

Escutamentos de Bernardo:

sobre o haiku japonês e

“O livro de Bernardo”

Página | 52

Janaina Jenifer de Sales¹³

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

Há muito tempo a poesia ocidental, assim como outras artes, rendeu-se aos encantos e exotismos da estética e da filosofia oriental, por meio do que ficou conhecido na época como “japonismo”. Essa tendência influenciou até mesmo os poetas modernistas brasileiros e, durante todo o século XX o “haiku” ou “haikai” passou a ser praticado no Brasil, chegando até os dias de hoje. Neste trabalho, faremos uma aproximação entre a poesia de Manoel de Barros e essa forma poética tradicional japonesa. Para tanto, utilizaremos a segunda parte da obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), intitulada “O livro de Bernardo”, bem como os ensaios “A tradição do haiku” (1954) e “A poesia de Matsuo Bashô” (1970), de Octávio Paz. O poeta e diplomata mexicano foi um dos grandes responsáveis pela divulgação desse tipo de poesia no Ocidente, e suas ideias servirão de base para que se possa compreender os elementos essenciais do haiku.

Palavras-chave

Manoel de Barros. Poesia brasileira. Haiku.

Abstract

It's been a long time since the Western Poetry, as well as other arts, surrendered itself to the charms and exoticism of Eastern philosophy and aesthetics, through what became known as "japonism". This trend has influenced even the Brazilian modernist poets, and throughout the twentieth century the "haiku" was practiced among them, coming up to the present day. This article makes a connection between the poetry of Manoel de Barros, and this traditional Japanese poetic form. Therefore, the second part of *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), entitled "O livro de Bernardo", is used. In order to allow the reader an understanding of the essential elements of haiku, Octavio Paz's "A tradição do haiku" (1954) and "A Poesia de Matsuo Bashô" (1970) are utilized. The Mexican poet and diplomat was a great responsible for the divulgation of this kind of poetry in the West.

Keywords

Manoel de Barros. Brazilian poetry. Haiku.

¹³ Mestranda pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FCL/Unesp, Assis – SP, Brasil. petite.janaina@gmail.com

O mundo de orvalho: uma introdução

*Esse mundo de orvalho
É só orvalho
No entanto, no entanto...*

Ao nos depararmos com um *haiku* como o de Issa, acima citado, muitas vezes nos perguntamos qual o impulso poético que nutre um poema como esse. E ele, prontamente, nos pergunta: “Trouxeste a chave?”. Para entrar no mundo do *haiku*, há dois caminhos: primeiro, como leitor munido de chaves, que sabe um pouco sobre a história dessa poética, dos temas, da forma; segundo, como leitor distraído, que passeia e, um belo dia, encontra um poema tão breve e tão pleno do sentido da vida, que acaba por ser arrebatado. Por essa aparente simplicidade e sua capacidade de sintetizar a essência das coisas é que o *haiku* ganhou o mundo e é praticado até hoje em diferentes línguas e culturas, inclusive no Brasil.

O *haiku* é uma forma aparentemente simples de poesia. Trata-se de um poema breve, composto de três versos de 5, 7, 5 sílabas, respectivamente, e que, tradicionalmente, não utiliza rimas, mas brinca com outros recursos da linguagem, como paronomásias, aliterações e outros jogos verbais. Em japonês, a grafia, os *kanjis* escolhidos e o tema são igualmente importantes, mas utilizaremos nesse breve estudo, sua forma ocidentalizada. Para tanto, trabalharemos principalmente com ensaios de Octavio Paz, (um escrito em 1954, o outro em 1970) que foi talvez o maior divulgador da arte oriental na América Latina, e D. T. Suzuki (1994), que foi um dos grandes divulgadores não só da Arte, mas da cultura japonesa nos Estados Unidos e, conseqüentemente, em todo o Ocidente.

O *haiku* surgiu de uma outra forma poética tradicional denominada *tanka*, poesia composta por cinco versos, divididos em duas estrofes: de três e dois versos, respectivamente; mas foi no século XVII, através das palavras de Matsuo Bashô (1644 – 1694), que o *haiku* atingiu sua forma mais sublime. É por esse motivo que a poesia japonesa é dividida em antes e depois de Bashô.

