

Haicai e repetição tropicais **O poema breve segundo Dalton Trevisan e Paulo Leminski**

Jorge Wolff
Universidade Federal de Santa Catarina
Brasil

Resumo:

O que se propõe neste trabalho é uma aproximação à noção de haicai a partir das apropriações do termo enquanto procedimento poético feitas pelos escritores brasileiros Dalton Trevisan (1925) e Paulo Leminski (1944-1989) que, de diferentes formas, o incluíram em suas extensas obras. Tomando o caminho do haicai através do Roland Barthes de *O império dos signos* (1969) e da *Preparação do romance* (1978), investigamos alguns caminhos que levam, por sua vez, os dois escritores de Curitiba – a ideologizada e caótica capital do estado do Paraná no sul do Brasil – às escrituras do mínimo. Ambos buscam de maneiras radicalmente diferentes a máxima concentração verbal e sintática, sendo que suas respectivas versões do poema de origem japonesa não são lidas como interpretações ou explicações do original e sim – como diz Barthes – ressonância, reescritura e repetição.

Palavras-chave: Haicai - Dalton Trevisan - Paulo Leminski - Literatura brasileira- Repetição

Abstract:

This work proposes a study of the notion of haiku from the appropriations made by brazilian writers Dalton Trevisan (1925) and Paulo Leminski (1944-1989) who have included Japanese poetry in their broad literary production with different approaches. Based in the propositions by Roland Barthes in *L'empire des signes* (1969) and in *La préparation du roman* (1978), we investigate some ways in which both writers from Curitiba – the famous, ideologized and chaotic capital of Parana Province in South Brazil – develop their minimalist writing. Both of them look for the maximal verbal and syntactic concentration in radically different forms, and their versions of the japanese poem are not read here as interpretation or explanation but, as Barthes says, resonance, rewriting and repetition.

Keywords: Haiku- Dalton Trevisan- Paulo Leminski- Brazilian literature- Repetition

Resumen:

Lo que se propone en este trabajo es un acercamiento a la noción de haiku desde las apropiaciones del término hechas por los escritores brasileños Dalton Trevisan (1925) y Paulo Leminski (1944-1989) que de distintas formas lo incluyeron en sus extensas obras literarias. Tomando como eje los planteos de Roland Barthes en *El imperio de los signos* (1969) y *La preparación de la novela* (1978), investigamos algunos caminos que llevan los dos escritores de Curitiba –la flamante, ideologizada y caótica capital de la provincia de Paraná en el sur de Brasil– a las escrituras de lo mínimo. Ambos buscan de maneras radicalmente diferentes la máxima concentración verbal y sintáctica, y sus respectivas versiones del poema de origen japonés no son leídas como interpretaciones o explicaciones del original sino –como dice Barthes– resonancia, reescritura y repetición.

Palabras clave: Haiku- Dalton Trevisan- Paulo Leminski- Literatura brasileña- Repetición



O haikai nos lembra aquilo que nunca nos aconteceu; nele, *reconhecemos* uma repetição sem origem, um acontecimento sem causa, uma memória sem pessoa, uma fala sem amarras.

Roland Barthes

O haikai como “erro” e como poema breve adaptado aos moldes da tradição moderna e modernista, que chamaremos de “haikai tropical”, tem suas primeiras apropriações brasileiras em ninguém senão Monteiro Lobato (1882-1948). Escritor paulista marcado por um modernismo conservador, o autor das versões pioneiras de haicais no país, ainda no ano de 1906, sempre esteve tão próximo quanto em tensão com a ala vanguardista do modernismo brasileiro, oficialmente iniciado em 1922.¹ De modo que se propõe, neste texto, um trabalho sobre o erro, ou no erro do haikai –como nos seis haicais “românticos” vertidos por Lobato no início do século XX (cf. Guttilla 2009: 10)–, vale dizer, no haikai como erro, como perda em função de seu caráter especialmente intraduzível, e com a contribuição –milionária?– de todos os erros cometidos de modo deliberado por Dalton Trevisan e por Paulo Leminski em suas respectivas versões, mais ou menos selvagens, do poema japonês.

