

DO VAZIO DE UM *SATORI*: A TÉCNICA DO HAICAI NOS POEMAS *NIRVANA* DE ADRIANA LISBOA E *ANIMAL DE INVIERNO* DE JOSÉ WATANABE¹

THE EMPTINESS FROM A *SATORI*: THE HAIKU TECHNIQUE ON THE ADRIANA LISBOA'S *NIRVANA* AND JOSÉ WATANABE

*Samuel Delgado Pinheiro*²

Resumo: O presente trabalho pretende discutir acerca das técnicas do haicai nos poemas *Nirvana* de Adriana Lisboa e *Animal de Invierno* do poeta peruano José Watanabe, ambos possuem uma construção estética do vazio, através da presença de técnicas do haicai e de conceitos budistas que demonstram uma incorporação do olhar contemplativo perante a realidade. Neste sentido, a técnica do *karumi* (かるみ) utilizado por Bashō Matsuo (1644 – 1694) serve, em ambos os poemas, para um diálogo entre corpo, leveza e vazio. Para uma reflexão teórica sobre a significação na linguagem poética, serão utilizados autores como Roland Barthes (1915 – 1980), Nishitani Keiji (1900 – 1990), Shirane Haruo (1950), Italo Calvino (1923 – 1985), Mutlu Konuk Blasing (1944) cujas obras são importantes para explorarmos diversos aspectos do diálogo entre leveza, peso e vazio na linguagem.

Palavras-chave: Haicai; Adriana Lisboa; José Watanabe; Leveza; Vazio.

Abstract: This work intends to discuss about the presence of haiku techniques on the Adriana Lisboa's poem *Nirvana* and on the José Watanabe's poem *Animal de Invierno*. There are, on both poems, a construction of emptiness and the presence of Buddhist concepts which demonstrate an incorporation of contemplative eye on the reality. In this sense, the *karumi* (かるみ), a technique which has used by Bashō Matsuo, fits on the both poems to build a dialog between the body, the lightness and the emptiness. To think about on the poetic language, the paper brings theories from the authors Roland Barthes (1915 – 1980), Nishitani Keiji (1900 – 1990) and Shirane Haruo (1950), Italo Calvino (1923 – 1985), Mutlu Konuk Blasing (1944), who have lectured about the questions on the dialog between lightness, heaviness and emptiness on language.

Keywords: Haicai; Adriana Lisboa; José Watanabe; Lightness; Emptiness.

1 Article received and accepted in 2019.

2 Mestre em Letras pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp); samucasan3@gmail.com; (ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-1183-4946>).

1. Introdução

No começo deste século, a poesia latino-americana se caracteriza pela heterogeneidade: trata-se de obras em que, influenciadas por tradições literárias distintas e pelos meios de comunicação, utiliza-se de artifícios para a produção de uma crítica que reflete sobre o papel da literatura, propondo-se a reescrever a tradição através da exploração dos limites da linguagem:

Contudo, para enfrentar a tradição literária e os fantasmas por ela herdados e poder escrever e assumir a literatura como um campo criativo hoje, é necessário também uma boa dose de vontade iconoclasta e profanadora que não poupe nem mesmo a própria literatura. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 123)

Neste sentido, a adoção de técnicas distintas da poética ocidental faz da reescrita um procedimento de diálogo intercultural no plano formal, através de ressignificações da tradição literária na poesia contemporânea. Deste modo, as obras *Parte da Paisagem* (2015) de Adriana Lisboa e *Cosas del Cuerpo* (1999) de José Watanabe se configuram, dentre outros aspectos, em procedimentos textuais que adotam os recursos do haikai: enquanto José Watanabe elabora uma estética em que o corpo e a natureza se fazem presentes, Adriana Lisboa dialoga com aspectos estéticos e filosóficos do haikai.

No romance de Adriana Lisboa, *Rakushisha* (2007), são exploradas diversas técnicas do haikai na prosa, através de uma junção sintática:

Não havia modo de aferir com mais justeza a imagem da neve sobre a neve se não com aquelas palavras. Yuki to Yuki. Neve e neve. Dizer menos outra coisa seria acessório. Como acessório era tudo o que Haruki pudesse pensar sobre aquele poema. Bastava deixá-lo ficar, deixá-lo cair como neve sobre a neve no fundo imaginativo de seus olhos. Ouvir o silêncio, algodoado e branco. Neve sobre a neve no quarto estilo japonês do ryokan em Asakusa, Tóquio. (LISBOA, 2007, p. 149)

Neste trecho, existe uma organização imagética e sintática que lembra um haikai o primeiro deles é: “Neve sobre a neve no quarto estilo japonês do *ryokan* em Asakusa, Tóquio”. Poderíamos organizá-la da seguinte forma:

Neve sobre a neve
No quarto estilo japonês do ryokan
Em Asakusa, Tóquio (LISBOA, 2007, p. 149)

O desafio do romance está em perceber o haikai a partir da montagem das frases e recursos sintáticos que existem no meio da prosa, provocando uma leitura descontínua. Neste haikai em específico, vemos a neve acumulada perto do ryokan, onde o personagem Haruki está hospedado: existe um efeito de ampliação do menor para o maior, quando a frase termina com Asakusa (bairro) e Tóquio (cidade), como ocorre em muitos haicais de Bashō Matsuo.

Nota-se que os elementos das frases são imagens justapostas, mesmo os elementos não estando separados por pontos, o efeito de haikai permanece, vemos um efeito do menor para o maior, sem deixar o efeito de instante que traz ao personagem a consciência de pequenez. A partir da adoção de recursos do haikai, produzem-se em prosa de língua portuguesa, diversos efeitos estéticos do haikai, no caso de *Rakushisha*, ligadas aos haicais de Bashō. Estes recursos serão utilizados também na poesia como forma de explorar outras possibilidades de significação a partir do uso destes recursos.

