Paulo Leminski e a reinvenção do haicai

Paulo Leminski and the reinvention of haiku

Paulo Leminski y la reinvención del haiku

Ana Érica Reis da Silva Kühn
https://orcid.org/0000-0002-5135-7048
Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB)

Resumo

Neste artigo analisaremos a relação de Paulo Leminski com o haicai, além de investigar como o poeta absorveu as características do poema tradicional japonês e as integrou à sua voz poética, assinalada pela irreverência em relação à tradição. A justificativa reside na necessidade de discutir a relação do autor curitibano com o haicai e de como se apropriou de recursos desse tipo de poema para elaborar a sua própria forma. O que nos chama atenção nessa relação é que, mesmo sendo exímio conhecedor da cultura japonesa e da obra de Matsuo Bashô, Leminski subverte as regras do haicai para elaborar a sua poesia, "abrasileirando" o que considerou como haicai. Como metodologia, o presente estudo, de cunho bibliográfico e analítico, se baseia na leitura crítica dos poemas curtos que Leminski escreveu e que se aproximam do poema clássico japonês. Os resultados obtidos nos possibilitaram compreender que o modo como leu e assimilou o haicai, especialmente o de Bashô, a quem Leminski considerou um mestre, o possibilitou forjar um poema consoante aos seus próprios preceitos poéticos, condizentes com a brevidade, o humor e a ironia que lhe são peculiares.

Palavras-chave: Paulo Leminski; poesia; haicai; tradição; reinvenção.

Abstract

In this article, we will analyze Paulo Leminski's relationship with haiku, as well as examine how the poet absorbed the characteristics of the traditional Japanese poem and integrated them into his poetic voice, marked by irreverence toward tradition. The rationale lies in the need to discuss the Curitiba-based author's relationship with haiku and how he appropriated elements of this poetic form to develop his own style. What catches our attention in this relationship is that, despite being a masterful connoisseur of Japanese culture and the work of Matsuo Bashô, Leminski subverts the rules of haiku to craft his poetry, "Brazilianizing" what he considered to be haiku. Methodologically, this bibliographic and analytical study is based on a critical reading of the short poems Leminski wrote that resemble the classical Japanese haiku. The results obtained allowed us to understand that the way he read and assimilated haiku, especially that of Bashô, whom Leminski considered a master, enabled him to forge a poem in accordance with his own poetic precepts, consistent with the brevity, humor, and irony that are peculiar to him.

Keywords: Paulo Leminski; poetry; haiku; tradition; reinvention.

Resumen

En este artículo analizaremos la relación de Paulo Leminski con el haiku, además de investigar cómo el poeta absorbió las características del poema tradicional japonés y las integró en su voz poética, caracterizada por su irreverencia hacia la tradición. La justificación radica en la necesidad de abordar la relación del autor de Curitiba con el haiku y cómo se apropió de los recursos de este tipo de poema para elaborar su propia forma. Lo que nos llama la atención en esta relación es que, a pesar de ser un consumado conocedor de la cultura japonesa y de la obra de Matsuo Bashô, Leminski subvierte las reglas del haiku para elaborar su poesía, «brasilianizando» lo que él consideraba haiku. Como metodología, el presente estudio, de carácter bibliográfico y analítico, se basa en la lectura crítica de los poemas cortos que Leminski escribió y que se acercan al poema clásico japonés. Los

resultados obtenidos nos han permitido comprender que la forma en que leyó y asimiló el haiku, especialmente el de Bashô, a quien Leminski consideraba un maestro, le permitió forjar un poema acorde con sus propios preceptos poéticos, en consonancia con la brevedad, el humor y la ironía que le son propios.

Palabras clave: Paulo Leminski; poesía; haiku; tradición; reinvención.

Introdução

Paulo Leminski é um poeta brasileiro conhecido por seus poemas curtos e repletos de humor e ironia. Transitou por estilos diversos a fim de forjar a própria voz. Dialogou com a tradição e com elementos do *pop* e *mass media*, não se filiando, portanto, a nenhuma tendência, sendo o híbrido o aspecto que melhor define o seu estilo poético. Conforme Maciel (2003, p. 11-12):

> Leminski experimentou e mesclou todos os gêneros, num movimento de abertura ao híbrido, ao mutante. Experimentações e mesclagens que não se efetuaram apenas nos campos da poesia, da narrativa, da letra de música e do ensaio, mas também em outras formas textuais menores, como os escritos ocasionais, as notas, os fragmentos, as cartas.

Dentre os estilos e tradições que comparecem na sua produção, destacamos o haicai, poema tradicional japonês conhecido pela concisão e brevidade, por conter o máximo de significado em um número limitado de estrofes e sílabas poéticas.

