A terceira linha do *haikai* representa o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento

(LEMINSKI, 1983a, p. 42-45, grifos do autor).

O momento do salto do sapo é o momento do acaso mallarmeano, é o agora Zen, o instante. Voltando ao *haikai* de Leminski, a inserção de Mallarmé no título configura-se como um perfeito consórcio. Bashô projetando o salto do sapo no silêncio do tanque, quer dizer, no

silêncio da poesia – lembremo-nos de uma celebre citação de Benedito Nunes (1993, p. 96) encontrada em seu ensaio “Hermenêutica e poesia”: “toda grande poesia termina no silêncio que ela mesma gera”. Mallarmé lançando os dados ao acaso (não para aboli-lo, pois ele é constituinte mesmo da poesia). Mallarmé e Bashô também trazem à tona toda a teoria da intertextualidade e todo o debate da *referencialidade*. Afinal, “a citação sempre faz aparecer a relação do autor que cita com a biblioteca [...]” (SAMOYAULT, 2008, p. 49). Portanto, neste *haikai* “Mallarmé Bashô” Leminski reescreve palimpsestuosamente os poetas Mallarmé e Bashô. Aqui, tem-se o salto do sapo, como um lance de dados, diante do poço, o acaso, ou como analisa Fábio Vieira (2010, p. 103), é o espaço-tempo da “indeterminação”.

Outro *haikai* de *La vie en close* é decisivo para o diálogo com a tradição de Bashô:

O corvo nada em ouro
nem o céu estraga o vôo
nem o vôo dana o céu.
(LEMINSKI, 1994, p. 155).

O primeiro verso deste *haikai* capta uma paisagem contrastante: um corvo negro, tão negro quanto o céu do anoitecer, e a luminosidade do ouro. O primeiro verso de um *haikai* é como uma lente de uma câmera fotográfica que quer captar, pela objetividade, o máximo do cotidiano. O segundo contraste apresentado no *haikai* é entre o pequeno corpo de corvo e a infinidade absoluta do céu. Pelos segundo e terceiro versos notam-se a imbricação entre corvo e céu, onde um não interfere no outro – a brincadeira entre os verbos nadar e danar já denota a influência concretista em Leminski. Da ocorrência, um pequeno corvo na imensidão do céu, chega-se à interação: se o céu não estraga o voo do corvo, este não lhe dana, mas sim se lança nele, dissipa-se no céu. Um corvo que se esgota na totalidade do céu. E perguntaria, com razão, o leitor: não haveria algo de metalinguístico nesse esgotar-se? Isto é, um pequeno corpo (o *haikai*) que se esgota na imensidão do céu (a página em branco)? Este voo no horizonte também nos leva a Bashô. Em um *haikai* que também traz a figura do corvo, podemos ver a presença do poeta japonês na poética de Leminski:

Um corvo pousado
num ramo seco –
entardecer de outono.
(BASHÔ *apud* FRANCHETTI, 2012, p. 57).

Se o *haikai* é este incessante voar na imensidão, a figura do corvo é a ponte entre esses dois poetas. As imagens captadas por Bashô – rama seca, corvo e tarde de outono – parecem dialogar com as imagens captadas por Leminski, assim como há uma conexão entre os contrastes – no *haikai* acima de Bashô, o mesmo corvo negro e a tarde de outono, ao fundo, o

envolvendo. Da zona de encontros, partimos agora para uma zona de salto decisiva, que também é a aurora do *haikai*, digamos: a zona do nada.

3.4.2 Zona do nada

Se em *Caprichos e relaxos* pudemos ver o *haikai* como experiência mística e contemplativa, um Leminski que vai ao pensamento oriental (budismo Zen) e leva para sua poesia a experiência Zen da vacuidade (*sunyata*), em *La vie en close*, quando dizemos que se completa um ciclo, quer dizer: se concatena a nossa tese de que a poesia de Leminski funda-se no nada – um nada originário. Leminski vai também à Heidegger e dele busca não só a essência da poesia. Com Heidegger, podemos afirmar que há em Leminski *uma poesia suspensa no nada*. O nada já foi aberto por Heidegger pela angústia. Se Heidegger, em *Ser e tempo*, viu na angústia a abertura privilegiada para o nada (ou manifestação do nada, como escreve em *Que é metafísica?*¹³⁷), em *Os conceitos fundamentais da metafísica* Heidegger verá no tédio (na manifestação do tédio) o libertar-se do ser-aí. Na obra de Leminski, podemos fazer a seguinte averiguação: há em *Caprichos e relaxos* um nada manifestado pela angústia (ver *Ângulo Vazio*) e há em *La vie en close* um nada manifestado pelo tédio. Nesta obra póstuma, temos poemas carregados de tédio, solidão e morte. “Tudo é vago e muito vário” (LEMINSKI, 1994, p. 64), já anuncia um verso sobre o peso deste vazio. Poemas de dor, de luto, de tristeza, como podemos ver nos versos finais do poema “Luto por mim mesmo” (*Ibid.*, p. 92): “uma dor que goza / como se doer fosse poesia”. Como Leminski queria, mesmo, diluir-se totalmente na poesia¹³⁸, tudo em *La vie en close* é dor. Dor de experimentador¹³⁹. Da dor ao tédio das horas. Aqui nos deteremos em dois *haikais* (cuidadosamente postos lado a lado na organização do livro) que trazem essa manifestação de tédio.

Vazio agudo
ando meio
cheio de tudo
(LEMINSKI, 1994, p. 123).

Já é uma particularidade dos *haikais* de Leminski um eco fechado produzido pela assonância em ‘o’ (vazio agudo / ando meio / cheio de tudo) e pela rima interpolada (agudo /

¹³⁷ Cf. Heidegger (1989, p. 39).

¹³⁸ Basta conferirmos o poema de “Polonaises”, em *Caprichos e relaxos*: “vai vir o dia / quando tudo que eu diga / seja poesia” (LEMINSKI, 1983b, p. 58).

¹³⁹ Mais uma vez somos levados a *Caprichos e relaxos*, especialmente em um poema bastante peculiar pela sua sonoridade e pela sua forma: “ver / é dor / ouvir / é dor / ter / é dor / perder / é dor” (*Ibid.*, p. 59). Um poema que dialoga com um dos *haikais* de *La vie en close*, onde temos “ver é violento / que golpe / aplicar no vento?” (LEMINSKI, 1994, p. 114).

tudo), além de uma rima encadeada (meio / cheio). Toninho Vaz nos conta que este *haikai* foi escrito em um bar, junto com alguns outros, na fase mais radical de Leminski por conta do excesso do álcool (em 1987)¹⁴⁰. O primeiro verso expõe a intensidade do vazio, o seu peso (“agudo”). Um sentimento de tristeza, tédio, ou até mesmo um estado de saturação, pouco se manifestou em *Caprichos e relaxos*. Podemos dizer que a sua *tonalidade afetiva* estava adormecida, e aqui *desperta*. Despertar de forma aguda. Em *Os conceitos fundamentais da metafísica*, Heidegger chama de “tonalidades afetivas” sentimentos como tristeza, melancolia, ira, e estas tonalidades são intrínsecas ao ser do homem. Ela é o “como” de nosso ser-aí e não simplesmente um “estado de alma”. Ela é o “jeito fundamental como o ser-aí enquanto ser-aí é” (HEIDEGGER, 2011b, p. 88). Heidegger atenta para o fato de que é preciso despertar estas tonalidades afetivas adormecidas. Despertá-las é um modo de “deixar o ser-aí como ele é ou como ele, enquanto ser-aí, pode ser” (*Ibid.*, p. 90). Se há várias tonalidades afetivas, que estão sempre variando, qual deve ser despertada? Heidegger responde no parágrafo 19 que o tédio¹⁴¹ é a tonalidade afetiva fundamental e que se encontra velado. É preciso deixar o tédio acordar para libertar o *Dasein*. A concretude do despertar desta tonalidade afetiva fundamental no *haikai* se concretiza nos dois últimos versos, onde se brota o entediar-se. Andar (meio) cheio de tudo é o próprio irradiar do tédio por todos os lados (o próprio verbo de movimento “andar” já se relaciona com a irradiação). É um estar-entediado do ser que não se encontra ocupado com os afazeres, os passatempos¹⁴² da vida. Na cena do *haikai*, não parece que se está entediado por isto ou aquilo (o que Heidegger chama de *primeira forma de tédio*, o entediar-se por algo¹⁴³), mas por algo indeterminado, que não se sabe: vazio. Heidegger nomeia esta indeterminação de *segunda forma de tédio*¹⁴⁴, e aí se dá a dialogação com o *haikai*, pois o vazio absorve este ser-entediado: *ser-deixado-vazio*, pois “o que nos deixa vazios é o entediante” (*Ibid.*, p. 153). O poema deu espaço para o vazio porque ele se fez vazio, mergulhou no vazio agudo. E quantos de nós não nos entendíamos a todo o momento, não somos absorvidos por esse vazio agudo (que Heidegger chama de *tédio profundo*). Aberto o ser-aí, o *haikai* subsequente completa a aurora da tonicidade afetiva:

¹⁴⁰ Cf. Vaz (2001, p. 265).

¹⁴¹ O tédio se encontra em relação com tempo, com o longo tempo – o tempo, que lança as perguntas metafísicas pelo mundo, pela finitude e pela singularização – quer dizer, Heidegger tenta chegar “à essência do tempo através de uma interpretação da essência do tédio” (2011b, p. 176).

¹⁴² Cf. parágrafo 23, “o ser-entediado e o passatempo”, de *Os conceitos fundamentais da metafísica*, onde Heidegger fala que o passatempo é a hesitação do tempo que nos aflige, pois é no passatempo que dispersamos o tempo, isto é, é nossa ocupação (*Ibid.*, p. 123-140).

¹⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 103-140.

¹⁴⁴ Cf. terceiro capítulo (*Ibid.*, p. 141-173).

Fruto suspenso
a que susto
pertencço?
(LEMINSKI, 1994, p. 124).

Tudo vem à tona neste *haikai* a partir da pergunta nos versos finais: o tédio, a angústia, inconformação, tristeza. O abalo produzido pelo “susto” revela a não identificação do “eu lírico” com o mundo. O susto revela um não estabelecimento de presença, uma insatisfação determinada pela indeterminação. Esta marca de insatisfação é, então, o entediante para o ser-entediado que se entediou *por isto*? Se o susto tem por função o choque, tudo é intranquilidade? O que fazer diante do abalo? Como a todo o momento somos bombardeados por abalos, catástrofes, guerras, miséria, parece mesmo que o melhor é um *estar-ausente*¹⁴⁵. O primeiro verso do poema já nos direciona: a suspensão. Suspender-se dentro do nada, tal como nos diz Heidegger no *Que é metafísica?*¹⁴⁶, para a liberdade e transcendência: compreensão de ser. Ultrapassagem, como escreve o próprio Heidegger em *Sobre a essência do fundamento* (1989, p. 94, grifos do autor), tratado da mesma época da preleção *Que é metafísica?*, “na ultrapassagem o ser-aí primeiramente vem ao encontro daquele ente que *ele* é, ao encontro dele *como* ele ‘mesmo’”. Diante do fruto suspenso, poesia e filosofia estabelecem sua dialogação. Com primor o nosso crítico Benedito Nunes tão logo percebeu esta vizinhança poesia e filosofia, e poesia e Heidegger, a ponto de nos deixar escrita a afirmação: “a poesia revela a essência humana” (NUNES, 1992, p. 268). Diante do fruto suspenso, chegamos à fundação do ser pela poesia, a um *Dasein poético*¹⁴⁷. Chegamos, então, à *habitação*. Habitação poética.

