

PAULO LEMINSKI, DISCÍPULO DE BASHÔ

Michele Eduarda Brasil de Sá¹ - UFRJ

Resumo: O presente artigo apresenta uma leitura da biografia de Bashô escrita pelo poeta brasileiro Leminski (publicada com o título “A lágrima do peixe” em 1983 pela editora Brasiliense, republicada em 1990 pela editora Sulina no volume intitulado *Vida* e depois em 2013 pela Companhia das Letras). Esta leitura interpreta que, através do estabelecimento de um *kôan* (“enigma zen”, em linhas gerais), o autor faz uma imersão na cultura japonesa, mais precisamente na cultura do período Edo. De início, serão apresentadas informações sobre Bashô e sua formação samurai, bem como o budismo zen e o haikai como gênero florescente. Logo após, analisaremos o que há de zen no texto de Leminski e o *dô* (“caminho”, “técnica”) cuja criação ele atribui a Matsuo Bashô: o *haiku-dô*.

Palavras-chave: Haikai; *kôan*; zen.

PAULO LEMINSKI, BASHÔ’S DISCIPLE

Abstract: This article presents a reading of Bashô’s biography written by Brazilian poet Paulo Leminski (published with the title "The Tear of the Fish" in 1983 by Brasiliense Publishing House, republished in 1990 by Sulina Publishing House in the volume entitled *Life*, and then in 2013 by Companhia das Letras). This reading interprets that, through the establishment of a *kôan* ("zen enigma", in general lines), the author makes an immersion in Japanese culture, more precisely in the culture of the Edo period. At first, information about Bashô and his samurai formation will be presented, as well as Zen Buddhism, and haikai as a flourishing genre. Soon after, we will analyze what is Zen in Leminski's text and the *dô* ("path", "technique") whose creation he attributes to Matsuo Bashô: the *haiku-dô*.

Keywords: Haikai; *kôan*; zen.

Introdução

Ao se pesquisar os poetas escritores de haikai no Brasil, destaca-se o nome de Paulo Leminski. Embora haja vários escritores que tenham se dedicado ao gênero, de antes e de agora, de vários lugares do Brasil, Paulo Leminski é uma das primeiras referências: ele não apenas escreveu haikai, mas pesquisou haikai, estudou o seu criador Matsuo Bashô como um

¹ Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, em exercício provisório na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS. Concluiu estágio pós-doutoral (PNPD/CAPES 2015-2016) no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia-UFU. Doutora e mestra em Letras (Letras Clássicas) pela UFRJ. É membro permanente do programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS). Atua também na pós-graduação lato sensu, como coordenadora e professora na especialização em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas (UFMS/UAB). E-mail: michedu@gmail.com

discípulo estuda o mestre – e estudou também outros discípulos, como Issa e Buson. Afastados por séculos, Leminski e Bashô de certa forma nos trazem um encantamento repentino pelas coisas mais corriqueiras da vida – uma bananeira, um sapo na água, a lua. Ambos conservam em seus haikais um pouco de humor e da contemplação do cotidiano.

A biografia de Matsuo Bashô que Leminski escreveu (publicada com o título “A lágrima do peixe” em 1983 pela editora Brasiliense) foi republicada em 1990 pela editora Sulina juntamente com as biografias que ele escreveu de Jesus, Cruz e Sousa e Trótski, em um volume intitulado *Vida* – que em 2013 foi republicado pela Companhia das Letras. Ele mesmo planejava publicar os textos em um só volume e dar-lhe este nome. Alice Ruiz, que foi esposa e companheira de escrita de Leminski, no texto de apresentação chama-o “nipônico de coração” e “samurai da poesia” – o que sem dúvida lhe faz jus, uma vez que um samurai era treinado não apenas na guerra, mas na arte, nas palavras (LEMINSKI, 2013, p. 12). Leyla Perrone-Moisés (2000) chama-o “samurai malandro”, “beatnik caboclo”, “malandro zen”, “o mais brasileiro dos poetas” uma espécie de artista munido tanto de ginga quanto de engenho, um escritor transcultural.

