

A POESIA DE MATSÚO BASHÔ

Após um longa série de guerras intestinas, durante as quais a antiga capital, Kioto, quase é destruída, o Japão conhece um longo período de paz. Ao iniciar-se o século XVII a família Tokugawa assume a direção do Estado, que não deixará até a restauração do poder imperial, em meados do século passado. A residência dos Shoguns (governantes supremos, frente ao poder puramente simbólico dos imperadores) transfere-se para Edo (a atual Tóquio). O Japão fecha as suas portas ao mundo exterior e vive dentro das normas de uma rígida disciplina política, social e econômica que às vezes faz pensar nas modernas sociedades totalitárias ou no Estado que os jesuítas fundaram no Paraguai. Mas a partir de meados do século XVII uma nova classe urbana começa a surgir em Edo, Osaka e Kioto. São os mercadores, os *chonins* ou homens do

comum, que se não destroem a supremacia feudal dos militares, modificam profundamente a atmosfera das grandes cidades. Esta classe converte-se em patrona das artes e da vida social. Um novo estilo de vida, mais livre e espontâneo, menos formal e aristocrático, consegue impor-se. Por oposição à cultura tradicional japonesa — sempre de estreito e fechado círculo, aristocrática e religiosa — a nova sociedade é aberta. Vive-se na rua e multiplicam-se os teatros, os restaurantes, as casas de prazer, os banhos públicos atendidos por moças, os espetáculos dos lutadores. Uma burguesia próspera e refinada protege e fomenta os prazeres do corpo e do espírito. O bairro alegre de Edo não só é um lugar de libertinagem elegante onde reinam as cortesãs e os atôres como também, à diferença do que ocorre em nossas abjetas cidades modernas, é ainda um centro de criação artística. *Genroku* — tal é o nome do período — distingue-se por uma vitalidade e um desenfado ausentes na arte de épocas anteriores. Este mundo brilhante e popular, composto por novos ricos e mulheres formosas, por grandes atôres e jograis, chama-se *Ukiyo*, isto é, o Mundo que Flutua e que passa como as nuvens de um dia de verão. A gravura em madeira — *Ukiyoe*: imagens do mundo fugitivo — inicia-se por esta época. Arte gêmea do *Ukiyoe*, nasce a novela picaresca e pornográfica: *Ukiyo-Soshi*. As obras licenciosas — chamadas com elíptica astúcia de *Livros de Primavera* — tornam-se tão populares quanto a literatura libertina de fins do século XVIII europeu. O teatro *Kabuki*, que combina o drama com o balé, alcança o seu zênite e o grande poeta Chikamatzu escreve para o teatro de marionetes obras que maravilham os seus contemporâneos e que ainda ferem a imaginação de homens como Yeats e Claudel. A poesia japonesa, graças sobretudo a Matsúo Bashô, alcança uma liberdade e um frescor ignorados até então. E, dêste modo, converte-se em réplica do tumulto mundano. Diante dêsse mundo vertiginoso e colorido, o haiku de Bashô é um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta.

Bashô não rompe com a tradição, mas segue-a de uma maneira inesperada; ou, como êle mesmo diz: "Não sigo o caminho dos antigos; busco o que êles buscaram". Bashô aspira a expressar, com meios novos, o mesmo sentimento concentrado da grande poesia clássica. Assim, transforma as formas populares de sua época (o *haiku no renga*) em veículos da mais alta poesia. Isto requer uma breve explicação. A poesia japonesa não conhece a rima nem a versificação com acentos e seu recurso principal, como na francesa, é a medida silábica. Esta limitação não