Com *La vie en close* completou-se um ciclo no diálogo não só com a tradição oriental, como com o próprio pensamento filosófico sustentado na ontologia heideggeriana. O título do livro já dá a pista, o *close* amplia para o grande plano da imagem fotográfica, dá ênfase, destaca melhor o encontro com o Oriente. Se em *Caprichos e Relaxos* é possível encontrar timidamente a presença bashoniana nos *haikais* que percorrem o mundo circundante, presença que se dá pelo tom de simplicidade empregado no *haikai*, em *La vie en close* o encontro se efetiva. O que resulta é uma poesia despojada e desprendida, que aprendeu com o budismo

¹⁴⁵ Lembra-nos Heidegger no parágrafo 16 de *Os conceitos fundamentais da metafísica* que mesmo um estar-ausente, é preciso estar-aí, “precisamos estar aí para podermos estar-fora” (2011b, p. 85).

¹⁴⁶ Cf. Heidegger (1989, p. 41).

¹⁴⁷ Em dois momentos Benedito Nunes nos fala deste *Dasein poético*: primeiro, em *Passagem para o poético* (1992, p. 271): “[...] porque o *Dasein* está enraizado à totalidade do ente pelos filamentos poéticos da linguagem”; segundo, em *Hermenêutica e poesia* (1999, p. 158): “o próprio *Dasein* é considerado poético [...]”.

Zen a simplicidade, o enigma e o não-pensamento. Uma poesia que aprendeu que para voar não precisa de asas. Quem voa é o horizonte.

ZONA DE AJUSTES, ZONA DO FIM

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando tratamos da obra de Paulo Leminski parece que estamos entrando mesmo em um espaço esgazeado e movediço, também labiríntico. Tudo se estilhaça, mas nunca se perde o *charme*. A obra de Leminski é um espaço de encontros. Em uma passagem acerca dos *encontros* promovidos por Deleuze, Peter Pelbart (2013, p. 337) diz o seguinte: “encontrar é sempre afetar e ser afetado, mas igualmente envolver aquilo que se encontra, apossar-se de sua força sem destruí-lo”. A citação de Pelbart pode guiar nossa conclusão diante do espaço múltiplo de Paulo Leminski: um poeta que incorpora aqueles que ele encontra. Mas ao incorporar que Leminski transforma o produto em algo próprio. Talvez a antropofagia oswaldiana seja, mesmo, sua maior herança. Deglutinagem literária.

No espaço de encontros, Leminski *é com* os outros. É diálogo *com*. Inclassificável, aprendeu com os modernistas, com os concretistas (a eles devedor), surfou na poesia marginal, nos outdoors, na música, e o fruto de toda essa aprendizagem foi um poeta elástico que afetou e foi afetado por aqueles com quem encontrou no caminho. O que buscamos nesta pesquisa foi abrir alguns destes encontros e de seguir a trilha de um Leminski que aprendeu com o Oriente novos caminhos para a poesia. Um Leminski que aprendeu com Mishima a ser um experimentador da linguagem. Ora, Mishima presenciou um momento de transição de um Japão abalado pelo pós-guerra (um país que não era mais feudal). Mishima treina a si próprio e a seus personagens para o combate e para a morte. Mishima é um *signo de resistência*: defende até às últimas consequências o Japão que sonhara. Decadente, Mishima escreveu com a sua espada de samurai. Sua obra opera por uma tríade básica beleza-ruína-morte. Mas a beleza é a chave que falta para abrir a porta, porque se a beleza está ligada à ruína e à morte, como num filme sokuroviano¹⁴⁸, ambos protagonistas vão lutar por uma bela morte. Esse Mishima, signo da resistência, que Leminski vai ao encontro para sua deglutinagem. Mas o que era problemático na tríade de Mishima, a questão da beleza, estava ao alcance na própria tradição literária do Japão. É lá que Leminski vai ao encontro. E descobre a poesia *haikai*.

Com Bashô e com os cultivadores do *haikai* do século XVI, Leminski aprende a beleza e a simplicidade da palavra poética. Aprende o nomadismo, o desprendimento, a atenção e a escuta que conferiram estes haikaístas à poesia. A poesia podia olhar para o objeto e ser o objeto, chegar a ser o objeto. A poesia era o vir-a-ser. Com Bashô e com a tradição oriental,

¹⁴⁸ Pode-se conferir um filme do cineasta russo Aleksandr Sokurov, *O Sol* (2005), em que há uma explanação de como beleza-ruína-morte se relacionam, valendo notar ser um filme sobre o império japonês.

Leminski aprendeu o que é o branco (da página), a vacuidade, o vazio (que não é ausência, como pensamos). Com Bashô, a poesia pode ouvir a chuva, cheirar o nascer da manhã, voar junto dos pássaros. Com Bashô, Leminski aprendeu o movimento das coisas. E a deglutinação que Leminski faz desta ida à poesia japonesa do século XVI é: deslocar Bashô no tempo e misturá-lo à Stéphane Mallarmé. Quando Bashô executou o pulo do sapo no tanque, as linhas foram traçadas. O instante do pulo, o aqui e o agora budista, mais o lance de dados de Mallarmé. Como dizem uns versos de um poema que se encontra n’*O ex-estranho* (2001, p. 61): “o mais fundo / está sempre na superfície”. Já com os ideogramas chineses (código não verbal), Leminski opera um diálogo com Pound e com a semiótica. E essas são as bases para seu trabalho na publicidade, no jornalismo e na música. Outros encontros vão surgindo à medida que outras páginas vão sendo viradas. Pois sua poesia está sempre permitindo novas leituras, novas possibilidades e caminhos.

O que buscamos nesta investigação foi contribuir com a abertura destes encontros de Leminski com o Oriente e o que resulta destes encontros. Buscamos colaborar com a fortuna crítica do poeta no que tange à sua produção de *haikais*, visto que Leminski se dedicou inteiramente a esta singular forma poética. Por ser breve, a própria crítica literária não deu muita importância à haikaística, que continua às escuras em seus compêndios. Por vezes, algumas luzes são lançadas. Por exemplo: o nosso crítico já citado Roland Barthes dedica uma obra inteiramente ao *haikai*, o *A preparação do romance* (2005), notas de seu último seminário no *Collège de France*. Neste seminário, entre 1978-1979 (primeiro volume da obra; o segundo volume compreende o último curso de Barthes, entre 1979-1980), Barthes investiga o primitivo da escrita, a anotação. Sua tese é bastante peculiar: o *haikai* é uma anotação do instante, uma brevidade que é *preparatória* para o romance, isto é, o *haikai* é uma *passagem* para a narrativa. Algumas colocações são dignas de nota, como a atração que a forma breve do *haikai* desperta no olhar do leitor, três linhas soltas na imensidão do branco da página, o que Barthes chama de *aeração do haikai* (2005, p. 53). Para o crítico, o *haikai* é uma captura do instante, “fruição imediata” (*Ibid.*, p. 100) – a linha que leva à sua tese do congelamento das imagens. Mas esse *instante* capturado é puro e incongelável, não carece de “nenhum ato de reserva, nenhum *congelamento*” (*Ibid.*, p. 101, grifo nosso). Ora, neste ponto Barthes fica frente a frente com ele mesmo. O próprio “capturar” já abre a possibilidade de vizinhança entre palavra e imagem (encontro intersticial), imagem-congelamento, na ótica do crítico – veja-se a contradição. Em nossa literatura brasileira, esta tese de Barthes faz sentido em Guimarães Rosa, por exemplo, que iniciou sua atividade literária na poesia, compondo *haikais* – poder-se-ia afirmar que o *haikai* de Rosa seria uma preparação para sua narrativa. Já

em Leminski, a tese barthesiana não faz sentido, pois seu *haikai* não prepara a sua prosa, o que ele prepara é, pois, a própria poesia. E se Barthes se põe a falar dos limites do *haikai*¹⁴⁹, na obra de Leminski não há limites.

E às escuras também está a crítica acerca dos *haikais* de Leminski. Quando são usados pela crítica, é para ilustrar algum debate, ou fica relegado a algum capítulo, secundário. Ora, se há em Leminski uma vasta produção de *haikais*, e se o próprio Leminski vai até à filosofia, em mais uma deglutinagem, e incorpora Heidegger, para dizer que a *brevidade é o essencial da poesia*¹⁵⁰, por que a própria crítica do poeta esqueceu-se do rico acervo de *haikais* de Leminski em suas teorizações? Portanto, que esta investigação não meramente recubra lacunas, mas que seja um salto de sapo no tanque da crítica.

¹⁴⁹ Barthes primeiro fala que o *haikai* tem um teor testemunhal, por seu caráter de anotação do agora (BARTHES, 2005, p. 108); segundo, fala dos limites do *haikai*, quanto ao seu “tema” (*Ibid.*, p. 173-180).

¹⁵⁰ Cf. Leminski (1999, p. 194).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de primavera e algumas sombras*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *Esquecer para lembrar: Boitempo III*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- ARAUJO, Rodrigo Michell dos Santos. Uma página gritante, uma poesia porosa: o teor testemunhal da escritura de Paulo Leminski. In: XIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, v. 1, nº 2, jul., *Anais do XIII ABRALIC*. Campina Grande: UEPB, 2013, p. 1-10.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. Trad. Antonio da Costa Leal, Lidia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores).
- BALACHÓV, N. I. *Estruturalismo: Russos x Franceses*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 12ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARTHES, Roland. O efeito do real. In: BARTHES, Roland et. al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.
- _____. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O Neutro: anotações das aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Inéditos 1: teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A preparação do romance*. Vol. 1. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BASHÔ, Matsuó. *Trilha estreita ao confim*. Trad. Kimi Takenaka, Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- BEZERRA, Cicero Cunha. *Compreender Plotino e Proclo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- _____. Nihilismo oriental e cristianismo: reflexões a partir do pensamento de Keiji Nishitani. *Revista da Fapese*, Aracaju, vol. 1, nº 1, jan/jun., p. 33-40, 2008.

_____. Michel de Certeau e Teresa de Ávila: em torno da literalidade e da experiência mística. *Revista Mirabilia*, Santa Maria, Rio Grande do Sul, vol. 4, nº 14, jan/jun., p. 251-263, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *A conversa infinita: a palavra plural (palavra de escrita)*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A conversa infinita: a experiência limite*. Vol. 2. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e Finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; EdUSP, 1977.

_____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-88.

_____. Narrativa e resistência. *Revista Itinerários* (Unesp). Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: EdUSP, 2000.

_____. Lance de olhos sobre Um lance de dados. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 187-182.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

_____. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004a; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a, p. 169-191.

_____. A compreensão da realidade. In: CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b, p. 33-38.

_____. Entrevista com Antonio Candido de Mello e Souza. *Revista Trans/formação*, v. 34, São Paulo, p. 3-13, 2011.

CICERO, Antonio. Poesia e Filosofia. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (orgs.). *Literatura e Filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 11-28.

_____. *Poesia e Filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CIORAN, Emil. *Sur le cimes du désespoir*. Trad. André Vornic. Paris: L'Herne, 1990.

COHEN, Keith. O New Criticism nos Estados Unidos. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves S.A, 1975, p. 227-248.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

D'ANGELO, Biagio. Educação à literatura: uma prática sem adjetivos. *Revista FronteiraZ* (PUC-SP), São Paulo, n. 10, jun., p. 32-46, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Conversações: 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. *A escrita de Orfeu*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. *Os gregos e nós: uma antropologia comparada da Grécia antiga*. Trad. Mariana Paolozzi da Cunha. São Paulo: Loyola, 2008.

DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

EISENSTEIN, Serguei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: EdUSP, 2000.

FRANCHETTI, Paulo. *Oeste*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Haikai: antologia e história*. 4ª Ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

FROMM, Erich. Psicanálise e Zen-Budismo. In: FROMM, E.; SUZUKI, D. T.; MARTINO, R. *Zen-budismo e psicanálise*. São Paulo: Cultrix, 1976a, p. 92-162.

FUX, Jacques. A matemática de Calvino, Roubaud, Borges e Perec. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 50, n. 2, p. 285-306, jul./dez., p. 285-306, 2010.

GOGA, Masuda. *O haikai no Brasil*. Trad. José Yamashiro. São Paulo: Oriente, 1988.

GONÇALVES, Ricardo Mário. *A ética budista e o espírito econômico do Japão*. São Paulo: Elevação, 2007.

GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. 2ª ed. Campinas: Pontes, 2002.