A admiração de Leminski pela cultura japonesa é algo que aparece em várias de suas obras. Os haikais, é claro, são a primeira evidência. No entanto, é digna de nota ainda a tradução que ele fez do livro *Sol e aço (Taiyô to tetsu)*, de Yukio Mishima; o seu posfácio é leitura essencial para os estudantes brasileiros de literatura japonesa. Nele, Leminski explica o contexto do suicídio de Mishima – oriundo de uma família de samurais – como um ato político e também artístico. Ele chama a atenção também para o fato de que não é possível compreender a literatura japonesa com o instrumental que utilizamos para compreender e apreciar a literatura ocidental. Afinal, como seria possível “avaliar, valorar, com critérios ocidentais, *francocêntricos*, obra de uma literatura tão remota e autônoma quanto a japonesa?” (LEMINSKI, 1986, p. 116).

Há ainda um livro infanto-juvenil de Leminski, *Guerra dentro da gente*, publicado em 1997 pela editora Scipione, indicado para leitura na escola. Como o próprio autor escreve na apresentação do texto, trata-se de uma “fábula onde os milagres são frequentes, onde existem armas para acabar com todas as armas”. O conto começa e termina com um personagem chamado Baita que, diante de uma ponte, tem a escolha de seguir um mestre, que primeiro lhe dá uma ordem, depois lhe oferece o conhecimento da arte da guerra. Além da imagem da relação mestre-discípulo pautada no que imaginamos ser o comum entre iniciantes e iniciados

nas artes orientais, há outros elementos que apontam para a cultura japonesa, como a identificação do velho com um *tengu* (figura do folclore japonês), os governantes em castelos que se assemelham aos senhores feudais japoneses, a ideia de aprendizado como um caminho, para citar apenas alguns.

Quem teria apresentado o Japão a Leminski? De acordo com Nascimento (2008, p. 127-128), sua aproximação com a cultura japonesa teria começado através da prática do judô – em que ele se desenvolveu brilhantemente – e, no que concerne ao haikai, ele teria conversado muito a respeito do gênero com a poetisa Helena Kolody, sua vizinha, que se tornou para ele uma espécie de figura materna (MARINS, 2004). A produção de Leminski em muitos pontos exala cultura japonesa. Dentre os elementos de toda esta cultura exótica e multifacetada, o poeta abraça a estética samurai ao voltar-se para Mishima, como já dito, mas principalmente ao estudar Bashô, que era também de família samurai. O “malandro”, em sua escrita caótica, na verdade mostrou-se um aluno disciplinado, tendo feito as suas lições com esmero e também se transformado, por sua vez, em mestre.

Este artigo apresenta uma leitura da biografia de Bashô escrita por Leminski como uma imersão do autor na cultura japonesa, mais precisamente na cultura do período Edo, através do estabelecimento de um *kôan* (“enigma zen”, em linhas gerais). O *kôan* que imaginamos para esta leitura dirige-se à descoberta de quem é Matsuo Bashô. Para esta leitura, iniciaremos investigando o próprio Bashô e sua formação samurai, em que estão contidos não apenas o treinamento militar (a parte que nele é menos aparente, praticamente sem evidências a pesquisar) mas também – e principalmente – o budismo zen e sua literatura. Em seguida, observaremos o que há de zen na biografia que Leminski escreve e o *dô* cuja criação ele atribui a Matsuo Bashô: o *haiku-dô*.

1. Matsuo Bashô, o zen e a poesia

Matsuo Bashô nasceu em meados do século dezessete em Iga, geograficamente situada na região central do Japão. De família samurai, seu nome de nascimento é Matsuo Kinsaku, posteriormente modificado para Matsuo Chûzaemon Munefusa, mas foi como Bashô que o poeta ficou marcado na história da literatura.² Bashô significa “bananeira”, e ele adotou este

² Fonte: *Bashô to Iga Ueno* (em japonês). Disponível em: <http://www.ict.ne.jp/~basho/country/bashoto_iga.html>. Acesso em: 03 set.2020.

pseudônimo porque havia uma em sua residência (FRÉDÉRIC, 2008, p. 117). Apesar de ser de origem samurai, ele não tinha uma posição elevada, porque mesmo as famílias de samurais possuíam diferentes níveis, e a de Bashô não estava entre as que se posicionavam nos mais altos. Aliás, quando Bashô era vivo, a família passou à categoria de fazendeiros/agricultores e posteriormente a nenhuma categoria em particular (SHIRANE, 2006, p. 110-111). Como uma figura socialmente marginal, Bashô também deu espaço a figuras semelhantes em seus poemas – o andarilho, o velho, o pedinte.

