

A TRADIÇÃO DO PRESENTE NO HAICAI DE NEMPUKU
SATO

Marco Antonio Cardoso Chaga
Mestrando em Literatura Brasileira, UFSC

O apetite, a fome e a sede os advertem
de que o corpo tem dor, esse monitor
universal, não demora em vir
atormentar-nos senão queremos ou
não podemos obedecer ao sinal.

(Brillat Savarin)

Nempuku Sato¹ inseriu o haikai japonês no Brasil, “reorientalizando” uma tradição. A atividade do autor deve ser vista como instauradora de uma tradição, sendo os *haiku-kukais* (reuniões) um espaço apropriado com a finalidade de desenvolver esta idéia, pois, nestas reuniões, havia um leque de possibilidades no sentido de efetivar o controle da produção dos haicais pelo exercício de uma relação pedagógica.

Desse modo, ele “ensina” e “orienta” o trabalho de realização do haikai, elegendo um olhar específico, que deveria ser seguido por todos os seus alunos.

“Faça o haikai mais simples, sem pretensões de ser brilhante porque o haikai perfeito fica, na maioria das vezes, afetado. Deixe seu lado simples, comum, aparecer. Na verdade, é preciso escrever o que você viu e sentiu, mesmo que lhe pareça tolo, pois, este é, muitas vezes, o verdadeiro haikai: ele pode ser capaz de tocar o coração das pessoas.”²

“Nempuku”, em japonês, significa, literalmente, “pensar com a barriga”, convertendo-se assim numa relação direta ao modo pelo qual os samurais, quando necessário, cometem o “hara-kiri”, ou seja, através de um auto-golpe de faca na barriga, uma morte exclusiva para guerreiros.

Ninguém havia feito nada semelhante antes de N. Sato, ou seja,

transpor os limites territoriais em companhia do haikai. Sendo assim, não havia um traçado a ser seguido, nem tampouco marcas em nenhum ponto. A tradição não existia, deveria ser reorientalizada.

“O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda sua carreira.”³

A reorientação do haikai no Brasil necessitava desta aproximação ao passado do haikai. Portanto, uma parte importante da tarefa de Nempuku Sato pautava-se na capacidade de re-criar as condições que pudessem remeter o haikai às suas origens.

Para que a experiência de proximidade e contato com este passado destile emoção e sentimento, torna-se necessário e básico um caminho, semelhante àquele “mu-ga” exigido do “haikaísta”, conhecido como despersonalização.

“Convido-o, portanto, a considerar, através de uma sugestiva analogia, a reação que se desencadeia quando uma partícula de platina finamente incorporada é introduzida numa câmara contendo oxigênio e dióxido de enxofre(...) Quando os dois gases anteriormente referidos são misturados em presença de um filamento de platina, eles formam ácido sulfúrico(...) todavia, o novo ácido formado não contém qualquer indício de platina, e ela mesma não é afetada, permanecendo inerte, neutra e inalterada. A mente do poeta é o fragmento de platina. Ela pode parcial ou exclusivamente, atuar sobre a experiência do próprio homem, mas, quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria...”⁴

O filamento de platina determina uma separação rígida da experiência de percepção do passado. Para T.S.Eliot, a tradição deve ser obtida através do talento individual, convertendo-se numa conquista, pois assim, o aspecto linear da tradição, a herança, seria minimizado. A conquista territorial a que Nempuku Sato deveria proceder possuía uma importância vital para que ele pudesse estabelecer um presente histórico ao haikai. Se, para T.S.Eliot, o presente não sabe nada além do passado, o problema de Nempuku Sato possuía um ingrediente a mais: o seu haikai deveria conhecer e articular, junto ao passado, o presente.

Se pensarmos no esgotamento das experiências do passado, não somente relacionadas à literatura, mas também vinculadas às políticas sociais e modelos econômicos esvaziados, o que, precisamente, o passado continuaria a nos fornecer em termos de recomeço histórico? Um modelo a não mais ser perseguido?