GUSDORF, Georges. *Mito y metafísica: introducción a la filosofía*. Trad. Néstor Moreno. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.

GUTTILLA, Rodolfo Witzig (org.). *Boa companhia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HAVELOCK, Eric. *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Da experiência do pensar*. Trad. Maria do Carmo Tavares de Miranda. Porto Alegre: Globo, 1969.

_____. *Introdução à metafísica*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

_____. *Conferência e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (Os Pensadores).

_____. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Trad. Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos, 1994.

_____. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. *Introdução à filosofia*. 2ª Ed. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 6ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. *Ser e tempo*. 5ª Ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2011a.

_____. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. 2ª Ed. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011b.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. 3ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Trad. Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 83-132.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno, Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Semiotica*. Tomo II. 2ª Ed. Madrid: Espiral, 1981.

KUSANO, Darci. *O que é teatro nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEITE, Elizabeth Rocha. *A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski*. São Paulo: USP, 2008, 133 f. Tese de Doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Trad. Jovita Noronha, Maria Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. *Matsuó Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983a.

_____. *Caprichos e relaxos*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983b.

_____. O pós-rire. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 jan. 1986. Ilustrada, p. 22.

_____. *La vie en close*. 5ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Metaformose*: uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Envie meu dicionário*: cartas e alguma crítica. Org. Régis Bonvicino. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *O ex-estranho*. Org. Alice Ruiz, Áurea Leminski. 3ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª Ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A outra face da lua*: escritos sobre o Japão. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda*: alguma poesia de Paulo Leminski. São Paulo: Anablume; Fortaleza: Secult, 2002.

_____. Alguns dados estão lançados. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina*: pensando Paulo Leminski. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 95-124.

LIMA, Oliveira. *No Japão*: impressões da terra e da gente. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

LINS, Daniel. *O último copo*: álcool, filosofia, literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LOBO, Luiza. *O haikai e a crise da metafísica*. Rio de Janeiro: Nunem Ed., 1993.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: _____. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973.

LOPES, Rodrigo Garcia. Meu encontro com a “besta dos pinheirais”. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 49-54.

MACIEL, Maria Esther. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 171-180.

MAGNIN, Paul. *Bouddhisme: unité et diversité, expériences de libération*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARCOLINO, Fábio Vieira. *Oriente ocidente através: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*. João Pessoa: Ideia, 2010.

MARTIN, Jacques. *Introduction au bouddhisme*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2009.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

McGINN, Bernard. *As fundações da mística: das origens ao século V*. Vol. 1. Trad. Luís Malta Louceiro. São Paulo: Paulus, 2012.

MERTON, Thomas. *Zen e as aves de rapina*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *A vida silenciosa*. 5ª Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

MICHELAZZO, José Carlos. Ser e Sunyata: os caminhos ocidental e oriental para a ultrapassagem do caráter objetificante do pensamento. In: LOPARIC, Zeljko (org.). *A Escola de Kyoto e o perigo da técnica*. São Paulo: DWW Editorial, 2009, p. 95-124.

MIDAL, Fabrice. *Quel bouddhisme pour l'occident?* Paris: Éditions du Seuil, 2006.

MILLOUÉ, Léon de. *Bouddhisme*. Paris: Ernest Leroux Éditeur, 1907.

MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MÜLLER, Marcos Lutz. A experiência religiosa e a lógica tópica da autodeterminação do presente absoluto (Kitaro Nishida). In: LOPARIC, Zeljko (org.). *A Escola de Kyoto e o perigo da técnica*. São Paulo: DWW Editorial, 2009, p. 149-180.

NARBONNE, Jean-Marc. Action, contemplation et intériorité dans la pensée du Beau chez Plotin. *Philopsis: Revue numérique*, Paris, fev., p. 1-14, 2012.

NASCIMENTO, Evando. Literatura e Filosofia: ensaio de reflexão. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (orgs.). *Literatura e Filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 43-66.

_____. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2012.

_____. Entrelivros: Haroldo de campos, Mallarmé e os limites da experiência de vanguarda. *Revista Cerrados (UnB)*, Brasília, v. 21, n. 33, p. 49-72, 2012.

NISHIDA, Kitarô. *Pensar desde la nada: ensayos de filosofia oriental*. Salamanca: Sígueme, 2006.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EdUSP, 2010.

NOVAES, Adauto. Pensar o mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 7-18.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Org. Maria José Campos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. *Dois Ensaio e Duas Lembranças*. Belém: SECULT, 2000.

_____. Meu caminho na crítica. *Revista Estudos Avançados*, nº 19, p. 289-305, 2005.

_____. *A chave do poético*. Org. e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Ensaio Filosóficos*. Org. e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Mário Laranjeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva: 2008.

PERCHERON, Maurice. *O Buda e o budismo*. Trad. Ruy Flores Lopes. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivanhinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PINGUET, Maurice. *A morte voluntária no Japão*. Trad. Regina Abujamra Machado. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

PLOTINO. *Enéadas V-VI* (tomo III). Trad. Jésus Igal. Madrid: Gredos, 1998.

_____. *Troisième Ennéade*. Trad. Émile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos, José Paulo Paes. 9ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

PUCHEU, Alberto. Uma tese sobre a crítica literária brasileira. In: SCRAMIM, Susana (org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 87-114.

REALE, Giovanni. *Plotino e Neoplatonismo*. Trad. Henrique Vaz, Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2012.

REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

_____. As cartas-poema de Paulo Leminski: um poeta em seu hibridismo. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 349-357.

REPS, Paul. *Histórias Zen: uma coleção de escritos zen e pré-zen*. Trad. Pedro Oliveira. Brasília: Teosófica, 1999.

RISÉRIO, Antonio. O vampiro elétrico de Curitiba. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 361-378.

_____. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antonio et. al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 25-30.

ROCHA, Zeferino. A experiência psicanalítica: seus desafios e vicissitudes, hoje e amanhã. *Revista Ágora*, Rio de Janeiro, vol.11, n.1, p. 101-116, 2008.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés: historia y traducción*. Madrid: Iperión, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lucia. Palavra, Imagem & enigmas. *Revista USP*. São Paulo, n. 16, p. 36-51, 1993.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 1ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. A poesia e as outras artes. *Revista CASA*. São Paulo, vol. 9, nº 2, p. 1-17, 2011.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Editora Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal*. 3ª Ed. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2005.

SAVIANI, Carlo. *El oriente de Heidegger*. Trad. Raquel Bouso García. Barcelona: Herder Editorial, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SMITH, Huston; NOVAK, Philip. *Budismo: uma introdução concisa*. Trad. Claudio Blanck. São Paulo: Cultrix, 2003.

SOUZA, Cláudio R. *Catatau de p. leminski: riso e conspiração*. São Paulo: Anablume, 2011.

SOUZA, Eneida Maria. *Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Literatura Comparada/Indisciplina. In: SCRAMIM, Susana (org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 35-42.

STAROBINSKI, Jean. As palavras sob as palavras. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves S.A, 1975, p. 357-367.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais?. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 133-187.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. Conferências sobre Zen-Budismo. In: FROMM, E.; SUZUKI, D. T.; MARTINO, R. *Zen-budismo e psicanálise*. São Paulo: Cultrix, 1976a, p. 9-91.

_____. *Mística: cristã e budista*. Trad. David Jardim. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1976b.

_____. *Introdução ao Zen-Budismo*. Trad. Murilo Nunes de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2ª Ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. 7ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

TEIXEIRA, Faustino. O desafio da mística comparada. In: TEIXEIRA, Faustino (org.). *No limiar do mistério: mística e religião*. São Paulo: Paulinas, 2004.

THOMAS, Louis-Vincent. *Antropología de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

_____. *A beleza salvará o mundo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

TOMOMATSU, Entai. *Le bouddhisme*. Trad. Kuni Matsuo. Paris: Librairie Félix Alcan, 1935.

TORRANO, Jaa. A quádrupla origem da totalidade. In: Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. 3ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 31-39.

VALÉRY, Paul. *Tel Quel*. 1ª Ed. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VEGA, Amador. *Zen, mística y abstracción: ensayos sobre el nihilismo religioso*. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Trad. Myriam Campello, 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

VIEIRA, Fábio. *Oriente ocidente através: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*. João Pessoa: Ideia, 2010.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

WATTS, Alan. *O que é Zen?* Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas, São Paulo: Verus, 2009.

_____. *O espírito do Zen*. Trad. Murillo Nunes de Azevedo. Porto Alegre: L&PM, 2011.

WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 19-64.

YAMASHIRO, José. *História da cultura japonesa*. 2ª Ed. São Paulo: Ibrasa, 1986.

YOSHINORI, Takeuchi (org.). *A espiritualidade budista: China mais recente, Coréia, Japão e mundo moderno*. Vol. II. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ZAMBRANO, María. *A metáfora do coração e outros escritos*. 3ª Ed. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvin, 2000.

ZAVALA, Agustín. Tres crítica a la Nada Absoluta de Nishida Kitarô 1926-1935: Soda Kiichirô, Tanabe Hajime y Tosaka Jun. In: NETO, Antonio Florentino; GIACOIA JR, Oswaldo (orgs.). *O Nada absoluto e a superação do niilismo: fundamentos filosóficos da Escola de Kyoto*. Campinas: Editora PHI, 2013, p. 95-153.

ANEXOS

Anexo 1

nas capitais brasileiras.

ALDEMIR MARTINS, Rapoport, Selye, Sellar e Virgulino estarão expondo trinta quadros inéditos dia 26, na Galeria Ramulpho. Através da visão do mundo estes artistas mostram suas personalidades reveladas por caminhos dispares.

APARÍCIO BASÍLIO DA SILVA perde batalha para "Roque Santeiro". Depois de muitos anos tentando implantar o civilizado hábito das vernissages às 19 horas, a Galeria Rastro se rende aos hábitos dos paulistanos e transfere suas inaugurações para às 21 h, isto é, depois da novela. A próxima vernissage do pintor golano M. Cavalcanti já será no novo horário.

CYRO PIMENTEL, que acaba de ser eleito membro da Academia Paulista de Letras, vai inaugurar dia 23 de setembro, às 20 horas, uma exposição mural de seus poemas, na "Parede de Poesia" do Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000 — estação Vergueiro do metrô). No ato, o autor de "Paisagem Cética" será homenageado por seu ingresso na Academia.

MARIA RUTH GYRILLO BRAVEN convidando para uma coq (only for women) neste 25, quarta-feira; motivo: seu nat.

SEIS MESES ANTES da sua realização, a Feira da Mecânica Nacional (leia-se Calo de Alcântara Machado) está totalmente vendida, lotando o Anhembi, e muita gente de fora, por falta de espaço.

CIDA GOUVEIA DE LA CHAUVI-NIÈRE já tem novo endereço: 22, Oakridge Lane Orinda CA, 94.566, nos arredores de São Francisco.

NEWTON E PATRÍCIA COUTINHO reuniram para jantar quinta-feira, comemorando o nat da anfitriã.

Aids cultural

Se há coisa de que me orgulho é de minha armadura imunológica. Quase nada me atinge.

Nos anos do milagre Médi, todo mundo enriqueceu. Menos eu. Prefiro continuar um hippie bóia-fria do texto, apenas um menestrel medieval, que depende da próxima feira para poder continuar vivendo.

Essas coisas não se explicam, mas imagino que essa minha imunidade deve-se ao tipo de vida que levei na infância, andando descalço o tempo todo, nadando em rios, primordiais, comendo frutas do mato, só me lavando para comer.

Grças à minha armadura imunológica, passei incólume pelo desenvolvimento da era JK, pelo concretismo dos anos 60, pelo comunismo dos anos 70, pelo nazi-fascismo de consumo que se seguiu, pelos sociologismos de todas as USP's e PUC's do mundo, pelos movimentos ecológicos de inspiração teuto-sócio-democrata, pela onda pornô que veio com a abertura Golsel, pela vaga "retro" que assolou os bares mais recentes de São Paulo, pelo neo-existencialismo das bandas inglesas, pelos perfumes da broa de milho do Ziraldo Fumarte, pelo boom do romance latino-americano, pelos encantos de Prince e Michael Jackson, pelas tentações de ironia e sarcasmo emanadas dos textos de Paulo Francis, incólume a todos os hit-parades e listas de best-sellers.