Leminski, como é conhecido, foi com frequência um discípulo fiel de Bashô e da cultura japonesa, enquanto Trevisan sempre atuou como franco-atirador e traidor explícito do universo do haikai sob a forma de experimentos de linguagem elíptico-aforística que ele mesmo posteriormente batizaria de *ministórias*. No entanto, é também o autor de uma série de pequenos textos intitulados “haicais”, esparsos por sua numerosa obra, além de se caracterizar pela profunda obsessão pelo mínimo e pela eterna reescritura, em modo menor, de seus próprios textos. Entre a fidelidade e a traição, o fato é que ambos partiram dos mesmos saltos de sapo ou restos de cigarra, sempre em nome, nos dois casos, das formas brevíssimas. No entanto, dos dois “haicaístas” invocados, apenas Leminski dedicou-se com afinco e escreveu ensaios sobre o poema japonês. Pode-se dizer inclusive que dedicou a vida a ele através do estudo e da tradução da língua japonesa e da prática das artes marciais. Mas também seria possível afirmar que Dalton Trevisan teria dedicado à sua maneira a existência ao haikai, no sentido de que se dedicou com afinco à concentração mais extrema em seus textos, ao mesmo tempo em que escolheu um modo de existência recluso tão ou mais concentrado exclusivamente neles: não se conhecem fotografias do velho escritor (a não ser imagens fugazes), que se nega a

¹ Não obstante, Lobato manteve atuação fundamental como editor e escritor, vindo a se tornar um clássico da literatura infanto-juvenil e da própria cultura brasileira do século XX através da série *O Sítio do Picapau Amarelo*, com enorme difusão a partir de suas adaptações para a televisão.



conceder entrevistas e a aparecer em qualquer meio, ao contrário de Leminski cuja fotobiografia *Múltiplo Leminski* (para apenas um exemplo) foi publicada em 2013, quando da exposição de mesmo nome, no Museu Oscar Niemeyer de Curitiba, a qual se abre com uma imagem do poeta nu.²

Mas disciplina, ainda que em nome do delírio literário, e concentração, ainda que com finalidades de descentramento estético, caracterizam igualmente a concepção artística dos dois escritores. Que podem, portanto, ser vistos como espécies de religiosos provincianos, loucos e loquazes, tendo desenhado a sangue e fogo –ambos aos gritos, sendo um mudo e outro eloquente– a “poética da República de Curitiba” antes mesmo dela existir como tal. O autor das *Novelas nada exemplares* a vem sangrando há quase oitenta anos, desde a década de 1940: Trevisan estreia oficialmente com este volume de contos em 1959, mas já era autor de plaquetes e livros desde a década de 40, ainda que os renegue. Trata-se num e noutro de táticas e de temporalidades distintas, mas com impactos e efeitos similares a partir da distante terra natal para o pequeno grande mundo do mercado editorial, dos intelectuais e dos leitores brasileiros. Ainda hoje são eles os nomes lembrados em referência à literatura e à cultura do Paraná, para o bem e para o mal, por motivos em que buscaremos tocar a seguir.

Diríamos, então, que se trata dos poetas-escritores-críticos mais geniais que Curitiba produziu e que insistem em incidir no panorama intelectual do país, mesmo que um deles tenha morrido faz muitos anos, em 1989, e que o outro, aos 93 anos (completados em 2018), pareça estar meio retirado (suas últimas publicações datam de 2014). No entanto, por falar em “República de Curitiba”, lembremos que o foco da atenção sobre a cidade foi desviado para questões judiciais e políticas imediatas e agônicas, com nomes que fazem as delícias dos meios de comunicação e das “redes sociais”, muito mais do que os dos dois escritores, ainda que eles certamente continuem contribuindo com sua parte no espetáculo. Caberia dizer, a propósito, que o trotskista Leminski manteve relações perigosas com políticos neoliberais que dariam forma à capital pós-moderna do Paraná (a exemplo de Jaime Lerner, arquiteto sofisticado e administrador prestigiado da cidade nos anos 1980), o que ajudaria a explicar, ao lado da fama midiática pura e simples, a realização da primeira versão do festival literário anual “Perhappiness”, em sua homenagem, no mês seguinte a sua morte em 1989 e que duraria até 2005. Quanto ao “Vampiro de Curitiba” (como passou a ser chamado o autor do livro homônimo publicado em 1965), que sempre se manteve tão alerta quanto alheio às tentativas de institucionalização de sua vida-obra, tentei esboçar uma relação de sua literatura com a