Uma coisa importante a se destacar quando se fala da posição social de Bashô é que, como um “ex-samurai”, ele deixa de prestar serviços de natureza militar, mas o código de conduta sob o qual foi criado não desaparece de seu modo de vida. Ele deixa de ter um senhor, tornando-se rônin³, mas continua, mesmo errante, seguindo os preceitos do bushidô, o “caminho do guerreiro”.⁴ Por esta razão escrevo “ex-samurai” entre aspas, porque não é possível deixar de sê-lo, já que não se trata meramente de um cargo ou de uma posição social: ser samurai é um estilo de vida, é viver sob um código de conduta que define a própria pessoa, sem o qual ela simplesmente não é o que é (embora seja possível deixar de exercer uma determinada atividade, como a de soldado).

Do século IX até o fim do período de guerras internas (*Sengoku jidai* – “era do país em guerra”), em 1568, o papel dos samurais como força militar se desenvolveu e se reafirmou numa constante. A partir deste momento histórico, e especialmente a partir do xogunato Tokugawa (1603-1867), com um período de relativa paz, a situação dos samurais na ordem social pré-estabelecida ficou delicada (BENNETT, 2014, p. 18). Bashô, que viveu de 1644 a 1694, vivenciou exatamente esta transição, donde se esclarece que o “rebaixamento” de sua família não tenha sido algo incomum para o período nem resultado de algum ato desonroso de algum membro da família, mas tão somente uma consequência das circunstâncias sociais e históricas. O que houve de fato foi que seu senhor veio a falecer e com isso a relação de vassalagem foi interrompida.

Como se vê, as características dos samurais foram transformadas ao longo dos anos. Shirane (2006, p. 105) diz que antes normalmente o samurai era iletrado, porém esta situação mudou drasticamente a partir “da emergência de uma nova estrutura socioeconômica, do

³ Palavra japonesa que designa o samurai que fica sem senhor, formada pelos ideogramas 浪人, que significam respectivamente “vaguear” e “pessoa”.

⁴ Bushidô significa “o caminho do guerreiro” a partir dos ideogramas que são lidos 武士 *bushi* (sinônimo de “samurai”) e 道 *dô* (“caminho”, “técnica”, “modo de fazer”) – como em judô, kendô, aikidô.

encorajamento do governo à educação e do incremento da venda de livros”. E prossegue, destacando a relevância desta mudança para a conjuntura literária da época, mais especificamente em relação ao haikai como gênero original do Japão:

Em meados do século XVII, quase todos os samurais, então a elite burocrática, eram capazes de ler, tal como os níveis médios e superiores das classes de camponeses e comerciantes. Esta população recém-alfabetizada transformou o haikai [...] na primeira literatura verdadeiramente popular do Japão, no sentido de ser amplamente praticada e lida por pessoas comuns. Na segunda metade do século XVII, os livros de haikai (mais de 650 títulos separados) ficaram em segundo lugar em popularidade, perdendo apenas para os textos budistas entre as editoras de Quioto.⁵ (SHIRANE, 2006, p. 105 – tradução nossa)

Todo o treinamento do samurai deveria ser voltado, no entanto, para o serviço ao senhor. Este entendimento encontra-se registrado pela primeira vez na obra *Hagakure* (“À sombra das folhas”), de Yamamoto Tsunetomo (FRÉDÉRIC, 2008, p. 365). Embora tenha sido compilado após a morte de Bashô, o texto reúne os princípios gerais do bushidô, que foram construídos durante anos. Quando se aponta Bashô como um samurai, ainda com a ressalva de que ele se tornou rônin mais tarde, pode-se deduzir erroneamente que ele seguia à risca estes preceitos. Um exemplo destes preceitos está no parágrafo 102, dirigido a um samurai anônimo, em que se lê que “a sua inclinação para as artes mostra que suas aspirações são inferiores ao que se espera de um samurai” [...] e que “a excelência em uma arte é causa de ruína para um samurai” (TSUNETOMO, 2014, p. 174).⁶