Matsuo Bashô, poeta viajante por natureza, conseguiu elevar a poesia japonesa às esferas da meditação. O *haiku* deixou de ser somente coloquial e satírico para tornar-se “um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta.” (PAZ, 1972, p. 156). Dessa forma, Bashô não rompeu com a poesia tradicional japonesa, mas a reinventou à sua própria maneira, de forma que o *haiku* passou, a partir de então, a ser reconhecido de

outra forma, seguindo os princípios que o aproximam ainda mais de uma estética regida pela filosofia Zen.

O senso estético cultivado em meados do século XVII foi decisivo para a apreensão artística entre os japoneses, e isso inclui também o desenvolvimento do *haiku* como conhecemos a partir de Bashô. Essa forma poética abandonou a linguagem rebuscada em prol da clareza, adotando uma linguagem mais popular em relação à língua usada pelos “intelectuais” da época. Assim, o *haiku* passou a ser mais praticado, uma vez que sua forma, seus temas e sua linguagem prezavam sempre pela compreensão, regida pelo princípio de *sono-mama*, o “tal e qual”, a percepção imediata que proporciona o momento de iluminação, conhecida como *satori*. Para Alan Watts (2005, p. 303), Bashô foi capaz de produzir uma poesia afinada ao espírito do *wu-shih*, o “nada especial” e era justamente esse o objetivo do bom *haiku*: olhar o mundo com olhos desacostumados, produzindo ao mesmo tempo estranhamento e identificação, numa leitura reveladora.

Para Suzuki (1994, p. 219-221), a Arte sempre é acompanhada de algo que nos aproxima de Deus, e o artista, transformado num agente do criador, que no momento da criação alcança o instante de iluminação, é o próprio *satori*. E diz ainda:

Alguns críticos dizem que as grandes obras de arte encarnam *yugen* (*myo- ritmo do espírito*) e através dele permitem que atinjamos a eternidade, que olhemos para dentro dos segredos da Realidade. *Yugen* é o mistério, o Inconcebível que pode ser sentido dentro de nós mesmos. Onde o *satori* ilumina, há energia criativa; onde essa energia é sentida, a arte transpira *myo* e *yugen*. Quando *satori* exprime-se artisticamente, produz obras que ecoam um “ritmo espiritual” ou “ritmo divino”, exibe o *myo*, ou ainda vislumbra o Insondável, ou seja, *yugen*. (SUZUKI, 1994, p. 220-221).

Nesta passagem, o autor destaca que a Arte japonesa realmente incorpora alguns princípios budistas. O *haiku* habilmente os acolhe, com naturalidade e sutileza. Um exemplo pode ser *myo*, o ritmo espiritual das coisas, sua vibração; ou ainda, *aware*, que toca a fugacidade da existência: “Esse mundo de orvalho/ é só orvalho/ no entanto, no entanto...”.

Trata-se aqui, de uma das formas poéticas mais concisas encontradas em toda a Literatura: 17 sílabas que comportam as maiores sensações que os seres humanos são capazes de sentir. Para Suzuki (1994), os sentimentos recusam-se a passar pelo crivo do conceito, e o *haiku*, sendo brevidade e significado, não pode ser produto da inteligência, mas da intuição. E é essa a grande diferença entre o pensamento oriental e ocidental, que opõe intuição e racionalidade. O *haiku* não poderia ter surgido no Ocidente, pois a estética ocidental busca uma aproximação, ainda que, muitas vezes “desrealizada”, para resgatar o conceito de Anatol

Rosenfeld (1969), enquanto o oriental se vê intuitivamente como parte da Natureza, ele e tudo que o cerca, mesmo aquilo que foi produzido por ele são a própria Natureza.

Suzuki explica, citando Dr. R. H. Blyth (1949-52) e usando o famoso poema de Bashô¹⁴, que o *haiku* é a expressão da iluminação. Quando o sapo salta e produz um barulho na água, Bashô, através da intuição, mergulha na Realidade. O autor cita um trecho do primeiro volume de *Haiku*, um estudo aprofundado de Blyth sobre essa forma poética:

Cada coisa está constantemente pregando a lei [Dharma], mas essa lei não é diferente da coisa em si. *Haiku*, é a revelação dessa pregação, apresentando-nos a coisa desprovida de todo o giro mental e descoloração emocional; ou melhor, isso mostra a coisa tal e qual ela existe e, ao mesmo tempo, não a separa do objeto, o objeto em sua unidade com nós mesmos... É uma maneira de voltar à natureza. À nossa natureza-lua, à nossa natureza-flor-de-cerejeira, à nossa natureza do cair-da-folha, em suma, à nossa natureza-Buda. É uma maneira com a qual a chuva mais fria do inverno, as andorinhas da noite, até mesmo quando o calor do dia e a duração da noite tornam-se vivos, agem em nossa humanidade, falam seu próprio silêncio e sua linguagem expressiva¹⁵. (BLYTH, s/a, p.270 ff.).