² Por sinal, a mesma imagem da capa de seu livro de estreia, o romance-ideia *Catatau* (1975).

política –ambas vistas como modos de ver e fazer no seio do regime estético das artes, nos termos de Jacques Rancière– em texto intitulado “Poética da República de Curitiba: ‘laranja azeda’, ‘sabugo estéril’, ‘vergonha eterna’. Dalton Trevisan Meia-Oito”.³

Há uma contradição saliente aí: Leminski, biógrafo e admirador de León Trotsky, guru da contracultura e da esquerda estudantil, foi interlocutor de líderes neoliberais de uma Curitiba que tanto ele quanto Dalton Trevisan sempre combateram em seus textos. Já a posição ideológica deste último, apesar da repulsa ao processo de modernização conservadora que levou a Curitiba do asfalto e dos ônibus articulados ao caos metropolitano atual, foi considerada invariavelmente reacionária e ultrapassada. A escritora Alice Ruiz, viúva de Leminski, chegou a promover uma vingança explícita ainda nos anos 70 ao que considerava a naturalização da submissão da mulher na obra de Dalton Trevisan, na história em quadrinhos “Papel principal”, em que a personagem Maria se vinga do autor-narrador chamado Dalton, tomando o seu lugar.⁴ No entanto, na mesma década de 70 em que se verificava essa tensão geracional localizada, Trevisan se associou ao cineasta carioca Joaquim Pedro de Andrade, ligado tanto à esquerda engajada quanto ao tropicalismo, para realizar o longa-metragem *Guerra conjugal*, finalizado em 1975 e mantido sob censura por longos anos; num de seus episódios, baseados em 16 contos do escritor curitibano, que também assina os diálogos do filme, a mulher tanto é submetida como claramente se vinga do típico personagem do marido machão.

Clandestinidade e visibilidade

Mas do haikai viemos e ao haikai voltaremos. Nas preliminares de *A preparação do romance*, imediatamente antes de abordar o poema breve japonês, na sessão de 9 de dezembro de 1978, disse Roland Barthes: “Escrever requer clandestinidade” (2005: 47). Para Dalton Trevisan, a frase é cristalina; já Paulo Leminski desenhou a vida no aberto; e, no entanto, ambos tomariam o haikai como uma espécie de princípio ativo para escrever. O haikai comunicativo, o haikai da “sacada”, do dito espirituoso e trocadilhesco seria típico de Leminski através de Millôr Fernandes (escritor e humorista que popularizou o haikai em revistas de grande circulação entre os anos 70 e 80), como atesta Paulo Franchetti no ensaio “Paulo Leminski e o haikai”. Já Dalton Trevisan tende a destruir sistematicamente o formato tradicional do haikai (desatendendo sistematicamente aos três versos com cinco, sete e cinco sílabas), escrevendo-os menores ou maiores, nunca iguais na forma.

³ Texto disponível em:

http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/6463

⁴ Ver Ruiz, Alice e Leminski, Paulo. *Afrodite. Quadrinhos eróticos*. “Papel principal” foi publicado originalmente em 1979 no número 5 da revista *Neuros* de Curitiba.