Em José Watanabe, os recursos são utilizados para a construção de poemas que possuem uma estética da transcendência do corpo, que revela uma relação entre o visível e o invisível, como no poema *El maestro de Kung Fu*:

Un cuerpo viejo pero trabajado para la pelea
madruga y danza
frente a los arenales de Barranco
Se mueve como dibujando
una rúbrica antigua, con esa gracia, y
sin embargo, está hiriendo, buscando el punto
de muerte
de su enemigo, el aire no, un invisible
de mil años.
Su enemigo ataca con movimientos de animales
agresivos
y el maestro los replica
en su carne: tigre, águila o serpiente van sucediéndose
en la infinita coreografía
de evitamientos y desplantes.
Ninguno vence nunca, ni él ni él,
y mañana volverán a enfrentarse.
-Usted ha supuesto que yo creo a mi adversario
cuando danzo- me dice el maestro.
Y niega, muy chino, y sólo dice: él me hace danzar a mí.
Se mueve como dibujando una rúbrica antigua con esa gracia (WATANABE,
2013, p. 210)

No poema, o kung fu se torna uma coreografia dos movimentos dos lutadores pelas palavras, lembrando-nos da arte caligráfica japonesa (shodō): Se mueve como dibujando una rúbrica antigua, con esa gracia. A palavra “gracia” (graça) traz o movimento ao poema, fazendo com que o visível e o invisível entrem em jogo. Neste poema, o haikai não consiste necessariamente em uma técnica, mas em uma atitude: a natureza do corpo dá concretude aquilo que está invisível, a palavra “aire” marca esta contradição: o ar (leve) e o corpo (pesado) convivem para que a performance dos lutadores não percam a dança.

A concretude da linguagem, reforçada por um apelo visual no ato da leitura, torna-se uma expressão daquilo que a própria linguagem não revela, ou seja, por um não dito. Desta forma, Watanabe utiliza um aspecto do haikai que Haroldo de Campos (1929 – 2003) define como um processo de relações visíveis e invisíveis para sugerir aspectos imateriais no material: “No entanto, a linguagem chinesa com seus materiais particulares, passou do visível para o invisível (...). Este processo é a metáfora, o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais”. (CAMPOS, 1972, p. 64)

Os poemas de José Watanabe e Adriana Lisboa possuem uma atitude de recriar e reinventar as poéticas estrangeiras. Próximos de Pierre Menard de Jorge Luis Borges, a usurpação de técnicas do haikai para uma forma de versos livres faz parte, não de uma paródia ou uma intertextualidade, mas sim, um meio de elaboração de um discurso próprio a partir da transgressão de normas pré-estabelecidas, trazendo relações entre a visibilidade e invisibilidade no plano estético:

O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como de expressão. Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor do seu projeto visível. O invisível torna-se silêncio em seu texto, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, é ausência do modelo. (SANTIAGO, 2000, p. 25)

A adoção desta atitude leva-nos para alguns conceitos sobre a reinvenção que se conectam: uma nova elaboração criativa a partir de uma crise caracterizada como um deslocamento estético e discursivo. No conceito de transcrição de Haroldo de Campos, o tradutor é colocado como um usurpador do original para a língua alvo, processo que o autor chama de “transluciferina”, ou seja, a absorção do *modus operandi* do outro, tendo a informação estética como principal vetor da tradução. Como exemplo, o autor comenta sobre uma tradução de um poema de Ezra Pound para o japonês, que se transforma em uma espécie de shodo, ou seja, a tradução revela o aspecto visual do original:

O intracódigo semiótico (a “língua pura” da metafísica do traduzir (benjaminiana) parecia despontar da convergência do “modo de intencionar” do epigrama poundiano

e de sua “transpoetização” em japonês. Uma sutileza visual a mais, que sem dúvida tocaria a imaginação ideográfica de Pound: o kanji para “longamente” (nagaku) e a estilização tipográfica (antes, ainda, caligráfica) de um pictograma que reproduz longos anéis ou madeixas de cabelo, atados por um broche em forma de forquilha. Gôngora niponizada, “gueixada”... Como Pound, uma vez, vira uma ninfa na dançarina-anjo de Hagoromo... E no entanto, o “estranhamento” – o distanciamento “estranhante” – fica preservado, na grafia em katakana do nome próprio e do título (em inglês, aliás, “papyrus” se lê “papairus”; na ruptura do ritmo convencional do haikai (baseado na métrica fixa de 5-7-5 sílabas)... (CAMPOS, 2015, p. 35)

A transcrição pensada como uma relação entre original e criação no ato tradutório: uma nova forma de produção de sentidos pela reinvenção traz questões sobre a estruturação do verso, ou melhor, da desestruturação das formas poéticas para produção de sentido pelos limites da linguagem. Este limite está no aspecto inacabado da obra através de jogos inventivos que funcionam como um gesto crítico para questionar os modelos tradicionais por meio da adoção de recursos do outro, deixando a significação em suspenso: o jogo entre o comunicável e o incomunicável no poema, exige-nos um novo tipo de leitura que apela às experiências de leitura que o leitor carrega e da atenção às nuances de sentido que o poema traz:

Se a poesia é, aqui, uma “insinuação” (uma ênfase no não dito, mais do que na nomeação direta de algum pensamento), é também no sentido de que sua experiência da forma é colocada em jogo no voo e na suspensão da coisa solitária e rítmica, na audácia de dizer o paradoxo da herança “em desapareição”, dirigida ao improvável leitor, seu “ulterior demônio imemorial”. A recusa da comunicabilidade funciona como um gesto de crise, isto é, de ênfase na crise, de valorização da crise, da contrariedade de um discurso que coloca o gesto crítico em primeiro plano. (SISCAR, 2010, p. 128)

A poesia contemporânea, enquanto diálogo com outras tradições, radicaliza o não-dito, trazendo uma dramatização do sentido como possibilidade criadora: a linguagem passa a ser rastro ou pista para algo que está além dela, como forma de abertura para que o próprio leitor seja agente de sentido da obra. Neste aspecto, a linguagem tornar-se perturbadora porque ela exige mudanças de paradigmas de leitura:

Se a contrariedade do poema perturba o olhar sobre o real, é porque desafia a expectativa do sentido unívoco e preestabelecido. Consequentemente, ela impõe também o dever de responder àquilo que falta entender. Falta entender alguma coisa sobre a poesia contemporânea não porque uma falsa prudência

o obriga, quando se trata do “caráter inacabado” da atualidade, mas porque a poesia dramatiza uma certa angústia do sentido (SISCAR, 2010, p. 162).