Walter Benjamin problematiza esta questão de maneira a fornecer uma linha de escape que abandona as noções negativas do que ele denomina barbárie:

“Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores.”⁵

Dessa maneira, o escritor benjaminiano é um construtor de coisas. A tradição, obedecendo a uma certa disciplina de recolha diária de fragmentos, torna-se uma construção, e a tábula rasa desta edificação ganha e perde sentido a partir da elaboração do passado.

Assim, a educação do jovem Leopardi⁶ de Italo Calvino⁷, depois da explosão da biblioteca do conde Monaldo,⁸ e o escritor benjaminiano não possuem mais todo um emaranhado de referências datadas e organizadas do passado. Ou, de outro modo, possuem; mas, como tratá-las dentro desta desordem?

Devem proceder a um sem número de redefinições, que inviabilizam a apreensão linear das coisas, abrem-se ao futuro, mesmo que de maneira enigmática: o depois é o caos do presente.

Italo Calvino pensa a tradição articulada à organização de sua biblioteca:

“12. Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos ; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia.

13. É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição do barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo.

14. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”.⁹

Desse modo, inserindo uma nova organização da biblioteca e o barulho exterior, e apenas desta maneira, o jovem Leopardi pode retornar e começar novamente sua educação, ou seja, ele deve preservar o rumor que, neste caso, significa a impropriedade de uma definição clara sobre a absorção da experiência do passado.

O bárbaro se encontra ao lado de Leopardi de forma parecida. No caso do bárbaro, entretanto, não foi a biblioteca que explodiu: explodiram as oralidades, que compunham a experiência do passado.

No caso de Nempuku Sato, o presente deveria circular em direção ao passado; Sato necessitava instaurar uma tradição que fosse capaz de trazer fragmentos do passado para serem incorporados. Um dos re-começos do haikai pode ser observado quando Sato re-criou uma parte da experiência coletiva, ao mesmo tempo em que era individualizada.

Por outro lado, o segundo elemento a se articular no espaço do vazio da tradição do haikai japonês no Brasil, refere-se ao componente mais destacado do haikai: o aprisionamento do presente. Esta característica da nova condição do homem moderno, de começar do *hic et nunc* (aqui e agora), aproxima-se vertiginosamente de uma condenação à imortalidade enclausurada semelhante àquele “que pensa antes”: Prometeu¹⁰.

O início da destruição dos conceitos, que até então eram extremamente positivados, talvez deva ser atribuído a Hegel¹¹, quando, a partir dele, o “presente” se converte numa contradição continuada entre ser e não ser, e se torna dialético.

“O que o verso é aqui para o poeta é para o filósofo o pensar dialético: é deste que ele lança mão para fixar-se em seu enfeitiçamento, para petrificá-lo.”¹²

O enfeitiçamento parece retornar fornecendo uma contradição permanente e inexplicável do presente.

“De Prometeu relatam-se quatro sagas: de acordo com a primeira, ele, por ter traído os deuses em favor dos homens, foi preso com cadeias ao Cáucaso, e os deuses enviaram águias, que comiam do seu figado sempre a crescer.

De acordo com a segunda, Prometeu, de tanta dor diante dos bicos que o atacavam, comprimiu-se cada vez mais fundo na rocha, até tornar-se uno com ela.

De acordo com a terceira, com os milênios foi esquecida sua traição, os deuses esqueceram, as águias, ele mesmo.

De acordo com a quarta, acabou se cansando daquilo que se havia tornado sem razão. Os deuses ficaram cansados, as águias ficaram cansadas, a ferida fechou-se de cansaço.

Restou a inexplicável montanha rochosa. A saga busca explicar o inexplicável. Já que ela se origina de um fundo de verdade, precisa acabar de novo no inexplicável”.¹³

O favor que Prometeu havia prestado aos homens, roubando o fogo dos deuses para favorecê-los, talvez seja agora cobrado. Um favor injustificável e eterno com preço infinito: o presente se apresenta nesta perspectiva como uma surpresa indefinida.