é pobreza, pois é rica em onomatopéias, aliteraões e jogos de palavras que são também combinaões insólitas de som e significado. Todo poema japonês é composto por versos de sete e cinco sílabas; a forma clássica consiste em um poema curto — *waka* ou *tanka* — de trinta e uma sílabas, divididos em duas estrofes: a primeira de três versos (cinco, sete e cinco sílabas) e a segunda de dois (ambos de sete sílabas). A própria estrutura do poema permitiu, desde o princípio, que dois poetas participassem na criação de um poema: um escrevia as três primeiras linhas e o outro as duas últimas. Escrever poesia converteu-se assim num jogo poético semelhante ao "cadáver delicado" * dos surrealistas; e em breve, ao invés de um só poema, começaram-se a escrever séries inteiras, ligadas tênueamente pelo tema da estação. Estas séries de poemas em cadeia chamaram-se *renga*. O gênero leve, cômico ou epigramático, chamou-se *renga haikai* e o poema inicial, *hokku*. Bashô praticou com os discípulos e amigos — dando-lhes um novo sentido — a arte do *haikai* ou cadeia de poemas, adiantando-se assim à profecia de Lautréamont e a uma tentativa do surrealismo: a criação poética coletiva.

Quem quer que tenha praticado o jogo do "cadáver delicado" ou das "cartas russas" ou algum outro que exija a participação de um grupo de pessoas na elaboração de uma frase ou de um poema, poderá advertir-se dos riscos: as fronteiras entre a comunhão poética e o simples passatempo mundano são muito frágeis. Mas se, graças à intervenção dêsse magnetismo ou poesia objetiva que obriga a rimar uma coisa com outra, logra-se realmente a comunicação poética e estabelece-se uma corrente de simpatia criadora entre os participantes, os resultados são surpreendentes: o inesperado brota como um peixe ou como um jato d'água. O mais estranho é que esta súbita irrupção parece natural e, mais do que tudo, fatal, necessária. Liberdade e necessidade coincidem em um ponto de interseção incandescente. Os poemas escritos por Bashô e seus amigos são memoráveis e a complicação das regras a que deviam submeter-se contribui apenas para sublinhar

(*) O autor se refere a um dos jogos praticados em equipe pelos poetas surrealistas franceses. O jogo dos *cadavres exquis* consistia numa série de associaões inesperadas entre categorias gramaticais diversas, com palavras escritas pelos participantes em papéis dobrados e passados adiante até completar um circuito completo. O nome do jogo deriva de uma dessas frases formadas ao acaso e que se tornou o exemplo clássico: "Le cadavre exquis boira le vin nouveau". Cf. Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Paris, 1954. (A informação não consta da nova edição da obra em 1967). (N. do T.)

a naturalidade e a felicidade dos achados. Cito, em pobre tradução, um fragmento de um desses poemas coletivos¹:

El aguacero invernal
incapaz de esconder a la luna,
la deja escaparse de su puño

TOKOKU

Mientras camino sobre el hielo
piso relámpagos: la luz de mi linterna.

JUGO*

Al alba los cazadores
atan a sus flechas
blancas hojas de helechos.

YASUI

Abriendo de par en par
la puerta norte del Palacio: la Primavera!

BASHO

Entre los rastrillos
y el estiércol de los caballos
humea, cálido, el aire.

KAKEI**

O poema inicia-se com a chuva, o inverno e a noite. A imagem da caminhada noturna sobre o gelo convoca a da aurora fria. Logo, como na realidade, há um salto e irrompe, sem aviso prévio, a primavera. O realismo da última estrofe modera o excessivo lirismo da anterior.

O poema solto, desprendido do renga haikai, começou a chamar-se haiku, palavra composta de haikai e hokku. Um haiku é um poema de dezessete sílabas e três versos: cinco, sete e cinco sílabas². Bashô não inventou estas formas; tampouco alterou-as; simplesmente transformou seu sentido. Quando começou a escrever, a poesia tinha se convertido em passatempo: poema queria dizer poesia cômica, epigrama ou jôgo de salão. Bashô recolhe esta

(1) Utilizo para a minha tradução a versão inglesa de Donald Keene (*Japanese Literature: An Introduction for Western Readers*, Londres, 1953).

(*) São mantidas as traduções de O. Paz, das quais se dá uma versão literal em português:

O aguaceiro invernal
incapaz de esconder a lua
deixa-a escapar-se de seu punho.
Enquanto caminho sobre o gelo
piso relâmpagos: a luz de minha lanterna.