Esse tipo de poema comparece em boa parte do conjunto poético de Leminski, sendo, pois, uma forma que compõe o estilo do autor. No entanto, convém ressaltar que, mesmo tendo dialogado com vários estilos, Leminski não segue à risca os preceitos estabelecidos, subverte-os a fim de elaborar a expressão que melhor definia o que almejava alcançar com a sua poesia e que estava vinculado a um projeto ético e estético de se aproximar do leitor menos cultivado, aquele vinculado a um público mais amplo. E com o haicai não foi diferente. Demonstrando ser profundo conhecedor do poema tradicional japonês, sendo tradutor de haicais no Brasil, como os de Matsuo Bashô, e também da cultura nipônica, uma vez que falava japonês e era faixa preta de judô, Leminski se apropriou dos elementos que estão alinhados com a sua expressão, como a objetividade e concisão. O poeta, de certo modo, abrasileirou o haicai e se tornou um dos principais divulgadores dessa poesia no Brasil.

Com base nos apontamentos iniciais realizados, analisaremos, neste artigo, a relação que Leminski estabeleceu com o haicai na sua produção poética, e investigaremos como o poeta absorveu as características do poema tradicional japonês e as integrou à sua poesia, que é

assinalada pela irreverência em relação à tradição. A justificativa para a realização deste artigo reside na necessidade de discutir como o autor se apropriou de certos recursos do poema tradicional japonês para erigir a sua própria forma, alinhada com aspectos que se tornaram a marca da poesia leminskiana: o humor, a ironia e a brevidade.

A metodologia deste estudo é bibliográfica e analítica, baseia-se na leitura crítica dos poemas breves que Leminski elaborou e que se aproximam, em certa medida, do haicai e que estão publicados em seus livros. Para essa análise, perpassaremos a produção poética do autor, pois boa parte do conjunto possui uma seção destinada aos haicais elaborados ao modo leminskiano. Deste rol, selecionamos as obras *Caprichos e relaxos*, *Distraídos venceremos* e *La vie en close*. Foram selecionados alguns poemas que representam como o haicai está presente na poesia leminskiana. Para o aporte teórico-crítico, nos basearemos em Franchetti e Doi (2012), acerca do haicai no Brasil, e também em autores que leem e analisam a poesia de Leminski, a exemplo de Franchetti (2010), Baptista (2001), Perrone-Moisés (2000), entre outros que tratam sobre poesia de modo geral. Os resultados obtidos da discussão proposta nos possibilitaram compreender o modo como Leminski leu e assimilou o haicai, de modo a forjar um poema consoante aos seus próprios preceitos poéticos.

1. O haicai na poesia de Paulo Leminski

Nos livros de poesia de Leminski, sempre há uma seção dedicada à escrita de haicais ou de poemas que se aproximam da forma do tradicional poema japonês. Em *Caprichos e relaxos* há “Ideolágrimas”, uma alusão ao título da biografia que escreveu sobre Bashô, que, por sua vez, faz referência ao seguinte poema do mestre japonês: “primavera não nos deixe/ pássaros choram lágrimas no olho do peixe” (Bashô apud Leminski, 2013, p. 86). Em *Distraídos venceremos*, há a seção “Kawa cauim”. *Kawa* é uma palavra japonesa que, conforme o próprio Leminski (1987, p. 101 - destaque do autor), significa: “O ideograma de kawa, ‘rio’, em japonês, pictograma de um fluxo de água corrente, sempre me pareceu representar (na vertical) o esquema do haicai, o sangue de três versos escorrendo na parede da página”. Junto a essa explicação, que está na abertura da seção de *Distraídos venceremos*, o poeta inclui a representação do ideograma, que ilustra a sua explicação sobre o *kawa*:



KAWA

(Leminski, 1987, p. 101).

O *kawa* seria, segundo a concepção leminskiana, a representação vertical do poema tradicional japonês, contendo uma estrofe de três versos. E essa, por sua vez, é a matriz dos haicais elaborados pelo próprio Leminski, um dos aspectos que o poeta irá preservar no seu processo criativo. Associada à palavra *Kawa* está outra de origem indígena, "cauim", que é uma bebida alcoólica feita à base de mandioca ou milho. A junção dessas duas palavras, "Kawa cauim", além de ser curiosa, gera um trocadilho, complementado pelo subtítulo: "desarranjos florais".