“O homem então projeta seu desejo no infinito, e encontra prazer apenas quando pode imaginá-lo sem fim. Mas como o espírito humano é incapaz de conceber o infinito, e até mesmo se retrai espantado diante da simples idéia, não lhe resta senão contentar-se com o indefinido, com as sensações que, mesclando-se umas às outras, criam uma impressão de ilimitado, ilusório, mas sem dúvida agradável.”¹⁴

Ou, infinito:

“Conceito que corrompe e altera todos os demais.”¹⁵

Quando, depois de tê-la escrito, Ésquilo resolveu encenar a peça *Prometeu Acorrentado*, ele escolheu o deserto como palco¹⁶, onde somente os deuses poderiam vislumbrar o espetáculo em que se havia transformado a tragédia da imortalidade humana. Ésquilo buscava, nesta loucura, um espaço irônico, com a finalidade de atacar os deuses, através da idéia do infinito deserto em que se havia tornado a existência; entretanto, a reflexão que

permanece parece se localizar na irredutibilidade da indefinição, no inexplicável.

Prometeu seria devorado contínua, diária e indefinidamente através das vísceras, exatamente no fígado, que, como sabemos, possui uma enorme capacidade de regeneração. Além disso, esse estado desregulado do fígado, produzindo a liberação desordenada de humores, provocaria o conhecido mal estar da humanidade. Para Karl Marx,

“A história faz as coisas a fundo, e atravessa várias fases quando leva ao túmulo uma forma social. A última fase de uma forma da história universal é a sua comédia. Os Deuses gregos, já tragicamente feridos de morte no Prometeu Agrilhoado de Ésquilo, também tiveram que suportar a morte cómica dos Diálogos de Luciano. Porquê esta marcha da história? Para que a humanidade se separe alegremente do seu passado.”¹⁷

Portanto, segundo Marx, a história se distancia “alegremente” do passado através da sua enorme capacidade de destruição - que comporta a sua recomposição -, talvez tenha sido necessário ferir e depois destruir os deuses para se prender definitivamente ao presente.

Descrevendo um movimento semelhante, vejo o haikai agarrando-se visceralmente ao presente, isto é, convertendo-se em uma versão que é sempre um “iniciar” e “re-iniciar” que não pretende esgotar o instante. Neste movimento, pode-se encontrar um certo “rumor” do passado, contudo este “barulho” se manifesta apenas como vaga e distante lembrança, exatamente porque a experiência do passado, no caso do haikai, apresenta-se muito mais pela ausência de fatos e de outros elementos, do que pela presença deles. Em outras palavras, no caso de N. Sato o passado e a tradição seriam indissociáveis do haikai, seja significando o desdobramento da forma haikai, seja pela prática de presentificação do passado, e por último, pela tentativa de re-significar o Japão fora do Japão.

Aqui parece ter início a tradição de simplicidade, de aprisionamento rápido do presente, que se aproxima da modernidade do “começar” bárbaro. Autor e haikai são fígados em decomposição e em recomposição. Vejamos como isto ocorre neste caso:

pássaros
remos
rumores¹⁸

Neste haikai aparecem três elementos que se articulam de modo a fornecer a liberdade do voo, o controle das margens sobre as águas e os rumores depreendidos desta tensão: liberdade x controle. A complexidade

se torna mais evidente se aproximarmos a identidade dos movimentos desenhados pelos remos, na água, e pelas asas, no céu, tendo nos dois casos um resultado parecido: rumores.

Este haikai dispara em direção ao alvo dois elementos contraditórios (liberdade do voo x controle na água); entretanto, esta dinâmica explosiva não atinge nenhum objetivo específico (são rumores diferentes). Talvez seja parte da intenção.

