

LEMINSKI ENTRE OCIDENTE E ORIENTE

Rodrigo Michell dos Santos Araujo (UFS)¹

RESUMO: Este artigo investiga as intersecções entre Ocidente e Oriente na obra do poeta curitibano, Paulo Leminski, tomando a intertextualidade e a literatura comparada como fios condutores. A partir de noções como presença e interferência, buscamos investigar nos *haikais* da obra *La vie en close* (1994) a presença da tradição haikaísta de Matsuo Bashô e como ambos dialogam. Como o próprio *haikai* é um estilo genuinamente oriental, e por isso mesmo nossa pesquisa situa-se em um local de fronteiras, argumentamos que na obra que selecionamos como *corpus* de análise não há apenas uma “referencialidade” a suas influências nipônicas, como também uma elisão de relações antipodais entre o Leste e o Oeste.

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade; cultura; natureza.

ABSTRACT: This article investigates the intersections between East and West in the work of the Brazilian poet Paulo Leminski, taking intertextuality and comparative literature as wires. From notions like presence and interference, we investigate in the haikus of his work *La vie en close* (1994) the presence of the haikuist tradition of Matsuo Bashô and how both interact. As the haiku is a genuine oriental style and, therefore, our research is located in a border area, we reason that in the work selected as corpus analysis there is one “referentiality” to its Nipponese influence, as well as an elision of antipodal relations between East and West.

KEYWORDS: intertextuality; culture; nature.

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa e à Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe (Fapitec-SE) e integrante do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura (GeFeLit-UFS). E-mail: rodrigo.literatura@yahoo.com.br

Uma página em branco. Uma *página-silêncio*. Estática, mas à espera de algo que vem de não se sabe de onde, algo que a preencha, que a invada e 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 e 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; palavras que dançam pelas frestas. Velozes como um lance mallarmaico, as palavras correm soltas e loucas, frenéticas, em suas idas e vindas, preenchendo a totalidade da página.

Se o *haikai*, forma poética oriental e datada do século XVI, é o escopo deste artigo, cabe indagarmos: como falar de uma composição poética originalmente japonesa? E mais: como tratar de um Oriente *distante* de nós, ocidentais? Lançar o olhar para um horizonte tão particular, em sua “lógica” e em seu caráter gestual e imagético, traz a marca de um vislumbre, como se adentrássemos em um teatro *Nô*, e por isso mesmo que encarar o Oriente é penetrar em uma estética do ouvir/ver/sentir. Entre Ocidente e Oriente, sem que se caia em uma relação monolítica, o antropólogo Claude Lévi-Strauss interessou-se pela música, mitologia e cultura japonesas, “pois as culturas são por natureza incomensuráveis” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 12). Com Lévi-Strauss, estar diante do Outro é colocar-se em uma “compreensão aproximada” do elemento cultural, isto se levarmos em conta a imbricada relação entre literatura e cultura. Um trabalho de compreensão aproximada e de peso acerca do Oriente é, sem dúvidas, o do historiador e diplomata pernambucano Oliveira Lima, *No Japão: impressões da terra e da gente* (1997) que, embora seja uma “impressão” de um diplomata que documenta não só o cultural, mas também as transformações políticas e sociais, tangencia uma rica atmosfera de “encantadora natureza nipônica, misto de grandiosidade e graciosidade” (LIMA, 1997, p. 99); um registro que atenta para as transformações do país (Restauração Meiji), momento em que o Japão se situa em um embate entre tradição e modernidade.