Desarranjo significa algo que está fora de ordem. Relacionado ao substantivo "florais", convoca ironicamente a *ikebana*, arte de arranjos florais japoneses, e nos remete ao caminho que Leminski trilhou para erigir o seu haicai. O poeta desordena os elementos constituintes do poema tradicional japonês ao não seguir o padrão que rege a sua feitura, a exemplo do esquema métrico fixo. Portanto, o subtítulo "desarranjos florais" é uma alusão a essa escolha; Leminski colhe os seus haicais-flores à luz do seu espírito inventivo.

Em *La vie en close*, consta a seção "Kawásu". Leminski (1992) apresenta, primeiramente, o ideograma, depois a palavra escrita no idioma japonês. Somente na página seguinte, explica ao leitor a origem do vocábulo, que tem uma relação com um dos mais célebres haicais de Bashô: "velha lagoa/ o sapo salta/ o som da água" (Bashô apud Leminski, 2013, p. 93). Conforme Leminski (1992, p. 107):

> "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.

Em *Winterverno*, livro feito em parceria com João Suplicy e publicado somente em 2001, não há apenas uma seção dedicada ao haicai, pois em toda a obra prevalecem os tercetos que remetem ao formato do poema japonês. Boa parte dos poemas publicados em *Winterverno* estão acompanhados de um desenho feito por João Suplicy, havendo uma proposição de sentido entre a imagem e o texto.

Para Josely Vianna Baptista (2001, p. 11), *Winterverno* não seria um livro, mas um álbum de *haiga*, denominação para o desenho que acompanha o poema. O intuito é que a imagem complemente a ideia presente no poema. Para Baptista (2001, p. 11), seriam "versos e desenhos que conversam", enquanto Leminski (2013, p. 108) reconhece no *haiga* propriedades sonoras e visuais: "O hai-ga é uma unidade intersemiótica, de natureza verbi-voco-visual (palavra-som-imagem, num só gesto". Tais peculiaridades também fazem parte do princípio criativo do Concretismo. Em *O ex-estranho* — última reunião póstuma dos poemas inéditos de Leminski, organizada por Alice Ruiz e Áurea Leminski em 1996 — não há nenhuma seção específica para os haicais, havendo diversos poemas na forma de tercetos, que lembram a forma clássica oriental.

1. A elaboração dos haicais de Paulo Leminski

Ao analisarmos os haicais publicados em alguns dos livros mencionados na seção anterior, o que verificamos, se os cotejarmos com os que foram escritos por Bashô, é que eles se aproximam e se distanciam, em certa medida, dos ensinamentos difundidos pelo mestre japonês. Não há como considerarmos os poemas escritos sob a forma do terceto por Leminski como um haicai que segue a tradição da escola de Bashô. O que nos questionamos é: O que teria levado o poeta curitibano a destoar do caminho do haicai, que conhecia por meio de Bashô, e instituir o seu próprio formato de haicai? Para responder a esse questionamento, é necessário observar mais atentamente alguns haicais de Leminski, a fim de analisar por que ocorre uma tensão entre aquilo que pensou teoricamente acerca da forma tradicional nipônica e o que considerou na realização dos seus poemas. Vejamos:

por ti
quantos s/ sono (Leminski, 1983, p. 103).

milagre de inverno
agora é ouro
a água das laranjas (Leminski, 1983, p. 104).

tarde de vento
até as árvores
querem vir para dentro (Leminski, 1987, p. 132).

Todos os poemas estão organizados em tercetos, o que lembra a forma típica do haicai e garante a brevidade e precisão que são inerentes à forma japonesa. Não há sinais de pontuação ou rimas. Na biografia sobre Bashô, Leminski (2013, p. 103) comenta que a harmonia acústica deve ser muito sutil, podendo-se utilizar espelhismos, aliterações, ecos ou rimas esparsas, pois "A poesia japonesa não conhece a rima, como tal, a coincidência sonora obrigatória no final dos versos" (Leminski, 2013, p. 103). Os poemas acima, bem como muitos haicais de Leminski, não possuem título, estimulando o leitor a encontrar o sentido do poema nos versos: "Essa riqueza de significados do haikai é garantida, ainda, por outro traço formal distintivo: os haikais japoneses *não* têm título" (Leminski, 2013, p. 103 – destaque do autor).

Os poemas parecem ter sido elaborados a partir de um instante de contemplação do poeta sobre a natureza, estando o elemento do *kigo* presente em cada um deles. Todos revelam uma experiência sensitiva. O primeiro cita claramente o outono, fazendo uma referência à lua dessa estação. A voz do poema observa que muitos não dormem para admirar a beleza da lua. Os poetas acreditavam que o outono era uma época de introspecção; logo, ficar acordado para contemplar a lua era algo comum entre os haicaístas. Essa temática é recorrente nos haicais japoneses; além disso, contemplar a lua outonal servia de inspiração para a escrita. Tais apontamentos podem ser percebidos no seguinte haicai de Bashô, com o qual Leminski parece estabelecer um diálogo:

Lua de outono –
Passei a noite toda
Andando ao redor do lago (Bashô apud FranchettI; Doi, 2012, p. 131).