(**) Versão literal portuguesa:

Na aurora, os caçadores / atam às suas flechas / brancas folhas de feto.

Abrindo de para em par / a porta norte do alácio: a Primavera!

Entre os rastelos / e o estêrco dos cavalos / fumeja, cálido, o ar.

(2) O haiku constitui-se como uma forma propriamente autónoma lá pelos princípios do século XIX.

nova linguagem coloquial, livre e desimpedida, e com ela procura o mesmo que os antigos: o instante poético. O haiku transforma-se e converte-se na anotação rápida — verdadeira recriação — de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo junto. O haiku de Bashô é exercício espiritual. Discípulo do monge Buccho — e ele mesmo meio ermitão, alternando a poesia com a meditação — não será talvez impertinente deter-se na significação do budismo Zen em sua obra e em sua vida.

Tanto em sua primeira forma (Hinayana) como na última (Mahayana), o budismo sustenta que a única maneira de deter a roda sem fim do nascer e do morrer e, por conseguinte, da dor, é acabar com a origem do mal. Filosofia mais do que religião, o budismo postula como primeira condição da vida reta o desaparecimento da ignorância acêrca de nossa verdadeira natureza. Só se nos dermos conta da irrealidade do mundo fenomenal poderemos abraçar a reta via e escapar do ciclo das reencarnações, alimentado pelo fogo do desejo e do êrro. O eu revela-se ilusório: é uma entidade sem realidade própria, composta por agregados ou fatores mentais. O conhecimento consiste antes de tudo em perceber a irrealidade do eu, causa principal do desejo e de nosso apêgo ao mundo. Assim, a meditação não é outra coisa senão a gradual destruição do eu e das ilusões que engendra; ela nos desperta do sonho ou mentira que somos e vivemos. Este despertar é a iluminação (*Sambodhi* em sânscrito e *Satori* em japonês). A iluminação nos leva à liberação definitiva (*Nirvana*). Apesar das boas obras, a compaixão e outras virtudes formarem parte da ética budista, o essencial consiste nos exercícios de meditação e contemplação. O estado satori implica não tanto um saber a verdade como um estar nela e, nos casos supremos, um ser a verdade. Algumas seitas buscam a iluminação por meio do estudo dos livros canônicos (*Sutras*); outras pela via da devoção (certas correntes da tendência Mahayana); outras ainda pela magia ritual e sexual (*Tantrismo*); algumas pela oração e também pela repetição da fórmula *Namu Amida Butsu* (Glória ao Buda Amida). Todos êstes caminhos e práticas enlaçam-se na via central: a meditação. A doutrina Zen — e isto a opõe às demais tendências budistas — afirma que as fórmulas, os livros canônicos, os ensinamentos dos grandes teólogos e mesmo a própria palavra de Buda são desnecessários. Zen predica a iluminação súbita. Os demais budistas acreditam que o Nirvana só pode ser alcançado depois de passar-se por muitas reencarnações; o próprio Gautama logrou a iluminação quando já era um homem maduro e depois de ter passado por milhares de existências

prévias, recolhidas pela legenda budista com grande poesia (*Jatakas*). Zen afirma que o estado satori é aqui e agora, um instante que é todos os instantes, momento de revelação em que o universo inteiro — e com êle a corrente de temporalidade que o sustenta — se desmorona. Este instante nega o tempo e nos coloca diante da verdade.