Esta angústia provém de uma mudança em que o leitor precisa construir o sentido do poema, provocando não somente uma privação de sentido, mas propiciando uma mudança de posição crítica perante o objeto a partir de um deslocamento do lugar crítico: “(..) a insignificância do mundo, é a condição para que alguma outra coisa aconteça, se é verdade que ainda não aconteceu” (SISCAR, 2010, p. 167).

A crise da poesia, apontada por Siscar, é deslocada por Lisboa e Watanabe, não pela recusa de uma comunicação poética, mas por colocar o não dito como uma força motriz: o leitor deve descobrir o véu da linguagem para completar as pistas que o poema coloca, logo, as poéticas de Adriana Lisboa e José Watanabe tiram a autoridade da palavra como portadora de sentido absoluto em um procedimento que procura tirar o “peso” da significação na linguagem.

2. A leveza como forma de linguagem

A retirada de peso como forma de construção de sentido e o deslocamento crítico implicam em uma concepção de escritura que leve em consideração a linguagem como corpo. Neste sentido, o primeiro ponto do conceito de leveza oriundo de uma leitura possível das ideias de Italo Calvino (1923 – 1985), não parte de uma experiência metafísica, mas da concretude da experiência poética:

No imaginário de Calvino, agora, leveza é matéria, leve é o corpo: leves e não ideais imateriais não impalpáveis. Também, o significado é coisa, objeto, uma vez que contenha informação, notícia: seu valor não está, se pode imaginar que não estaria em qualquer hiper modo, em um ultra espaço, em uma meta forma, onde os conceitos terão frequentemente uma valorização arquetípica. Pelo contrário, é o particular, o específico, tanto que é suscetível de uma práxis e de manipulação da substância do significado. (SCRIVANO, 2008, p.27, tradução nossa)³.

Calvino (2015) parte de uma ideia de escritura que evita os excessos: um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são manipulados e canalizados pelo tecido verbal por meio uma consistência. Despojamento este que traz

3 Nell’ immaginario de Calvino, allora, leggera è la matéria, leggero è il corpo: leggeri e non ideali, immateriali e non impalpabili. Anche il significato è cosa, oggetto, in quanto contiene informazione, notizia: il suo valore non sta, si può immaginare che non stia in qualche hyper modo, in um ultra spazio, in una meta forma, dove i concetti hanno spesso una valenza archetipica. Al contrario è il particolare, lo específico, ciò che è suscettibile di prassi e manipolazione la sostanza del significato (SCRIVANO, 2008, p. 27).

uma ideia de exatidão de uma escritura nominativa: a leveza permite uma “medida” de significação e autoriza o leitor transitar pelo texto:

Se a leveza representa, segundo a célebre leitura calviniana, a possibilidade de resistência à tragicidade da existência, Adriana Lisboa constrói uma narrativa composta por frases e palavras, amiúde, carregadas do sentido de limite, ao mesmo tempo, da necessidade de medida. (D'ANGELO, 2013, p. 130).

Esta “necessidade de medida” ilumina um aspecto da obra de Adriana Lisboa e José Watanabe: a leveza seria constituída em não dizer tudo, a fim de diminuir a carga do significante para a possibilidade de não privação da linguagem. A reflexão de Calvino (2015) coloca a leveza contra os sistemas fechados de significação: a leveza é um agente implícito que nasce de uma experiência que pode ser escrita. Assim, uma poética da leveza está ligada a uma expansão da significação, o escritor italiano coloca a sugestão e a economia de recursos estilísticos como estratégia para traduzir a leveza das coisas:

Há invenções literárias que se impõem à memória mais pela sugestão verbal que pelas palavras. A cena em que Dom Quixote trespassa com a lança a pá de um moinho de vento e é projetado no ar, ocupa apenas poucas linhas no romance de Cervantes, pode-se dizer que o autor nela não investiu se não uma quantidade mínima de seus recursos estilísticos. (CALVINO, 2015, p.32)

Portanto, a economia do estilo é uma forma de construção da leveza, uma escrita que retira os excessos, colocando a capacidade de formular uma linguagem que pulverize o sólido, provocando uma rarefação que torna concreto as coisas pequenas e invisíveis: Também Calvino, na densidade e na rarefação da palavra, encontra um processo que conduz a uma dimensão visível. (SCRIVANO, 2008, p. 50, tradução nossa)⁴

Esta rarefação da linguagem está ligada a uma significação que opera através de uma gravidade que determina o peso e a leveza da palavra, sem deixar aquilo que a linguagem tem de mais cognoscível, ou seja, sem deixar que a rarefação a dissipe. A percepção de Calvino (2015) sobre a leveza está estritamente ligada à noção de efêmero como forma de traduzir a fragilidade dos pequenos fenômenos: o efêmero capta o tempo em seus fluxos imperceptíveis e os intervalos das coisas, dos seres e do existente. (GLUCKSMANN, 2006, p. 21, tradução nossa)⁵.

4 Anche Calvino nella densità e nella rarefazione della parola rinviene il processo che conduce a una dimensione visiva (SCRIVANO, 2008, p. 50)

5 Lo efimero capta tiempo en los flujos imperceptibles y los intervalos de las cosas, de los seres y de lo existente (GLUCKSMANN, 2006, p. 21)

Neste sentido, o haikai transmite o efêmero das coisas pela leveza. Na crítica japonesa, a palavra かるみ (*karumi*: leveza) é um aspecto estético importante do haikai. O conceito de *karumi* na poesia de Bashō Matsuo (1644 – 1694) aparece como um método de avaliar esteticamente um haikai pela retirada de carga simbólica e alegórica do poema, ou seja, quanto menos carregado, mais se torna um haikai. Neste aspecto, o efeito do efêmero pela retirada de metáforas faz com que o poema esteja mais próximo dos fenômenos pequenos:

Em contraste com o poema “pesado”, no qual é conceitual ou que deixa interpretações alternativas, as poéticas da leveza deixam um espaço para o leitor participar imaginativamente, produzindo aquilo que o Roland Barthes chama de “escrivível”, como oposto do texto “legível” (SHIRANE, 1998, p. 271, tradução nossa)⁶.