No ensaio mencionado, Franchetti (2012: 213-237) estuda a relação de Leminski com o haicai a partir do contexto cultural brasileiro, com apelo à figura de João Cabral de Melo Neto e à recepção da poesia japonesa no Ocidente. Eram os anos 50 e o poeta pernambucano apresentava as suas famosas falas em São Paulo, basicamente verificando a falta de comunicação da poesia com o público leitor, que o poema breve haveria de conectar. O concretismo nascente daria as cartas na trajetória de Leminski a partir dos anos 60, mas ele vinha de um ambiente –Curitiba– em que as artes e a literatura se modernizaram graças a Dalton Trevisan à frente da revista *Joaquim* nos anos 40.⁵ O drummondiano Dalton dos anos 50, correspondente e interlocutor do poeta mineiro desde a década anterior, liderou a insurreição antiparanista na literatura e nas artes plásticas em Curitiba,⁶ que depois Leminski conheceu bem mais livre do cânone acadêmico, com a ruptura modernista promovida pela *Joaquim* –que, salvo engano, a geração da contracultura (a de Leminski) não leu. Além disso, vale observar que, no início dos anos 60, Leminski fez parte de um grupo de poetas chamado “Áporo”, nome derivado do poema de Drummond. Concretista e pós-concretista, o autor do *Catatau* seria levado, mais tarde, a exorcizar a incomunicabilidade através da poesia palatável para as massas, à diferença da proposta estética sem concessões de Dalton Trevisan. O “Vampiro de Curitiba”, já consagrado como contista, haveria de apostar justamente na incomunicabilidade através de uma prosa porosa que, a partir dos anos 70, se concentra e se descentra ao máximo, sem aparentemente dar a mínima importância para a sua recepção. No entanto, sua ligação com certa crítica conservadora e a chamada geração de 45 (sendo Ledo Ivo um dos poetas mais presentes na *Joaquim*) no início da carreira e sua distância da vertente concretista tornaria ainda mais complexa e singular a sua posição no mapa literário tupiniquim.

Mas a trajetória dos paranaenses Trevisan –com a Itália no sobrenome– e Leminski –com a Polônia nele– tem algo mais em comum, além da raiz drummondiana e provinciana do sul do país, que é a origem profundamente católica, a obediência à letra das sagradas escrituras do Cristianismo na infância e juventude de ambos, o que se refletiria de várias formas na obra de um e de outro.⁷ Desse lugar em que a formação cristã é basilar, com a

⁵ Sua reedição fac-similar surge finalmente em 2000 por iniciativa da Imprensa Oficial do Paraná. Interessante observar que o responsável pela iniciativa, Miguel Sanches Neto, autor de uma tese dedicada à revista e do volume de crítica *Biblioteca Trevisan*, é discípulo direto de Wilson Martins (1921-2010), antigo colaborador da *Joaquim*, crítico literário que se tornou professor de literatura brasileira na New York University, famoso por conservador e anti-leminskiano.

⁶ Cf. Oliveira, Luiz Claudio Soares de. *Dalton Trevisan (en)contra o paranismo* (ver Bibliografia).

⁷ Flora Sússekind desenvolve a relação religião-arte em Leminski no ensaio “Hagiografias”, também descrita na biografia de Toninho Vaz dedicada a Leminski, *O bandido que sabia latim*; ninguém, salvo engano, trabalhou o tema além da mera menção na obra de Trevisan.



leitura sistemática da Bíblia Sagrada, ambos os escritores, separados por dezenove anos em idade, vão rumar em direção ao seu extremo oposto no sentido do rápido esvaziamento dos valores reativos do Catolicismo e da opção por um agnosticismo radical, atravessado, no caso de Leminski, pela contracultura e pela escola zen-budista via poesia japonesa e artes marciais.

Em *O império dos signos*, Barthes já sugeria ao seu modo essa descida aos infernos, ao se referir em tom crítico à descrição como gênero tipicamente ocidental, cujo correspondente espiritual seria a contemplação. Sublinho que não se trata com isto de afirmar que Dalton Trevisan e Paulo Leminski tenham sido leitores de Roland Barthes, e sim de aproveitar ou fazer uso da oposição proposta por Barthes entre a narrativa descritiva e o haikai japonês porque talvez possa iluminar o caminho trilhado pelos dois escritores brasileiros. Escreve Barthes no capítulo “O incidente” de *O império dos signos* (que leio na bela tradução de Leyla Perrone-Moisés):