Bashô, como se vê, seguiu outro caminho – seu próprio caminho. Preferiu a poesia às armas. Deixou de ser samurai, mas há elementos de sua formação que o acompanharão – e à sua literatura – até o fim do caminho. Bashô não inventou nem alterou a forma do haikai – apenas, como diz Paz (1983, p. 32), alterou seu sentido: para além do “passatempo”, o haikai de Bashô transforma-se em “exercício espiritual”. Seu talento – mais de arte que de arma – pressupõe um processo, um caminho. Segundo Heyd (2003, p. 292), o caminhar acolhe as circunstâncias que são propícias para a sua poesia. Não se trata de um método específico, prescritivo, infalível para escrever haikai – trata-se apenas do seu jeito, o seu caminho, na

⁵ “By the middle of the seventeenth century, almost all samurai, now the bureaucratic elite, were able to read, as were the middle to upper levels of the farmer and chônin classes. This newly literate populace transformed haikai [...] into the first truly popular literature of Japan in the sense of being widely practiced and read by commoners. In the second half of the seventeenth century, haikai books (over 650 separate titles) were second in popularity only to Buddhist texts among Kyoto publishers.”

⁶ “Your penchant for the arts, however, shows that your aspirations are lower than what is expected for a samurai. [...] excellence in an art is cause for ruin as a samurai.” (TSUNETOMO, 2014, p. 174)

dubiedade que a metáfora fornece.

Esta sua jornada era, contudo, polifônica: seu processo poético abarcava o passado e o presente, as províncias por onde passava, as pessoas que ele conhecia no percurso. Ele permitia que sua poesia fosse tocada pela sua herança clássica, mas também pelos seus discípulos, contemporâneos de várias classes. Estes, por sua vez, também era tocados pelo talento de seu mestre, através da composição de haikai (SHIRANE, 2006, p. 125). Esta polifonia é, como veremos mais adiante, também uma marca da escrita de Leminski na biografia que ele escreve de Bashô: ele dialoga com diferentes personagens, do passado longínquo ou de outro dia desses, como se estivesse conversando com alguém pelo caminho. A esta polifonia de personagens e referências soma-se a linguagem coloquial atrativa, que leva o leitor junto com ele na jornada.

Quanto ao caminho (*dô*), fosse como teoria ou como prática, não se tratava de andar a esmo, mas também não era uma viagem com destino definitivo e imutável. O caminhar poético de Bashô é uma experiência de prazer e lazer, mas ao mesmo tempo é feito de forma disciplinada. Tudo que vai pelo caminho pode de repente se tornar poesia – daí que o poeta deve se preocupar em concentrar-se no caminho (HEYD, 2003, p. 292-293). Como diz Leminski (2013, p. 84), “*Tabi* (viagem) é uma das palavras prediletas de Bashô”. A biografia de Bashô no livro *Vida* contém desenhos de Bashô no início e no fim, ilustrando esse caminhar – que também é percebido e delineado no texto de Leminski.

Quanto ao método de Bashô propriamente dito, Heyd (2003, p. 293) indica três objetos de foco de sua prática, que compõem o que ele chama de “estética do caminhar”. São eles “o ato de mover-se no espaço, de um ponto a outro; o (re)conhecimento dos lugares; e o vir a conhecer a natureza tal como ela se revela a um andarilho na terra”.⁷ Para Leminski (2013, p. 136), Bashô inaugura o “caminho do haikai”, sendo ele chamado de *haiku-dô*, a exemplo de outros *dô* (ou “caminhos”) que materializam as experiências em que o zen pode se manifestar. A escrita da biografia do mestre parece um exercício zen. A isto retornaremos mais adiante.

Bashô engajava-se com uma ideia de arte que se afastava diametralmente da estética associada a objetos colecionáveis e obras caras, cuja posse era ostentada por outros samurais e pelos comerciantes, que passaram a ser mais valorizados socialmente (LAFLEUR, 2006, p. 91). Neste aspecto, mais do que o código samurai, o budismo zen foi crucial na sua formação.