O que pode, então, de um encontro do poeta Paulo Leminski com o Oriente? A presença do Oriente é uma constante em sua obra. Desde cedo Leminski despertara paixão pela cultura nipônica, sendo no colegial “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” (VAZ, 2001, p. 41)². No campo da crítica, Leminski dedicou quatro ensaios acerca do Oriente e do Zen, em *Ensaio e anseios crípticos* (2011), além de uma biografia sobre o poeta haikaísta japonês Matsuó Bashô, precursor do *haikai*, e a tradução de um romance do escritor japonês Yukio Mishima, deixando inscritas as suas influências e seus ídolos. Em suas obras de poesia, todos os livros contêm *haikais*, o que só demonstra não apenas interesse por esta cultura, mas projeto de vida, paixão que se alastra por todos os lados, já que “viver exige muitos haikais” (LEMINSKI, 1983, p. 98). Não por menos, Leminski praticou artes marciais por toda a vida e foi adepto do zen-budismo. Ora, não foi o pensamento Zen que influenciou não apenas Leminski, mas uma “geração beat” e conseqüentemente os nossos poetas marginais da década de 1970? É, portanto, neste espaço dialogal que tomamos a obra de Leminski *La vie en close* (1994), publicada postumamente, e lá situar a presença do Oriente, o que faz da obra um ponto de encontro entre as culturas ocidental e oriental.

1. HAIKAI: ALGUMAS NOTAS

Embora o *haikai* seja um gênero curioso pela sua síntese na estrutura, três versos e obedecendo a uma métrica de cinco/sete/cinco sílabas poéticas, tendo marcado não só a literatura japonesa – o *haikai* nasce de um encontro da antiga forma *tanka*, poema difundido no século VII, composto de cinco versos em duas estrofes e contemplando 31 sílabas, com o *renga*, engenhosa composição coletiva bastante praticada entre os séculos XII e XVI, que vai do “Período Heian” ao “Período Muromachi” – como tendo despertado interesse de uma legião de poetas no Ocidente, aos olhos da teoria e crítica literárias ainda fica reservado à penumbra. Em manuais de teoria literária podem ser encontradas algumas definições em Hênio Tavares (1981, p. 285) e Massaud Moisés (1982, p. 308-309). Neste último, pode-se consultar também o seu *Dicionário de termos literários* (2004, p. 217), onde se encontra uma definição percuciente: “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”.

² Grifo do autor.

Falar de *haikai* é falar de sua brevidade, concisão, condensação, imagem e sensação. Em sua gênese, a matéria do *haikai* é a vida, a natureza, as estações do ano e a *phýsis* – para utilizar a acepção grega de mundo sensível. Como se fotografasse a natureza, ele produz *imagens-mundo* que são ficcionais, que contam histórias, que descongelam uma natureza fluida – aí o *haikai* e a fotografia podem se encontrar, não no “congelamento” barthesiano³, mas nas trilhas de um José de Souza Martins e do caráter “ficcional da natureza polissêmica da fotografia” (MARTINS, 2009, p. 37). Se o *haikai* produz imagens, ou um pacote de outras novas imagens, de uma natureza sem fim, parece-nos apropriada para nossa investigação a definição de Alfredo Bosi (2000, p. 29) de “imagem-no-poema”, que nos joga para a sua própria estrutura ideogramática. Palavra e imagem: “teia intersticial”, nas palavras da semioticista Lucia Santaella (2008, p. 70). Mas é na antológica obra do ensaísta espanhol Fernando Rodríguez-Izquierdo, *Haiku Japonés: historia y traducción* (2010), que encontramos um estudo sério e aprofundado da história e evolução do *haikai* no Oriente e no Ocidente – embora estranhamente o autor ignore muitas literaturas dos países sul-americanos, inclusive a nossa. Nas palavras do ensaísta, o *haikai* “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)⁴.

Entre Matsuó Bashô e Paulo Leminski, grandes difusores do *haikai*, situamos uma poesia que opera em um mundo de infinitas aberturas, superexposto. *Superexposição*, se assim tomarmos a acepção de Paul Virilio (1993, p. 14) de “um mundo sem antípodas, sem faces ocultas”. Dois poetas que fizeram de suas vidas texto, dois poetas que, como samurais nipônicos, ergueram suas espadas e fizeram de sua literatura um *direito à morte* – para pensarmos com Maurice Blanchot, em que a escritura carrega a morte, pois “nas palavras, ela [a morte] é a única possibilidade de seus sentidos” (BLANCHOT, 1997, p. 312). Portanto, *textos-vida*. Textos híbridos num espaço-tempo de pura interação.