Para Blyth, o *haiku* toca de maneira epifânica a essência das coisas, de forma a fazê-las retornarem ao seu “tal qual”, como se flagrasse a essência de Tudo num poema tão curto que é quase silêncio.

Assim, o *haiku*, uma poesia que se encontra entre o som e o silêncio, é capaz de trazer à tona a revelação poética, a imagem-flagrante de uma realidade outra, disposta entre o Nada e o Absoluto das imagens e das sensações humanas.

1. De *haiku* & haikai

Durante muito tempo o Japão se manteve fechado ao Ocidente, mas a partir da segunda metade do século XIX, quando os Estados Unidos forçaram a abertura dos portos japoneses para relações comerciais, a estética oriental foi pouco a pouco sendo exposta aos olhos ocidentais, o que causou fascínio entre os europeus e norte-americanos. Na França, os

¹⁴ Aqui uma das inúmeras traduções desse poema, feita por Paulo Leminski em 1983: *velha lagoa/ o sapo salta/ o som da água*.

¹⁵ BLYTH, R. H. *Haiku*, I, pp.270, Tóquio: 1949-52 Apud. SUZUKI, Daisetz T. *Zen and japanese culture*. 5ª ed. Tokyo: Tuttle, 1994, p. 228.

Each thing is preaching the law [Dharma] incessantly, but this law is not something different from the thing itself. *Haiku*, is the revealing of this preaching by presenting us with the thing devoid of all our mental twisting and emotional discoloration; or rather, it shows the thing as it exists at one and the same time outside undivided from the object, the object in its original unity with ourselves... It is a way of returning to nature, to our moon nature, our cherry-blossom nature, our falling leaf nature, in short, to our Buddha nature. It is a way in which the colder winter rain, the swallows of evening, even the very day in its hotness and the length of the night become truly alive, share in our humanity, speak their own silent and expressive language. *As notas foram traduzidas pelo autor.

sinais da estética oriental já podiam ser notados ao final do século XIX, nos traços da pintura impressionista. Nos Estados Unidos esses traços também começaram a aparecer na mesma época. Para Octávio Paz, esse interesse tão grande sobre a cultura, os costumes e a arte japonesa veio a influenciar definitivamente todas as artes ocidentais, o que acabou, de certa maneira, por modificar também o seu senso estético:

A estética japonesa – melhor dizendo: o leque de visões e estilos que nos oferece essa tradição artística e poética – não cessou de nos intrigar e de nos seduzir, mas nossa perspectiva é diversa daquela das gerações anteriores. Embora todas as artes, da poesia à arquitetura, tenham se beneficiado com esta nova maneira de se aproximar da cultura japonesa, creio que o que todos buscamos nela é outro estilo de vida, outra visão de mundo, e também, do transmundo. (PAZ, 1972, p. 171).

Há diversas teorias sobre como o *haiku* foi introduzido no Brasil. Acredita-se que os primeiros poemas tenham sido vertidos não diretamente da língua japonesa, mas que tenham vindo através da influência das culturas francesa e norte-americana, que no início do século XX, juntamente com o surgimento das Vanguardas, eram forças definitivas dentro do que se produzia culturalmente no Brasil. Foi importante até mesmo, de alguma forma, para a composição do Modernismo brasileiro, se pensarmos na prática de uma poesia de cunho experimental e que aludia ao *haiku* em obras como *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade.

Uma vez instalada no Brasil, a forma poética do *haiku*, ou haicai, como é mais comumente conhecido por aqui, passou a ser amplamente praticada, ainda que sem necessariamente seguir as normas clássicas de sua composição, ou ainda que de maneira alusiva.