O segundo poema supracitado, assim como o primeiro, faz uma referência explícita a uma estação, o inverno. Leminski (2013) comenta que é muito comum nas edições japonesas os haicais serem classificados sazonalmente. No primeiro verso deve estar presente essa

indicação, havendo: “haikais de primavera, verão, outono e inverno. O primeiro verso situa a intuição no interior do Tao, do cosmos, do todo” (Leminski, 2013, p. 112). O poema em análise trata do inverno e das consequências ocasionadas pelas baixas temperaturas. Por ser um período frio e que deixa as pessoas mais propensas a gripes e resfriados, a laranja, uma fruta bastante popular no Brasil, é mencionada como uma importante aliada no combate às doenças típicas dessa época. Por isso, o poeta reconhece, de forma humorada, que o suco da fruta se torna “ouro” durante o inverno, sendo considerado um remédio natural: “agora é ouro/ a água das laranjas” (Leminski, 1983, p. 104).

No último haicai, o elemento presente é o “vento”, referente ao outono. Durante as tardes em que ventam mais, as árvores balançam tanto que desejam entrar para dentro da casa. O substantivo “árvores” está personificado, realizando uma ação que condiz ao comportamento humano: “querem vir para dentro” (Leminski, 1987, p. 132). O terceto é um recorte bem humorado de uma situação corriqueira, constituindo o registro de uma cena captada pelo olhar lírico do poeta, revelando um instante poético de contemplação.

Podemos observar nos poemas supracitados que eles se aproximam da tradição instituída por Bashô. Há concisão e objetividade, concentração de significados, a composição dos versos por justaposição, prevalecendo entre eles uma relação metafórica, uma vez que não há, assim como no haicai, elementos de ligação/conexão entre os versos. Leminski explora o caráter inacabado dos poemas, concedendo-lhes um aspecto de simplicidade. É como se eles tivessem sido produzidos a partir de uma experiência espiritual, ocasionada por um momento de observação da natureza, de modo que o poeta recorre à concentração e simplicidade do zen para elaborar os seus haicais.

Apesar de preservar muitas características que englobam a artesania do poema japonês, os versos elaborados por Leminski, nos poemas mencionados, não possuem a métrica fixa característica da forma clássica, mas uma medida variada, baseada em um processo de composição livre. Sendo assim, observamos que os seus haicais não estão em conformidade com todas as regras difundidas pela escola de Bashô, assemelhando-se muito mais à forma do terceto e do epigrama do que ao haicai propriamente dito. Mesmo não seguindo à risca as normas que regem a escrita de um haicai, em alguns poemas Leminski parece se aproximar da concepção tradicional da forma devido à beleza, evidenciada pelo aspecto singelo dos versos, e à temática relacionada à natureza, como este:

lua limpa
à beira do abismo
todas as coisas são simples (Leminski, 1992, p. 171).

Os temas relacionados à natureza não são constantes nos haicais de Leminski por não haver um elemento que faça alusão a um *kigo*. As outras temáticas preponderantes são relativas a questões ontológicas, filosóficas ou são extraídas de obviedades cotidianas. Vejamos alguns haicais que contemplam as proposições aqui apontadas:

tudo dança
hospedado numa casa
em mudança (Leminski, 1992, p. 125).

dia sem senso
acendo o cigarro
no incenso (Leminski, 1992, p. 137).

No primeiro poema, o poeta trata de uma situação corriqueira; a bagunça que ocorre quando há uma mudança faz com que tudo fique fora do lugar. O poeta lança o seu olhar sobre algo cotidiano e dele extrai um momento de humor e ludicidade. O segundo poema aborda um aspecto referente ao ser, remete à disposição do sujeito perante um instante da vida. De modo geral, em todos prevalece o jogo semântico e imagético, consoante ao poema japonês. O humor e a rima também constituem elementos essenciais ao poema.

Nos tercetos acima, é notório que Leminski não obedece à temática e à estrutura tradicional do poema oriental; não reconhecemos a métrica ou um *kigo*, como comentado anteriormente. Mas podemos depreender que a proximidade com a poética oriental reside na concisão atribuída ao seu formato, três versos curtos e uma única estrofe, estando o significado condensado em um poema breve. Sobre a concisão, que é intrínseca à forma do poema, Octavio Paz (1980, p. 16) afirma: “sua própria brevidade obriga o poeta a significar o muito dizendo o mínimo”. Tal particularidade requer habilidade do poeta, que tem de ser preciso nas escolhas das palavras para que possa compor um significado que exceda as palavras dispostas no poema.