³ Referência a Roland Barthes em sua obra *A Câmara clara* (1984) que toma a imagem fotográfica como um recorte estático de um tempo móvel (algo de tautológico); imagens sem *intenções* alimentando-se do real, mas sem duplicá-lo.

⁴ Trad.: “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 inmanente a ellas”. Grifo nosso.

2. LEMINSKI E BASHÔ: INTERTEXTUALIDADE E ALÉM

Duas linhas que se encontram: interações, cruzamentos, dispersão, dissolução, pluralidade e multiplicidade. Apenas algumas concepções que podem desenhar o campo da intertextualidade. Falemos, portanto, de intertextualidade como conceito operatório no universo do texto. 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. Um espaço em que “a literatura nasce da literatura: cada obra nova é uma *continuação* [...] das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 94)⁵. Continuação ou reescritura em um movimento circular.

Em *A Intertextualidade* (2008), Tiphaine Samoyault, a partir de um panorama de pressupostos teóricos, nos conduz à compreensão da multiplicidade dos textos e de sua heterogeneidade. Seguir com Samoyault é chegar ao ato de que escrever é *reescrever*, e se “a literatura toma a literatura como modelo” (SAMOYAULT, 2008, p. 74) – ponto em que Samoyault concorda com Perrone-Moisés – é porque ela é “transmissão, mas também porque ela acarreta a retomada, a adaptação de um mesmo assunto a um público diferente” (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

É pelos desvios, deslocamentos e interações que penetramos nas camadas de textos híbridos, “obras que valorizam a hibridez em detrimento da unidade, que reciclam os objetos do mundo” (SAMOYAULT, 2008, p. 104), pois aqui tudo é descontínuo, esparso. Assim, falar de intertextualidade é abrir-se para a sua “referencialidade” (*référencialité*) com outros textos, com a cultura e com o mundo. Na contramão de Roland Barthes (1972) e seus “efeitos do real”, em que a obra literária parece não denotar o real, podemos reatar o liame entre a literatura e a realidade, ou se quisermos trazer as considerações de Linda Hutcheon (1991), podemos ver como a literatura se abre para a história, para o mundo dos textos e dos intertextos.

Estabelecido o terreno da referência, podemos ainda nos valer da literatura comparada e seu olhar comparatista acerca das teorias da

⁵ Grifo nosso.

intertextualidade. Em *Literatura Comparada*, Nitrini aponta para a intertextualidade que, ao englobar “suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia” (NITRINI, 1997, p. 158), abre um entrecruzamento entre sujeito e palavra. Se “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (NITRINI, 1997, p. 161), e se o texto é uma “escritura-réplica de um outro (outros textos)” (NITRINI, 1997, p. 162), podemos concluir que a segunda obra tanto reescreve e se reconhece na primeira, quanto apresenta à primeira novas respostas, novas possibilidades.

Matsuó Bashô desde cedo se formou samurai. Foi por meio de uma vida errante que Bashô entrou em contato com o budismo, aprofundando os estudos em filosofia Zen – linha mais contemplativa e bastante respeitada do budismo – e trilhando seu *Bushi-dô*, que significa o “caminho do guerreiro”. É nesse contato com a filosofia budista que Bashô elabora sua tese de vida entre a pobreza e o desprendimento para melhor aprender, ou sentir, a natureza.

Poeta-monge-samurai, em Bashô tudo está em movimento. Poesia, filosofia e religião dançam no palco da página em branco como atores do *Nô*; confluem, se interseccionam, pura *relação transacional*, se assim tomarmos a noção de “transa” do crítico e filósofo Benedito Nunes (2010, p. 12)⁶. Assim que Bashô tenta tocar, com o *haikai*, no coração das coisas. O *haikai* mais conhecido de Bashô é o “*haikai* da rã”, tendo sido traduzido em várias línguas e por vários poetas.

