

# OS SALTOS DO SAPO

(A LONGA HISTÓRIA DE UM POEMA CURTO)

Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

(Letras - UFES)

A crítica é a arte de descobrir os caminhos secretos  
levando de poema a poema.

(Harold Bloom)

## I.

Desde os primórdios, quando se confundia com a Literatura Geral e a Literatura Universal, até os dias de hoje, com um nítido alargamento do campo de abordagens, incluindo mesmo outros corpus que não literários, o Comparativismo vem-se firmando como uma disciplina extremamente importante e, sobretudo, prazerosa.

Comparar é pôr em relação. Como diz Tânia Carvalhal, "a comparação não é um fim em si mesma, mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, dispares"<sup>1</sup>.

Cada vez que relacionamos textos diversos, como um calidoscópio novos arranjos se compõem - e nos surpreendem. Ao contrário de certos posicionamentos teóricos ortodoxos, a literatura comparada não se pretende camisa-de-força. Antes, os textos em questão (em relação) apontam o caminho adequado à comparação - na dupla possibilidade do semelhante e do diferente.

O presente estudo não tem por objetivo desenvolver uma reflexão acerca da história e dos métodos da literatura comparada. Neste espaço, fica registrado o percurso, ou parte dele, de um poema apenas. Para não fugir à padronização monográfica - quanto a tamanho e restrição temática -, optamos, em vez de um corte vertical de fundo teórico, por uma exemplificação prática. Sendo de nosso interesse, em direção à tese de doutoramento, pesquisas sobre assuntos ligados à poesia, unimos o útil ao agradável.

Fomos buscar nosso texto-fonte no século XVII, na terra do sol nascente. O diálogo, verdadeiramente internacional, em torno desse haikai revela-se frutífero, instigante. Aliás, quando se elaboravam os limites de atuação da Literatura Comparada, a perspectiva internacionalista era bastante comum, como vemos por esses dois representantes da "escola francesa", Carré e Guyard, prefaciador e autor do livro *La littérature comparée*, baliza dos estudos comparatistas: "la littérature comparée (...) est l'étude des relations spirituelles internationales"<sup>2</sup>; "la littérature comparée (...) c'est l'histoire des relations littéraires internationales"<sup>3</sup>.

Pretendemos evidenciar, através de traduções e apropriações de ordens várias, em que medida um poema pode significar, metonimicamente, a própria Poesia. Apesar da marca histórica, ou historicizada, que todo discurso contém, a Poesia guarda algo de atemporal e

imune a fronteiras geográficas. Como uma gota de chuva fazendo digitais numa lagoa - num qualquer lugar. num qualquer tempo.

## II.

*velha lagoa  
o sapo salta  
o som da água*<sup>4</sup>

H. G. Henderson conta, em *The Bamboo Broom*<sup>5</sup>, a possível gênese do mais famoso haikai do mais famoso poeta e samurai japonês, o Senhor Bananeira, como Haroldo de Campos gosta de chamar Matsuo Bashô. Primavera, perto da claridade da manhã, na quietude bucólica do Japão do século XVII, Bashô está só, com seus discípulos, no jardim, à espera que o acaso se cumpra. O silêncio é pleno. Até que: no velho tanque, o som da água. Como um espetáculo celebrando a vida, Bashô desvela a beleza do mergulho, do salto de um sapo - ou de uma rã - num velho poço, num velho tanque.

A recriação desse instante vai-se tornar um motivo de contato e, mais, estreitamento, entre culturas distintas - aproximação que reafirma o vigor de uma visada comparativista. Além disso, como uma bola de neve, vai formar uma gigantesca corrente de interessados, curiosos, poetas, semiólogos, tradutores, ensaístas, cada um, a seu modo, mergulhando, revivendo o pulo do sapo.