Na literatura que escrevo, nunca fui contaminado por nenhuma influência de fora, tudo extraído dos meus tesouros íntimos. Aos quatorze anos, resolvi fazer poemas compostos de duas quadras e dois tercetos, e os fiz às centenas. Depois, vim a saber que chamavam isso de "soneto". Chamem como quiserem, quem inventou fui eu. O caso do hai-kai é parecido. Exausto de estender minhas emoções pela lauta superfície das duas quadras e dois tercetos, resolvi concentrar tudo num só terceto. Anos depois, descobri que chamavam isso de "hai-kai", como o "sashimi", um dos pratos mais célebres da culinária lírica nipônica.

Para não me contaminar, evito ler livros ao máximo. Dos dois que li, um era uma tal de Bíblia, um livro cheio de milagres, e de idéias que eu já tinha tido. O outro foi a lista telefônica da minha cidade, uma obra com personagens fascinantes, mas com um enredo que me pareceu meio fraco.

Mas quem quer ser imune, tem que estar disposto a todos os sacrifícios, a todas as renúncias.

Um dia, perguntaram a Victor Hugo qual o escritor que ele mais lia.

— Depois dos quarenta, só Victor Hugo, o gigante respondeu.

E consta que Drummond teria dito que, até uma certa altura, um escritor era influenciado por todo mundo. E, depois, por si mesmo.

Mesmo correndo o perigo de me contaminar por idéias alheias, tenho que concordar. Afinal, eu já tinha chegado a essas mesmas conclusões há muito mais tempo.

Mas me entendam bem, que ninguém me acuse de individualista ou egocêntrico. Acho que esse projeto pode ser aplicado em plano geral e coletivo.

Sou a favor de uma cultura verdadeiramente brasileira, sem dever nada ao estrangeiro.

Nada de cultura indígena. Índio, afinal, em apenas alguma coisa entre uma capivara e um bóia-fria.

Cultura negra? Lugar de samba, blues, jazz e reggae é no Senegal, na Nigéria e na Namíbia.

Raízes lusitanas? Jesus que me livre. Portugal nunca produziu um só pensador em toda a sua história, só poetas e capatazes de fazenda.

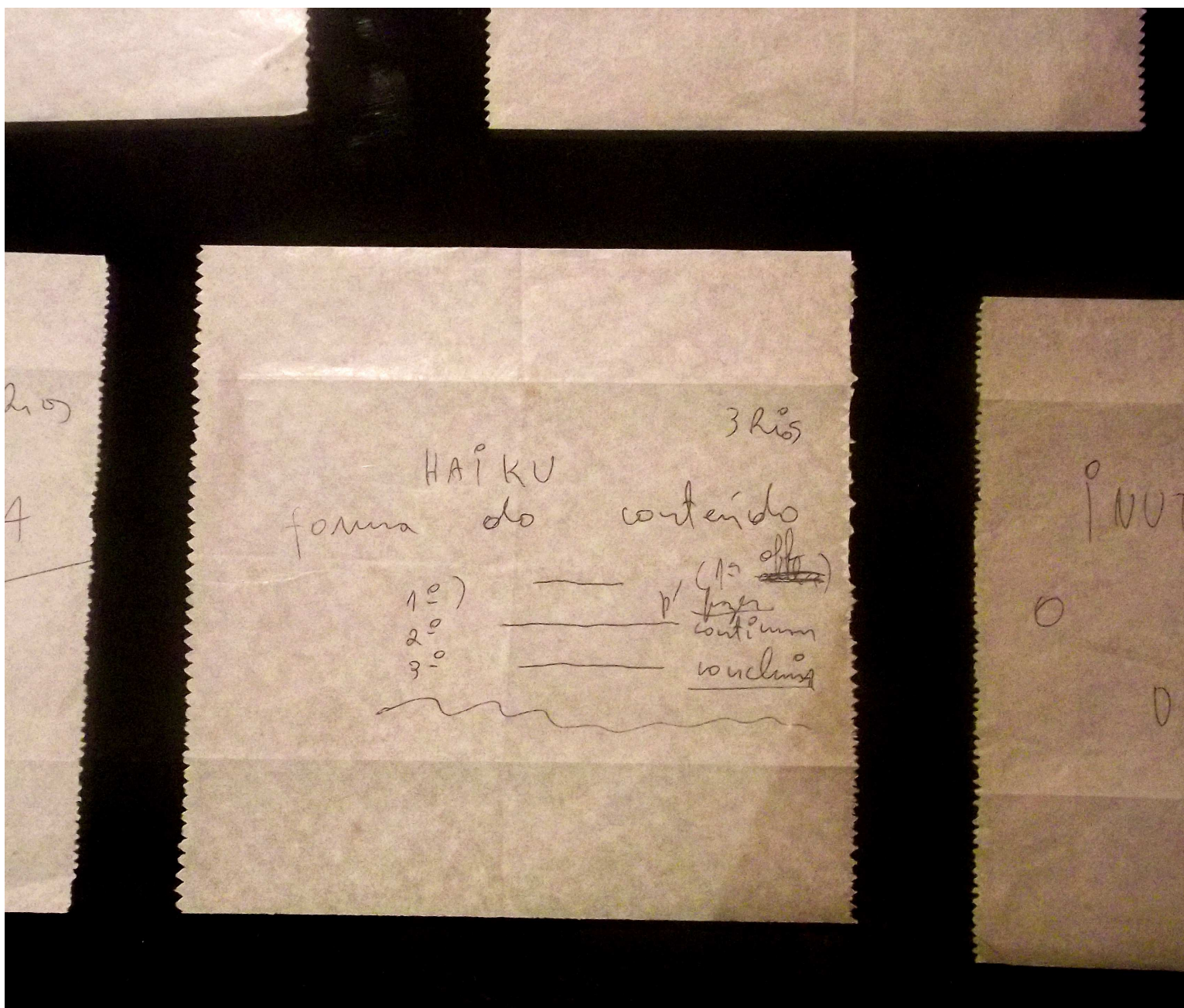
Quanto às etnias que vieram para o sul, nem falar, os italianos são todos fascistas, os alemães são todos nazistas, os polacos são todos católicos, os árabes e judeus são todos dinheiristas, e os japoneses só sabem ficar dizendo "arigato, arigato, garantido, no?"

Chega de sofrer influências de fora. Basta de contaminação. Abaixo o entreguismo, esse Aids cultural que consome as forças da nação.

Acho, sobretudo, que deveria ser proibida a venda de qualquer livro em língua estrangeira no Brasil.

Sobretudo, de livros escritos em português.

Anexo 2



Manuscrito em guardanapo, de Paulo Leminski, disponível na Exposição “Múltiplo Leminski”, realizada de 27 out. 2012 a 31 abr. 2013 no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, sob a curadoria de Alice Ruiz. Arquivo pessoal.

Anexo 3

FOLHA DE SÃO PAULO

PAULO LEMINSKI

oi para a
a tiracolo

executivo
a área de
ando por

lual Artur
de José
rreer, pelo
ipital.

está tro-
Contratou
perto de

da Cunha
o no Mo-
t América
0, ap. 32,

rez de Ana
foro rece-
o cumpri-

178 km de
auguração
entando a
ng "Eros
eróticas, e
do de Co-
Luiz de

ITA

npo

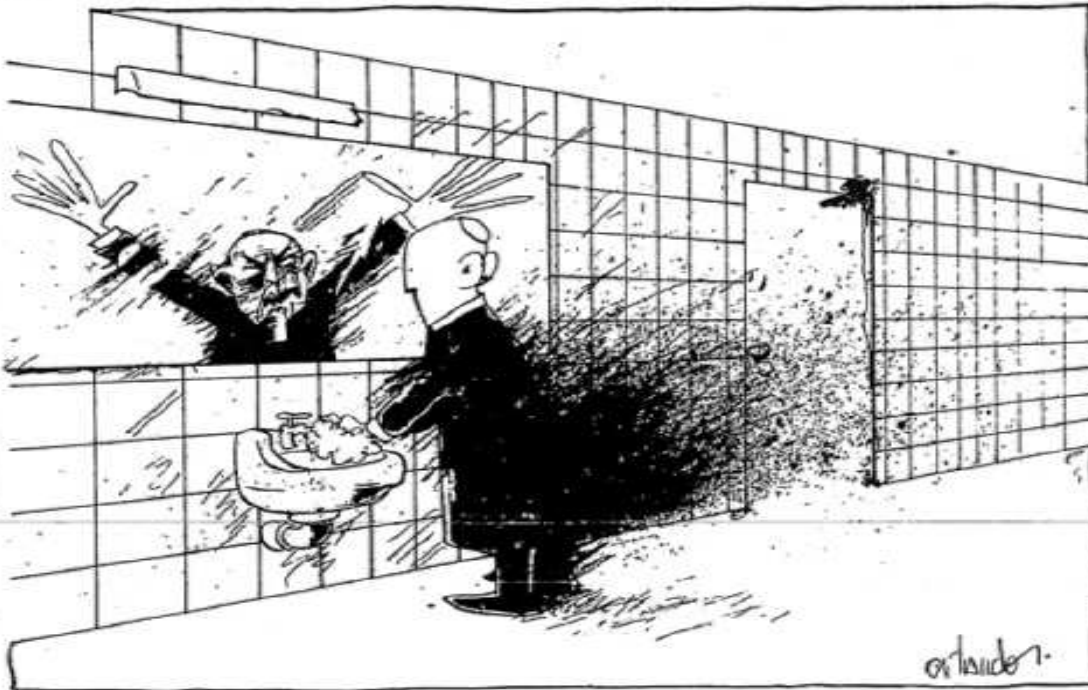
e Trade



que Wladis-
ssim como
s comemor-
2ª Guerra
atalha pela

o não são

eu estaria
is das mi-
a canto as
por meio
necessidade



Fala, frei Boff!

Como repórter, eu já tinha conseguido coisas que até Deus duvida. Fui o primeiro jornalista ocidental a ter acesso ao harem de um sheik do petróleo, quando recolhi a opinião de cada uma das odaliscas sobre a performance sexual do septuagenário potentado. Num escafandro, entrevistei Jacques Yves Cousteau sobre o que ele achava, no fundo, no fundo, dos boatos sobre um romance entre ele e uma fêmea do peixe-boi da Amazônia. Entrevistei a múmia de um faraó para a revista "Planeta". Jamais esquecerei a tarde que passei com o imperador do Japão, nos jardins do seu palácio, comentando o parentesco entre as algas e os cogumelos com o filho do céu. E ouvi da boca de Margaret Thatcher a célebre frase: "Eu sou é homem, e comigo é no cacete".

Com essa folha de serviços, não me espantei nem um pouco quando aqueles que mandam na minha vida me mandaram conseguir o impossível: uma entrevista com o frade condenado ao silêncio.

Li a encomenda com aquele olhar-Humphrey-Bogart de tédio misturado com desespero, que uso nessas ocasiões, e fui até o frade.

Silêncio!, pensei no caminho. E tentei rapidamente me lembrar dos vários tipos de silêncio que eu conhecia.

O silêncio dos grande mestres da

música, de Webern, de João Gilberto, virtuosos do intervalo, senhores do vazio entre som e som, domadores do nada.

O silêncio cósmico de Pascal, "o silêncio desses espaços infinitos me apavora". O silêncio metafísico do homem gritando para o cosmos, "eu não sou cachorro não".

De um silêncio de Buda, nasceu o Zen. Um dia, o iluminado, em vez do sermão costumeiro, apenas apresentou uma flor aos discípulos reunidos, sem dizer palavra. Dos discípulos, só um entendeu e sorriu, Mahakasyapa, primeiro patriarca do Zen hindu.

Para o filósofo grego Pitágoras, tudo é número, tudo é harmonia, tudo é música. Os astros obedecem a uma matemática. Essa matemática é uma música, que só não ouvimos, nas noites estreiladas, porque nossos ouvidos são impuros. O silêncio dos astros vem da nossa imperfeição.