“Zenão de Eléia, discípulo de Parmênides, negou que uma flecha pudesse chegar à sua meta, já que está imóvel em cada um dos instantes de seu trajeto, e uma série de imobilidades, ainda que infinita, não será jamais um movimento. Quatro séculos antes de Cristo, Diodoro Cronos negou que um muro possa ser demolido: quando os tijolos estão unidos o muro está de pé, quando já não estão, o muro não existe. Tais argumentos não são trabalhosas trivialidades. Diodoro de Cronos, Zenão de Eléia e Nagarjuna queriam demonstrar que a realidade é inconcebível e, por conseguinte, ilusória.”¹⁹

Se os elementos tensionados não suportam nos levar para um lugar definitivo, se a dialética, pela ausência de retórica, não dá cabo de atingir uma meta específica, o estado do haikai é de suspensão do sentido e do presente.

Roland Barthes detecta esta suspensão observando o exercício do haikai:

“O trabalho do haikai é a isenção do sentido que se consuma através de um discurso perfeitamente legível (contradição recusada à arte ocidental, que sabe somente contestar o sentido restituindo seu discurso incompreensível), de maneira que o haikai não é para nossos olhos nem excêntrico nem familiar: o haikai se parece a nada e a tudo: legível, nós o acreditamos simples, próximo, conhecido, saboroso, delicado, “poético”, numa palavra oferece a todos um jogo de predicados tranquilizadores; insignificante, contudo, ele resiste a nós, perde finalmente os adjetivos que um momento antes lhe atribuíamos, e entra nessa suspensão do sentido, que nos é a coisa mais estranha, pois torna impossível o exercício mais corrente de nossa fala, que é o comentário.”²⁰

Neste ponto, o haikai se aproxima novamente da inexplicável saga de Prometeu descrita por Kafka: “Restou a inexplicável montanha rochosa” ou, (...) Prometeu, de tanta dor diante dos bicos que o atacavam, comprimiu-se cada vez mais fundo na rocha, até tornar-se uno com ela.”²¹

Por outro lado, os “rumores” carregam um ingrediente caótico junto à experiência do passado; entretanto, possuem uma capacidade inominável de encerrar, mesmo que de maneira incompleta, a ação do haikai; mas, qual seria a “finalidade” dos “rumores”?

“Fixemo-nos em Hui Tzu. ‘Era um homem de muitas idéias. Suas obras seriam suficientes para encher cinco carros. Porém, suas doutrinas eram paradoxais’. Afirmava ele que deveria existir penas dentro dos ovos porque os pintinhos as possuíam; que o cão poderia ser uma ovelha, porque todos os nomes são arbitrários; que havia um momento em que a flecha disparada não estava em movimento e tampouco parada; que, se se colhesse um pedaço de pau, de um pé de comprimento, e todos os dias alguém o cortasse pela metade, nunca seria visto o seu fim; e que um cavalo e uma vaca eram três, porque, considerando-os separadamente, eram dois, porém, juntos, eram um, e um e dois são três. Parecia um homem que disputasse com sua própria sombra as corridas e que fizesse ruído para anular o eco. Era um tavão inteligente, eis tudo. E sua finalidade, qual seria?”²²

Agindo de acordo com esta forma paradoxal, os “rumores” procuram anular a tensão, e este procedimento viabiliza a noção de movimento descrita acima, onde a flecha não está em movimento, nem tampouco parada: ela não está, está suspensa, ou se fundiu à “rocha”.

Em qualquer uma das alternativas anteriores, o haikai parece construir um sistema interligado de significações, mas, logo em seguida, ele nos recusa e impossibilita qualquer aproximação mais duradoura. Neste momento, ele desfaz o sistema e se refaz de novo, como o fígado, e assim de maneira sucessiva, semelhante a um jogo de irradiação intermitente.

Se neste movimento de difícil apreensão de um estado puro das coisas se encontra o haikai, não seria por mero descuido ou displicência o fato de sua égide estar interligada, de alguma maneira, a uma temporalidade antiga denominada Aion, que significa, antes de um tempo, uma sobreposição de espaços intermitentes, os quais retornam, de maneira eterna, sempre de forma diversa.

Sem dúvida, isto se converte numa espécie de problema a mais para quem vê o mundo separado, para quem vê o divórcio das coisas entre si. Novamente retorna o “presente” de Prometeu, o fogo que queima durante as noites da eternidade.