No entanto, não há como definir todos os poemas curtos de Leminski como haicais; alguns foram denominados pelo próprio autor como haicai e outros são compostos em tercetos, aludindo ao formato do poema japonês. Se consideramos que todo terceto é um haicai, podemos incidir no risco de reduzir qualquer poema de três versos à forma poética clássica oriental.

Os poemas supracitados estão alocados nas seções dos livros que Leminski destinou aos seus haicais. Por verificarmos que eles destoam da forma clássica oriental, consideramos que há uma clara divergência entre a proposição dos haicais do poeta e aquilo que pensou teoricamente acerca do poema japonês, incluindo os ensaios que escreveu e a biografia sobre Bashô. Nesses textos, Leminski demonstra ser exímio conhecedor dos preceitos que regem a feitura dessa arte poética; porém, em boa parte dos haicais que escreveu não constam os elementos característicos para a realização do poema. Os aspectos considerados como inerentes aos haicais não comparecem nos tercetos de Leminski, e essa parece ser uma escolha consciente do poeta, de não seguir à risca as regras de execução do poema clássico japonês. Sendo assim, seus poemas teriam o que Franchetti (2012, p. 208) considerou como "sabor de haikai", devido à "grande liberdade, que ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida".

Franchetti (2010, p. 71) já havia chamado a atenção para esse aspecto, ao explicitar que existe um descompasso entre a prática e a reflexão de Leminski no que se refere ao seu entendimento sobre o haicai. Para o crítico, esse descompasso estaria, na verdade, em conformidade com o próprio estilo irreverente do poeta, que se apropriou do poema japonês e o associou às outras linguagens com as quais dialogou. Franchetti (2010, p. 71) recupera o contexto em que o haicai de Leminski foi produzido, bem como com quais vertentes ele dialoga, como podemos conferir na seguinte afirmativa:

> Esse caminho de apropriação do haicai, essa fonte formal estão em perfeita harmonia com o movimento geral da sua obra, que é de buscar uma síntese entre a cultura erudita e a indústria cultural, entre o experimentalismo vanguardista e a experiência de vida, entre a afirmação de individualidade e a construção de uma figura pública no âmbito da comunicação de massa.

No posfácio escrito para a biografia sobre Bashô, intitulada "bashô – a lágrima do peixe", Leminski se apresenta como um haicaísta, ao mesmo tempo que define qual o seu caminho ou a sua concepção de haicai. Desse modo, aponta uma espécie de fórmula que orienta o seu processo de escrita. Vejamos:

> Magra é a safra de um poeta de haikai.
> Já não bastasse a extrema escassez de meios que essa forma implica, algumas palavras, alguns buracos, o haikai demanda dias e dias de brisa e mormaço, birita e desempenho, desespero e euforia, namoros e despedidas, só os piores e os melhores pedaços da vida.
> Um belo momento, pinta:

> *saudades desfraldadas*
> *nunca esqueço vocês*
> *em minhas orações subordinadas*
>
> O fenômeno pode ocorrer em papel nobre ou vil, cobre ou madeira, colomy ou sulfite, pele humana ou talão de cheque, fita magnética ou memória de namorado, não sendo raro que se dê em guardanapos de bar (Leminski, 2013, p. 148 – destaques do autor).

Com base nessa declaração, é plausível inferir que Leminski sabe da complexidade para se escrever um haicai, reconhece que é preciso uma observação criteriosa do mundo ao seu redor, e essa acepção é consoante aos ensinamentos de Bashô. A divergência surge quando o poeta utiliza elementos na estrutura dos seus poemas que não são considerados próprios ao haicai, como a rima e o trocadilho. É o caso do terceto mencionado na citação acima: "*saudades desfraldadas/ nunca esqueço vocês/ em minhas orações subordinadas*", e também desses:

> cinco bares, dez conhaques
> atravesso são paulo
> dormindo dentro de um táxi (Leminski 1992, p. 109).
>
> – garçom, mais uma dose!,
> coração doendo
> de amor e arteriosclerose (Leminski, 2013, p. 148).

Há poemas que Leminski considerou como haicai, por estarem inseridos na seção referente a esse tipo de poema nos seus livros, mas que apresentam mais que três versos. Além disso, as temáticas não são referentes às estações do ano. Consideramos que tais poemas destoam da forma poética praticada por Bashô, atendendo apenas ao aspecto estrófico único:

> pego esse mundo
> bato na cabeça
> quem sabe eu esqueça
> quem sabe ele enfim (Leminski, 1983, p. 96).
>
> na rua
> sem resistir
> me chamam
> torno a existir (Leminski, 1983, p. 99).