Pela sua própria natureza o momento de iluminação é indizível. Como o taoísmo, a quem sem dúvida deve muito, Zen é uma "doutrina sem palavras". Para provocar dentro do discípulo o estado propício à iluminação, os mestres recorrem aos paradoxos, ao absurdo, ao contra-senso e, em suma, a tôdas aquelas formas que tendem a destruir nossa lógica e a perspectiva normal e limitada das coisas. Mas a destruição da lógica não tem por objeto remeter-nos ao caos e ao absurdo e sim, através da experiência do sem-sentido, descobrir um nôvo sentido. Só que êste sentido é incomunicável através das palavras. Apenas o humor, a poesia ou a imagem podem nos fazer vislumbrar em que consiste a nova visão. O caráter incomunicável da experiência Zen revela-se por esta anedota: um mestre cai em um precipício mas consegue prender-se com os dentes ao ramo de uma árvore; neste instante chega um de seus discípulos e lhe pergunta: Em que consiste Zen, mestre? Evidentemente, não há resposta possível: enunciar a doutrina implica em abandonar o estado satori e voltar a cair no mundo dos contrários relativos, no "isto" e no "aquilo". Pois bem, Zen não é nem "isto" nem "aquilo", mas sim "isto e aquilo". Assim, para empregar a conhecida frase de Chuangsé "o verdadeiro sábio prega a doutrina sem palavras". A atitude Zen diante dos problemas filosóficos pode exemplificar-se também com um diálogo que há tempos foi-me referido pelo doutor Erich Fromm. Parece que o professor Suzuki — o grande expositor de Zen — visitou há alguns anos atrás a Martin Heidegger. O filósofo alemão demonstrou interesse em saber qual era a posição do budismo Zen diante do problema do Ser. Suzuki respondeu que não podia dar nenhuma explicação categórica mas que lhe contaria uma anedota que talvez respondesse à sua interrogação: um discípulo acerca-se de um mestre e, antes de falar-lhe, faz uma reverência. Em lugar de responder à saudação, o mestre golpeia-o com o seu bordão. "Mas, por que me castigas, se ainda não falei nada?" Ao que o monge responde: "Não era necessário esperar que o fizesses". Para Zen não só as respostas ficam sobrando, como também as perguntas... E não obstante, há uma indubitável e estranha analogia entre o budismo Zen e as meditações de Heidegger sôbre o tempo e o nada.

Desde o período *Muromachi* (1333-1600) a cultura japonesa impregna-se de Zen. Para os samurais, Zen era

o outro prato da balança. Em um extremo, o estilo de vida *bushido*, isto é, o estilo do guerreiro vertido para o exterior; no outro, a Cerimônia do Chá, a decoração floral, o teatro Nô e, ao mesmo tempo base e cume de toda esta vida estética, cara ao interior, a meditação Zen. Segundo Issotsei Nishikawa esta vertente estética chama-se *furyu*, ou seja, "diversão elegante"³. As palavras "diversão" e "elegante" têm aqui um sentido peculiar e não denotam distração mundana e luxuosa, mas sim recolhimento, solidão, intimidade e renúncia. O símbolo de *furyu* seria a decoração floral (*ikebana*), cujo arquétipo não é o adorno simétrico ocidental, nem a suntuosidade ou a riqueza de colorido, mas a pobreza, a simplicidade e a irregularidade. Os objetos imperfeitos e frágeis — uma pedra arredondada, um ramo torcido, uma paisagem não muito interessante por si mesma mas possuidora de uma certa beleza secreta — possuem uma qualidade *furyu*. *Bushido* e *furyu* foram os dois pólos da vida japonesa. Economia vital e psíquica que nos deixa entrever o verdadeiro sentido de muitas atitudes que de outra maneira nos pareceriam contraditórias.

Graças ao budismo Zen a religiosidade japonesa se aprofunda e tem consciência de si mesma. Acentua-se o lado interior das coisas; o refinamento é simplicidade; a simplicidade, comunhão com a natureza. As almas se depuram e se temperam. O culto ao mundo natural, presente desde a época mais remota, transforma-se em uma espécie de mística. O oitavo Shogun Ashikaga (Yoshimasa) introduz a Cerimônia do Chá, regida pelos mesmos princípios: simplicidade, serenidade, desinteresse. Em uma palavra: quietismo. Mas nada mais distante do quietismo furibundo e contraído dos místicos ocidentais, desgarrados pela oposição irreconciliável entre este mundo e o outro, entre o criador e a criatura, que o dos adeptos de Zen. A ausência da noção de um Deus criador, por um lado, e da idéia cristã de uma natureza caída, por outro, explicam a diferença das atitudes. Buda disse que todos, até as árvores e as ervas, alcançariam algum dia o Nirvana. O estado búdico é um transcender a natureza, mas também um retornar à mesma. O culto ao irregular e à harmonia assimétrica brota desta idéia da natureza como arquétipo de todo o existente. Os jardineiros japoneses não pretendem submeter a paisagem a uma harmonia racional, como ocorre com a arte francesa de Le Nôtre, e sim ao contrário: fazem do jardim um microcosmo da imensidade natural.