Mas tudo isso era frescura comparado com o silêncio, "por tempo indeterminado", imposto pelo Comitê Central do Vaticano, ao autor de "Jesus Cristo Libertador".

Filho de S. Francisco, frei Leonardo me recebeu com gentileza e natural fraternidade. Sem dizer palavra, naturalmente, me fez um gesto, oferecendo uma cadeira.

Perguntei se podia usar meu gravador.

Ele fez que sim com a cabeça. Liguei a máquina. E deixei a fita rolar.

E a fita rolou, rolou, rolou. Enquanto frei Boff olhava para fora, eu olhava para o chão, para o teto. Ele olhava pelas paredes, eu olhava o gravador, como se a gente estivesse esperando uma explosão para qualquer hora.

Meu papel era quebrar o gelo. — Quantos livros o senhor já publicou?, perguntei. E ele apontou o dedo para a estante.

— Algum inédito? Ele apanhou uma pasta e me entregou. Folheei rapidamente o original e devolvi.

— Tem nome?, perguntei. Ele balançou a cabeça, fazendo que não.

— O senhor vê alguma saída para seu caso?

Ele fez uma expressão que tanto podia significar "só Deus sabe", "pouco me importa" ou "não tinha outro jeito".

O gravador girava registrando todo aquele silêncio.

Era tudo o que eu queria saber. Me levantei e me despedi, em silêncio, para não expor frei Leonardo às tentações da palavra e da expressão.

Quando saí na rua, comecei a falar alto, cada vez mais alto, até que comecei a gritar.

Anexo 4

Variações para silêncio e iluminação

muitos são os silêncios
poucos serão ouvidos

o silêncio de buda

o cristianismo nasceu
das palavras de Jesus

o zen nasceu
de um silêncio de Buda

um dia o iluminado
em lugar do sermão
apresentou aos discípulos
uma flor
sem dizer palavra
um único discípulo entendeu
mahakasyapa
primeiro patriarca do zen
a doutrina da meditação silenciosa
da concentração descontráida
da dança não dançada
da voz sem voz
da iluminação súbita
da luz interior
da superação dialética dos contrários
na vida diária

o silêncio de pitágoras

para pitágoras
tudo é número
tudo é harmonia
tudo é música

os astros obedecem a uma matemática
essa matemática é uma música

não ouvimos a música das estrelas
porque nossos ouvidos são impuros

a culminância da experiência pitagórica
de purificação
e ascensão de espírito
era ouvir nas noites estreladas
a sinfonia vinda das esferas
o silêncio dos astros

nasce da nossa surdez

o silêncio de pascal

“o silêncio desses espaços infinitos
me apavora”
os pensamentos estraçalhados de pascal
são a crise de uma consciência excepcional
no limiar de uma nova era

o místico pascal
contempla o céu estrelado
numa vã espera de vozes

o céu calou-se
estamos sós no infinito
deus nos abandonou
“daquela estrela à outra
a noite se encarcera
em turbinosa vazia desmesura
daquela solidão de estrela
àquela solidão de estrela” (leopardi / via h. campos)

nenhum ufo
no close contact of the third kind

a solidão "cósmica" de pascal
é o pendant do vazio de sua classe social
cuja hegemonia está para terminar

os germes da revolução francesa
que vai derrubar a nobreza
e colocar a burguesia no poder
já estão no ar

pascal ouve nos céus
o tremendo silêncio
de uma classe que já disse
tudo que tinha que dizer
pela boca da história

o silêncio de hermes

é o silêncio hermético
o silêncio dos sinais difíceis de ler
o silêncio da poesia de vanguarda
o claro silêncio de mallarmé
e da poesia de vanguarda
o silêncio da ilegibilidade de hoje
que vai alimentar a legibilidade superior
de amanhã

hermes é o deus que conduz as almas

até seu destino
 o deus que tira o sentido das mensagens
 mortas
 e as conduz à vida do entendimento
 o silêncio "incompreensível para as massas"
 a grande acusação contra maiakóvski
 o silêncio lance de dados
 o acaso
 uma chance até o absoluto

o silêncio de hitler

o silêncio de hitler
 é o silêncio dos tiranos
 o silêncio ditado pelo medo
 pela tortura
 pela prisão
 pelo medo da tortura
 pelo medo da prisão
 o silêncio do terror
 o silêncio da censura
 o silêncio da autocensura
 o silêncio do medo
 criado pelos que têm medo da história.

o silêncio de graciliano

o silêncio de graciliano ramos
 é o silêncio das memórias do cárcere
 o silêncio sibéria
 o silêncio gulag
 o alto silêncio das consciências incômodas
 o silêncio que mussolini deu a gramsci
 o silêncio cercado de grades
 o grito amordaçado
 dos que tiram o sono dos tiranos

o silêncio de webern

é também o silêncio de joão gilberto
 entreouvido por augusto de campos
 num silêncio só
 no quarteto samba
 de um silêncio só
 o silêncio dos grandes mestres da ausência
 como mondrian
 o silêncio nó
 o silêncio eclipse
 o silêncio substantivo
 o silêncio plenitude do som
 o silêncio de spengler para spengler
 ("a decadência do ocidente")

a forma mais completa de comunicação
 é a atingida por um casal de velhos camponeses
 sentados à porta da sua choupana
 ao cair do sol
 contemplando o pôr do sol
 em absoluto silêncio
 é o silêncio
 das coisas com sentido demais
 o silêncio depois que tudo já foi dito

o silêncio da maioria

a voz da maioria silenciosa é silêncio
 cúmplice
 o silêncio de quem
 compactua com o silêncio de hitler
 e deixa prosseguir o silêncio de graciliano
 o silêncio comodista
 dos que dançam conforme a música
 o silêncio dos que fingem que não sabem
 o silêncio dos que fazem de conta
 que não têm nada com isso
 o silêncio comprado
 com a boa vida
 o silêncio dos que dizem
 viva
 e deixe viver

um toque de silêncio
 um minuto de silêncio antes da iluminação.

Anexo 5

FOLHA DE S. PAULO

PAULO LEMINSKI

to, de Itapeva, convidados para um churrasco, ocasião em que conheceram os potros que foram leiloados no Tattersall do Jockey Clube, dia 12. Presença de Siomara e Silvio Crespi, Armando de Arruda Camargo, Bernardo Teixeira Viana, Célio Assumpção, Antônio Luiz Ferraz, Luli e Carlos Eduardo Guimarães, Eduardo Pessoa Nautal, entre outros.

O NOVO auditório "Elia" será inaugurado dia 17 no Parque Anhembi, para congressos, feiras e espetáculos. O edifício foi desenhado pelo arquiteto Miguel Juliano, o mesmo que, juntamente com Jorge Wilhelm, projetou o Complexo Anhembi.

A ESCRITORA Maria José Dupré (sra. Leandro Dupré), falecida em 1984, deixou em testamento a renda dos direitos autorais de seus livros para instituição de um prêmio literário com seu nome, através da União Brasileira de Escritores. Sócia desta entidade desde sua fundação, ela integrou suas duas primeiras diretorias e na UBE ficará o busto em bronze da escritora, os prêmios recebidos e sua biblioteca.

ALMEIDA JR. é o mais recente lançamento da Art Editora, comandada por Marcos Marcondes, dentro da série Grandes Artistas Brasileiros. Ao mesmo tempo, está lançando a coleção "Toda Poesia", dedicando o primeiro volume ao poeta John Keats, na brilhante tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

JOSE CASTELLANI, presidente da Sociedade Paulista de Oftalmologia Preventiva, contestando o uso de cédulas coloridas que poderão ser usadas para diferenciar os partidos políticos, como solução para o voto do analfabeto. Ele afirma que o Brasil conta com 3% de sua população afetada por daltonismo.

RENOT MARQUES preparando uma retrospectiva do grande mestre Aldo Bonadei, que será realizada em sua galeria no segundo semestre.

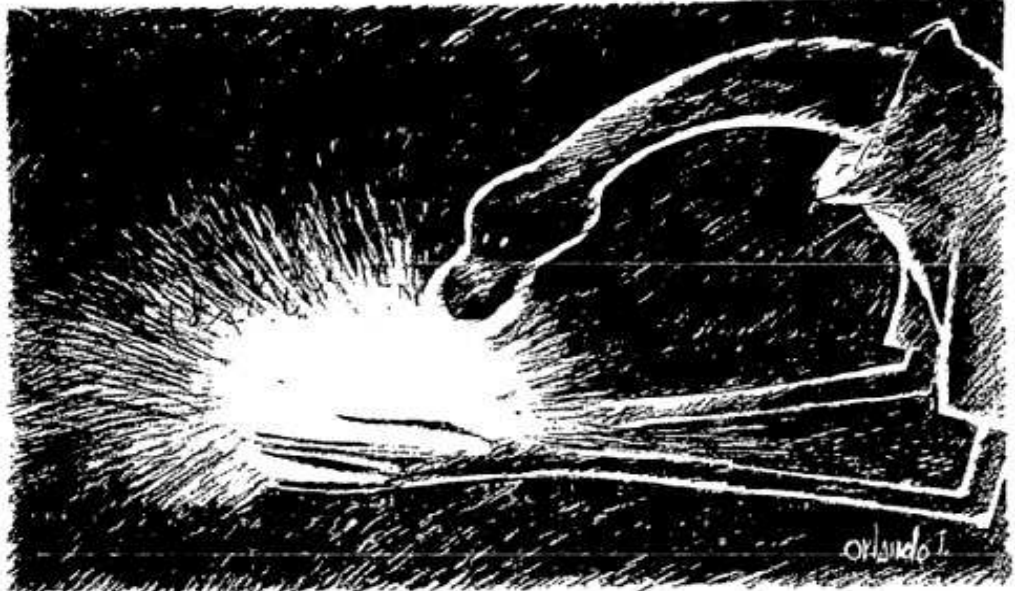
NO GUARUJÁ: Isabel e Oscar Steiner com a filha Patrícia, Rebecca e Wally Rodrigues, Evelina Penteado Siciliano com o primo Antônio Carlos, Faiza e Maurício Melighendler, entre outros.

CIRCULANDO em Campos de Jordão: Martha Villares, Wladyr Amato, Antônio Carlos Siciliano Porto, hóspede dos Marcos Siciliano Villares.

REGINA E ROBERTO VIANA DA PALMA "idem idem", em compasso de férias.

O ELENCO da novela "Roque Santeiro" comemorou seu lançamento em animada festa no Chez Castel, homenageando o autor, Dias Gomes. Presença de Daniel Filho, Isis de Oliveira, Eduardo Mascarenhas, Lucinha Lins, Armando Nogueira e Alice Maria (Central Globo de Jornalismo), mais artistas, diretores, jornalistas e televisivos.

EDUARDO Vieira de Carvalho Neto é o novo herdeiro de Mônica (Prado Morandini) e Eduardo Vieira de Carvalho Filho.



Carinhos e ternuras

De repente, me invade uma ternura imensa por todo esse turbilhão de seres, que, como eu, está sujeito à mudança, à dissolução e à morte.

Nada fica. Nada pára. Nada é sempre. Por que é que a gente é assim?

Essa ternura começa lá longe, na ternura pelo átomo, condenado, para sempre, a ter a vida infernizada entre um núcleo e um bando de partículas malucas, pulando em volta. Na ternura pelo cristal, tão carinhoso para com suas formas caprichosas e exatas, pedaço de matéria com mania de perfeição que até pensa que é Augusto de Campos ou João Cabral de Melo Neto.

Carinho, eu digo, carinho, por todos os seres vivos que moram no terceiro planeta depois do Sol, carinho pelos descendentes da ameba primordial, a borboleta e o tubarão, o peixe-boi e o urupuru, a girafa e o gafanhoto, minha filha de catorze anos, minha filha de quatro, pelo tico-tico, pelo piolho, carinho por tudo que é bom, carinho por tudo que não consegue ser tão bom.