O crítico japonês faz uma associação na poética de Bashō com o que ele chama de “Acordar para o alto, retornar para baixo.”(SHIRANE, 1998, p. 254), frase que traduz a gravidade na poesia de Bashō: nos haicais do poeta japonês, várias características se cruzam em justaposições, como a incorporação da fala popular e do diálogo erudito, diálogos com a poesia chinesa por imagens que se justapõem internamente, marcando contrapontos do presente e do passado:

Por último, o *Karumi* é associado com a noção de “acordar para o alto, retornar para baixo”, chegando a altura dos objetivos espirituais, artísticos e poéticos dos antepassados, enquanto retoma o linguajar contemporâneo e os mundos do presente – um movimento que reflete a noção de “inalterado e alterado (SHIRANE, 1998, p. 277, tradução nossa).⁷

Para exemplificarmos, verificaremos na prática a estética da leveza em Bashō Matsuo. Em um haikai em que há uma simbiose entre o homem a natureza: Remo bate na onda/ gela minhas vísceras/ lacrimajo na noite. (BASHŌ, 1995, p. 48, tradução nossa)⁸. A palavra “som”, a partir da tradução de Ueda “the sound of an oar beating the waves”

6 In contrast of “heavy” poem, which is conceptual or leaves little room for alternative interpretations, the poetics of lightness leaves a space for the reader to become an imaginative participant, producing what Roland Barthes calls a writely as opposed to a readerly text. (SHIRANE, 1998, p. 271)

7 *Karumi* ultimately was associated with Bashō’s notion of “awakening to the high, returning to the low”, attaining the spiritual, artistic, or poetic heights achieved by the ancients, while returning to the everyday languages and worlds of the present - a movement reflect in the notion of the “unchanging and the ever-changing” (SHIRANE, 1998, p. 277)

8 櫓の声波ヲ打つて/腸凍ル/夜や涙 (BASHŌ, 1995, p. 48)

(BASHŌ apud UEDA, 1970, p. 45) não mostra a ambiguidade do verso: a palavra som em japonês é 音 (on), no verso de Bashō, aparece como koe (声), que significa voz, transmitindo a ideia de que a batida do remo na água também é uma voz, um sussurro ou gemido que ressoa no kireji “ya” no meio do terceiro verso, antes do choro.

No segundo verso 腸凍ル (gela minhas vísceras), o tempo torna-se ambíguo: em uma leitura superficial, notamos que o sujeito imprime seu próprio sentimento no haikai. Porém, os dois primeiros caracteres são chineses seguidos por um katakana (silabário para palavras estrangeiras), provocando um alargamento da ambiguidade e marcando uma relação com o passado. Ueda Makoto (1970) explica que, neste poema, existe uma relação específica da poesia de Bashō com a tradição chinesa: o estilo é do gênero Tang, particularmente de Tu Fu (712 -770):

As notas de Bashō para o haikai se referem ao poema de Tu Fu. A nota nos deixa claros que o haikai é incorporado intencionalmente ao frio da noite de inverno que o poeta sentiu (...). Os elementos do verso chinês são feitos com um propósito primeiro: presentificar suas próprias sensações. (UEDA, 1970, p. 45, tradução nossa)⁹.

O haikai possui três registros escritos distintos que se agregam: os ideogramas chineses, os katakanas e a linguagem informal. Por meio destas características, constroem-se metonímias que não somente suavizam o poema, como retiram o peso dos ideogramas por meio de uma linguagem clara, mesmo que cause um estranhamento inicial. Isso permite uma individuação calcada na relação recíproca entre o eu e o exterior por meio do clima (kigo), trazendo uma concretude por meio da condensação da linguagem:

Isso aproxima certas fotografias do Haiku. Pois a anotação de um haiku também é indesejável: tudo está dado, sem provocar vontade de uma expansão retórica. Nos dois casos, poderíamos, deveríamos falar de uma imobilidade viva: ligada a um detalhe (a um detonador), uma explosão produz uma estrelinha no vidro do texto ou da foto: nem o haiku, nem a fotografia fazem “sonhar”. (BARTHES, 2012, p. 53)

A própria condensação do haikai permite que a leveza se exprima através de uma linguagem que capta aquilo que está escondido ou invisível, relevando-nos novas percepções pela linguagem poética. Do mesmo modo fazem Adriana Lisboa e José

9 Basho's headnote to the haiku refers to a poem by Tu Fu. Yet the headnote also makes clear that the haiku intended to embody a cold winter night as felt by the poet (...) The elements of Chinese verse are made to serve his prime purpose: to present his own feelings (UEDA, 1970, p. 45)

Watanabe em uma poesia que adota as técnicas do haikai – cortes sintáticos, ambiguidade e os recursos metonímicos do haikai, exercendo uma poética que utiliza a leveza como forma de linguagem para expressar o vazio da iluminação budista.

3. UMA LEITURA DOS POEMAS *NIRVANA* DE ADRIANA LISBOA E *ANIMAL DE INVIERNO* DE JOSÉ WATANABE

A palavra *Nirvana* significa despertar espiritual em sânscrito: um estado de felicidade puro, onde não há desejo, nem apegos e nem sentimentos. O título do poema de Adriana Lisboa nos remete a um estado de consciência do eu-poético. O poema é baseado em um único acontecimento: a reação de um “eu” à queda de seu Buda, vejamos o poema abaixo:

Caiu no chão o Buda
que trouxeram para mim do Japão.
Era um dos meus objetos de afeto.
Havia mudando de casa algumas vezes.
Conhecido a glória no fundo do armário
e o constrangimento no altar.
Caiu no chão (ninguém viu)
e amanheceu sem seu ushmisha,
aquela protuberância no topo da cabeça,
símbolo do despertar espiritual.
Senti no estômago a irritação
- quebraram meu Buda japonês! –
e um árduo desejo de vingança.
Será que a diligência da paixão,
se tão distraída quanto descomedida,
ainda me solta de mim e me atira,
em carne viva, para a margem de lá? (LISBOA, 2014, p. 81)

Os versos livres possuem uma unidade rítmica que traduz a surpresa e depois a irritação: “Caiu o Buda no chão/ que trouxeram para mim do Japão./ Era um dos meus objetos de afeto.” (LISBOA, 2014, p. 81.). A sintaxe é quebrada: o verso convive com o tom prosaico do poema através do rompimento da oração subordinada, ou seja, o verso racha-se.