Para Matsuda Goga, é possível listar três aspectos principais nessa tentativa de se praticar essa poesia no Brasil. Sendo a primeira vertente a dos poetas que procuraram manter o conteúdo do *haiku*, de forma que a concisão, condensação, intuição e emoção deveriam nortear seu conteúdo; a segunda, dos poetas que pretendiam uma aproximação da forma do *haiku* tradicional: poemas de três versos contendo 5/7/5 sílabas poéticas, rimas internas, uso de sons próximos aos sons da língua japonesa, entre outros; e por fim, aqueles que optam por manter o *kigo*, um aspecto muito caro ao *haiku* japonês e que diz respeito à aura da estação do ano em que foi escrito, seja pela referência direta através do uso das palavras “primavera”, “verão”, “outono” e “inverno”, seja por meio de uma alusão que evidencie alguma nuance, permitindo decifrar em qual estação foi produzido. O autor diz:

Penso que tenha começado na década de 1920 o esforço do abasileiramento do *haiku*, isto é, tentativas de exprimir em português as qualidades de concisão e mistério (sabor de *haiku*) dessa modalidade poética japonesa. Mas, a mais antiga

coletânea de haikai é *Haikais* de Siqueira Júnior (um livro elegante, contendo 56 poemas, um poema por página). Publicada em São Paulo, em 1933. (GOGA, 1988, p. 41).

Para o autor, havia muito interesse sobre o *haiku* no Brasil do início do século passado. Mesmo durante a Segunda Guerra Mundial, quando Brasil e Japão tiveram suas relações diplomáticas interrompidas, o *haiku* continuou em plena atividade no Brasil.

A partir de então, poetas brasileiros dos mais renomados passaram, de uma forma ou de outra, a praticar o *haiku*. Entre eles podemos citar desde Oswald de Andrade até Mário Quintana, passando por José Paulo Paes, Millôr Fernandes, Haroldo de Campos e até mesmo aqueles que são considerados haicaístas de mão cheia, como Alice Ruiz, Paulo Leminski e Pedro Xisto.

2. Escutamentos de Bernardo

*Uma rã me benzeu
com as mãos
na água*

O poema apresentado acima foi escrito por Manoel de Barros, poeta brasileiro que atravessou o século debruçando sua poesia sobre sua matéria essencial: a Palavra. Aqui e em tantos outros poemas breves, a referência ao famoso *haiku* de Bashô é clara, e não somente pela estrutura de três versos ou as aliteraões e assonâncias, recursos muito usados pelos haicaístas brasileiros, mas pela alusão ao que representam a rã e a água.

Para a poética de Manoel de Barros, a poesia é aquilo capaz de resgatar o elo entre o mundo natural, sensível, e o homem, tão corrompido, que já não recorda sua natureza. Sua poética nega o olhar adestrado, os valores do capital, o pragmatismo, cedendo espaço às banalidades de todos os dias, da vida no campo, das memórias da infância, revisitadas sob o ponto de vista da palavra poética. E o faz como quem reclama um tesouro perdido, como quem chama de volta a si mesmo, e, por meio da linguagem, retoma o olhar mais puro sobre as coisas cotidianas, como se as visse pela primeira vez. Forja na poesia o primeiro contato com o mundo, a descoberta de tudo e de si mesmo. Assim também, de alguma forma, é o *haiku*: um flagrante no cotidiano, que nos desperta ao essencial do mundo, da pedra, do som da água. Por isso a rã benze o poeta, que imbuí-se do mais essencial da vida e tenta, a todo custo, voltar a seu papel fundamental, o de obedecer à voz da origem, como um oráculo que é

capaz não só de ver, mas de enxergar a beleza contida na banalidade. Sobre o papel de fazer a linguagem retornar ao seu estado natural e polissêmico, Octavio Paz diz que:

Toda vez que nos servimos das palavras, nós as mutilamos. Mas o poeta não se serve das palavras. É um servo delas. Ao servi-las, ele as devolve a sua plena natureza, recuperando seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Em primeiro lugar, seus valores plásticos e sonoros, geralmente desdenhados pelo pensamento; depois, os afetivos; e, por fim, os significativos. (PAZ, 2012, p.55).