A descrição, gênero ocidental, tem seu correspondente espiritual na contemplação, inventário metódico das formas atributivas da divindade ou dos episódios da narrativa evangélica (em Inácio de Loyola, o exercício da contemplação é essencialmente descritivo); o haikai, pelo contrário, articulado sobre uma metafísica sem sujeito e sem deus, corresponde ao *Mu* búdico, ao *satori* Zen, que não é de modo algum descida iluminativa de Deus, mas “despertar diante do fato”, captura da coisa como acontecimento e não como substância, acesso à margem anterior da linguagem, contígua à opacidade (aliás inteiramente retrospectiva, reconstituída) da aventura (aquilo que acontece à linguagem, mais ainda do que ao sujeito). (Barthes 2005: 102)

A fuga do estruturalismo cientificista experimentada por Barthes passa, como se sabe, pelo Japão. É de 1970 *O império dos signos*, livro breve em que dedica quatro capítulos ao haikai. Contra a interpretação, a penetração e o arrombamento do sentido tipicamente ocidentais, que, segundo ele, são os caminhos da perda do haikai, propõe-se a suspensão da linguagem, o que ele situa com um poema de Bashô: “Como é admirável / Aquele que não pensa: ‘A Vida é efêmera’ / Ao ver um relâmpago!” (Barthes 2005: 95). Não se trataria, portanto, para Bashô, de pensar o relâmpago como permanência, mas de evitar a analogia com a vida e no limite qualquer relação de causa e efeito. Tampouco se trataria, no haikai –em sua tensão com o desejo de escrever o romance–, de apenas buscar ser conciso, encurtando o significante e mantendo a densidade do significado, “mas ao contrário de agir sobre a própria raiz do sentido, para fazer com que esse sentido não se difunda, não se interiorize, não se torne implícito, não se solte, não divague no infinito das metáforas, nas esferas do símbolo”. Visto como “acontecimento breve”, o haikai encontra “sua forma

justa” sem ser uma “pintura exata do real” e sim uma “música dos sentidos”, com “a pureza, a esfericidade e o vazio de uma nota musical”, nos termos do Barthes (2005: 99, 100) em mutação profunda de 1970.

A mencionada descida aos infernos através da conexão entre prosa e poesia, romance e haicai exposta em *A preparação do romance* talvez permita dizer também que o único “programa” literário apresentado por Dalton Trevisan, em sua longa trajetória e para além de sua própria obra, no prefácio a *O pássaro de cinco asas*, de 1974, poderia igualmente ser estendido ao seu outro curitibano, Leminski. Escreveu Dalton no célebre prefácio:

Para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Nunca termino uma história. Cada vez que a releio eu a reescrevo (e, segundo os críticos, para pior). Há o preconceito de que depois do conto, você deve escrever novela e afinal romance. Meu caminho será do conto para o soneto, e dele para o haicai. (Trevisan apud Waldman 2012: 6)

O paradoxo da primeira frase seria tipicamente zen-budista: a vida não é como um raio e, para obter o poema mínimo perfeito em forma de *satori*, uma vida inteira é muito curta, não caberia ou não teria como caber no bilhete do suicida – bilhete que o escritor tematizou repetidas vezes como exemplo do impossível literário o qual não se deve nunca deixar de buscar.⁸ Sobre o preconceito de que o conto deve ser sucedido pela novela e o romance, Leminski faria a mesma trajetória a contrapelo, ou seja, publica primeiro seu mencionado romance-ideia, *Catatau*, um “monstro textual” (nos termos de Süsserkind) que recusa classificação, explicação ou interpretação, e o qual, diga-se de passagem, parte de um conto derrotado em concurso, “Descartes com lentes”, fato que teria provocado sua conhecida campanha contra o gênero literário mais consumido na época.⁹ Quanto aos sonetos obscenos, no suposto intervalo entre os contos e os haicais de Dalton Trevisan, não couberam nem a ele, conhecido adversário dos simbolistas paranaenses, nem a Leminski, simpático a certos membros do forte movimento simbolista do Paraná no início do século XX. Não que Leminski reivindicasse a poesia de um Emiliano Perneta, morto e enterrado já pelo jovem Dalton através das páginas de sua revista, e sim a poesia de um Cruz e Sousa (um de seus biografados), assim como a poesia e a excentricidade greco-

⁸ Ver, por exemplo, em *Pico na veia* (2002), cujo último fragmento diz: “Lição de estilo: o último bilhete do suicida. Lição de vida: um pedaço de papel em branco – o último bilhete”.