Jorge Luis Borges que, poucos sabem, praticou também a arte de compor haicais<sup>6</sup>, na quinta conferência das *Sete noites*, fala sobre poesia: "Acredita-se freqüentemente que a prosa está mais próxima da realidade que a poesia. A mim isso parece um equívoco. Uma idéia atribuída ao contista Horacio Quiroga diz que se um vento frio sopra dos lados do rio, deve-se dizer simplesmente: *um vento frio sopra dos lados do rio*. Se é que de fato disse isso, Quiroga parece ter esquecido que tal enunciado está tão distante da realidade quanto o vento frio que sopra dos lados do rio. Qual é a percepção obtida? Sentimos o ar que se move e que chamamos de "vento"; sentimos que esse vento vem de certa direção, dos lados do rio. Com esses elementos, formamos algo tão complexo quanto um poema de Gôngora ou uma frase de Joyce. Voltemos ao enunciado de Quiroga: "o vento que sopra dos lados do rio". Introduziu-se um sujeito: *vento*; um verbo: que *sopra*; e uma circunstância real: *dos lados do rio*. Isso tudo está longe da realidade. A realidade é algo mais simples"<sup>7</sup>.

O escritor argentino é de uma lucidez impar ao afirmar, em outras palavras, que a linguagem tem o poder de tornar impuro tudo o que toca; o que era real / realidade agora é artificial - linguagem. Daí, talvez, explique-se o fascínio que o haikai vem exercendo nos quatro cantos do globo: o extremo esforço de, sem força, deixar-se dentro do mundo. Simultaneamente, e aí o fascínio aumenta, estando o haikai à vontade no mundo, ele pode trazê-lo 'pra fora', expressá-lo em *flashes* verbais. De tal modo que o imenso oceano que existe entre o real e sua expressão vira uma pequena lagoa, um pequeno poço.

Comentando a *Aula* de Roland Barthes (conhecido entusiasta da cultura japonesa e leitor privilegiado de haicais), Leyla Perrone-Moisés escreve: "O que diz o haikai é um momento intensamente vivido por "alguém", mas fixado em linguagem sem o peso do sujeito psico-lógico do Ocidente. Nenhuma moral da história. O haikai é, para Barthes, um lugar feliz em que a linguagem descansa do sentido"<sup>8</sup>.

Existe uma certa dificuldade, para o entendimento lógico-discursivo ocidental, em se, digamos, perceber um haikai. O interesse de R. Barthes em resgatar esta minúscula forma poética, em curso de 1979, consistiu numa postura tática: contra o excesso, o palavroso, o verborrágico, o poder arrogante que une sentido e ideologia, o pensador francês movimentou o "discurso da desconversa", da observação silenciosa, do mínimo, do grau zero da escritura.

Ainda é Barthes quem diz, em *L'empire des signes*, que "se renunciarmos à metáfora ou ao silogismo, o comentário torna-se impossível: falar de haikai seria pura e simplesmente repeti-lo"<sup>9</sup>. E acrescenta, para exemplificar, o comentário de um estudioso de Bashô acerca do seguinte poema: "Dèjà quatre heures... / Je me suis levé neuf fois / Pour admirer la lune.": "A lua é tão bela, que o poeta se levanta e se levanta de novo" - se lève et se relève - "sem cessar, para contemplá-la à sua janela"<sup>10</sup>. Como certas fotografias, dirá Barthes n'*A câmara clara*, no haikai "tudo é dado, sem provocar o desejo nem sequer a possibilidade de uma expansão retórica"<sup>11</sup>.

Há poemas que pedem para ser interpretados. Alguns, até, nos agridem: entendam-me! A poesia escrita deve ter a serenidade de uma pequena poça, cuja existência, impessoal e absoluta, não se pensa - é o 1º verso de um haikai: diz-se: uma circunstância eterna. A poesia escrita também deve surpreender, surpreender-se a cada lance. O acaso é flagrado, gota de mercúrio. Como dizia Borges, "é impossível não acontecerem a alguém trinta ocasiões para a poesia no espaço de um ano"<sup>12</sup>. O salto do sapo Bashô não viu: o que viu foi a poça fazendo água no ar. Lição que Paulo Leminski assim traduziu-se: "(...) observe-se / a mais estrita disciplina. / A sombra máxima / pode vir da luz mínima"<sup>13</sup>.