Na segunda metade do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), de Manoel de Barros, chamada “O livro de Bernardo”, o poeta cita um trecho de *Manuscritos de Felipa* (1999, pp.154-155), de Adélia Prado. Como um prelúdio dos poemas seguintes, o trecho anuncia a potência lírica presente na normalidade, no “tal e qual” das coisas: “A normalidade é assombrosa./ Sua puerícia é mesma carne de poesia.”. Essa temática da metapoesia ou ainda, da matéria poética, bastante recorrente na obra de Manoel, se faz também presente nesse segundo momento do livro, ainda que agora reconfigurada para caber na boca de um homem que dá voz ao silêncio: Bernardo.

No poema de abertura da segunda parte, “Pois pois”, como numa justificativa à fala poética de Bernardo, o eu-lírico diz que Padre Antônio Vieira, “pregava”, aqui em sentido duplo, de pregação religiosa e também, como seu mestre no fazer poético, aos leitores atentos que ouvissem a voz do “bárbaro”, do homem inculto a fim de aprender com ele lições como “ouvir a fala das águas” (v.4) ou o “silêncio das pedras” (v.5). Em seguida, diz que Bernardo, um de seus eu-líricos preferidos, nunca fez outra coisa senão seguir de maneira instintiva as lições de um grande prosador. Assim, o eu-lírico descobre que esse Bernardo, de tanto “ver e ouvir inexistências”, tem manias de poeta. Sendo Bernardo uma personagem criada a partir de um homem, que na vida real era mudo, levava muito jeito com a vida no sítio, cuidando das plantas e dos animais e não tendo muitos vínculos com a vida prática das grandes cidades, sua poesia só poderia ser breve, sem perder o caráter de revelação. Uma poesia de escutar o silêncio.

Seguem abaixo os poemas de abertura da segunda parte do livro:

POIS POIS

O Padre Antônio Vieira pregava de encostar as orelhas
na boca do bárbaro.
Que para ouvir as vozes do chão
Que para ouvir a fala das águas
Que para ouvir o silêncio das pedras
Que para ouvir o crescimento das árvores
E as origens do Ser. Pois Pois.

Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
Que ouvir as vozes do chão
Que ouvir o perfume das cores
Que ver o silêncio das formas.
E o formato dos cantos. Pois Pois.
Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno,
os escutamentos de Bernardo.
Ele via e ouvia inexistências.
Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para
poeta. (BARROS, 2013, p.47)

O BANDARRA

Ele só andava por lugares pobres
E era ainda mais pobre
Do que os lugares pobres por onde andava.
Falou de começo: Quem abandona a natureza entra a
verme.
Aves nutriam por ele deslumbramentos de criança.
Ele sabia o sotaque das lesmas
E tinha um modo de árvore pregado no olhar.
O homem usava um dólma de lã sujo de areia e cuspe
de aves.
Mas ele nem tô aí para os esterco.
Era desorgulhoso.
Para ele a pureza do cisco dava alarme.
E só pelo olfato esse homem descobria as cores do amanhecer.
(BARROS, 2013, p. 49).

O segundo poema, “O Bandarra”, carrega um outro esclarecimento. Conforme a definição do dicionário Houaiss, “bandarra” pode significar indivíduo ocioso ou preguiçoso; mandrião, vadio, ou ainda, vidente, adivinho. A segunda definição nasceu junto a Gonçalo Anes Bandarra, o poeta-sapateiro, que no século XVI ficou conhecido por escrever trovas proféticas, que anunciavam o futuro de Portugal e alimentavam a esperança da volta de D. Sebastião.

O Bandarra, aqui, representa o próprio eu-lírico, “Mas ele nem tô aí para os esterco” (v. 11), que nele encarna as três figuras: o poeta, o vadio e o vidente. E igualmente realiza profecias, “Quem abandona a natureza entra a verme.” (v. 4). Nesse poema, o eu-lírico deixa clara qual a sua concepção de poeta, quase propondo ao leitor essa volta ao homem natural, que abandona as ambições do mundo prático em nome da pureza do cisco, das grandezas contidas nas minúcias daquilo que os olhos veem todos os dias. O poeta tem de ser um vidente, como também já disse Rimbaud¹⁶, e ser capaz de ver o insondável e dizer o indizível. Essa é, no fundo, a proposta da Poesia, seja na poética de Bashô ou de Manoel de Barros, e é aqui que a poesia de Manoel toca o *haiku* tradicional japonês.