⁹ Gênero que, no entanto, Leminski não deixaria de praticar, como o demonstra o seu *Gozo fabuloso*, coleção póstuma de contos. As críticas ao gênero dominante do conto foram reportadas, por exemplo, por Toninho Vaz em sua biografia de Leminski.



romanas de um Dario Vellozo¹⁰ –nome ao qual se poderia hipoteticamente associar “Uma vela para Dario”, justamente o conto mais difundido de Dalton Trevisan.¹¹

Mutações

Dalton Trevisan começa, portanto, a publicar haicais a partir de 1974, com *O pássaro de cinco asas*, haicais no sentido de “ministórias”, da “palavra descarnada”, nos termos de Berta Waldman.¹² Ao menos no que diz respeito ao tempo, o processo de descida ao haicai tropical sintoniza em Dalton com a trajetória que leva Barthes de *O império dos signos* até *A preparação do romance*, ou seja, de 1970 a 1979. Arriscando um bocado, talvez fosse possível afirmar inclusive que o gesto e o procedimento autodestruidor das escrituras do “vampiro de Curitiba”, também em franca mutação no decorrer da década de 70, quando renuncia ao conto convencional e opta pela fragmentação e concentração radicais, sintonizaria antes e melhor com as mutações de Roland Barthes do que o faria o adorniano Leminski, cuja informação teórica vinha antes da semiótica peirceana e da galáxia macluhaniana, além da teoria da indústria cultural por Adorno e Horkheimer, do que da filosofia da diferença de extração francesa, vista com desconfiança e como meramente acadêmica pelo autor de *Caprichos & relaxos*.¹³

No dia 6 de janeiro de 1979, Roland Barthes apresenta a sua própria concepção do haicai, “meu” haicai, mirando a preparação do romance. “Haicai = forma exemplar da Notação do Presente = ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo de frase que *anota* (marca, limita, glorifica: dota de uma *fama*) um elemento tênue da vida ‘real’, presente, concomitante” (Barthes 2005: 45). “Eu não sei japonês”, disse Barthes no mesmo dia de 1979, em que Dalton Trevisan poderia dizer o mesmo, ao contrário do “filho” rebelde, que sim sabia japonês, que estudou a língua e a cultura japonesas profundamente, resultando no entanto –como observa Franchetti– em muitos poemas trocadilhosos e humorísticos que pouco teriam a ver com a simplicidade, por vezes epifânica, do haicai da escola de Bashô. É a tradução como *ressonância*, no caso de Dalton, e não como explicação

¹⁰ Ver, a propósito da relação Vellozo-Leminski, a tese de doutorado defendida na UFSC em 2011 por Caio Ricardo Bona Moreira, intitulada “Ruínas de um tempo/templo, ou sobrevivências de Dario Vellozo na literatura do presente”.

¹¹ Publicado em várias antologias de contos brasileiros, sempre com modificações, a exemplo de *Os cem melhores contos brasileiros do século* (Rio de Janeiro: Objetiva, 2000), organizada por Italo Moriconi.

¹² Autora do melhor ensaio sobre a obra de Trevisan, originalmente uma tese de doutorado defendida na USP, *Do vampiro ao cafajeste*, de 1981.