Em outros poemas, Leminski recupera deliberadamente a curiosidade infantil ante o desconhecido, ao mesmo tempo aborda o desejo da descoberta, comportamento típico de determinada fase da criança. Esse é o tema do terceto a seguir:

saber é pouco

como é que a água do mar
entra dentro do coco? (Leminski, 1992, p. 115).

O poeta recorre a um tema prosaico, a uma obviedade que pode passar despercebida no nosso dia a dia. Vale ressaltar que o haicai japonês é escrito a partir do cotidiano, da vida diária do haicaísta. Atento ao que está ao seu redor, o poeta captura essa pergunta própria do universo infantil e a transforma em assunto de poesia, concedendo a esse conteúdo um teor filosófico — que diz respeito à origem das coisas do mundo não criadas pelo homem — e investigativo — a voz do poema deseja saber como a água do mar teria entrado dentro de um coco, aspecto que, no poema, é tratado como se fosse uma novidade.

Interessante lembrar que Leminski nasceu no seio de uma vanguarda que cultua a erudição, mas, por se opor a esse princípio e buscar uma poesia comunicativa e encantatória ao leitor médio, se interessou em realizar poemas em que prevalece a matéria reles extraída das cenas comezinhas. É notório no poema o trabalho do poeta com a rima, por meio da alternância sonora: "pouco"/"coco", que evidencia o lúdico por meio desse jogo com a linguagem.

Conforme Leminski (2013), não há um planejamento prévio para a escrita do haicai; a ideia para o poema deve surgir ao acaso. É o que podemos conferir na seguinte declaração, que consta no posfácio de Ideolágrimas:

> Prezado haikai, venho por meio desta entrecortada convidá-lo a participar da minha próxima festa, que terá lugar no momento e ocasião que você achar mais oportuno.
> Sendo só o que se apresente no momento etc.
> Uma semana, um mês, um ano dão para a saída: nada passa igual a um dia.
> De repente, por dentro de um dia, passa um haikai, que acabou de roubar a alma de um instante (Leminski, 2013, p. 149).

E, ao sabor desse acaso, alguns haicais parecem captados em "momentos" e "ocasiões" pouco convencionais para a realização do poema, se pensarmos em suas atribuições tradicionais. Estando, pois, associados ao escracho, como podemos conferir no seguinte terceto:

– que tudo se foda,
disse ela,
e se fodeu toda (Leminski, 1992, p. 160).

Nesse poema, podemos perceber, com maior nitidez, a divergência entre o haicai de Leminski e o de Bashô. Na verdade, o único aspecto que torna esse poema semelhante à forma japonesa, além da classificação atribuída pelo próprio poeta, é o fato de estar organizado em terceto, o que, por sua vez, congrega os aspectos de brevidade e concisão. No haicai acima prevalece uma linguagem notadamente oral, devido às palavras consideradas de baixo calão empregadas pelo poeta, como "foda" e "fodeu". Haroldo de Campos (1983, p. 05) havia chamado a atenção para o fato de Leminski escrever uma poesia que é, ao mesmo tempo, lírica, permeada por uma sensibilidade criativa, e destabocada, uma vez que o poeta não tem vergonha em faltar com as regras de conveniência ou com a norma culta da língua. Essa seria, portanto, uma forma de o poeta se sobressair ante as produções do seu tempo, como observa Haroldo de Campos (1983, p. 07):

> Leminski vem chovendo no endomingado piquenique sobre a erva em que se converteu a neoacadêmica poesia brasileira de hoje, dividida entre institucionalizadas marginalidades plácidas e escoteiros orfênicos, de medalhinha e braçadeiras. E é bom que chova mesmo, com pedra e pau-a-pique.

Ao longo deste tópico, temos observado que os haicais aqui analisados e mencionados não estão em plena conformidade com a tradição instituída por Bashô, aproximando-se desta apenas unilateralmente, por preservar apenas um ou outro aspecto. Para Franchetti (2010, p. 70), os poemas breves de Leminski conteriam o que considerou como "tom do haicai":

> A hipótese mais favorável ao poeta seria a de que o "tom" predominante, tanto nos tercetos quanto nos demais poemas breves e epigramáticos, se pudesse definir como o tom do haicai. Este, porém, reside principalmente segundo as referências caras a Leminski (Blyth, Suzuki, Watts), numa atitude de linguagem e disposição afetiva, quais sejam a notação objetiva e a generosidade inclusiva face aos seres do mundo. De modo que, se quisermos designar com a palavra "haicai" o tom geral da poesia de Leminski (especialmente o de um conjunto de tercetos), não há como apoiar essa decisão na escola de Bashô, nos divulgadores do zen no Ocidente, ou no uso internacional da denominação (Franchetti, 2010, p. 70).