O terceiro verso torna-se isolado, criando um distanciamento do fato anterior. O eu toma uma distância temporal: a voz é marcada pelo que está sendo dito e sempre presentifica a ação do passado. Por isso, a quebra sintática será uma constante, tornando-se um procedimento repetido ao longo do poema.

O eu-lírico tenta redimensionar seu discurso ao mudar de assunto: “Havia mudado de casa algumas vezes./ Conhecido à glória no fundo do armário/ e o constrangimento no altar” (LISBOA, 2014, p. 81). O constrangimento no altar é o Buda já quebrado. Nota-se que o quarto verso está isolado, há um desvio de sentido: começa-se, primeiramente, com “havia mudado de casa algumas vezes”. O verbo no pretérito perfeito composto possui um sentido além do habitual: indica uma repetição que se delongará ao longo do poema, porém, esta repetição está acompanhada de um tempo linear: repete-se linearmente, mantendo sempre o tom de conversa com o leitor.

Nota-se que o poema é estruturado por mudanças de tempo bruscas: se o quinto verso fala de um objeto no fundo do armário (supostamente a imagem de Buda), o sétimo verso mostra o Buda quebrado no altar. Assim como no haikai, o poema possui uma justaposição marcada por saltos temporais e sintáticos:

Caiu no chão (ninguém viu)
e amanheceu sem seu *ushmisha*
aquela protuberância no topo da cabeça,
símbolo do despertar espiritual (LISBOA, 2014, p.81)

A repetição de “Caiu no chão” realiza mais uma quebra frásica e rítmica através dos parênteses “(ninguém viu)”. Nota-se que esta segunda repetição se intensifica pelo corte, quanto mais se repete, mais há uma intensificação da voz.

Buda sem seu *ushmisha* possui um sentido de perda espiritual. Os recursos linguísticos utilizados criam uma dialética entre leveza e peso. Se perder a *ushmisha* significa romper com uma ligação superior, esta perda é colocada como um despertar através do verbo “amanhecer”: as duas imagens dialogam entre si, criando um contraste com a queda que a estátua sofreu. Os dois versos explicativos suavizam os sucessivos choques dos versos anteriores e preparam o leitor para os três versos seguintes, que são separados do resto do poema: “Senti no estômago a irritação/ - quebraram meu Buda japonês! / – e um árduo desejo de vingança” (LISBOA, 2014, p. 81)

Embora haja uma inserção de um eu, os três versos separados possuem um efeito de haikai através da justaposição. Até aqui, percebemos que a linguagem do poema dá voltas ao redor de um único fato: a queda de Buda. Um *satori* (iluminação repentina) ocorre quando o eu-poético descobre seu desejo de vingança. Os verbos “senti” e “quebraram” no pretérito, ironicamente, traduzem uma presentificação do seu desejo como evento ocorrido no passado: através dos verbos, cria-se a justaposição.

A poética do haikai no poema reside no fato da voz do eu ser uma espécie de *kireji* interno. Como salienta Konuk Blasing (2015) em *Lyric Poetry*, o eu, na poesia lírica condensa os sons e as vozes da língua: o “eu” lírico é (...) uma alteração entre o especular e o acústico, sentido e som, cognição e sensação. Esta língua mãe não é nem som e nem imagem, mas uma voz de sons proferidos. (BLASING, 2015, p.85, tradução

nossa)¹⁰. Esta inserção do eu não carrega a significação do poema, mas intensifica a voz, em outras palavras, embora haja um verbo com uma frase na exclamação “quebraram meu Buda japonês!” (LISBOA, 2014, p. 81), a linguagem mantém a leveza: o tom prosaico não permite que os versos possuam tons alegóricos ou metafóricos, tornando a alteração da voz mais clara.

A justaposição no poema de Lisboa intensifica os contornos temporais: o primeiro verso é a irritação do eu após a quebra do Buda, o segundo, é sua fala ao ver o Buda quebrado. Estes dois versos causam uma espécie de *flashback* desordenado, comunicando o desejo de vingança do terceiro verso e traduz a desordem que o eu-lírico sente ao invocar o fato. Nos últimos versos, temos uma autorreflexão sobre seu desejo de vingança:

Será que a diligência da paixão,
se tão distraída quanto descomedida,
ainda me solta de mim e me atira,
em carne viva, para a margem de lá? (LISBOA, 2015, p. 81).

O *Nirvana* é a conscientização do eu sobre suas sensações e emoções, importante para o processo budista de eliminação do sofrimento. Aqui, o eu pergunta-se sobre sua paixão pelo objeto, direcionando o desejo de vingar-se do peso que a gravidade nos impõe.

A paixão é tomada como algo não contido: o eu-poético quer se livrar do sentimento, já que lhe causa peso, porém quanto mais se questiona, mais leve fica, a ponto da paixão esvaír-se: “ainda me solta de mim e me atira” (LISBOA, 2014, p. 81). O eu-lírico vê a vingança como uma possibilidade de voo, ou seja, se desprender do peso para atirar-se “em carne viva, para a margem de lá?” (LISBOA, 2014, p. 81).

Há, no final do poema, uma transformação: ao largar o peso e aderir à leveza como possibilidade de ir para outro lugar, para outra margem concreta, sentida pelo corpo.