¹³ Leminski ministrou aulas sobre poesia (depois transformadas em ensaios breves), em que cunhou o conceito de inutensílio com recurso às teorias de Adorno e o que chama de sua “arte pela arte de esquerda”. Ver, por exemplo, “Arte inútil, arte livre?” e “Inutensílio” em *Ensaio e anseios crípticos*.



ou interpretação, como ocorreu na pedagogia erudita que Leminski seguiu com seus haicais mais propriamente japoneses e da qual também se desviou na vertente da poesia da sacada que fez sua fama e que se encontra disseminada em toda sua obra. Um único exemplo bastaria para demonstrá-lo aqui: o final do poema “Atraso pontual” reproduzido na contracapa do seu best-seller *Toda poesia* em que se lê “Acaso é este encontro / entre o tempo e o espaço / mais do que um sonho que eu conto / ou mais um poema que eu faço?”. Já a recepção selvagem do haikai por Dalton Trevisan aparece na série de textos mínimos com esse nome lidos em diferentes lugares a partir da década de 80, por exemplo no volume *Dinorá*, de 1994, que inclui três séries intituladas simplesmente “Oito haicais”, “Nove haicais” e “Dez haicais”, intercalados por três dezenas de outros textos, entre os quais críticas impiedosas ao romance *Esaú e Jacó* de Machado de Assis e ao conto “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges.

“A Forma Breve é um indutor de verdade”, escreve Barthes em *A preparação do romance*: “isso é o que nos provoca a sensação quando lemos um haikai, apesar de todas as distâncias da língua e da estrutura poética. *Poesia e verdade*: é o sintagma justo. Poesia: única justificação: a verdade. Na Poesia, a forma, e a forma unicamente, faz *tocar* na verdade; poder tátil da forma: tocar a palavra, o verso, o terceto” (Barthes 2005: 53). É precisamente isto que diz Berta Waldman sobre Dalton Trevisan em “No ventre do Minotauro”:

Trevisan procura fazer com que o que ele diz seja presença da coisa dita e não discurso sobre a coisa. Por isso, nos seus melhores contos, o método é francamente poético, e não estranha que a literatura do autor exerça influência não só na prosa, como também na poesia brasileira contemporânea (...). (Waldman 2012: 7)

Aliás, o título do ensaio de Waldman é oriundo de um poema do velho escritor que diz: “No teu labirinto / a única saída / é o ventre do Minotauro”... Outros exemplos notáveis, também de *Dinorá*, encontram-se em “Oito haicais”: “A cigarra anuncia o incêndio de uma rosa vermelhíssima” (51)... E no último dos “Nove haicais”: “A chuva engorda o barro e dá de beber aos mortos” (75) – frase que, aliás, aparece em distintos lugares de sua obra. Tais “haicais” também podem aparecer sob a forma de breves diálogos ou de série de frases em discurso direto.

As corruíras e a própria coisa

Trago à baila, finalmente, uma definição de haikai típica da pena de Dalton Trevisan que se pode ler na coletânea *99 corruíras nanicas*, remontagem dos próprios textos para um livro



de bolso de 2002 pela editora L&PM.¹⁴ A definição aparece no fragmento de número 44 deste livro sem paginação que diz: “Haikai – a ejaculação precoce de uma corruíra nanica”... É uma definição zombeteira e sarcástica, além de, a princípio, negativa. Mas as corruíras – e todo um exótico bestiário – gozam de certa fama nas suas pequenas grandes fábulas, aparecendo inclusive no título do volume citado. Já, na abertura de *Ah, é?* (1994), por exemplo, lemos o seu avesso no “haikai tropical” que segue: “O amor é uma corruíra no jardim – de repente ela canta e muda toda paisagem”... Já Leminski definiria o poema japonês de forma diferente, referindo-se explicitamente a sua origem japonesa e relacionando-o com o vanguardismo rupturista, e também se opondo por completo, nesse sentido, ao pioneiro Monteiro Lobato. Em *Kawa kauim. Desarranjos florais*, por exemplo (da coletânea *Distraídos venceremos*, de 1987), Leminski se refere ao haikai como o “mínimo templo”, e como o “meu extremo anjo de vanguarda”, com poemas como os seguintes: “noite sem sono / o cachorro late / um sonho sem dono”; “soprando este bambu / só tiro / o que lhe deu o vento”...¹⁵