Pois é: o mais famoso sapo (para outros, rã) da poesia universal nasceu no Japão, com Matsuo Bashô. Impensável seria aqui discorrer sobre a extrema complexidade que representa fazer qualquer tradução dos ideogramas, canjis, pictogramas, hiraganas sino-nipônicos. Tal dificuldade ganha mais relevo ainda quando se trata de Poesia. Mesmo se o tradutor é o transfigidor Haroldo de Campos, há polêmica.

Exemplo disso é a crítica que fazem os organizadores da excelente publicação da Unicamp, intitulada *Haikai*, à tradução do haikai de Bashô feita por Haroldo de Campos, segundo Leminski "o inventor da poesia japonesa no Brasil"<sup>14</sup>. Haroldo fez:

*o velho tanque  
rã salt'  
tomba  
rumor de água*<sup>15</sup>,

promovendo, espacialmente, a ligação vertical entre o salto e o tombo, dada pelo paralelismo do fonema-letra "t". Usando justamente argumentos quanto à técnica da tradução, condenam a utilização de uma 'palavra-valise' (*salt'tomba*) à James Joyce, por parecer completamente inadequada, pois "desequilibraria o poema ao concentrar sobre si a atenção do leitor"<sup>16</sup>. A restrição à versão de Haroldo quer, sobretudo, manter fidelidade ao pensamento poético-vital, se assim podemos dizer, de Bashô, para quem o haikai deveria ser simples, "acessível a crianças e incultos". Contudo, reconhecem os pesquisadores, na poesia concreta de tuas esquinas, Haroldo de Campos, preocupado com a materialidade do signo, produziu (melhor, 'transcriu') "um precioso micropoema trabalhado com agudeza e engenho"<sup>17</sup>.

Já um aficionado estudioso da arte nipônica, o português Wenceslau de Moraes, no afã de popularizar os tercetos japoneses, os traduziu em forma de quadra (popular em Portugal), o que, se ganha em ritmo, perde na prolixidade, no excesso de palavras - em relação aos três versos do haikai, é claro. Resultou daí: "Um templo, um tanque musgoso: / Mudez, apenas cortada / Pelo ruído das rãs, / Saltando à água. Mais nada..."<sup>18</sup>

Não poderíamos deixar de mencionar a tradução de outro grande divulgador dessa "pequena cápsula de poesia" - o haikai - que é o Nobel Octavio Paz: "Un viejo estanque: / salta una rana ¡zas! / chapaiteo."<sup>19</sup> Mencione-se, também, a tradução desta tradução de Sebastião Uchoa Leite: "Um velho tanque: / salta uma rã - zás! / esguichadelas."<sup>20</sup>

A leitura de Octavio Paz, de 1954, sobre a presença da cultura japonesa entre nós, americanos de todo tipo, revela-se sobretudo de cunho transcendentalista, fruto da estreita aproximação que faz entre haikai e zen-budismo: "Em uma forma voluntariamente anti-heróica a poesia de Bashô nos chama para uma aventura deveras importante: a de nos perdermos no cotidiano para encontrar o maravilhoso. Viagem imóvel, ao fim da qual nos encontramos com nós mesmos: o maravilhoso é nossa verdade humana"<sup>21</sup>.

As concepções de Octavio Paz, se contribuíram para uma clichêização da arte oriental, reduzindo-a à obviedade do diletantismo fácil da viagem imóvel, abriram, por outro lado, caminho para a crítica da crítica tautológica & reiterativa, anticriativa, perplexa diante de uma rã, de uma poça, de um pulo.

Com Barthes, na França, Paz, no México, Haroldo, Augusto, Décio e Leminski, no Brasil, Wenceslau de Moraes, em Portugal, Keene e R. H. Blyth, na língua inglesa, entre outros, o sapo de Bashô salta para mais longe. A poesia irmana os povos, diz-se. Junte-se a esse time o já lembrado Borges, Ezra Pound, Ernest Fenollosa, John Cage, e temos formada uma família - no bom sentido, multinacional - de peso.