“Um vir-a-ser e parecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem neste mundo o jogo

do artista e da criança. E assim como joga a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói em inocência-e esse jogo joga o Aion consigo mesmo. Transformando-se em água e terra, faz, como uma criança, montes de areia à borda do mar, faz e desmantela; de tempo em tempo começa o jogo de novo. Um instante de saciedade: depois a necessidade o assalta de novo, como a necessidade força o artista a criar. Não é o ânimo criminoso, mas o impulso lúdico, que, sempre despertando de novo, chama à vida outros mundos. Às vezes a criança atira fora seu brinquedo: mas logo recomeça, em humor inocente. Mas, tão logo constrói, ela o liga, ajusta e modela, regularmente e segundo ordenações internas”.²³

Devemos, entretanto, obedecer às ordenações internas da “digestão”, daquilo que se vê ou se sente.

Portanto, o “pensar” pelo viés da barriga se nutre, através do impulso lúdico, da necessidade de criação.

“Não se vive do que se come, diz um velho adágio, mas do que se digere. É preciso, então, digerir para viver, e sob o poder desta necessidade se curvam o pobre e o rico, o pastor e o rei. Mas como são poucos os que sabem o que fazem quando digerem!”²⁴

Ou, como escreve Shopenhauer:

“E assim como o estômago se estraga pelo excesso de alimentação e, desta maneira prejudica o corpo todo, do mesmo modo pode-se também, por excesso de alimentação do espírito abarrotá-lo e sufocá-lo.”²⁵

Digerindo assim, abrem-se os sonhos dos “ensinamentos” e “orientações” de N. Sato: “você deve escrever aquilo que viu e sentiu mesmo que lhe pareça ingenuidade”, isto que se assemelha muito ao observado por R. Barthes.

“(…)No haikai, se diria, o símbolo, a metáfora, a lição não custam quase nada: apenas algumas palavras, uma imagem, um sentimento - lá onde a nossa literatura pede ordinariamente um poema, um desenvolvimento ou (no gênero breve) um pensamento

esmerado, rapidamente um longo trabalho retórico. Assim, o haikai parece conceder ao Ocidente os direitos que sua literatura lhe recusa, e as comodidades que ela lhe suprime. Você tem o direito, diz o haikai, de ser fútil, curto, ordinário; de encerrar o que vê, o que sente dentro de um fino horizonte de palavras, e o que mais lhe interessar. Você tem o direito de se fundar (a partir de si mesmo) em sua própria notabilidade; sua frase, qualquer que seja, enunciará uma lição, libertará um símbolo, você será profundo; com despesas menores, sua escritura será plena.”²⁶

Manejando este arsenal N. Sato instalou-se no Brasil, fundando e instaurando uma tradição a partir de si mesmo.

O que isto poderia querer dizer:

o touro arrasa uma
cerca
de rosas²⁷

Mais um caso de elementos em tensão (touro x rosas, encontro intermediado por uma cerca). Este exemplo trata, sobretudo, da anotação de um episódio fugaz: um vagabundear em torno das coisas. Ao contrário do *flâneur* que lança seu olhar mordaz sobre a arquitetura da cidade, recolhendo e construindo uma verdadeira “arquitextura” do caminhar despreocupado, N. Sato encontra-se no campo, e sendo assim, ele se aproxima mais da personagem imaginária criada por O. Wilde: Bumbury.²⁸

Bumbury é a justificação para que Algernon Moncrieff²⁹ saia da cidade em direção ao campo para desfrutar do andar despreocupado, do vagabundear ao redor da cidade em busca de estórias, curiosidades e detalhes. Entretanto, se a cena descrita no haikai acima fosse observada por Algernon, disfarçado de Bumbury, é provável que toda ela se sobrecarregasse de informações adicionais, recheado de um “antes” e um “depois”. Evidentemente não quero dizer com isso que o episódio seria desinteressante. Apenas chamo atenção para o papel diferente do “antes” e do “depois” em ambos os casos: não há espaço no haikai para comportá-los por inteiro, haverá sempre uma falta. A distância colabora no sentido de revelar a diferença entre o olhar ocidental e o olhar oriental. Neste caso, a questão parece se articular com a leitura:

“...Quantos leitores ocidentais não sonham em passear na vida com um caderninho à mão, anotando aqui e ali as ‘impressões’, cuja brevidade garantiria a perfeição, cuja simplicidade atestaria a profundidade (em virtude de um duplo mito, um clássico, que

fez da concisão uma prova de arte, outro romântico, que atribui um prêmio de verdade à improvisação).