Carinho por Caetano Veloso, que é o gênio da minha geração, carinho por todos nós que gostamos tanto do Gil. Antes que eu me esqueça, carinho, sobretudo, para os que não gostam do Gil e Caetano, deles é o reino da prosa.

Carinho aqui na Terra é o tipo da coisa que não falha, aliás, não há carinho no espaço sideral, como já foi constatado pela sonda Love 1.

Carinho, muito carinho, pessoal.

Carinho é um prato da casa, uma especialidade do planeta Terra.

E tem de vários tipos, que nem sorvete. Tem o carinho com sabor de Buda. Tem carinho com sabor Jesus. Tem carinho com sabor Guevara. Quem sabe tem até carinho com Gaddafi ou sabor Khomêni. Tem carinho Ho Chi Minh. Tem carinho João Gilberto. Tem carinho heavy metal.

Tem carinho Jimi Hendrix. Tem carinho Sartre. Tem carinho McLuhan. Tem carinho Truexarrrmae, tem carinho Itanô, tem carinho no nome de mãe. Tem carinho em Lula, tem carinho em Ulysses, no Ulysses de Homero, no Ulysses de Joyce, tem carinho no

Ulysses do Antonio Houaiss, tem carinho no Ulysses Guimarães e carinho no Antonio Houaiss.

Carinho aí na caneta, meu caro Orlando.

Se tem carinho em tantas partes, por que é que não ia ter quando o Pepe Escobar grita "Paulo Francis!" e se transforma no sarcástico supercapitão pós-ludo, como diria o sulfúrico Ruy Castro ouvindo um roque com o sardônico Telmo Martino?

Para entender um mistério, senhores, precisa muito carinho.

O carinho, por exemplo, com que o Jacques Ives Cousteau mergulha nas águas fundas do Tocantins para entrevistar o Márcio Souza.

Carinho pelos pobres homens que temos que estar sempre em ereção, carinho pelas mulheres, essa maravilha em volta de uma fenda ávida.

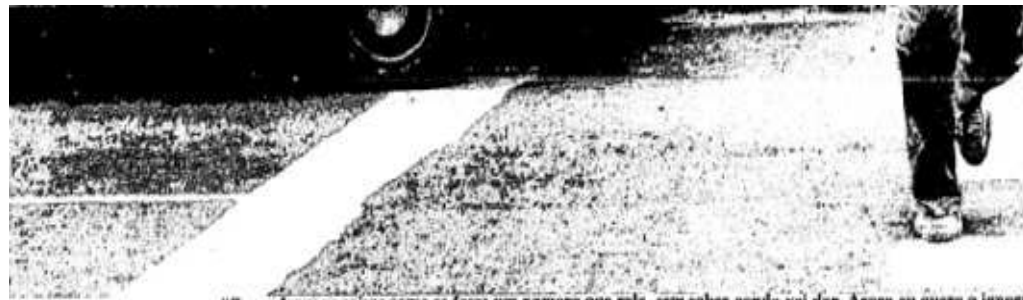
Pinochet e Jaruzelski que me desculpem, mas chega de "We Are the World"; sem carinho, não vai.

Carinho e ternura, sobretudo, por todos nós que, todo dia, carregamos pedras para cons'ruir as pirâmides dos faraós.

Rock veste tanga na África

Collins, do Genesis. Ele tocará em Wembley, tomará um avião para...

Anexo 6



"Quero fazer as coisas como se fosse um namoro que rola, sem saber onde vai dar. Agora eu quero a ignorância", diz o autor de "Catatau".

Paulo Leminski ataca outra vez

CIDA TAIAR

lão se pode ter tudo na vida. Assim, poeta paranaense Paulo Leminski fere abrir mão dos agitos metropo- nos em favor de uma bela chacri- : nos arredores de Curitiba. Mora e — com a mulher, a também poe- Alice Ruiz, e duas filhas — na casa- madeira mostrada no docu- ntário "Sangue de Polaco", de- rio Back. De vez em quando, sobe a o Rio e passa por São Paulo, que ima de "a boca do ciclone", para ontrar-se com os amigos e, como ra, tratar de assuntos profissio- s: ele está aqui para acertar, com ditora Brasiliense, o próximo lan- nento de "Caprichos e Relaxos", o de poemas, mais um volume da ie "Cantadas Literárias". E apro- ta a passagem para prestigiar o camento das camisetas da Arte inada, com reproduções de poe- s de sua autoria, de Alice Ruiz e de eal.

fais uma prova de que Leminski, or de "Catatau" e "Cruz e Souza, o gro Branco", não é contra a popu- ização da arte. Ele acha ótimo que sas como "a noite/me pinga uma rela no olho/ o passa" comecem a cular em aderência direta ao corpo seus leitores. "Não estou envolvido sa espécie de mandarinato que itagia alguns autores. Eles pare- n ter nojo do povo. Eu não, adoro ltidões". Nesse sentido, todas as fias são válidas: o próximo filme Silvio Back, por exemplo, sobre a erra do Paraguai, terá no roteiro s de seus poemas: "As coisas que revo estão aí para serem reapro- tadas, da forma que acharem me- r, num poster ou numa camiseta."

Música e multidão

ua vinculação com a música tem ito a ver com essa intenção de se oximar das multidões. Começou

Com 500 poemas debaixo do braço — toda a sua produção de 1964 para cá — o escritor paranaense está em São Paulo para cuidar da edição de seu novo livro, "Caprichos e Relaxos"

numa conversa informal com Caetano Veloso, em 1975. Leminski tocou vio- lão e cantou algumas de suas compo- sições e Caetano decidiu gravar "Ver- dura", no LP "Outras Palavras". "Ai tudo começou a se encadear, um baia- no me levando a outro." Paulinho Bo- ca de Cantor, A Cor do Som e Moraes Moreira incluíram músicas de Le- minski em seus discos. Ney Matogros- so gravou "Promessa Demais" e a música foi ouvida diariamente por uma média de 30 milhões de pessoas, na apresentação da novela "Pa- raliso", da TV Globo: "Calculei essa audiência diária multiplicada pelos 190 capítulos e entrei no delírio dos grandes números. As pessoas esta- vam conhecendo, em sua casa, aquele que considero o meu melhor verso pa- ra música: "o rio que vai te levar não passa na minha cidade". Para um poeta como eu, de formação concre- tista, foi como sair da água gelada pa- ra a água quente."

Três tipos de poesia

O sucesso em música, além do mais, permitiu a Leminski abandonar a profissão de publicitário, que exer- ceu durante dez anos. Vive hoje ape- nas dos direitos autorais — "e há ou- tros poetas que fazem isso, o Fausto Nilo, o Abel Silva, por exemplo". O es- critor paranaense acha que existem três tipos de poesia. Uma, para ser li- da no papel, "gutenberguiana, feita para o olho e a inteligência"; outra, para ser dita, "poemas orais que nos- sas avós conheciam tão bem, e que es-



Em camiseta, um dos seus preferidos

tão morrendo"; e, "last but not least", a poesia feita para ser canta- da, os "lyrics". "Pratico as três mo- dalidades com a mesma considera- ção, assim como uso palavras e ima- gens diferentes para conversar com as pessoas."

Aos 38 anos, o virginiano Paulo Le- minski admite que essa intimidade com a poesia está diretamente ligada à sua própria religiosidade: "Não se- ria poeta se não fosse religioso. Poderia dizer, em outras palavras, que o substrato da minha vida poética é mi- nha religiosidade. Zen-budista, adepto do candomblé, considera perfeita- mente possível transar tudo de uma maneira ordenada. "O separatismo é coisa de ocidental, um preconceito judaico-cristão-islâmico, aquela coisa de só Alá é Deus e Jeová, seu profeta. Prefiro o zen, que abarca tudo e ensi- na que você não é melhor do que o ga- fanhoto ou aquela plantinha jogada num canto da sala. Curioso de Astro- logia, lembra os grandes nomes do pa-

sado que a praticaram — de Leonardo Da Vinci a Descartes. "A humanidade só deixou de acreditar em Astrologia no século 18, porque ela não é opera- cional, não pode ser transformada em negócios. Mas há uma tradição de dois mil anos que não se pode jogar fo- ra."

Judô e literatura

Leminski pratica também judô, co- mo parte do seu cotidiano zen-budista, e ocupa o resto do dia escrevendo, ou- vindo música, lendo poesia em latim, grego, hebraico, japonês (lança ainda neste ano, pela Brasiliense, o livro "Matsuo Bashô, A Lágrima no Olho do Peixe", sobre o grande autor de haicais), francês, inglês, italiano, ale- mão e provençal. "Aprendi esses idio- mas para poder ler poesia no origi- nal. Mas não posso dizer que os conhe- ço perfeitamente. A vida é muito cur- ta para saber mais de um idioma di- reito. O que tenho são aproximações, e vez ou outra preciso usar dicionário, como todo mundo." A noite, toca vio- lão e curte os grilos — "de verdade, os insetos, não só grilos existenciais que as pessoas criam nas grandes cida- des."

A produção poética nacional está em "tempo fraco": "Tivemos três tempos fortes — o modernismo, o concre- tismo, o tropicalismo. Agora, pa- rece que chegou a hora de deglutir tu- do isso. Nem mesmo a chamada poe- sia marginal existe como movimento — é mais um título cômodo para de- signar tendências diferentes. Talvez sua única característica seja o poema

curto, porque a gente vive num tempo comprimido." Ainda assim, há auto- res que merecem ser distinguidos: Wally Salomão, Duda Machado, Régis Bonvicino, Alice Ruiz, Kátia Bento, Vinícius Dantas, Omar Cury, Nelson Asher, Leonora de Barros. "Mas não aparece gênio todos os dias, e ninguém faz obra-prima todas as segundas-feiras. O raro é raro, essa é a verdade." Leminski tem também seus "poetas do coração" na música brasileira. Caetano e Gil são especiais "os únicos que conseguem passar do incompreensível para o compre- ensível com muita facilidade". Rita Lee, Milton Nascimento, Galvão e Jorge Mautner ocupam lugar impor- tante, assim como o Wálter Franco de outrora. Admira Arrigo Barnabé co- mo músico ("é um compositor ge- nial") mas faz restrições às letras: "Ele ainda não encontrou quem tra- duza em palavras a voltagem que al- cança na música."

Estética do novo

Paulo Leminski fica até amanhã em São Paulo, cuidando de selecionar — com Luiz Schwarz, diretor editorial da Brasiliense — os poemas que en- trarão em "Caprichos e Relaxos". Não será uma tarefa fácil: ele trouxe — "debaixo do braço, como um escri- tor de província" — cerca de 500 poe- mas, sua produção inteira, de 64 até agora. Depois irá ao Rio e voltará aos grilos e gafanhotos curitibanos, para pensar em surpresas, como exige sua formação poética concretista. "Mi- nha estética é a do novo. E agora que- ro voltar a ser capaz do discurso obs- curo, que a propaganda me tirou. Eu me especializei no exato e no preciso e pretendo conquistar o direito ao nebu- loso. Quero fazer as coisas como se fosse um namoro que rola, sem sa- ber onde vai dar. Agora eu quero a ignorância."