O processo de *Nirvana* só é percebido quando o sujeito volta para si: se no começo do poema o eu lamenta a perda e sente raiva, aqui, ele se esvazia a ponto de voar para o desconhecido, em outras palavras, o eu passa por um processo de rarefação até chegar a um estado do qual o poema torna-se silêncio, deixando a cabo do leitor diversas interpretações.

Podemos levar em consideração, uma interpretação da perda da *ushmisha* como uma perda de consciência que é recuperada com a leveza no final do poema. Entre estes dois fatos, a voz se intensifica a ponto de criar um clímax que se transforma em um efeito de haicai.

10 The lyric “I” is (...) an alternation between the specular and the acoustic, sense and sound, cognition and sensation. And its native tongue is neither music nor image but a “voice”, and uttered sound (BLASSING, 2015, p.85)

Em suma, a repetição do evento da queda do Buda gera, não somente um estreitamento do sentido do poema, como também, o esvaziamento do eu, tornando-se significativa: a leveza torna-se um modo de quebrar a gravidade sem resistir a ela. Este efeito é construído através de jogos de tempos que existem no poema, causando ao leitor uma sensação de vertigem da perda, ordenada no final, quando o eu lança-se para outro estado que esvazia o signo.

O banal ganha uma significação que extrapola a própria linguagem, a ponto de esvaziá-la, construindo outro movimento de preenchimento de significação: se o signo esvazia a ponto de tornar concreta a leveza, por outro lado, o eu lírico preenche-se de sentido ao perceber que seu peso o levou para a leveza ao livrar-se do objeto de afeto (Buda), valendo-se de um ensinamento budista: quando ver Buda no caminho, mate-o – metáfora da superação do discípulo em relação ao mestre.

A história do haikai na América Latina se passa por adoção de técnicas e adaptações para adequar a expressão do haikai em línguas como o português e o espanhol. No caso de José Watanabe, a presença da estética do haikai aparece, através de recursos como a justaposição, os paralelismos e a sintaxe do gênero japonês. Sua posição assume uma crítica da elaboração da poesia ocidental e oriental:

A poesia ocidental, como é óbvio, se escreve seguindo o desenvolvimento sucessivo da linguagem, ou seja, indo de uma percepção a outra, de um verso ao outro. Isso é válido incluso para a poesia surrealista que se desdobra com uma lógica de acumulação arbitrária. Um poeta do ocidente, em termos gerais, concebe um poema a partir de uma ideia poética. Porém, deve-se dizer “concebe o começo do poema”, porque quase sempre “sua” ideia termina seguindo a linguagem, entrando em sua exigência. O poeta finalmente aceita a forma que a linguagem impôs, sempre quando este não haja violentado demasiadamente seu cânone, seu estilo (WATANABE *apud* MUTH, 2014, p. 9, tradução nossa)¹¹

Ao contrário da poesia ocidental, o haikai possui uma linguagem objetiva envolto de uma capa de silêncio que procura descobrir aquilo que está por trás da própria linguagem. Isso se deve por uma posição do poeta em não se basear no “ego” como forma de elaboração da linguagem poética e sim, coloca a linguagem

11 La poesía occidental, como es obvio, se escribe siguiendo el desarrollo sucesivo del lenguaje, es decir, yendo de una percepción a otra, de un verso a otro. Esto es válido incluso para la poesía surrealista que se despliega con una lógica de acumulación arbitraria. Un poeta de Occidente, en términos generales, concibe un poema a partir de una idea poética. Sin embargo, debí decir “concibe el comienzo de un poema”, porque casi siempre “su” idea termina siguiendo al lenguaje, entrando en su exigencia. El poeta finalmente acepta la forma que el lenguaje le impuso, siempre y cuando este no haya violentado demasiado su canon, su estilo. (WATANABE *apud* MUTH, 2014, p. 9)

como revelação de uma percepção. Porém, no caso do poema *Animal de Invierno*, existe um jogo duplo marcado pela ambiguidade que sugestiona duas narrativas simultâneas: o despertar búdico e o processo da morte do ego:

Otra vez es tiempo de ir a la montaña
a buscar una cueva para hibernar.
Voy sin mentirme: la montaña no es madre, sus cuevas
son como huevos vacíos donde recojo mi carne
y olvido.
Nuevamente veré en las faldas del macizo
vetas minerales como nervios petrificados, tal vez
en tiempos remotos fueron recorridos
por escalofríos de criatura viva.
Hoy, después de millones de años, la montaña
está fuera del tiempo, y no sabe
cómo es nuestra vida
ni cómo acaba.
Allí está, hermosa e inocente entre la neblina, y yo entro
en su perfecta indiferencia
y me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia.
He venido por enésima vez a fingir mi resurrección.
En este mundo pétreo
nadie se alegrará con mi despertar. Estaré yo solo
y me tocaré
y si mi cuerpo sigue siendo la parte blanda de la montaña
sabré
que aún no soy la montaña. (WATANABE, 2013, p. 199)

O poema sugere um viajante que decide ir para uma montanha, porém, em seus primeiros versos, especialmente do terceiro ao quarto, vemos palavras como “cuevas” e “carne” que mostram um sentido duplo do homem em adentrar na montanha: o mergulho em si através do corpo. Embora também possa soar como a volta ao útero, o poema possui um aviso ao leitor que não se trata do um retorno arquetípico: “la montaña no es madre”, o poema joga com aquilo que há de imaterial e material no interior deste corpo da linguagem: sus cuevas/ son como huevos vacíos donde recojo mi carne / y olvido. O corpo vazio, como um ovo, é a metáfora deste homem que procura algo além de sua própria carne e da significação comum, tornando o corpo como principal porta de entrada para explorar aquilo que está ausente.