Portanto, no que diz respeito à técnica do haikai, quem desobedeceria descaradamente ao eternamente jovem “filho” (morto precocemente, como um astro de rock) seria o sempre velho “pai” (saudável e “careta”, se comparado ao “filho”), que, assim como desorganiza sua própria obra em permanentes remontagens, autocitações e deslocamentos textuais, destrói sistematicamente o haikai tradicional e mesmo aquele de tipo trocadilhesco leminskiano. Ele vai propor outra coisa: a generalização e, mais que a remontagem, a desmontagem do haikai, a sua redução a “corruíra nanica”, às vezes menor, às vezes maior, pouco se importando com a pedagogia do haikai característica de Paulo Leminski, e muito menos de Paulo Franchetti, cujo rigor no estudo da poesia japonesa é conhecido. Não, Dalton dá adeus, como sempre, a qualquer escrúpulo, faz e refaz ao bel-prazer os textos às vezes poéticos, às vezes prosaicos que ele, no entanto, batiza de haicais – sempre em série, sempre intempestivos: a tradução vista como ressonância, reescritura, repetição, jamais como descrição ou explicação. E assim, “com esse *pouco de linguagem*”, como disse Barthes (2005: 55), “trata de fazer o que a linguagem não pode fazer: suscitar a própria coisa”.

¹⁴ Através desta editora de Porto Alegre, Dalton Trevisan publica uma espécie de “série b” de sua produção, com reescrituras e remontagens várias, secundando os livros pela editora “oficial”, a Record do Rio de Janeiro.

¹⁵ Estes haicais são parte de uma série que vai da página 235 à 240 de *Toda poesia*.



Referências

- Barthes, Roland (2004). *O império dos signos*, São Paulo, Martins Fontes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés.
- . (2005). *A preparação do romance*, São Paulo, Martins Fontes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés.
- Franchetti, Paulo (2012). "Paulo Leminski e o haikai". Franchetti, P. e Doi, Elza Taeko. *Haikai. Antologia e história*, Campinas, Editora Unicamp.
- Guttilla, Rodolfo Witzig (org.) (2009). *Boa companhia – Haikai*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Leminski, Paulo (2013). *Toda poesia*, São Paulo, Companhia das Letras.
- . (2004) [1975]. *Catatau: um romance-ideia*, Curitiba, Travessa dos Editores.
- . (2011). *Ensaio e anseios crípticos*, Campinas, Editora da Unicamp.
- . (2004). *Gozo fabuloso*, São Paulo, DBA.
- . e Ruiz, Alice (2015). *Afrodite. Quadrinhos eróticos*, São Paulo, Veneta.
- Oliveira, Luiz Claudio Soares de (2009). *Dalton Trevisan (en)contra o paranismo*, Curitiba, Travessa dos Editores, Coleção A Capital.
- Rancière, Jacques (2009). *A partilha do sensível. Estética e política*, São Paulo. Editora 34. Tradução de Mônica Costa Netto.
- Süssekind, Flora (2007). "Hagiografias. Paulo Leminski". Garramuño, F.; Aguilar, G.; Di Leone, L. (orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Trevisan, Dalton (2003) [1976]. *Abismo de rosas*, Rio de Janeiro, Rocco.
- . (1974). *O pássaro de cinco asas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- . (1979) [1969]. *A guerra conjugal*, Rio de Janeiro, Record.
- . (2002). *Pico na veia*, Rio de Janeiro, Rocco.
- . (1994). *Dinorá*, Rio de Janeiro, Record.
- . (1994). *Ah, é?*, Rio de Janeiro, Record.
- . (1979) [1959]. *Novelas nada exemplares*, Rio de Janeiro, Record.
- Vaz, Toninho (2001). *Paulo Leminski. O bandido que sabia latim*, Rio de Janeiro, Record.
- Waldman, Berta (1982). *Do vampiro ao cafajeste. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*, São Paulo, Hucitec-Ponto Editorial / Curitiba, Secretaria da Cultura do Paraná, 1982.
- . (2014). *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Org. Hélio de Seixas Guimarães. Campinas: Editora da Unicamp.
- . (2012). "No ventre do minotauro". *Cândido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná* 11, Curitiba, junho.