Anexo 7



Waly e Leminski: "Nós dois atravessamos a aventura da poesia concreta e conseguimos essa visão prospectiva"

A eletrizante dança da linguagem

OSÉ MIGUEL WISNIK

JÓ DE BÍBELS, de Waly Salomão, Br-192 págs. Cr\$ 2,500.

que o olho de fênix bateu no do Babels de Waly Salomão, começa a ver escrituras dinâmicas decolando em letras oníricas, extensas a vista e reclama no móvel capaz de seguir as trilhas nervosas de sua dade. Há mais de cinquenta pensador alemão Walter Ben- disse que a escrita saía de den- livro impresso, onde esteve ADA desde a invenção da im- e calu na rua arrastada pelo do caos econômico. As le- trizadas do habitat urbano um conta do espaço das nossas ções e passaram a tapar "o sol posto espírito" com penicilas isópicas cada vez mais espe- ssas condições de pressão radicalmente o lugar da : "Antes que um contem- o chegue a abrir um livro, ter- ido sobre os seus olhos um tur- tão denso de letras móveis las litigantes que as chances de enramento no arcaico estilo de a estarão reduzidas a um m-

arafernália de traços grifos s espaços no GIGOLÓ DE OS é muito mais do que exi- de um show de variedades tí- licas: é o equipamento neces- i uma partitura profética como los-tempos. O poeta Chico Al- screveu nas entrelinhas: Waly é um escritor do fim-dos- s.) O CEU RETIRADO COMO IVRO QUE SE ENROLA se e de nuvens de letras-gafa- s. UM MOSQUITO letira- rante MORDE UMA BARRA- RRO EM BRASA e prorrompe- imento das palavras em sua ex- ca figuratividade na rever- io exuberante da página: o ex- trário é a morada do poeta. O não recusa a praga sagrada que sobre a linguagem dos homens, e disso come e bebe do PASTEL RISA e BACALOS DE ROLHA A BORRA PO: VINHO TOSO COM MOSQUITOS DEN- Sua morada é a dobra entre a io e a ordem onde reside como esdido irremovível radiativo, do a sua flauta-talismã-imã- no interior tenebroso da se- ca. "Nem era malandro ban- nem tampouco otário. Nem bur- em-raça fatigada. Construiu um o intermediário nos interesses, a sítio por entre, a invenção de fábula diversa daquela clássica e do rochedo ou da outra mais i da República e do exílio.

to de Waly Salomão fabrica- gar onde more a consciência i do fílar entre a dissolução do lo e a litigação com um fio de m- - fílete nodoso - desejo de

Unívoro mas chiapa falcante do ralo de Zeus, ainda que na versão au- humorística de um Prometeu de- gradado, o surrupiador de souvenirs. A poesia a um só tempo pedra-de- toque e pedra-de-tropeço recebe do seu gigolô o mais alto elogio e a mais furiosa dissipação na poeira do sé- culo. O poeta COISA RIDÍCULA DIMINUTA, sentimento menor e maior que o tudo, confeccionando suas máximas qual um MARQUES DE MARICAS, e seu CASTELO DE VENTO ESTUÁRIO DE BUCAN- GA, é O BARDO QUE TEM QUE MANTER ACESO O FARO RARO DA POESIA FUNDADORA DA IDEN- TIDADE TRIBAL. Por isso mesmo esse romântico ericado não compõe uma obra harmoniosa e completa, mas um pólo de atração flutuante de fragmentos espicacantes e luminosos a depender do olho-leitor dar um flagra nos seus meandros.

Narciso na ofensiva, camelo de bôldes — bíbelis, recusa o ESPELHO OPACO DE LITERATO, vai à casa eletrônica da televisão agitar a capa do seu livro e põe o seu texto cifrado nas paradas, tirando sempre disso efeitos de contraponto paródico hilariantes (numa conversa, Waly comentava o programa da Hebe, onde foi entrevistado, com procedimen- tos eruditos de quem narrasse um encon- tro com a douta filóloga portuguesa Carolina de Michaelis). Waly so- brepõe os espaços avessos da prisão da televisão da música popular e das- mais filigranas da poesia culta, de Safo e Sã de Miranda a Mallarmé, porque vai ao vértice das diferenças e das alteridades que é o ponto de fun- dação e o sorvedouro dos discursos.

Quem conhece o set, anedotário repentista, sua capacidade de saltar sobre situações dadas com agudezas

antropológico numa jubilosa guerra entre os EGOS e os seus reversos, seus pontos cegos. Suas tiradas são verdadeiros tiros de tirocinio, tiros no escuro (para que se abram ciareiras?), tiros no festim da lin- guagem.

Chico Alvim, que me recomendou que eu não escrevesse uma palavra sobre Waly antes de ler cuidadosa- mente o PRINCEPE DE Maquavel, disse sobre ele: "Há crueldade em Waly, mas não maldade, da mesma forma que no esquilo eno réptil. Tanto um como o outro lembram, para mim, o arrepiro que a poesia/prosa do autor provoca. Arrepiro que não se passa na pele, mas em matéria diversa, me- dular, menos exposta do que nossa pobre carne à corrupção da história." Tudo isso deve em muito à bala- ridade: o repentinismo extrovertido, o desengano barroco e a magia do can- domblê na mistura de tons atuais e ar- quetípicos, críticos e apologeticos, laicos e epifânicos. Waly Salomão é o poeta que melhor sustenta um pique tipo Gregório de Matos nos saltos en- tre o erudito e o popular, a letra li- terária e a canção, dialogando com Caetano (do PORÃO DO NÃO AO BALÃO DO SIM) e com Gilberto Gil (há várias coincidências interesan- tes do Gigolô de Babels com o disco EXTRA, como o tema do PROTO- PUNK, por exemplo).

PROTEU na sua metamorfose per- manente, PROMETEU no seu com- promisso agudo com a história do de- garramento humano, o poeta segue a trilha crítica do garimpador de diamante no faiscante MONTE DE ARAPO, onde cava a direta claridade do céu e agarra o sol com a mão. Os aventureiros da arca do desejo. TESEU e o TOSÃO DE OURO.

Caprichos medidos de um poeta versátil

NELSON ASCHER

CAPRICHOS e RELAXOS, de Paulo Leminski, Br-192 págs. Cr\$1,900.

Depois de muito tempo de guerrilha artística, quando suas tiragens privadas contavam com leitores seletos e fiéis, mas poucos, o poeta paranaense Paulo Leminski atinge, finalmente, o assim chamado grande público. "Caprichos e Relaxos" é seu primeiro volume de poesia publicado por editora e, apesar de estes dois últimos anos representa- rem sua progressiva consagração, só agora podemos dizer que ele foi real- mente reconhecido. Não é, portanto, o fato de aparecer como colaborador e/ou notícia nos principais jornais e revistas do País nem o de ter letras musicadas e gravadas por intérpretes famosos que marcam tal reconhecimento, mas sim esta publicação. Ela assinala o momento exato em que Leminski deixa de ser uma causa poética a se defender, para transformar-se, ao seu modo, num autor consagrado que pre- cisa de crítica e merece análise.

O presente volume reúne praticamente toda a poesia já publicada pelo autor, excluindo, porém, sua produção fici- onal (exceto seus belos "cantos semió- ticos"). Aliás, se o interpretarmos como alguém que produz uma obra diferen- ciada para vários públicos, então ve- remos como soube escolher bem seus meios de expressão, usando desde a música popular para as canções mais jovens, até a ficção para seus leitores mais refinados. O romance "Catatau" (1975), além de ser sua obra máxima, é também a melhor prosa ficcional pro- duzida entre nós nos últimos 15 anos (considerando-se que "Galáxias", de Haroldo de Campos, é antes, poesia narrativa, e que "O Mes da Grippe", de Valêncio Xavier, é, sobretudo, uma colagem intersemiótica).

Não é, porém, somente de obras antigas (como seu melhor livro de poesia, "Não fosse isto e era menos. Não fosse tanto e era quase", 1980) que se compõe este volume. Há, também, muita coisa nova. O importante, con- tudo, é ressaltar que contém textos de interesse para quase todas as faixas etárias e culturais. Com isto, o autor ajuda a quebrar o mito de que a poesia ligada às vanguardas constri- tivistas (Leminski principiou cola- borando na revista "Invenção", órgão de divulgação e polémica da poesia concreta) seria ilegível e ininteligível para os leitores não especializados.

É difícil recensar toda a riqueza e variedade de sua poesia num espaço tão curto. Uma coisa, porém, é certa: sua sobressai em meio à sua geração, batendo facilmente a produção de qualquer Chacal, Cacaso ou Armando Freitas Filho. Basta dizer que sua maior conquista foi ter realizado a síntese entre os procedimentos aper- feccionados ou introduzidos pela van- guarda dos anos 50 e o clima cultural dos anos 60. Assim, ele conseguiu, a um tempo, impor um tom geracional pró- prio ao construtivismo poético e forne- cer uma medida poética à revolta difusa da contracultura.

Leminski, entretanto, não é um mero fabricante de poemas. Ele é, sobretudo, um inventor de procedimentos, capaz de envolver, manejar, manipular, e, às pressas, muitos textos aparentados podem ser produzidos partindo-se delas. Surge daí certa tendência a compô-los com uma impetuosidade ininteligível que os leva, muitas vezes, à beira de uma estética de fragmentos. O mais surpreendente nisto, todavia, é a au- sência de imitadores pois, uma vez desenhovadas, as matrizes prestam-se, com facilidade, à desapropriação.

O autor corre, além do mais, o risco de atrair epígonos que, não vendo na sua facilidade em escrever nem matrizes nem a consequência de muito aprendi- zado e trabalho, derivem de sua obra uma ilusão de simplicidade. Foi o que sucedeu, por exemplo, a Brecht. Iudi- dos pela habilidade com que ele ocu- tava seus complexos procedimentos construtivos sob frases corriqueiras e expressões banais, inúmeros epígonos passaram a produzir péssimas dúli- ções. Na verdade, boa parte do trabalho de Leminski está em produzir uma nova matriz. Isto feito, os poemas surgem com a facilidade de uma decorrência lógica. Assim, a criação se manifesta menos no produto acabado que no seu modo. Inacessível ao leitor desatento, ele pode ser entrevistado apenas pelo olhar crítico, revelando-se naquilo que há de inconfundível no tom do poeta.

Estes, porém, são riscos que qualquer autor corre quando começa a se comunicar com públicos mais amplos. Caso não se limitem, todavia, à leitura simplista ou à imitação servil, todos terão muito o que encontrar em Leminski — o trabalho silencioso de anos, a união de quantidade e qualidade, a paixão medida da poesia. Os leitores mais experientes poderão conferir seu alto nível de competência, enquanto os recém-chegados acharão nele muitos dos temas e questões que mais lhes dizem respeito.

Anexo 8

6-6 Sábado, 2 de março de 1991

letras

FOLHA DE S. PAULO

PRIMEIRA LEITURA

LEMINSKI



O poeta Paulo Leminski em São Paulo, em 83; o volume "La Vie en Close", a ser lançado no final de março pela Brasiliense, reúne poemas inéditos em livro e foi preparado pelo poeta antes de sua morte, em 88

POESIA: "words set to music" (Dante via Pound), "uma viagem ao desconhecido" (Majakovski), "carnes e medulas" (Ezra Pound), "a falda infalível" (Goethe), "linguagem voltada para a sua própria materialidade" (Jakobson), "permanente hesitação entre som e sentido" (Paul Valéry), "fundação do ser mediante a palavra" (Heidegger), "a religião original da humanidade" (Novalis), "as melhores palavras na melhor ordem" (Coleridge), "emoção relembrada na tranquilidade" (Wordsworth), "ciência e paixão" (Alfred de Vigny), "se faz com palavras, não com idéias" (Mallarmé), "música que se faz com idéias" (Ricardo Reis/ Fernando Pessoa), "um fingimento de versos" (Fernando Pessoa), "criticism of life" (Matthew Arnold), "palavra-coisa" (Sartre), "linguagem em estado de pureza selvagem" (Octavio Paz), "poetry is to inspire" (Bob Dylan), "design de linguagem" (Décio Pignatari), "lo imposible hecho posible" (García Lorca), "aquilo que se perde na tradução" (Robert Frost), "a liberdade da minha linguagem" (Paulo Leminski)...