⁷ “We may glean three objects of focus from his practice: the activity of traversing space by moving oneself and one's things along a path, the (re)cognition of places, and the coming to know nature as it presents itself to a wanderer in the land.” (HEYD, 2003, p. 293)

Quando se fala em budismo, é necessário ter em mente que existem várias escolas, cada uma com vários mestres, embora elas sejam cada uma sempre associadas aos seus mais representativos líderes. O budismo zen foi introduzido no Japão em mais de uma forma e por mais de uma pessoa (TAMARU; REID, 1986, p. 55). Desta maneira, nem tudo o que se lê sobre zen no Japão deve ser aplicado, por exemplo, à sua influência na casta dos samurais.

No entanto, o budismo zen é fundamental para a obra de Bashô, na medida em que ela se torna a síntese de dois caminhos diferentes do haikai como gênero: 1) o primeiro, o do haikai como poema humorístico, com paródias ao budismo e à cultura clássica de maneira ampla, associados à elite aristocrática; e 2) ao mesmo tempo, devido à mudança de perspectiva em relação ao haikai, que se considerava cada vez mais um gênero de alto valor literário, o seu caminho de alternativa à religião (ao budismo, especialmente), servindo de veículo para a propagação de valores morais e filosóficos. O satírico/humorístico e o religioso/filosófico passavam então a se alternar no haikai vívidos assim na poesia de Bashô, “iconoclástico, mas tradicional; humorístico, mas pesaroso; sagrado, mas profano; momentâneo, mas duradouro” (SHIRANE, 2006, p. 116).⁸ O humor, embora raro no budismo-religião, é algo comum no zen (ADDISS, 2006, p. 232). Leminski não se furta a oportunidade de compartilhar na biografia um desenho que Bashô fez de um samurai carrancudo – bastante ilustrativo de como o poeta japonês via os de sua classe.

Smith e Novak (2004, p. 90) assim definem o zen: “É um mundo de diálogos confusos, enigmas obscuros, paradoxos atordoantes, contradições flagrantes e falsas conclusões abruptas, todos apresentados no estilo mais urbano, alegre e inocente que se possa imaginar.” Quanto ao haikai (ou haiku, como o chama Octavio Paz), “[A]rte não intelectual, sempre concreta e antiliterária, [...] é uma pequena cápsula carregada de poesia capaz de fazer saltar a realidade aparente” (PAZ, 1983, p. 37). Não causa estranhamento o fato de que um e outro (zen e haikai) correlacionem-se tanto. O budismo zen marcou uma ruptura com o budismo dito tradicional na medida em que tencionava levar o budismo para a vida cotidiana, trazendo-o de uma posição distante, limitada por problemáticas filosóficas rebuscadas e por rituais ultraformalistas (TAMARU; REID, 1986, p. 55). O zen é uma seita bastante flexível, suscetível à adaptação. Desde o seu desenvolvimento, nos séculos XIII e XIV (pensando em termos de história do Japão, logicamente), começou a dividir-se em muitos ramos, para daí

⁸ “[...] iconoclastic yet traditional, humorous yet sorrowful, sacred yet profane, momentary yet lasting [...]” (SHIRANE, 2006, p. 116)

fincar-se e frutificar em vários aspectos da cultura japonesa (LEONARD, 1973, p. 84).

Com tantas modificações, reformulações e detalhes, é muito difícil estreitar o conhecimento do zen para aplicá-lo ao estudo da obra de um poeta em específico, especialmente se encontramos o que lemos de zen, na maioria das vezes, em fontes que tendem a apresentá-lo de forma ainda mais exotizante, com uma nuance etnocêntrica que atrapalha mais do que auxilia. Para este trabalho, então, nos ateremos ao conceito de *kôan*, fundamental para a prática do zen. A iluminação repentina, fruto de profunda disciplina mental e física, encontra-se no centro do zen (LEONARD, 1973, p. 83; PAZ, 1983, p. 33; ADDISS, 2006, p. 233). A fim de alcançá-la, o mestre propunha ao discípulo um *kôan*, um enigma não só aparentemente insolúvel, mas também por vezes ilógico.