O velho tanque –
Uma rã mergulha,
Barulho de água.
(BASHÔ *apud* FRANCHETTI, 2012, p. 81).

A rã, símbolo forte na cultura japonesa, mergulha, lança-se, 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, a rã visita esse espaço como se quisesse integrá-lo. Rã entre o tanque e a água. Rã que vivifica o tanque, se “presentifica” nele, pois não haveria rumor de água sem seu pulo, sem

⁶ A crítica de Benedito Nunes gira em torno da “relação transacional” entre filosofia e literatura. Diante da relação possível entre filosofia, literatura e religião nos *haikais* de Bashô, justificamos aqui a noção de Benedito Nunes levando-se em consideração o que Octavio Paz, em *Signos em Rotação* (2009), pontuou ser o Budismo antes filosofia que religião.

seu salto. A rã tira a paz da água, quebra seu silêncio. Assim a rã *torna-se* tanque: momento de *união*. Rã (sujeito) e tanque (natureza) unindo-se misticamente em um ato espontâneo e livre. União neoplatônica, plotiniana⁷.

A harmonia entre um “eu” e as coisas (e no caso do *haikai* de Bashô, uma harmonia entre a rã e o tanque) é denominado pelos japoneses de “mu-ga”, que traduzindo, significa “não-eu”. É neste ponto do “não-eu” que brota o *haikai*, que brota Matsúô Bashô e que brotará Paulo Leminski. Atento ao estado de “mu-ga”, Leminski brilhantemente caracteriza o *haikai*: “Não-eu é o estado perfeito para fazer um haicai. Os mestres japoneses gostavam de dizer que o bom haicai ninguém *faz*. Ele se faz sozinho, a hora que quiser” (LEMINSKI, 2011 p. 141)⁸.

Leminski, poeta múltiplo e de alma inquietante, “zenmarxistaconcretista”, como se denominava (LEMINSKI, 1999, p. 97), fez de sua vida um *haikai*: teve pressa, foi tão veloz como *haikai* de outono – morreu aos 44 anos de idade, em 1989, acometido por uma cirrose. Fez de sua vida escrita, uma “escrita-em-teia, qual um tear com fios de letras” (REBUZZI, 2004, p. 351). *Vida/poesia*, pois assim “concretizou a existência, existencializou a concretude, viveu a forma” (MILÁN, 2004, p. 21), sendo, para ele, tudo poesia.

Em *La vie en close*, obra em que a maior parte dos poemas carrega certo tom existencialista, a seção de *haikais* começa com um poema intitulado “Kawásu” que mais parece uma 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

⁷ Acerca da filosofia de Plotino e de suas concepções de união ou “movimento epistrófico”, de acordo com sua henologia, pode-se consultar os tratados da *Enéada VI* (2008), e especialmente a *Troisième Ennéade* (2002), oitavo tratado.

⁸ Grifo do autor.

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 próprio fato de ser o *haikai* tão dinâmico e veloz como o salto da rã no poço da página. Após o poema “Kawásu”, o primeiro *haikai* da seção intitula-se “Mallarmé Bashô”, um dos poucos *haikais* que Leminski intitulou – em *La vie en close* há apenas quatro *haikais* com título, incluindo o citado abaixo:

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

A citação, no título, dos dois grandes ícones para Paulo Leminski, Stéphane Mallarmé e Matsuo Bashô, deixa clara a intertextualidade, pois é com a citação que a “heterogeneidade fica nitidamente visível [...], a citação sempre faz aparecer a relação do autor que cita com a biblioteca [...]” (SAMOYAUULT, 2008, p. 49). Ainda na intertextualidade, em uma salutar ponderação de Sandra Nitrini sobre Breton, diz ela que “Mallarmé e Rimbaud foram um *alimento essencial* para o jovem André Breton” (NITRINI, 1997, p. 138)⁹. Aqui, podemos dizer que Mallarmé e Bashô *são* os alimentos essenciais para compreender a presença do Oriente em Paulo Leminski. Neste *haikai*, Leminski reescreve palimpsestuosamente o complexo poema de Mallarmé “Un coup de dès” – poema este que influenciou e impulsionou toda uma geração. Aqui, o salto do sapo, como um lance de dados, diante do poço, o acaso. Combinando as imagens pictóricas do *haikai* de Bashô com o jogo mallarmaico, resulta um texto *híbrido e fluido*. E é pelo fato de ser híbrido que o *haikai* localiza-se, deste modo, no *terceiro espaço*, para pensar com Homi Bhabha (1998). Se com Bhabha podemos abordar a cultura como uma “construção híbrida” (SOUZA, 2004, p. 124), isto é, algo aberto e em transformação, e se sua concepção de hibridismo “pode ser comparada a sua definição do trabalho fronteiriço da cultura” (SCHMIDT, 2011, p. 39), podemos dizer que o *haikai* se insere em um *entrelugar*, em um “espaço de negociações” (BHABHA, 2011, p. 91).

⁹ Grifo nosso.

Outro *haikai* de Leminski que é decisivo para o diálogo com Bashô é o seguinte:

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

Segundo a tradição haikaista de Bashô, o primeiro verso de um *haikai* é uma circunstância eterna e absoluta que, de certo modo, é a objetivação do mundo exterior; o segundo verso seria a ocorrência do evento e, no terceiro verso, tem-se a interação, ou, por vezes, o resultado do ocorrido. 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.

O ponto de encontro entre Bashô e Leminski, ou o local de intersecção, a partir de seus *haikais* constitui-se no modo como a poesia toca no ínfimo da natureza. Natureza como *logos*, como alma, ou nos passos de Plotino, como produto da alma universal, que produz porque contempla, a ponto de contemplado também contemplar. Natureza excelsa. E nesta ordem do mundo sensível, já “que 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” (PLOTINO, 2002, p. 257)¹⁰, podemos afirmar que o *haikai* contempla, e contemplante, *une-se à natureza e ambas formam um espaço de contemplação, simplicidade, beleza e quietude*. *Haikai* contemplante, mas também *haikai* Zen: 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 zen-budismo, é baseada na plena união. Nas palavras do célebre filósofo oriental, Teitaro Suzuki, em uma conferência sobre o Zen, “o enfoque Zen consiste em penetrar diretamente no objeto e vê-lo, por assim dizer, por dentro” (SUZUKI, 1976, p. 21). Neste ponto que pode o *haikai* tornar-se, então, experiência mística.

Com estes *haikais*, pode-se ver o encontro entre Ocidente e Oriente não apenas na composição do *haikai*, mas também no diálogo com toda a tradição oriental baseada no imagético, com o mundo captado pelo imediatismo e pela sensibilidade do olhar. Podemos concluir que entre Bashô e Leminski há uma harmônica *plasticidade da escrita*, e acompanhamos a tese de Santaella e Nöth que a dimensão plástica do código verbal é a “via mais evidente do cruzamento da poesia ocidental com a oriental” (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 11). Se para o crítico Octavio Paz (2009, p. 163), o *haikai* é “uma palavra cápsula carregada de poesia”, temos em Bashô e Leminski duas obras onde tudo é movimento, onde tudo pode voar e lançar-se, esgotar-se, dissipar-se. Em Bashô, uma poesia que brota nos vergéis do oriente e onde pousa o voo lunular Paulo Leminski.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poesia concisa. Poesia-minuto. Poética da brevidade. Síntese. Nessa esteira do “tudo dizer no mínimo” que o *haikai* constrói seu espaço, onde põem em movimento vários campos, vários discursos. Frenético movimento em que loucas

¹⁰ Trad.: “que 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”. *Ennéade* III, 8, 1 [30].

linhas se cruzam e se interseccionam, ao ponto de já não sabermos mais identificar as fronteiras. O convite é lançado: é preciso alçar voo. Voar e entregar-se a este turbilhão que nos aparece.