A atitude Zen influiu em todas as artes, desde a pintura e a poesia ao teatro e à música. Zen é alusivo e

(3) *Floral art of Japan*, Tóquio, 1936.

elusivo. Chikamatzu nos legou uma excelente definição desta estética: "A arte vive nas delgadas fronteiras que separam o real do irreal". E em outro lugar, expressa: "O poeta não diz: isso é triste, mas faz com que o objeto seja triste, sem necessidade de acentuá-lo". O artista mostra; o propagandista e o moralista demonstram. Também as reflexões críticas de Zeami — o grande autor do teatro Nô — estavam impregnadas do espírito Zen. Em uma passagem nos fala de que existem três espécies de atuação teatral: uma é para os olhos, outra para os ouvidos e a última para o espírito. Na primeira sobressaem a dança, os trajes e os gestos dos atôres; na segunda, a música, a palavra é o ritmo da ação; na terceira, apela-se para o espírito: "um mestre da arte não moverá o coração de seu auditório a não ser quando tiver eliminado tudo: dança, canto, gesticulações e as próprias palavras. Então, a emoção brota da quietude. Isto se chama: a dança congelada". E acrescenta: "Este estilo místico, embora se chame: Nô que fala ao entendimento, também poderia chamar-se: Nô sem entendimento". A consciência dissolveu-se na quietude. Zeami mostra a transição dos estados de ânimo do espectador, verdadeira escala do êxtase, dêste modo: "O livro da crítica diz: esquece o espetáculo e contempla o Nô; esquece o Nô e contempla o ator; esquece o ator e contempla a idéia; esquece a idéia e compreenderás o Nô" (4). A arte é uma forma de conhecimento. E este conhecer, com tôdas as nossas potências e sentidos, sim, mas também sem êles, suspensos em um arroubo imóvel e vertiginoso, culmina em um instante de comunhão: já não há nada que contemplar porque nós mesmos já nos fundimos com aquilo que contemplamos. Só que a contemplação que Zeami nos propõe possui um caráter distinto do êxtase ocidental; a diferença é capital porque para a estética do Nô a arte não convoca a uma presença e sim, mais pròpriamente, a uma ausência. O cume do instante contemplativo é um estado paradoxal: é um não ser no qual, de alguma maneira, dá-se o pieno ser. Plenitude do vazio.

Um sucessor de Bashô, o poeta Oshima Ryota (1718-1787), alude a esta suspensão do ânimo em um poema admirável: *

No hablan palabra
el anfitrión, el huésped
y el crisantemo.

(4) Citado por Arthur Waley em *The Nô plays of Japan*, Londres, 1950.

(*) Versão literal (dêste poema e do seguinte):
Não dizem palavra / o anfitrião, o hóspede / e o crisantemo
Chovisco: palestra / da capa de palha / e da sombrinha.
Ah, se me viro / este passante já / é apenas bruma.

Yosa Buson (1716-1783), pintor, calígrafo e poeta, um dos quatro mestres de haiku (os outros são Bashô, Issa e Shiki), exprime a mesma intuição embora com uma ironia ausente no poema de Ryota e que é uma das grandes contribuições do haikai:

Llovizna: plática
de la capa de paja
y la sombrilla.

Ao que responde Misoaka Shiki (1867-1902),

Ah, si me vuelvo
ese pasante ya
no es sino bruma.