No Brasil, o interesse pelo haikai também nos faz acompanhar a obra de Oswald de Andrade, com seus poemas curtos, as traduções de Manuel Bandeira, os haicais de Guilherme de Almeida, e até nossa Cecília Meireles que em artigo denominado "O divino Bashô" lembra uma significativa história: Kikaku, um dos discípulos preferidos de Bashô, propusera-lhe o seguinte haikai: "Uma libélula rubra. / Tirai-lhe as asas: / Uma pimenta." Agora, fala Cecília: "Bashô, diante da imagem cruel, corrigiu o poema de seu discípulo, com uma simples modificação dos termos: 'Uma pimenta. / Coloquei-lhe as asas: / uma libélula rubra.'<sup>22</sup>".

Com a vulgarização dos costumes orientais nas últimas décadas, na onda da contracultura, houve uma explosão de haicaisistas brasileiros, o que, moto-contínuo, fez aparecer uma legião de detratores e desinformados críticos que, sem conhecimento de causa, passaram a ter um alvo fácil para o pleno exercício de suas profissões.

Quanto a esta questão, da crítica da maledicência (no dizer experto de Augusto de Campos), nada melhor que nos ampararmos num episódio acontecido com o cineasta, japonês, Akira Kurosawa, do qual nos fala em seu *Relato autobiográfico*. Após a sua estréia na direção com "Sugata Sanshirô", um outro diretor fizera uma crítica, maledicente, acerca de uma cena onde o personagem Sanshirô passa um dia e uma noite num lago, no intuito de morrer por seu mestre. Afinal, desiste. O tal crítico-diretor dissera que o lótus, à noite, não floresce, nem produz som algum. Aí rebate Kurosawa: "É uma questão de estética, não de física. Há um famoso haikai de Bashô: 'Um antigo lago / Um sapo atira-se nele

/ O som das águas.' Há pessoas que o lêem e dizem: 'Bem, é claro que, se um sapo pula na água, deve causar algum barulho'. Elas simplesmente não têm sensibilidade para o haikai. Da mesma forma, os que julgam estranho que Sanshirô ouça um lindo som quando se abrem as flores de lótus, simplesmente não têm sensibilidade para o cinema. Às vezes, encontram-se seres dessa espécie entre os críticos - as coisas que dizem ver acham-se tão fora de sintonia que poderíamos considerá-los tomados por algum demônio. Suponho que nada se possa fazer com relação aos críticos, mas não devemos ter essa espécie de gente entre os diretores de cinema"<sup>23</sup>

Entre nós, podemos destacar algumas apropriações feitas em relação ao já decorado haikai de Bashô. Este não passou, por exemplo, despercebido das antenas parabólicas de Caetano Veloso. Ao lettrar uma canção de João Donato, intitulado-a "A rã", Caetano, na genial análise do professor, crítico literário e músico José Miguel Wisnik, "traz para as palavras o mesmo princípio analógico, circular, recorrente e sintético que passeia através da melodia em vai-e-vem"<sup>24</sup>, sugerindo, por soluços ritmicamente sincrônicos, uma semelhança entre a flagrante regularidade com que salta o anfíbio e a modulação musical elaborada visando a essa aproximação imaginária. Letra e música se comungam, no fim, deixando entrever um provável conhecimento da tradução de Haroldo de Campos, pela ênfase na duração da tônica em sal:

*a rama  
o sapo  
o salto  
de uma rã.*

Ou na horizontalidade da melodia:

*sal  
a rama o sapo o to de uma rã.*

Já a veia satírica do polêmico Millôr Fernandes - cujo espaço nos jornais e revistas lhe garante o título de maior difusor do haikai no Brasil - privilegia uma paródia que lança mão do recurso da aliteração, culminando em deliciosa onomatopéia: "Nem grilo, grito ou galope: / No silêncio imenso / Só uma rã mergulha - plóóp!"<sup>25</sup>. Ressalte-se, contudo, que esse privilégio dado ao humor liga, espiritualmente, os haicais de Millôr sobretudo aos de Issa, de uma geração posterior à de Bashô.