¹⁶ Referência à carta destinada à Paul Démeny, conhecida como a “Carta do Vidente”: “ Je dis qu’il faut être voyant, se faire voyant.”, em que diz que o poeta deve ser um vidente a fim de revolucionar a linguagem poética.

Muitos dos poetas modernistas e também os que vieram depois se inspiraram no *haiku* japonês, incorporando de uma forma ou de outra essa maneira de fazer de poesia. Com Manoel de Barros não foi diferente. Como o homem culto que foi, capaz de ler em diferentes línguas e tendo passado algum tempo em Nova Iorque, Manoel provavelmente teve acesso à moda do “japonismo” corrente no início do século XX entre os norte-americanos e europeus e assim como muitos poetas brasileiros ao longo do século XX e mesmo do XXI, realizou também sua releitura do poema breve japonês. Sendo assim, a segunda parte do livro, aberta pelos poemas “Pois Pois” e “O Bandarra” inicia uma sequência de 52 poemas breves, em sua maioria, compostos por 3 versos e que tematizam a dinâmica natural dos animais, das plantas e do próprio fazer poético. Para demonstrar um pouco da aproximação entre a releitura de Manoel e o haiku tradicional japonês, foram escolhidos alguns entre os poemas contidos nessa segunda parte do livro.

3
Dentro de mim
eu me eremito
como os padres do ermo. (BARROS, 2013, p.51).

O terceiro poema apresentado em “O Livro de Bernardo”, carrega em si uma referência clara à filosofia Zen, ao sentimento de religiosidade, aos monges e padres, quando o eu-lírico diz que se “eremita”, recolhe-se em si mesmo como os “padres do ermo”. Esse poema simboliza o parar diante da coisa, o mesmo movimento que se deve praticar na poesia: antes de dizer, calar, a fim de encontrar a palavra primeira.

8
O sol transborda
nas estradas
e no olhar das sariemas. (BARROS, 2013, p. 52).

O oitavo poema da série constrói uma imagem metonímica do sol, que se desdobra nas estradas e também nos olhos iluminados da siriema, ave de médio porte e nativa da América do Sul. Ao construir essa imagem, o eu-lírico revela a comunhão existente entre todas as coisas: sol, estrada, siriema e eu-lírico se equivalem, pois ao dizer “sariema”, sabemos que essa é a fala autêntica de Bernardo, que não há esforço nenhum em dizer “siriema”, conforme a norma culta. O que se faz presente aqui é uma perspectiva de mundo que equipara todos os elementos da natureza, até mesmo o poeta, revelando sua relação com um mundo em que um elemento não se distingue do outro, de forma perfeitamente harmoniosa.

17

Vi o verão
no meio das pedras
e um lagarto. (BARROS, 2013, p. 54)¹⁷

Nesse poema, há um elemento vastamente usado pelo *haiku*: o *kigo*. Trata-se do uso de uma palavra que indique a estação do ano em que o poema foi feito, seja na forma de alusão, por exemplo, utilizando uma planta específica daquela época do ano, ou por meio de uma referência direta, nesse caso, através da palavra “verão”. Novamente a imagem criada aproxima os elementos da natureza e é possível quase enxergar uma foto em que os raios de sol recaem sobre as pedras e um pequeno lagarto aparece entre elas. Um flagrante não tão raro em dias quentes de verão, mas a maneira como se revisita uma imagem comum, a melodia contida em “ver o verão”, essa sim é a revelação poética.

Pode-se perceber que há entre essas releituras do *haiku* em “O Livro de Bernardo” principalmente duas “vertentes” temáticas, a primeira, que se põe mais próxima da proposta tradicional do *haiku*, e a segunda, que parece delinear o projeto lírico em questão. Trata-se, em linhas gerais, de constatar o trabalho poético no momento da escrita. Depois de dizer:

40

Quase vestida de sol
vi a chuva
em cima do morro. (BARROS, 2013, p.59).

Diz em seguida:

41

Palavras
Gosto de brincar com elas.
Tenho preguiça de ser sério. (BARROS, 2013, p.59).