Do ponto de vista formal o haiku divide-se em duas partes: uma da condição geral e da ubiquação temporal ou espacial do poema (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou um rochedo, a lua, um rouxinol); a outra, relampagueante, deve conter um elemento ativo. Uma é descritiva e quase enunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge do choque entre ambas. A própria índole do haiku é favorável a um humor sêco, nada sentimental, e aos jogos de palavras, onomatopéias e aliteraões, recursos constantes de Bashô, Buson e Issa. Arte não intelectual, sempre concreta e antiliterária, o haiku é uma cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente⁵. Um poema de Bashô — que resistiu a tôdas as traduções e que dou aqui em uma inepta versão — talvez ilumine o que quero dizer*:

Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chapaletéo.

Aqui nos defrontamos com uma quase prosaica enunciação de fatos: o tanque, o salto da rã, o esguicho da água. Nada menos "poético": palavras comuns e um feito insignificante. Bashô nos deu simples apontamentos, como se nos mostrasse com o dedo duas ou três realidades desconexas que, de algum modo, têm um "sentido" que nos cabe descobrir. O leitor deve recriar o poema. (Na primeira

(5) Sobre o haiku, sua técnica e suas fontes espirituais, leia-se a obra que R. H. Blyth dedicou a esse tema, em quatro volumes: *Haiku*, Hokuseido, 1951.

(*) Versão literal (dêste poema e do seguinte):
Um velho tanque: / salta uma rã — zás! / esquichadelas.
Trégua de vidro: / o som da cigarra / perfura pedras.

linha encontramos o elemento passivo: o velho tanque e seu silêncio. Na segunda, a surpresa do salto da rã que rompe a quietude. Do encontro desses dois elementos deve brotar a iluminação poética. E esta iluminação consiste em retornar ao silêncio do qual o poema partiu, só que agora carregado de significação. A maneira da água que se expande em círculos concêntricos, nossa consciência deve expandir-se em ondas sucessivas de associações. O pequeno haiku é um mundo de ressonâncias, ecos e correspondências:

Tregua de vidro:
el son de la cigarra
taladra rocas.

A paisagem não pode ser mais nítida. Meio-dia em um lugar deserto: o sol e os rochedos. A única coisa viva no ar sêco é o canto das cigarras. Paira um grande silêncio. Tudo cala e nos põe diante de algo que não podemos nomear: a natureza se nos apresenta como algo concreto e ao mesmo tempo inapreensível, que rechaça toda compreensão. O canto das cigarras funde-se ao calar das rochas. E nós também nos quedamos paralisados e, literalmente, petrificados. O haiku é satori.

El mar ya oscuro:
los gritos de los patos
apenas blancos*.

Aqui predomina a imagem visual: o branco brilha debilmente sobre o dorso obscuro do mar. Mas não é a plumagem dos patos nem a crista das ondas e sim os gritos dos pássaros que, estranhamente, é branco para o poeta. Em geral, Bashô prefere alusões mais sutis e contrastes mais velados:

Este camino
nadie ya lo recorre,
salvo el crepúsculo.

A melancolia não exclui uma boa, humilde e sã alegria ante o fato surpreendente de estar vivo e ser homem:

Bajo las abiertas campánulas
comemos nuestra comida,
nosotros que sólo somos hombres.

(*) Versões literais:
O mar já escuro: / os gritos dos patos / unicamente brancos.
Este caminho / já ninguém o percorre, / salvo o crepúsculo.
Sob as abertas campânulas / comemos nossa comida, / nós que
somos apenas homens.

Um poema de Issa contém o mesmo sentimento, mas tingido de uma espécie de simpatia cósmica:

Luna montañesa:
también ilumina
al ladrón de flores.

O haiku não só é poesia escrita — ou, mais exatamente, desenhada — como é também poesia vivida, experiência poética recriada. Com enorme delicadeza, Bashô não nos diz tudo: limita-se a entregar-nos alguns elementos, os suficientes para acender a chispa. É um convite à viagem, mas a uma viagem que devemos fazer com nossas próprias pernas; como ele mesmo diz: "Não se deve viajar no dorso alheio. Pensa no que te serve como se fôsse outra perna tua mais débil". E em outra passagem acrescenta: "Não durmas duas vezes no mesmo local; deseja sempre uma esteira que ainda não tenhas esquentado".