Sendo tudo inteligível, o haikai não quer dizer nada, e é por esta dupla condição que ele parece oferecer ao sentido, de uma forma particularmente disponível, prestativa, à semelhança de um hóspede cortês que lhe permite se instalar, amplamente, em sua casa, com suas manias, seus valores, seus símbolos; a ‘ausência’ do haikai(...)chama a subordinação, o arrombamento: numa palavra, a cobiça maior, a do sentido”.³⁰

Roland Barthes refere-se ao arrombamento do sentido, mas, de modo paralelo, poderia falar da insubordinação histórica da formação de uma tradição. Quero dizer: N. Sato elabora a “sua” tradição utilizando-se do material mais nobre do haikai, do “presente” indefinido e irredutível, que se apresentaria como justificação e necessidade de criação artística.

O trecho final do livro *Seis propostas para o próximo milênio* de I. Calvino, dedicado à rapidez, possui uma citação em homenagem ao enigma continuado:

“Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsé estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-tsê disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. ‘Preciso de outros cinco anos’, disse Chuang-Tsé. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsé pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu”.³¹

Seria o haikai elaborado a partir deste despreocupado “desperdício”, deste consumo exaustivo do tempo?

Sua “perfeição” estaria relacionada com esta supressão, suspensão ou arrombamento do tempo?

Seja como for, nenhum dos dois (N.Sato e o haikai) parecem se preocupar com a fugacidade do material “ordinário” em vista- que serve de elemento básico à composição do haikai-, muito menos com o aprisionamento de algum sentido específico e, do mesmo modo, não se preocupam com a rapidez do ato, da pincelada plena em que se converte cada haikai, minimizando assim a memória histórica. Pelo contrário e paradoxalmente, estes elementos constituem uma fronteira do ato de realização de cada haikai: são suas margens

como controle do comentário, de onde escapa e se constrói a liberdade para sua compreensão.