É nesta contradição que se elabora uma estética do haikai: Watanabe busca, através da junção do imaterial e material, uma espécie de transformação:

Nuevamente veré en las faldas del macizo
vetas minerales como nervios petrificados, tal vez
en tiempos remotos fueron recorridos
por escalofríos de criatura viva.
Hoy, después de millones de años, la montaña
está fuera del tiempo, y no sabe
cómo es nuestra vida
ni cómo acaba. (WATANABE, 2013, p. 199)

Palavras como “nervos petrificados”, “vetas minerales” e “tiempos remotos” conotam um retorno ao tempo, algo que está sedimentado no eu-lírico através do morto. Ao mesmo tempo, este mergulho interno desperta algo vivo: “por escalofríos de criatura viva”. A sugestão de nascimento ou renascimento, uma espécie de despertar búdico que rompe com a ideia de nascimento e morte (samsara), é o resultado deste aprofundamento do eu, porém, o trecho: “en tiempos remotos fueron recorridos” é caracterizado por uma volta às origens, não somente de si, mas de uma natureza que transborda a linguagem. A ambiguidade das palavras deixa subentendido dois processos: o imaterial (o rompimento com o círculo de nascimento e morte) e o material pela utilização de palavras que remetem ao nascimento físico ou à carne para fazer analogias e sugestões. Como na linguagem do *karumi* no haicai, existe um processo de desmaterialização, mas sem deixar que a linguagem se torne silêncio.

Os últimos três versos: “está fuera del tiempo, y no sabe/ cómo es nuestra vida/ ni cómo acaba” expressam a sensação de estar em meditação ou ausente de vida, mas, a materialidade não apaga a voz, ao contrário, faz-se ouvir a partir de uma ausência em direção a sua transformação:

Allí está, hermosa e inocente entre la neblina, y yo entro
en su perfecta indiferencia
y me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia. (WATANABE, 2013, p. 199)

A transformação passa por uma indiferença: a palavra indiferença, dentro do discurso, possui uma semântica distinta da usual com a palavra “perfecta” ao lado. A transformação deste eu é uma travessia de um estado para outro, ou seja, de uma “substância” distinta que brota dentro deste eu. O verso seguinte: “He venido por enésima vez a fingir mi resurrección”, marca uma ambiguidade, principalmente pelo verbo “fingir”, que conota, não somente um ponto de vista pessoano de troca de identidade, como uma transformação do sujeito pelo fingimento, mas por uma sensação de ilusão:

En este mundo pétreo
nadie se alegrará con mi despertar. Estaré yo solo
y me tocaré
y si mi cuerpo sigue siendo la parte blanda de la montaña
sabré
que aún no soy la montaña. (WATANABE, 2013, p. 199)

A ambiguidade do texto cessa na palavra “pétreo” que, diferente das outras palavras que se referem aos aspectos minerais, sugere não somente um eu recolhido, mas a materialidade desta transformação, uma pedra esculpida. O toque em si mesmo, no terceiro verso: “me tocaré” é a descoberta do novo corpo, uma nova individualidade que nasce e que não se conhece mais na montanha. Embora a metáfora sugira o nascimento de um bebê que sai do útero materno (montanha), na realidade, a partir deste deslocamento, o sujeito consegue sua individualidade, não de modo egoíco, mas a partir de uma relação distinta consigo próprio: com sua nova percepção, passa a notar algo em si que não sabia, que estava no lado escuro de seu ser.

O verbo “sabré” (saberei) sugere que este *nirvana* não começa como um relâmpago, mas como uma construção para diferenciar sua natureza dos demais: trazendo, diferentemente de Bashō Matsuo em que não há uma distinção entre eu e o objeto, uma espécie de *nirvana* para a construção de nova identidade a partir da morte de um ego falso: é a partir disso que o silêncio dos últimos versos, de caráter ambíguo, extrapola o poema, pois não sabemos a continuidade deste eu: se ele se diferencia da montanha ou não.

Portanto, o título *Animal de Invierno* sugere este período em que este eu se recolhe e retorna, não somente às suas origens como um ser, mas uma morte que traz a possibilidade de um novo desabrochar, fazendo do inverno como um *kigo* do haikai no poema: os jogos metonímicos e metafóricos marcam uma ambiguidade através de cortes sintáticos ao estilo do haikai, marcando simultaneamente uma continuidade e descontinuidade, algo próximo ao paralelismo que encontramos no gênero haikai.

Os poemas *Nirvana* e *Animal de Invierno* possuem um silêncio que recai para fora da linguagem. No primeiro poema, um satori a partir da queda de Buda e no segundo, um despertar pelo *nirvana*. Ambos compartilham do silêncio como forma de resposta para uma transformação caracterizada pelo vazio.

4. O vazio como posição estético-filosófica

O vazio aparece em ambos os poemas em forma de silêncio a partir da transformação de um eu que transita do ego para o não ego. O conceito de “lugar do vazio” elaborado pelo filósofo Nishitani Keiji (1900 – 1990), ajuda-nos a pensar esta reviravolta budista. Em diálogo com o niilismo nietzschiano, entendido pelo filósofo japonês como uma mecanização da vida pelo cientificismo materialista: Nishitani coloca o lugar do vazio como um espaço em que o niilismo é superado:

Como o “lugar do vazio” é o lugar que possibilita que a negação seja transmutada em afirmação (e ao mesmo tempo, que a transmutação se torne possível), ele se constitui como o lugar que possibilita a identidade da negação absoluta com a afirmação absoluta. Esse lugar foi chamado por Nishitani de “lugar do vazio”, através da junção com o conceito de “vazio” no Budismo. (MATSUMARU, 2014, p. 19).

Primeiramente, esta superação perpassa pela negação das dualidades, possibilitando a suspensão do ser. Para o filósofo japonês, esta suspensão possibilita a construção de uma possível transformação através da morte:

O vazio, ao mesmo tempo em que se constitui como o local em que nos fazemos presentes como seres humanos concretos, tanto em termos pessoais como corporais, é também o lugar em que fazem presentes todos os eventos que nos circundam. Também é possível dizer que a “grande morte” que renova o céu e a terra significa ao mesmo tempo o renascimento de si mesmo. Esse renascimento significa o aparecimento do si mesmo originário tal qual ele é. Significa o retorno do si mesmo à sua forma original de ser (NISHITANI *apud* MATSUMARU, 2014, p. 19).