Rocha (2016, p. 179) assim define *kôan*:

Kôan são questões paradoxais propostas por um professor Zen a um estudante como parte de seu treinamento. O aluno será capaz de responder a essas perguntas se ele se abstém de usar sua mente racional e dá um salto para um próximo nível de compreensão, transcendendo o pensamento conceitual. Como resultado, o aluno torna-se ciente das limitações do pensamento.

A destruição da lógica no zen visa à descoberta de um novo sentido “através da experiência do sem sentido” (PAZ, 1983, p. 34). Apesar do absurdo e do ilógico, a resposta ao *kôan* encontra sentido, mas ela se pauta na experiência, e não no discurso (SMITH; NOVAK, 2004, p. 95). A língua não pode conter nem substituir a experiência, que se materializa vivida, não falada. Parece um tanto contraditório utilizar as palavras (para as quais existe uma lógica) em um processo de desconstrução de sentido no qual o sujeito precisa justamente suplantar a lógica.

Um exemplo de *kôan* é dado pelo próprio Leminski na biografia:

Hui-ko procurou Bodhidharma, primeiro patriarca do zen chinês e lhe disse:
- Não tenho paz na minha mente. Pacifica minha mente.
- Traz tua mente à minha presença e eu a pacifico – responde Bodhidharma.
- Mas quando busco minha própria mente, não consigo encontrá-la – diz Hui-ko.
E Bodhidharma:
- Pronto! Pacificuei tua mente.

Ao lermos a biografia de Bashô escrita por Leminski – uma biografia imaginada e peculiar, como veremos em seguida – percebemos que ele coloca para si este desafio como um discípulo que recebe um *kôan*. Ele se lança a descobrir o que não está registrado, a

escrever sobre o que ninguém viu, a narrar o que ninguém sabe como aconteceu. Esta biografia é uma viagem, um caminho a percorrer. Pela “estética do caminhar”, Leminski tenta encontrar Bashô movendo-se no tempo e no espaço, (re)conhecendo pessoas, coisas e lugares, e experimentando a natureza tal como ela se revela na cultura japonesa.

2. Leminski e o caminho – a biografia de Bashô

A biografia que Leminski escreve identifica a figura do biografado com sua obra (TEIXEIRA, 2008, p. 31). Não há como ser diferente, de início, porque não há informações substanciais e fidedignas a respeito de Bashô, nas quais Leminski possa apoiar a sua narrativa. Porém, dado o seu estilo, também não seria uma biografia tradicional o tipo de biografia que ele haveria de escrever. A quem considere isto uma impropriedade, resta-nos dizer, como Teixeira (2008, p.63), que a biografia “[...] se realiza através da efetiva participação do leitor, sem a imposição rígida, por parte do biógrafo, de uma verdade sobre o biografado.” Desta forma, a biografia é uma viagem (ou um caminho) e o convite é aberto a todos os que desejarem dela participar. No texto, também, personagens que aparecem aqui e ali, ainda que rápida e inesperadamente, tornam mais rico o caminhar – Diógenes procurando um homem com uma lâmpada acesa em pleno meio-dia é citado por Leminski (2013, p. 130) como “um *kôan* perfeito”. Leminski (2013, p. 98) tenta ainda encontrar paralelos para Bashô – Cícero na Roma antiga? Euclides da Cunha na literatura brasileira?

Leminski escreve a biografia de Bashô como se o seguisse, como se o tentasse desvendar – olhando as pedras e as flores no caminho. Distraído, vencerá? Estará distraído – ou apenas descontraído?

Escrita com várias digressões, de forma espontânea, a biografia tem o que Teixeira (2008, p. 64) chama de “estrutura zen” – mas o que é este *zen*? No Brasil, por influência dos Estados Unidos, a palavra *zen* geralmente vem associada à ideia de calma e às vezes à de falta de regras rígidas. Analisando alguns produtos da mídia (artigos e capas de jornais e revistas, principalmente), Rocha (2016, p. 176) escreve também que:

Ideias comumente associadas ao Zen pela mídia são: felicidade, paz, tranquilidade, bem-estar, simplicidade, harmonia e meditação por um lado, e modernidade, elegância e moda por outro. [...]