Com base nessa afirmativa, depreendemos que isso ocorre porque Leminski, apesar de ser conhecedor das orientações necessárias para se escrever um haicai, não desejou seguir à risca a doutrina da escola de Bashô. Segundo Franchetti (2010, p. 71), o haicai de Leminski está mais próximo da tradição fundada por Millôr Fernandes. Este poeta empregava em seus poemas título, linguagem coloquial, rima, ironia e humor, aspectos que se destacam na poesia

millôriana. Outro elemento em comum com o haicai de Leminski é que os escritos por Millôr Fernandes também visavam à comunicação com o grande público e valiam-se de estratégias comunicativas.

Embora haja algumas semelhanças entre o haicai desses poetas, existe uma diferença no haicai leminskiano com relação ao que foi produzido por Millôr Fernandes. O poeta curitibano se preocupou em integrar ao seu *modus operandi* a organização ideogramática do poema japonês, ao mesmo tempo em que o entendia como um caminho de encontro ao *zen*. Enquanto nos haicais de Millôr Fernandes, a prioridade residia no humor e não na técnica.

Franchetti (2012, p. 208) reconhece que Leminski tem importância na história da apropriação do haicai no Brasil, considerando-o, ao lado de Millôr Fernandes, um dos poetas responsáveis por popularizar o poema japonês no país. A originalidade do haicai de Leminski reside no amálgama que fez com as outras tendências estéticas e que influenciaram na atualização do poema oriental, que consideramos ser uma reinvenção do haicai.

Leminski mescla o seu conhecimento acerca da poesia tradicional japonesa com a irreverência e o despojamento próprios da sua linguagem poética. A brevidade inscrita na forma do haicai, associada ao humor e ao lúdico, proporcionou à poesia leminskiana uma comunicação imediata, o que, por sua vez, favoreceu a aproximação com o público mais amplo, que se interessou pelos poemas rápidos e certeiros do poeta. No entanto, muitos poemas acessados, num átimo, pelo leitor mediano, podem revelar uma significação mais complexa quando lidos por um leitor mais instrumentalizado.

Leminski enxergou no poema japonês a forma poética que se aproximaria da vivência das pessoas modernas, que preenchem o seu dia a dia com muitos afazeres e não têm tempo para se dedicar à poesia. À vista disso, o haicai estaria em consonância com o moderno, em que tudo tem de ser consumido e assimilado rapidamente, como preconizou no ensaio “bonsai”: “hai-kai é o nosso tempo, baby. Um tempo compacto, um tempo ‘clip’, um tempo ‘bip’, um tempo ‘chips’” (Leminski, 2001, p. 113).

Com base nesse entendimento, Leminski caiu nas graças do leitor que deseja ler poesia de forma rápida, sem que haja necessidade de uma leitura demorada para apreender os seus significados. Isso se deve, em parte, à proposição de um modelo de poética baseado na simplicidade da criação, como propôs Perrone-Moisés (2000), ao descrever o processo inventivo do poeta:

> Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. Tão rápido que nos pega de surpresa;

> quando menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece tão simples que é quase um desaforo (Perrone-Moisés, 2000, p. 235).

Conforme Perrone-Moisés (2000), os poemas de Leminski têm o seu significado condensado pela forma breve, mas nem por isso devem ser considerados superficiais, uma vez que o poeta acerta justamente nessa poesia de aparência "menor": "O grande poema breve é concentração sem perda, o máximo no mínimo. Leminski conhecia essa arte e colhia o poema com o golpe certeiro da espada zen" (Perrone-Moisés, 2000, p. 239).

Seus poemas seriam o resultado de uma combinação entre o labor com a linguagem e a espontaneidade criativa. E é aí que Leminski "ganha a aposta do poema" e se firma como "samurai-malandro". É preciso ser samurai para manipular a lâmina da linguagem e efetuar o corte certeiro e preciso, desprezando aquilo que não interessa, saber fazer a cesura no momento certo para que o poema tenha o seu aspecto de inacabamento, próprio do haicai. A malandragem, por sua vez, reside no coloquialismo e na escolha por temas banais, como podemos constatar nos seguintes versos:

> de colchão em colchão
> chego à conclusão
> meu lar é no chão (Leminski, 1992, p. 161).