Os diários são um gênero muito antigo e popular na literatura japonesa. Zeami escreveu um — *O livro da Ilha de Ouro* — no qual introduziu pensamentos soltos, poemas e descrições. Bashô escreveu cinco diários de viagem, verdadeiros cadernos de esboços, impressões e apontamentos. Estes diários são exemplos perfeitos de um gênero em voga na época de Bashô e do qual ele foi um dos grandes mestres: o *haibun*, texto em prosa que rodeia, como se fôsem ilhotas, um conjunto de haiku. Poemas e passagens em prosa se completam e reciprocamente se iluminam. O melhor desses cinco diários de viagem é, segundo a opinião geral, *Oku-no-Hosomichi*. Nesse breve caderno composto de velozes desenhos verbais e súbitas alusões — signos de inteligência que o autor troca com o leitor — a poesia mistura-se à reflexão, o humor à melancolia, a anedota à contemplação. É difícil ler um livro — e ainda mais quando quase todo o seu aroma perdeu-se na tradução — que não nos ofereça qualquer cabo condutor e que se desdobra ante os nossos olhos como uma sucessão de paisagens. Talvez se deva lê-lo como se contempla o campo: sem prestar muita atenção ao princípio, percorrendo com uma olhada distraída a colina, as árvores, o céu e seu recanto de nuvens, os rochedos... De súbito nos detemos diante de uma pedra qualquer da qual não conseguimos afastar o olhar e então conversamos, por um instante sem medida, com as coisas que nos rodeiam. Neste livro de Bashô nada se passa, exceto o sol, a chuva, as nuvens, algumas cortesãs, uma menina, outros viajantes. Nada se passa, exceto a vida e a morte:

(*) Versão literal:
Lua das montanhas: / também ilumina / o ladrão de flores.

original da vida é a sua vivacidade e esta vivacidade é consequência de ser vida mortal, finita: a vida está tecida de morte. Mas ao dizê-lo convertemos em dois conceitos, vida e morte, a vivaz e fúnebre unidade vida-morte. Há uma linguagem que diga, sem dizê-lo, essa unidade? Sim, o haiku: uma palavra que é a crítica da realidade, uma linguagem que é a burla oblíqua da significação. O haiku de Bashô nos abre a porta de satori: o sentido e a falta de sentido, vida e morte, coexistem. Não é tanto a anulação dos contrários nem sua fusão como uma *suspensão do ânimo*. Instante da exclamação ou do sorriso: a poesia já não se distingue da vida, a realidade reabsorve a significação. A vida não é nem longa nem curta, mas é como o relâmpago de Bashô. Esse relâmpago não nos avisa de nossa mortalidade; a própria intensidade de sua luz, semelhante à intensidade verbal do poema, nos diz que o homem não é unicamente o escravo do tempo e da morte mas que, dentro de si, leva *outro tempo*. E a visão instantânea dêsse outro tempo chama-se poesia: crítica da linguagem e da realidade, crítica do tempo. A subversão do sentido produz uma reversão do tempo: o instante do haiku é incomensurável. A poesia de Bashô, êsse homem frugal e pobre que escreveu já entrado em anos e que vagabundou por todo o Japão dormindo em ermidas e pousadas populares; êsse reconcentrado que contemplava longamente uma árvore e um corvo sôbre a árvore, o brilho da luz sôbre uma pedra; êsse poeta que após remendar as roupas puídas lia os clássicos chineses; êsse silencioso que conversava nos caminhos com os lavradores e as prostitutas, os monges e as crianças, é algo mais do que uma obra literária: é um convite para viver verdadeiramente a vida e a poesia. Duas realidades unidas, inseparáveis e que, não obstante, jamais se fundem por inteiro: o grito do pássaro e a luz do relâmpago.

México, 1954.