Chamar alguém de “zen” é dizer que essa pessoa é calma, controlada e pacífica. [...] O imaginário comum do Zen associado à tranquilidade e à paz interior é justaposto com a ideia de que o Zen engloba todas as crenças, práticas e técnicas orientais e

exóticas empregadas para alcançar esse estado. Assim, matérias de jornais e revistas frequentemente trazem títulos que envolvem o termo “Zen”, mas na verdade tratam de outras escolas do budismo (normalmente o budismo tibetano), yoga, tai chi chuan, feng shui, cristais etc.

Como evidências da estrutura zen a que se refere, Teixeira (2008, p. 49) menciona o caráter digressivo da biografia, “[...] como se a seleção dos aspectos – ou o conjunto deles – não se pautasse por uma diretriz ‘séria’, mas se deixasse produzir sozinha, livremente, errantemente”, em uma demonstração de “descentramento”. De fato, a nossa perspectiva ocidental vê na fluidez brincalhona de Leminski um desafio à seriedade (própria da literatura em sua acepção canônica, da filosofia como mãe de todo conhecimento, da religião como uma casa de dogmas). Somos tão apegados à razão e à noção que temos dela que nos esquecemos de que “no zen lidamos com uma perspectiva que está convencida de que a razão é limitada e que deve ser suplementada com outra forma de conhecimento” (SMITH; NOVAK, 2004, p. 97). Neste sentido, sim, concordamos que a biografia é *zen*. Mas *zen* tem estrutura? Ou mesmo a estrutura é desafiada? Ainda: pode-se dizer que o “livre trânsito de um assunto ao outro, ou de um poema a outro, como se o texto se desenvolvesse por si mesmo” (TEIXEIRA, 2008, p. 38) é um indício da obra “em sintonia com alguns ‘preceitos’ zen”? Ou que a “modulação de gêneros literários” como “sintoma da *atenção distraída*” (TEIXEIRA, 2008, p. 39 – grifo do autor) é uma prática zen?

Teixeira (2008, p. 53) fundamenta suas colocações pela liberdade de que Leminski faz uso ao escrever a biografia de Bashô, que “parece coincidir com alguns preceitos zen, com o despojamento, o desapego – o texto, solto, não se ‘apega’ a uma diretriz pré-existente [...], antes parece produzir-se sozinho...” Lembra que a aceitação e a confiança no acaso também são preceitos zen.

Lembre-mos que o zen também se manifesta e se experiencia através do *dô* (“caminho”), a maneira pela qual um ofício é praticado, uma arte é executada. Há um caminho excelente, a melhor forma, para fazer as coisas. Este *dô* está em várias palavras japonesas: *bushidô* (o “caminho do guerreiro”); *kendô* (o “caminho da espada” – *ken* é a leitura chinesa de *katana*, “espada”); *sadô* (que Leminski escreve em sua forma mais rara, *chadô* – o “caminho do chá”). Leminski toma a liberdade de registrar ainda o *haiku-dô* – este, sim, o grande caminho de Matsuo Bashô.

Neste *haiku-dô*, Leminski foi seu discípulo. Tem haikai sério, tem bem-humorado; tem natureza de lá e de cá. Não gratuitamente a biografia contém as seções *haru*, *nátsu*, *áki*, *fuyú*

(“primavera”, “verão”, “outono” e “inverno”, respectivamente), as quatro estações tão ao gosto das coletâneas de poemas clássicos japoneses. Para solucionar seu *kôan*, Leminski precisa fazer a jornada, e nos leva com ele. Cada digressão é parte do caminho, não uma distração – seja uma comparação com algo distante, seja um comentário às traduções, seja um poema, ou dois, ou três na sequência. Sua caminhada foi intensa, embora não tão longa – e nós, que vamos viajando juntos a convite, não podemos senão concordar: “[c]ertas coisas são fatais. Viver exige muitos haikais” (LEMINSKI, 2013, p. 149). Ou ainda: “[a] viagem mais para fora é a viagem mais para dentro” (LEMINSKI, 2013, p. 150).