Dentro de uma linha que procura aliar a pureza, o flash, a intuição, a universalidade típicos do haikai tradicional, ao que a linguagem possui de contemporâneo, seja o estilhaçamento, o jogo verbal, a intertextualidade, uma auto-referencialidade obsessiva até, é que nos colocamos como parte dessa generosa família: "rã que vai depressa / pula a poça, ri à beça / não caio mais nessa"<sup>26</sup>. Disciplinado na forma fixa do haikai, à maneira ocidental, o poema homenageia o passado (o mestre), na rememoração do pulo da rã, atualizando-o. Muda o tempo, muda o clima. A lagoa vira poça; o sublime, cômico; não há mais rumor de água: rindo, depressa, a rã - como que, pulando a poça, quisesse instaurar, no poema, um novo olhar, para trás. Como diria Harold Bloom, caracterizando a *Tessera*, um dos seis movimentos revisionários - de desleitura - que um poeta exerce sobre outro poeta: "Um poeta 'complementa' antiteticamente seu precursor ao ler o poema-ascendente de tal forma a preservar seus termos mas alterar seu significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante"<sup>27</sup>.

Um último exemplo vamos buscar na obra postumamente publicada de Paulo Leminski, este que, apaixonado pela poesia japonesa, biógrafo e tradutor de Bashô, um dia escreveu: "era uma vez /// o sol nascente / me fecha os olhos / até eu virar japonês"<sup>28</sup>. O autor de *Catatau* radicaliza e une, já no título, em maiúsculas, "MALLARMÉ BASHÔ", duas personalidades, duas formas - aparentemente - tão diversas de estetizar a realidade: "um salto de sapo / jamais abolirá / o velho poço"<sup>29</sup>.

Brincando com a máxima mallarmaica - "um lance de dados jamais abolirá o acaso" - Leminski muda a ordem da ação: primeiro, agora, o sapo; depois, o poço; no meio, a sentença, elíptica, da irreversibilidade do acaso - para quem tem olhos de ver e ouvir. A montagem do haicai prenuncia um novo olhar, justapondo, na página antes em branco, um senhor poeta samurai japonês do século XVII a um outro poeta, francês, instaurador da modernidade plena em poesia ainda no século XIX.

O princípio da correlação nos ideogramas chineses, divulgado amplamente no Ocidente por Ernest Fenollosa (via Pound), estabelece que "nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas"<sup>30</sup>. De forma semelhante, podemos tomar a aproximação desses dois poetas, distantes no tempo e no espaço, como uma tentativa de fusão entre o ocidente e o oriente, a tradição e a vanguarda, um lirismo que aceita a beleza do acaso e outro que busca dominar o acaso, pela linguagem.

Serve-nos, igualmente, o princípio da correlação ideogramática para pensar uma metodologia comparatista. Relacionar dois (ou mais) textos - autores, obras, gêneros, nacionalidades - não conduz à criação de um novo texto, mas põe em contato os mecanismos de funcionamento interno de cada obra, produzindo, aí, atritos e evidenciando - *na relação* - os pontos de convergência e, simultaneamente, de diferença.

O germe dessa proposta, aliás, já se encontra em Van Tieghem, quando este fazia a sua célebre distinção entre "littérature comparée", baseada nas relações entre duas literaturas, e "littérature générale", que abarcaria as relações entre três ou mais literaturas - proposição evidentemente de valoração quantitativa<sup>31</sup>.

Com o avanço dos estudos teóricos comparativistas, em muito se ampliou a definição de literatura comparada, como se nota neste resumo conceitual de Claude & Rousseau: "La literatura comparada es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a los otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o varias culturas, aunque éstas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor"<sup>32</sup>.

### III.

Pensando nestes "lazos de analogía", tentamos construir uma breve genealogia, iniciada há séculos, por um peregrino poeta japonês. A partir do poema-haicai de Bashô, e das ressonâncias daí advindas, pusemos em contato versões de várias línguas - deixando de lado, nesse momento, a complexa discussão que envolve o ato de traduzir e, portanto, comparações que envolvessem diretamente a passagem de um poema de uma língua para outra.