OUVERTURE LA VIE EN CLOSE

em latim
"porta" se diz "janua"
e "janela" se diz "fenestra"
a palavra "fenestra"
não veio para o português
mas veio o diminutivo de "janua",
"janueta", "portinha",
que deu nossa "janela".
"fenestra" veio
mas não como esse ponto da casa
que olha o mundo lá fora,
de "fenestra", veio "fresta",
o que é coisa bem diversa

já em inglês
"janela" se diz "window"
porque por ela entra
o vento ("wind") frio do norte
a menos que a fechemos
como quem abre
o grande dicionário etimológico
dos espaços interiores

SIGILO DE FONTE

Quem há de dizer das linhas
que as ondas armem e não armem?
Quem há de dizer das flâmulas,
lágrimas secas, tantas línguas,
milagres, passando rápidas?
Diga você, já que se sabe

PROFISSÃO DE FEBRE

quando chove,
eu chovo,
faz sol,
eu faço,
de noite,
anoiteço,
tem deus,
eu rezo,
não tem,
esqueço,
chove de novo,
de novo, chovo,
assobio no vento,
daqui me vejo,
lá vou eu,
gesto no movimento

o esplêndido coral
vê a sombra do chicote e corre,
esplendores do cavalo
em labirintos de crina
incentivado pelo vento
cancela espaços de quimera
consumindo o tempo
para que herdás incinerar
tinha impetos de céu
e sofreguidão sobre o mar
as campainhas cerúleas do pólo
o céu pelo de onça
e slides do zodíaco
as campainhas dolorosas do pélagos
onde pastam peixes
e o nó dos polvos chacina o sol
Aqui a fábula falha
no enjôo do jogar das ondas
fere os cascos nas estrelas
ciscos
e picado pelos gumes
das feras do horóscopo
turva-se um pouco
na vitralia da eternidade

SETE ASSUNTOS POR SEGUNDO

"Ut pictura, poesis..."
(Horácio)
Para que serve a pintura
a não ser quando apresenta
precisamente a procura
daquilo que mais aparenta,
quando ministra quarenta
enigmas vezes setenta?

MOTIM DE MIM

(1968-1988)
XX anos de xis,
XX anos de xadrez,
XX anos de vaxer,
não busquei o sucesso,
não busquei o fracasso,
busquei o acaso,
esse deus que eu desfaço.

TEXTOS TEXTOS TEXTOS

maldivas placas fênicas
cobertas de riscos rabiscos
como me deixastes os olhos piscos
a mente torta de malícias

om! zaúml! p! roman ósúpovitch /jakobson

EU
O mundo desabava em tua volta,
e tu buscavas a alma que se esconde
no coração da sílaba SIM.
Consoante! Vogal! Um trempara /Odo.
Pares, contrastes, Moscou, línguas /transmentais.
Na noite nórdica, um rabino, viking,
sonha um céu de oclusivas e bilabiais.

RO
Um mundo, o velho mundo, árvore no /outono,
Hitler entra em Praga, Rússia, revolução,
até nunca mais!
só vai até os montes Urais.

PA
Roma, Rôman, romântico romi,
Jak, Jakob, Jakobson, filho de Jacó,
preservar as palavras dos homens.
Enquanto houver um fonema,
eu nunca vou estar só.

Quem foi Paulo Leminski

Da Redação

Os primeiros poemas de Paulo Leminski foram publicados na revista "Javali", nos anos 60. Em 75 ele mesmo editou seu primeiro livro, "Catatau" —mais tarde, em 89, reeditado pela Sulina. Leminski era neto de poloneses e nasceu em 45 em Curitiba, onde passou a maior parte de sua vida. Com sua pri-

compor músicas com Itamar Assumpção, Moraes Moreira, Arnaldo Antunes, entre outros.

Sua obra não se limita à poesia. Leminski escreveu o romance "Agora É que São Elas", em 84, pela Brasiliense, que editou todos os seus últimos livros. Foi tradutor de Beckett, Alfred Jarry e Walt Whitman, Yukio Mishima e Petronio. Escreveu as biografias de

SUPRASUMOS DA QUINTESSÊNCIA

O papel é curto,
Viver é cumprido.
Oculto ou ambíguo,
Tudo o que digo
tem ultrassomido

Se rio de mim,
me levem a sério.
Ironia estrál!
Val nesse Interim,
meu Inframistério.

O QUE PASSOU, PASSOU!

Anúgamente, se morria
1907, digamos, aquilo sim
é que era morrer.
Morria gente todo dia,
e morria com muito prazer,
já que todo mundo sabia
que o Juízo, afinal, viria,
e todo mundo ia renascer.

Morria-se praticamente de tudo.
De doença, de parto, de tosse.
Pra morrer, bastava um susto,
um lenço no vento, um suspiro e pronto,
lá se ia nosso delunto
para a terra dos pés juntos.

Dia de anos, casamento, batizado,
morrer era um tipo de festa,
uma das coisas da vida,
como ser ou não ser convidado.

O escândalo era de praxe.
Mas os danos eram pequenos.
Descansou. Parou. Deus o tenha
Sempre alguém tinha uma frase
que deixava aquilo mais ou menos.

Tinha coisas que matavam na certa.
Pepino com leite, vento encanado,
praga de velha e amor mal curado.
Tinha coisas que tem que morrer,
tinha coisas que tem que matar.

A honra, a terra e o sangue
mandou muita gente pra aquele lugar.
Que mais podia um velho fazer,
nos idos de 1916,

a não ser pegar pneumonia,
deixar tudo para os filhos
e virar fotografia?
Ninguém vivia pra sempre.
Final, a vida é um upa.
Não deu pra ir mais além.

Mas ninguém tem culpa.
Quem mandou não ser devoto
de Santo Inácio de Acaçuto,
Menino Jesus de Praga!
O diabo anda solto.
Aqui se faz, aqui se paga.

Almoçou e fez a barba,
tomou banho e foi no vento.
Não tem o que reclamar.
Agora, vamos ao testamento.

Anexo 9

6.4 Sábado, 13 de abril de 1991

letras

FOLHA DE S. PAULO

LEITURA BÁSICA

Joseph Conrad

Indicação de José Paulo Paes



- 1 "Nostromo" (a sair pela Cia, das Letras). Uma anatomia da corrupção social numa república sul-americana à sombra dos imperialismos, e individual, de um herói em crise de identidade
- 2 "O Coração das Trevas" (ed. Brasiliense). Uma sondagem das trevas do conhecimento humano em busca de um conhecimento de si, que sempre chega muito tarde na vida
- 3 "Lord Jim" (ed. Globo). Uma fábula da regeneração moral de um homem que não conseguiu estar à altura dos seus sonhos de juventude
- 4 "O Negro do 'Narciso'"/ "Tufão e Outros Contos" (ainda sem tradução no Brasil).
- 5 "Sob os Olhos do Ocidente" (editora Brasiliense)

SOBRE O AUTOR:

- 1 "Joseph Conrad: Nostromo", de Cedric Watts (Penguin Critical Studies).
- 2 "Le Roman d'Aventure" (o capítulo sobre Conrad), de Jean-Yves Tadié (PUF).
- 3 "The Great Tradition", de F. R. Leavis (Penguin)

José Paulo Paes é poeta e tradutor; escreveu, entre outros, "A Poesia Morreu Haja Juro que Não Foi Eu" (ed. Duas Cidades) e está traduzindo "Nostromo", de Joseph Conrad

CRÍTICA DA CAPA

'Limpeza' favorece design

GUTO LACAZ
Especial para a Folha

DA SEDUÇÃO de Jean Boudard. Tradução de Tânia Pellegrini. Capa de Francisco Rodrigues. Editora Pajuro. 110 páginas. Cr\$ 3.700,00. Tiragem de 3 mil exemplares

A capa da edição brasileira de "Da Sedução" de Jean Boudard.

DA
SEDUÇÃO

"La Vie en Close" revela todas as faces de Leminski

RÉGIS BONVICINO
Especial para a Folha

LA VIE EN CLOSE, de Paulo Leminski. Capa de Rodrigo Andrade. Editora Brasiliense (rua da Consolação, 2497, São Paulo, CEP 01418, fone 011-2801222). 104 páginas. Cr\$ 3.800,00. Tiragem de 3 mil exemplares

"La Vie en Close", livro pós-tumo de Paulo Leminski, acolhe, na maior parte de suas páginas, poemas inéditos, escritos depois de "Distraídos Venceremos" (1987).

Entre os textos ora editados, há, por exemplo, "Limites ao Céu", poema com definições de poesia extraídas de vários poetas, escrito e publicado avulsamente nos anos 70. Neste rol de "definições", algumas delas podem servir para explicar, ou tentar explicar, a poesia do próprio Leminski. "Fundação do ser mediante a palavra", de Heidegger, pode explicitar uma dos aspectos fundamentais da poética leminskiana; a vinculação estreita entre uma visão um tanto quanto romântica da vida com a poesia; a poesia como elaboração da experiência. Leia-se o poema, com título trocadilhesco, mas de finura e agudez, "L'Être Avant la Lettre": "la vie en close/ c'est une autre chose/ c'est lui/ c'est moi/ c'est ça/ c'est la vie des choses/ qui n'ont pas/ un autre choix". Vida das coisas (pessoas) que não têm outra escolha: a fatalidade de ser poeta num hostil à poesia. Ser, pária, que se funda mediante palavra: "Feliz a lesma de maio/ um dia de chuva/ como presente de aniversário".

"A falta do infalível", definição de Goethe, pode também revelar outros aspectos da poética



O poeta Paulo Leminski, autor de 'La Vie en Close', morto em 89

do autor de "Catatau". O toque conversacional e, em semântica, a busca da expressão de situações inéditas. Leia-se no jogo simbólico das metáforas, "Suprassomos da Quintessência": "O papel é curto/ viver é cumprido/ oculto ou ambíguo/ Tudo o que digo/ tem ultrasentido/ se rio de mim/ me levem a sério/ Ironia estéril?! Val nesse Interim/ meu infamistério". Este pequeno poema remete ao tom sufocado dos textos de Jules Laforgue.

"Poetry is to inspire" é a definição de poesia dada por Bob Dylan. Ela explica muito do percurso e das escolhas de Leminski, que esteve quase sempre próximo a música popular e ao rock, numa

época (anos 60 e 70) em que o rock representava, com Dylan, Lennon, Hendrix, Morrison etc., informação nova e criativa.

Da música popular vem o melhor e o pior de Leminski. O melhor são as melodias escritas com harmonias sintáticas irreverentes como em: "Condenado a ser exato/ quem dera poder ser vago/ fogo fátuo sobre um lago/ ludibriando igualmente/ quem voa, quem nada, quem mente/ mosquito, sapo, serpente...", onde o sentido vai se dando pelo encantamento sincopado do som, que lembra, em "ludibriando igualmente", um Noel Rosa.

Poesia é inspiração: o pior Leminski é aquele que levou, às

raias da facilidade, o lema do autor de "Like a Rolling Stone", como na maioria dos haicais, Leia-se: "muito romântico/ meu ponto pacífico/ fica no atlântico". Uma pobreza. Mas, deve-se observar: o pior Leminski é melhor do que o melhor da maioria dos "neomacantes" candidatos a poetas que por aqui gracejam. Há, registre-se por justiça, haicais interessantes como "dia sem senso/ acendo o cigarro/ no incenso". O problema é que o haikai se banalizou, se transformou numa espécie de soneto.

Uma semelhança que deve ser anotada é a do percurso de Leminski com o de Vinícius de Moraes, com todas as diferenças evidentes: Vinícius era diplomata de carreira, Leminski vivia de bicos; Vinícius foi católico por um bom tempo, Leminski zen-anarquista. Mas os dois se cansaram dos intelectualismos da poesia e buscaram, na música popular e num certo existencialismo sartreano, a vida. Os versos, de Leminski, "quando chove/ eu chovo/ faz sol/ eu faço/ de noite/ anoitece..." não deixam de ser uma resposta aos versos de Vinícius: "De manhã escureço/ de dia tarde/ de tarde anoiteço/ de noite ardo..." ("Poética").

Leminski morreu em 89 e ante-via a morte ainda em vida. Morte física, um certo esgotamento etc. São contundentes os versos: "...fernando uma pessoa/ j'ai perdu ma vie/ par délicatesse/ oui rimbaud/ moi/ aussi". O poeta, enquanto pessoa percebia: perdi minha vida/ por delicadeza?/ sim rimbaud/ eu também".

RÉGIS BONVICINO é poeta e autor de "13 Poemas" (editora Baurista)

Poeta alemão protagoniza romance ruim

Régis Bonvicino, Folha de São Paulo, 13 abr. 1991. Caderno Letras, p. 4.