NOTAS

1. Este artigo é uma versão de um capítulo da dissertação: *A viagem do haikai de Nempuku Sato*.
2. Nempuku Sato. *Nempuku haiwa*.
3. T.S.Eliot. *Ensaaios*. p.42.SP. Arte Editora, 1989
4. Id. *Ibid*.p.43.
5. W.Walter Benjamin. *Obras escolhidas vol.I*. pp.115-116.SP: Brasiliense, 1986
6. E.Escritor italiano citado por I. Calvino. In: *Por que ler os clássicos*.p.16.SP: Cia das Letras, 1994.
7. Id. *ibid*.pp.9-16.
8. Id. *ibid*. Citado por. p. 16.
9. Id. *ibid*.15.
10. Prometeu: "aquele que pensa antes", irmão de Epimeteu "aquele que pensa depois". Mário da Gama Kury. *Dicionário de mitologia*. p.339.RS: Jorge Zahar Ltda, 1990.
11. Refiro-me à crítica hegeliana contra todas as tentativas de hierarquização dos conceitos. "Quando se acusa o ensaio de falta de ponto de vista, bem como de relativismo(pois ele não reconhece nenhum ponto de vista externo a ele mesmo), subjaz a isso exatamente aquela concepção de verdade como algo "pronto", como um jogo hierárquico de conceitos, noção destrocada por Hegel, que não gostava de pontos de vista...". COHN,G.Org. In: *T. W. Adorno*.p.182.SP: Atica, 1986
12. F. Nietzsche. *Obras incompletas*. p.33.Pensadores, SP: Abril, 1983.
13. Franz Kafka. *Nas Galerias*. p.53.SP: Estação Liberdade 1989.
14. I. Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*. p.78.SP: Cia das Letras, 1990.
15. J.L. Borges. Citado por I. Calvino. In: *Seis propostas para o próximo milênio*.p.83.
16. Ver C. M. Bowra. *Historia de la literatura griega*. pp.67-68.Mexico: Fundo de Cultura , 1964.
17. Karl Marx. *Textos Filosóficos*. p.145.Lisboa; Editorial Estampa, 1975.
18. Haikai de N. Sato.
19. Jorge L. Borges. *Buda*. pp.71-72.RS: Difel, 1977.
20. Roland Barthes. *L'empire des signes*. p.108.No original:"Le travail du haiku, c'est que l'exemption du sens s'accomplit à travers un discours parfaitement lisible (contradiction refusée à l'art occidental, qui ne sait contester le sens qu'en rendant son discours incompréhensible), en sorte que le haikau n'est à nos yeux ni excentrique ni familier: il ressemble à rien et à tout: lisible, nous le croyons simple, proche, connu, savoureux, délicat,'poétique' en un mot offert à tout un jeu de prédicats rassurants; insignifiant néanmoins, il nous résiste, perd finalementes adjectifs qu'un moment plus tôt on lui décernait et entre dans cette suspension du sens, qui nous est la chose la plus étrange puisqu'elle rend impossible l'exercice le plus courant de notre parole, qui est le commentaire". Minha tradução.Paris: Editora d'Arte. Albert Skira SA, 1970.
21. F. Kafka. *Nas Galerias*. p.53.
22. O. Wilde. *Obras completas*. p.1301.RS: Aguilar, 1961.
23. F. Nietzsche. *Obras incompletas*.p.36.
24. Brillat Savarin. *A fisiologia do gosto*. p. 177.RS: Salamandra, 1989.
25. A. Shopenhauer. *Sobre livros e leitores*. p.19.Porto Alegre: Paraula, 1994.
26. R. Barthes. *L'empire des signes*. p.90. No original."... dans le haïku, dirait-on, le

symbole, la métaphore, la leçon ne coûtent presque rien: à peine quelques mots, une image, un sentiment-là où notre littérature demande ordinairement un poème, un développement ou (dans le genre bref) une pensée ciselée, bref un long travail rhétorique. Aussi le haïku semble donner à l'Occident des droits que sa littérature lui refuse, et des commodités qu'elle lui marchand. Vous avez le droit, dit le haïku, d'être futile, court, ordinaire; enfermez ce que vous voyez, ce que vous sentez dans un mince horizon de mots, et vous intéresserez; vous avez le droit de fonder vous-même (et à partir de vous-même) votre propre notable; votre phrase, quelle qu'elle soit, énoncera une leçon, libéra un symbole, vous serez profond; à moindres frais, votre écriture sera *pleine*.

27. Haïcaï de N. Sato.

28. O. Wilde. Refiro-me à peça: "A importância de ser prudente". In: *Obras completas*.

29. Personagem que inventa Bumbury.

30. R. Barthes. L'empire des signes. p.89-90. No original: "...Combien de lecteurs occidentaux n'ont pas rêvé de se promener dans la vie, un carnet à la main notant ici et là des 'impressions', dont la brièveté garantirait la perfection, dont la simplicité attesterait la profondeur (en vertu d'un double mythe, l'un classique, qui fait de la concision une preuve d'art, l'autre romantique, qui attribue une prime de vérité à l'improvisation). Tout en étant intelligible, le haïku ne veut rien dire, et c'est par cette double condition qu'il semble offert au sens, d'une façon particulièrement disponible, serviable, à l'instar d'un hôte poli qui vous permet de vous installer largement chez lui, avec vos manies, vos valeurs, vos symboles; 'absence' du haïku (...) appelle la subornation, l'effraction, en un mot, la convoitise majeure, celle du sens".

31. I. Calvino. *Seis propostas para o próximo milênio*. p.67.