Concluimos que o *haikai* de Paulo Leminski é uma ponte que une mundos, comprime espaço-tempo aproximando continentes. Ao propormos um encontro e afinidades entre Bashô e Leminski, via estudos comparatistas e teorias da intertextualidade, edificamos a tese de que os dois poetas fazem de suas vidas um rio de palavras, escrevem como máquina, pois “escrever é mais do que pôr essas máquinas de natureza distinta em contato. É hibridizá-las, torná-las uma a extensão da outra, sem que seus lugares respectivos de produção se percam” (NASCIMENTO, 2004, p. 51). Leminski, em um conto intitulado “O resto imortal”, lança o anseio: “Queria não morrer de todo. Não o meu melhor. Queria que o melhor de mim ficasse [...]. Queria deixar meu processo de pensamento, minha máquina de pensar” (LEMINSKI, 2004, p. 136). Pode, então, o *haikai* ser um *texto-anseio*? Um texto que sente?

Como um mergulho no poço da página, ou como um lance no acaso, Leminski e Bashô fazem de seus *haikais* uma experiência narrada de uma natureza (*phýsis*) contemplante. No caso de Leminski, em várias obras podemos encontrar *haikais* fiéis à tradição nipônica, densos de carga imagética – o que faz da crítica de Paulo Franchetti à Leminski em um de seus ensaios abnóxica e rasa¹¹. Em *La vie en close*, a intertextualidade atinge seu ponto máximo em um ciclo que começa em uma obra em parceria com o fotógrafo Jack Pires, *Quarenta clics em Curitiba* (1976), e atravessa toda a sua produção. Chega-se, com *La vie en close*, ao essencial da poesia de Paulo Leminski: o conter do máximo no mínimo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: BARTHES, Roland *et al.* **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

¹¹ Cf. FRANCHETTI, 2012, p. 211-237.

BHABHA, Homi. O entrelugar das culturas. In: BHABHA, Homi. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**: textos seletos de Homi Bhabha. Org. Eduardo F. Coutinho. Trad. Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 80-94.

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

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

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

LEMINSKI, Paulo. **Quarenta clics em Curitiba**. Curitiba: Pólo Editorial, 1976,

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

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

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

LEMINSKI, Paulo. **Gozo fabuloso**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2011.

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

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

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

MILÁN, Eduardo. Esboço a distância (o que aparece de longe, também nos textos): Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). **A linha que nunca termina**: pensando Paulo Leminski. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 19-24.

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

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

NASCIMENTO, Evando. Literatura e Filosofia: ensaio de reflexão. In: NASCIMENTO, Evando (org). **Literatura e Filosofia**: diálogos. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2004, p. 43-66.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: EdUSP, 1997.

NUNES, Benedito. **Ensaio filosófico**. Org. Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Leite. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivainha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PLOTINO. **Enéadas V-VI** (Tomo III). Trad. Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1998.
- PLOTINO. **Troisième Ennéade**. Trad. Émile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- REBUZZI, Solange. 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. 349-358.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. **El haiku japonés**: historia y traducción. Madrid: Iperión, 2010.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 1ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. A poesia e as outras artes. **Revista CASA**. São Paulo, vol. 9, nº 2, p. 1-17, 2011.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. O pensamento-compromisso de Homi Bhabha: notas para uma introdução. In: BHABHA, Homi. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**: textos seletos de Homi Bhabha. Org. Eduardo F. Coutinho. Trad. Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 13-61.
- SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: JUNIOR, Benjamin Abdala (org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 113-133.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. Conferências sobre zen-budismo. In: FROMM, E.; SUZUKI, D. T.; MARTINO, R. **Zen-budismo e psicanálise**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 9-91.
- TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária**. 7ª Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1981.
- VAZ, Toninho. **Paulo Leminski**: o bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VIRILIO, Paul. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

Recebido: 22/06/2013

Aceito: 07/08/2013