O aparecimento do “eu” original está por traz de todas as máscaras da personalidade ou das coisas transitórias, configurando o que o autor chama de grande-morte. Este conceito traduz uma mudança na relação entre o homem consigo mesmo e com o mundo: esta relação passa por fora daquilo que as coisas são na aparência, ou seja, um real que está além das coisas aparentes. Isto só é possível, quando o Ser e o Nada possuem uma relação mútua, percebida a partir do lugar do vazio: a interpenetração mútua revela a coexistência das coisas, mas sem deixar de ser aquilo que são: “Neste vazio, e superada a situação em que a nulidade é vista enquanto contrária ao Ser além do Ser. Esse é o modo de Ser, em que o si mesmo ou coisa transcende para nós o modo de Ser do aparecer, e pura simplesmente é em si” (AKITOMI, 2016, p. 105). Esta relação do Ser com o Nada perpassa pelo jogo de afirmações e negações absolutas da identidade, ou melhor, daquilo que poderia ser o Ser. Neste sentido, a reviravolta se dá em uma expressão budista, em que se afirma que a vacuidade é a forma e a forma é a vacuidade.

Para Nishitani, essa revolta implicaria em uma retirada da substância do ser e das coisas para que exista uma junção entre elas. Para clarificar sobre este conceito, Nishitani utiliza uma expressão do pensamento oriental em que o “fogo não queima o fogo”:

No *factum* de que o fogo não se queima a si mesmo, o Ser-essencial do fogo coincide com o seu Ser-algo. O uso linguístico acima discriminado não expressa apenas o ser si mesmo do fogo para nós, mas sim a autoidentidade do fogo, como ele é em si. Diante da maneira de ver, na qual a essência e a efetividade do fogo são conhecidas no ato do arder enquanto *energeia*, a autoidentidade – que o fogo não se consuma a si mesmo – significa a negação da autoidentidade substancial. Porque, se a natureza-mesma do fogo é reconhecível no queimar, acontece o não-queimar e inseparável dele, então, a autoidentidade do fogo é ao mesmo tempo não-natureza-mesma. Isso significa que a verdade da autoidentidade substancial “isto é fogo” subjaz a uma completamente diferente e até mesmo autoidêntica verdade, a saber, “isto não é fogo, por isso é fogo” (AKITOMI, 2016, p. 104).

Na natureza do fogo está contido, simultaneamente, o ato de queimar e não queimar, fazendo com que não haja nem negação e nem afirmação, mas uma coexistência de ambas, esta seria uma metáfora da relação entre o Ser e o vazio que não se passa por nenhuma diluição, há um jogo em que o vazio se complementa com a vontade do ser, criando uma liberdade espiritual absoluta. Como afirma Akitomi, este jogo não é nada mais do que a iluminação budista, já que ela nem nega e nem afirma, tornando-se uma ação espontânea do espírito.

5. Considerações finais

Em ambos os poemas analisados, a estrutura do haikai aparece tanto no emprego de recursos textuais quanto estético-filosóficos. No aspecto textual, tanto o poema *Nirvana* quanto *Animal de Invierno* possuem recursos como a metonímia e a ambiguidade do haikai, porém, esta ambiguidade funciona de forma distintas em ambos os poemas: enquanto em *Nirvana* existe uma abertura para diversas interpretações, em *Animal de Invierno*, a ambiguidade marca um estado, fazendo com que o leitor fique na dúvida de sua interpretação.

Neste sentido, a produção destas ambiguidades se concretiza através da leveza, que consiste no uso de recursos linguísticos para que se produza um efeito de vazio no poema, aspecto não somente estético, mas também filosófico: implica em uma transformação do sujeito através de sua relação com mundos internos e externos. O vazio consiste em revelar-nos os aspectos não somente contraditórios, mas complementares da existência das coisas visíveis e invisíveis que aparecem na materialidade da linguagem. Este ato de descobrir a linguagem como um véu revela-nos sentidos e significados que transbordam as palavras.

Referências

- AKITOMI, K. Sobre o niilismo e o vazio – Nishitani e Heidegger. In NETO A. F; GIACOIA JR. O. (Orgs.) **Heidegger e o pensamento oriental**. Campinas: Editora Phi, 2016. p. 98 – 111.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. 1ºed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BLASING, Mutlu Konuk. **Lyric Poetry: the pain and the pleasure of words**. 1º ed. Princeton: Princeton University Press, 2015
- BASHŌ, Matsuo. **Bashō haikushū**. Tóquio: Iwanami shoten, 1995.
- BUCCI – GLUCKSMANN, Christiane. **Estética de lo Efímero**: Arena libros, 2006.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 1ºed. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972
- D'ANGELO, Biagio. Sinfonia em transblanco. A poética oriental de Adriana Lisboa. **Ficção Brasileira no século XXI**: Terceiras leituras. São Paulo. v.19, p. 123 – 135, 2013.
- LISBOA, Adriana. **Parte da Paisagem**. 1º ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- _____. **Rakushisha**. 2º ed. São Paulo: Alfaguara, 2007.
- MATSUMARU, H. O pensamento de Nishitani e o Budismo. In NETO, A. F; GIACOIA JR (Orgs). **Filosofia e Budismo em diálogo**. 1ºed. Campinas: Editora Phi, 2014, p. 11 – 37.
- MUTH, Randy. José Watanabe: haiku y la construcción de la identidad. **Cuadernos Canela**. Espanha. V 25, p. 7-16, 2014.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2ºed. São Paulo: Rocco, 2000.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção contemporânea brasileira**. 1ºed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCRIVANO, Fabrizio. **Calvino e i corpi**: Il peso dell'immateriale. 1ºd. Perugia: Morlacchi Editore, 2008.
- SHIRANE, Haruo. **Traces of Dreams**. 1º ed. California: Stanford University Press, 1998.
- SISCAR, Marcos. **Poesia em Crise**. 1º ed. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.
- UEDA, Makoto. **Matsuo Bashō**. 1ºed. Nova Iorque: Kodansha Internacional, 1982.
- WATANABE, José. **Obras Completas**. 1º ed. Valencia: Editora Pre-textos, 2013.