Nesse poema, Leminski realiza um jogo lúdico com a linguagem, evidenciado por meio da paronomásia presente nas palavras: "colchão"/ "conclusão"/ "chão", que também proporcionam rima. É interessante a opção do poeta em valorizar o aspecto lúdico do poema em uma sociedade pragmática como a nossa, que acredita que todas as coisas devam ter utilidade, desprezando, dessa maneira, o que é simples. E Leminski, ao estimar o que é ignorado, proporciona um novo olhar sobre as coisas do mundo, ao mesmo tempo que busca promover no leitor a consciência sobre aquilo que é encantatório e que, na sua poesia, conduz ao riso.

Considerações finais

Por não seguir rigorosamente a tradição instituída por Bashô, a quem Leminski considerou mestre, podemos dizer que o poeta, na verdade, promove uma atualização ou uma reinvenção do haicai no Brasil. Por isso mesmo, não incorpora os elementos típicos da arte

poética japonesa, que demonstrou conhecer tão bem nos ensaios que escreveu, mas opta por utilizar outros artifícios como o verso de medida livre, a rima e os trocadilhos. Conforme Franchetti (2010, p. 71): "Essa é a matriz formal do haicai de Leminski: um terceto em versos de medida livre, dominado pelo humor, construído sobre uma 'sacada' que se apoia na rima imprevista entre os versos ímpares".

Leminski segue a forma do haicai como o praticado por Millôr Fernandes, ainda que com uma dicção bastante própria, por ter valorizado tanto o *zen* quanto os jogos paronomásticos e sonoros com a linguagem. Ao analisar o caminho de haicai trilhado pelo poeta, compreendemos que ele se apropriou dessa forma com dois objetivos: um de vivenciar o *zen* por meio de uma prática poética, assim como fez com o judô, no sentido de como Bashô entendia o haicai, como uma força para a vida; e o segundo é que Leminski encontrou no haicai um tipo de poema que lhe possibilitou atrair o público horizontal. Para isso, associou a forma japonesa aos elementos culturais do *mass media*, ao *slogan* publicitário, outorgando ao seu haicai um aspecto que flerta com outras formas breves, como o epigrama e os provérbios populares.

Ao se desviar dos preceitos instituídos por Bashô acerca da feitura do haicai e reinventar uma forma consoante aos seus próprios preceitos, Leminski faz algo que nos remete à sua relação com o Concretismo, quando reorientou a sua poesia, deixando de ser um poeta vanguardista, em prol de um projeto poético comunicativo. No entanto, não se trata apenas de negar uma tradição ou "desler" suas concepções; o que Leminski almeja é fundar a própria expressão. E, nesse sentido, há um haicai de Bashô, presente na biografia escrita pelo poeta sobre o mestre, que parece orientar não somente o haicai proposto por Leminski como também o modo como o curitibano encaminhou a sua obra: "RESPEITE AS REGRAS. ENTÃO, JOGUE TODAS FORA. PELA PRIMEIRA VEZ, VOCÊ ATINGE A LIBERDADE" (Bashô apud Leminski, 2013, p. 109).

É justamente esse ideal de liberdade que Leminski procurou para erigir a sua dicção, o seu modo de se pronunciar poeticamente. Obviamente isso não ocorre sem tensão, que se encontra presente na divergência entre o pensar teórico e a obra de realização. Porém, tal tensão foi o que possibilitou ao poeta encontrar a forma para a sua poesia; por isso se trata de uma tensão criativa. O modo como se relacionou com as tradições, seja a Poesia Concreta ou o haicai, perpassa pelo viés da desleitura, vinculado, pois, ao anseio do poeta de conquistar o seu lugar no rol dos poetas brasileiros e de fazer com que a sua voz pudesse chegar àqueles que o interessava, o "público mais numeroso" (LEMINSKI, 1999, p. 148).

Referências

BAPTISTA, Josely Vianna. Sensu. In: LEMINSKI, Paulo. *Winterverno.* São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 11-13.

CAMPOS, Haroldo. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 7.

FRANCHETTI, Paulo (org.); DOI, Elza Taeko. *Haikai:* antologia e história. 4ª ed. rev. São Paulo: Editora da Unicamp. 2012.

FRANCHETTI, Paulo. Paulo Leminski e o haicai. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique:* dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 50-75.

LEMINSKI, Paulo. bashô – a lágrima do peixe. In: LEMINSKI, Paulo. *Vida*: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013. p. 79-153.

LEMINSKI, Paulo. *Winterverno*. Ilustr. João Suplicy. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MACIEL, Maria Esther. Prefácio: A escrita das margens. In: REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem*: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003. p. 11-14.

PAZ, Octavio. Prefácio. In: SAVARY, Olga. *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Massao Ohno/ Roswitha Kempf, 1980. p. 13-21.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai-malandro. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. p. 234-240.