Além das traduções, incluímos outras apropriações do haicai de Bashô, experimentando a

afirmação de Harold Bloom de que "o significado de um poema só pode mesmo ser um poema: *outro poema* - algum outro poema, diferente de si"<sup>33</sup>.

A árvore genealógica que se inaugura com o haikai de Bashô é imensa. Dela fizemos apenas um recorte, acrescentando-lhe, vizinhas, outras famílias que para esse ponto convergiam: Kurosawa, Cecília Meireles, Mallarmé, Caetano, Millôr, Barthes, Leminski, Octavio Paz, Haroldo de Campos: pares, cada um a seu modo, reescrevendo o salto do sapo.

Como nos ensina Claudio Guillén, em *Lo uno y lo diverso*, "no nos es dado eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular ni la inquietud integradora. La tarea del comparatista es del orden dialéctico"<sup>34</sup>.

Finalizando, uma historinha com sabor de koan:

"Mestre Ryokan vivia num casebre num lado da montanha. Numa noite de luar, ele voltou para casa e encontrou um ladrão procurando algo que valesse a pena levar. Mas Ryokan era um eremita e não possuía nada.

— Pobre homem! - disse ele ao ladrão. Você andou um longo caminho para não achar nada. Mas não vou deixá-lo sair de mãos abanando! Por favor, pegue minhas roupas.

E Ryokan se despiu, entregando-lhe as roupas.

— Pobre homem! - comentou Ryokan, saindo de casa, inteiramente nu, enquanto o gatuno já ia longe. Como eu gostaria de ter-lhe dado esta maravilhosa lua..."<sup>35</sup>.

Não me furtarei a dizer que, talvez sem sucesso, arrisquei-me a ficar sem as minhas roupas, como o fez mestre Ryokan. E mais: arriscar-me-ia, caso houvesse aqui algum ladrão, a dar-lhe a Lua - mas isso é impossível. A Lua está em cada um, assim como a Poesia: ora cheia, ora vazia.

## BIBLIOGRAFIA

- A haiku journey*. Translated and introduced by Dorothy Britton. Tokyo, New York & San Francisco, Kodansha International, 1986.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- \_\_\_\_\_. *L'empire des signes*. Paris: Flammarion, 1970.
- BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Portopalavra, 1990.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência - uma teoria da poesia*. Tradução e apresentação: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. (Coleção Biblioteca Pierre Menard)
- BORGES, Jorge Luis. *Dezessete haiku*. Tradução e prólogo: Amálio Pinheiro. São Paulo: Arte Pau-brasil, 1990. (Coleção Ptyx)
- \_\_\_\_\_. *Sete noites*. 4 ed. Tradução: João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- FERNANDES, Millôr. *Hai-kais*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.
- GOGA, H. Masuda. *O haikai no Brasil*. Tradução: José Yamashiro. São Paulo: Oriente, 1988. (Coleção Bashô)

- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- GUYARD, Marius-François. *La littérature comparée*. 3 ed. Paris: PUF, 1969.
- Haikai*. FRANCHETTI, Paulo (org.), DOI, Elza Taeko & DANTAS, Luiz. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. (Coleção Viagens da Voz)
- HENDERSON, Harold G. *The Bamboo Broom*. Boston, 1934.
- Ideograma*. CAMPOS, Haroldo de (org.). Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.
- KEENE, Donald. *Japanese literature*. Charles E. Tuttle Company, Tokyo, 1984.
- LEMINSKI, Paulo. *Bashô - a lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Encanto Radical)
- \_\_\_\_\_. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *La vie en close*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MEIRELES, Cecília. *Escolha o seu sonho*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- O livro dos hai-kais*. 2 ed. Tradução: Olga Savary. São Paulo: Massao Ohno, 1987.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PICHOIS, Claude & ROUSSEAU, André. *La littérature comparée*. Madrid: Gredos, 1969.
- Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1. Niterói, 1991.
- VELOSO, Caetano. *Songbook*, v.2. Org. Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.
- Zen - estórias e koans*. Tradução: Maria Conceição Couto Netto. Rio de Janeiro: Numen, 1991