Dessa forma, de alguma maneira, o eu-lírico parece comentar o poema anterior no ato de compor um novo poema, dizendo que gosta de brincar com as palavras e por isso criou a imagem em que vê a chuva “quase vestida de sol”. Usando esse recurso, o poeta recompõe o momento de iluminação, característica do *haiku* tradicional, não só no ato de captar o instante em que vê, ou melhor, que enxerga a chuva, mas também é capaz de flagrar o momento da realização poética. Diferente do eu-lírico dos poemas de Bashô, Issa, Buson, o eu-lírico dos poemas breves de Manoel de Barros parece ter consciência do projeto poético cultivado na modernidade, o da metapoesia, que se mostra consciente de sua insuficiência, mas que busca

¹⁷ A primeira edição data de 2001.

revelar-se como uma oposição ao mundo prático e ao olhar mecânico, apesar de saber qual o lugar ocupado pela poesia e pelos poetas nos dias atuais.

Assim, embora consiga um efeito de naturalidade próximo ao proposto pela filosofia por trás da poética do *haiku*, aqui, vemos um eu-lírico que usa a voz de Bernardo, mas que se coloca de maneira íntima nessa linguagem que parece refletir o próprio pensamento, as constatações sobre a natureza que o habita e também sobre a natureza da linguagem: “O silêncio/ está úmido/ de aves”. (BARROS, 2001, p. 54) Para a voz de Bernardo, não há nada de mais natural que associar a umidade ao silêncio criando uma textura, e fazer dele um lugar habitado por aves.

Conclusão

Realizadas as considerações acima apresentadas, é possível chegar a algumas conclusões. A primeira delas é de que, certamente, Manoel de Barros em algum momento de seu projeto poético, tomou conhecimento das formas do *haiku* e isso já refletiu em sua obra muito antes de *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), mas já nos anos 70 em *Matéria de Poesia* (1970), ou em *Arranjos para assobio* (1980), ou ainda, no *Livro das ignoranças* (1993). O fato é que poeta não fugiu à moda do “japonismo”, que pairou sobre as artes desde o início do século XX e reverbera ainda hoje.

Embora não se possa dizer que Manoel de Barros é um haicaísta, é possível sim dizer que o *haiku* de alguma forma entrou para sua aquarela de invenções poéticas, ainda que de uma maneira bastante particular e com o estilo inegável do poeta. A temática de sua poesia breve é muito semelhante aos preceitos do *haiku* tradicional: transformar a realidade através do olho do poeta, que torna-se um vidente das coisas óbvias e inúteis para mundo prático. Segundo Adorno, em *Palestra sobre lírica e sociedade* (1957), a poesia é anti-material, uma renúncia à reificação do homem:

A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 1974, p. 69).

E é assim que mesmo essa poesia breve de Manoel se mostra avessa ao capital e aos valores de troca. Tudo que é matéria de poesia não tem valor no mundo do comércio e não serve a nenhuma utilidade. Por vezes, rejeita até mesmo o saber normativo em prol da sabedoria popular: dizer “sariema” em vez de “siriema” é mais saboroso dentro do poema e

cabe melhor nessa poética. Essa poesia profetizada pelo homem puro, “Bernardo é quase árvore./ Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem/ de longe...” (BARROS, 2010, p.322) assim como o *haiku* japonês, norteador pela filosofia Zen, nos chama de volta à essência de tudo, que é também a essência da palavra.

Referências

- ADORNO, Theodor. W., **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, Livraria Duas Cidades, 2003.
- BARROS, Manoel de. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. São Paulo: Leya, 2013.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BASHÔ, Matsuo. Trad. SAVARY, Olga. **Haikais de Bashô**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- BATH, Sérgio. **Japão ontem e hoje**. São Paulo: Ática, 1993.
- GOGA, Masuda H., **O haicai no Brasil**. Trad. José Yamashiro. São Paulo: Oriente, 1988.
- GUTTILLA, Rodolfo Witzig (Org.). **Boa companhia: Haicai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- OHNO, Massao; KEMPF, Roswhita. Trad. SAVARY, Olga. **O livro dos hai-kais**. São Paulo: Massao Ohno, 1980.
- PRADO, Adélia. **Manuscritos de Felipa**. São Paulo: Siciliano, 1999.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- SUZUKI, Daisetz T. **Zen and japanese culture**. 5^a ed. Tokyo: Tuttle, 1994.
- WATTS, Alan. **El camino del Zen**. Retamar-Almería: Ediciones Perdidas, 2005.