Considerações finais

Quem é Matsuo Bashô? Bashô, que Leminski (2013, p. 123) chama de “ninguém-todo-mundo”, é uma síntese da cultura japonesa que Leminski tanto conhece e ama. É verdade que é apenas uma parte, ou uma face, ou ainda parte de uma face dela – é a cultura japonesa do samurai, do haikai, da poesia ligada essencialmente à natureza e à vida. Ainda assim, limitada e circunscrita a um ambiente que já é passado há muito tempo (embora ainda hoje seja apelativa aos olhos do ocidente), é nesta imagem de Japão que Leminski habita e frutifica. Por ser “samurai malandro”, ou “malandro zen”, como disse Leyla Perrone-Moisés, cabe-lhe um *dô*, cabe-lhe um *kôan*.

O discípulo superou o mestre? Seria muito injusto comparar Leminski a Bashô, especialmente a partir de um clichê como este. Digamos que o discípulo superou a si mesmo tantas vezes quantas um mestre poderia esperar, ou mais. Leminski traduz Bashô para si e para nós, e juntamente com ele várias imagens, ideias e sentimentos, convidando-nos a um caminho de contemplação e poesia, com tudo o que neles cabe. Quem faz o caminho é o viajante – e todos somos trazidos para dentro deste enigma, deste *kôan*, que é saber e viver a poesia como um caminho diário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADDISS, Stephen. Interactions of Text and Image in Haiga. In: KERKHAM, Eleanor (Ed.). *Matsuo Bashô's Poetic Spaces*. Palgrave Macmillan, New York, 2006. p. 79-101.

BENNETT, Alexander. *Hagakure* in Context. In: TSUNETOMO, Yamamoto. **Hagakure:**

the secret wisdom of the samurai. Clarendon: Tuttle Publishing, 2014.

FRÉDÉRIC, Louis. *O Japão – dicionário e civilização*. Trad. Álvaro David Hwang (coord.). Rev. Técnica Jorge Júnior do Prado e Jusara Kazue Ishioka. São Paulo: Globo, 2008.

HEYD, Thomas. Bashō and the Aesthetics of Wandering: Recuperating Space, Recognizing Place, and Following the Ways of the Universe. *Philosophy East and West*, p. 291-307, 2003.

LEMINSKI, Paulo. *Guerra dentro da gente*. São Paulo: Scipione, 1997.

LEMINSKI, Paulo. Posfácio. In: MISHIMA, Yukio. *Sol e Aço*. Trad. Paulo Leminski. Assessoria técnica para a tradução: Darci Kusano e Elza Taeko Doi. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Sousa, Bashō, Jesus e Trótski*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEONARD, Jonathan Norton. *Japão Antigo – Biblioteca de História Universal Life*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.

LAFLEUR, William. Skeletons on the Path: Bashō Looks Forward. In: KERKHAM, Eleanor (Ed.). *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*. Palgrave Macmillan, New York, 2006. p. 79-101.

MARINS, José. Helena Kolody: pioneira do haikai. *Kakinet.com*, 2004. Disponível em: <<https://www.kakinet.com/caqui/kolody.php?t=4>> Acesso em: 10 de jun. de 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O samurai malandro. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 234-240.

NASCIMENTO, Lidiane Alves do. “O par que me parece”: o diálogo de Paulo Leminski com a tradição do haikai. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, v. 12, n. 1, 2008, p. 122-142.

PAZ, Octavio. A poesia de Matsuo Bashō. In: BASHŌ. *Sendas de Oku*. Trad. Olga Savary. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1983. p. 29-42.

ROCHA, Cristina. *O Zen no Brasil – em busca da modernidade cosmopolita*. Coleção Japão em Foco – Volume 5. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

SHIRANE, Haruo. Double Voices in Bashō's Haikai. In: KERKHAM, Eleanor (Ed.). *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*. Palgrave Macmillan, New York, 2006. p. 79-101.

SMITH, Huston; NOVAK, Philip. *Budismo - Uma Introdução Concisa*. Editora Cultrix, 2004.

TAMARU, Noriyoshi; REID, David. *Religion in Japanese culture: where living traditions meet a changing world*. Tóquio: Kodansha International, 1996.

TEIXEIRA, Danilo Bernardes. *Vida e verso: a lágrima do peixe – um estudo da biografia de Bashō escrita por Paulo Leminski*. 2008. 71 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Teoria Literária) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade federal de Uberlândia, 2008.