## NOTAS

- 1 CARVALHAL, T. In: *Rev. Bras. Lit. Comp.* 1991:11.
- 2 CARRÉ, J-M. In: GUYARD, M.F. 1969: 8.
- 3 GUYARD, M. F. 1969: 12.
- 4 BASHÔ. Tradução: LEMINSKI, P. 1983: 20.  
 Para ratificar a dificuldade que os estudiosos do assunto apontam quanto ao exercício da tradução, ainda mais em se tratando de poesia e de língua japonesa, arrolamos abaixo algumas versões que não serão comentadas neste trabalho, demonstrando, desde já, a diversidade, no produto final, que a tradução provoca:  
 furu-ike ya / kawasu tobikomu / mizu no oto (BASHÔ. In: Haikai. 1990: 89)  
 O velho tanque - / Uma rã mergulha, / Barulho de água.  
 (Tradução: Paulo Franchetti & Elza Doi. In: Haikai. 1990: 89.)  
 Listen! a frog / Jumping into the stillness / Of an ancient pond!  
 (Tradução: Dorothy Britton. In: A haiku journey. 1986: 10.)  
 Um velho tanque / Uma rã nele mergulha / Ruído nágua  
 (Tradução: Oldegar Vieira. In: GOGA, H. M. 1988: 63.)  
 La vieille mare: / Une grenouille saute dedans: / Oh! le bruit de l'eau.  
 (Tradução: Roland Barthes. In: BARTHES, R. 1970: 93.)  
 Sobre o tanque morto / um ruído de rã / submergindo.  
 (Tradução: Olga Savary. In: *O livro dos haicais*. 1987: 36.)  
 The ancient pond / A frogs leaps in / The sound of the water.  
 (Tradução: Donald Keene. In: KEENE, D. 1984: 39.)
- 5 HENDERSON, H. 1934.
- 6 BORGES, J. L. 1990. Um exemplo, à página 10: "El hombre ha muerto. / La barba no lo sabe. / Crecen las uñas."
- 7 \_\_\_\_\_. 1987: 122.
- 8 PERRONE-MOISÉS, L. In: BARTHES, R. 1978: 87.
- 9 BARTHES, R. 1970: 93. (Tradução nossa.)

- 10 \_\_\_\_\_. 1970: 94. (Há uma versão deste haikai feita por Manuel Bandeira (1961: 198):  
"Quatro horas soaram. / Levantei-me nove vezes / Para ver a lua.")
- 11 \_\_\_\_\_ 1981: 75.
- 12 BORGES, J. L. 1987: 174.
- 13 LEMINSKI, P. 1987: 16.
- 14 \_\_\_\_\_. 1983: 6.
- 15 In: Haikai: 1990: 46.
- 16 Id. ib., 1990: 47.
- 17 Id. ib., 1990: 47.
- 18 Id. ib., 1990: 39.
- 19 PAZ, O. 1972: 163.
- 20 \_\_\_\_\_. 1972: 163.
- 21 \_\_\_\_\_. 1971: 166.
- 22 MEIRELES, C. S/d: 14.
- 23 KUROSAWA, A. 1990: 188. Em tempo: não é à toa que salta aos olhos em Kurosawa, um  
anagrama de kawasuu, que é, simplesmente, sapo/rã - em japonês...
- 24 WISNIK, J. M. In: VELOSO, C. 1989: 10.
- 25 FERNANDES, M. 1986: s/nº.
- 26 BITH. 1990: s/nº.
- 27 BLOOM, H. 1991: 43.
- 28 LEMINSKI, P. 1987: 114.
- 29 \_\_\_\_\_. 1991: 108.
- 30 FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In:  
Ideograma: 1986: 124.
- 31 Cf. CARVALHAL, T. In: Rev.Bras.Lit.Comp. 1991: 10.
- 32 PICHOIS, C. & ROUSSEAU, A. 1969: 198.
- 33 BLOOM, H. 1991: 106-7.
- 34 GUILLÉN, C. 1985: 28.
- 35 Zen. 1991: 72.