

**CÍCERA ROSA SEGREDO YAMAMOTO**

**TRADIÇÃO E MODERNIDADE:  
OS *TANKAS* NA POÉTICA DE WILSON BUENO**

TRÊS LAGOAS - MS

2012

**CÍCERA ROSA SEGREDO YAMAMOTO**

**TRADIÇÃO E MODERNIDADE:  
OS *TANKAS* NA POÉTICA DE WILSON BUENO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Campus de Três Lagoas/UFMS, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

**Orientadora: Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues.**

TRÊS LAGOAS  
MAIO/2012

## TERMO DE APROVAÇÃO

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo de. *Tradição e Modernidade: Os tankas na poética de Wilson Bueno*. Três Lagoas, 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS.

Orientador:

---

Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues  
UFMS/Câmpus de Três Lagoas

---

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues  
UFMS/Câmpus de Corumbá

---

Profa. Dra. Diana Junkes Martha Toneto  
UNESP/Câmpus de São José do Rio Preto

*Ao meu irmão Roberto Yamamoto, pois sem a ajuda dele eu não  
teria concluído sequer o segundo grau.*

*Ao meu esposo Márcio pelo apoio e incentivo.*

*Aos meus filhos Gustavo e Mayumi que me inspiraram a  
escrever esta dissertação.*

*À memória de minha mãe, Maria Segredo Yamamoto.*

## MEUS AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Takeshi Yamamoto, por ter se posicionado no lugar de minha mãe, devido à doença dela, ter participado efetivamente da minha vida educacional e estar sempre presente nas reuniões de pais e mestres.

Ao Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon, por me apresentar, durante suas disciplinas, as obras de Wilson Bueno.

Ao Wilson Bueno (*in memoriam*) pelo carinho com que respondeu meus e-mails e pela sugestão de trabalhar seus livros de *tankas*, devido ao fato de eu ser descendente de japonês.

Ao Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, por me despertar para o mundo da epifania e pelas importantes contribuições dadas, não somente no exame de qualificação, como também em vários momentos.

A Profa. Dra. Marlene Durigan, pela leitura minuciosa e pelas críticas dadas na qualificação, que muito enriqueceram o meu trabalho.

À minha cunhada Gilvania Maria de Souza Yamamoto, que muitas vezes cuidou de minhas crianças, para que eu pudesse me ausentar durante minha pesquisa.

A todos meus amigos e professores do Programa de Pós Graduação da UFMS, que muito contribuíram para o meu crescimento intelectual.

Ao secretário Claudionor e todos os funcionários do Mestrado em Letras.

À Capes, pela bolsa.

E por fim, em especial, à minha orientadora, Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues, que agradeço em dois momentos, primeiro pela excelente orientação, e em segundo pela grande amizade que surgiu entre nós durante a realização desta pesquisa.

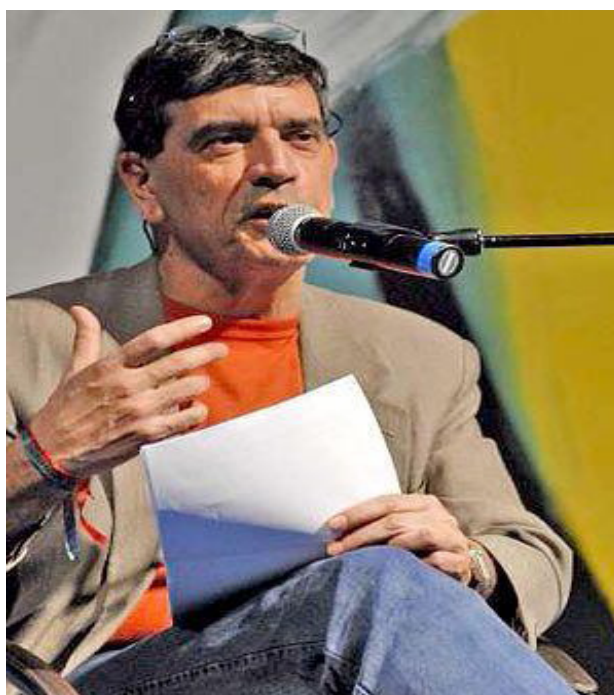


Foto: © Walter Craveiro<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Foto tirada no Rio de Janeiro, Parati (mesa 7 da FLIP 2006). Disponível em: [http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=10002&MES=/8/2006&max\\_por=10&max\\_ing=5](http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=10002&MES=/8/2006&max_por=10&max_ing=5). Acesso em: 20 mar. 2012.

“Sua literatura seguiu sempre um caminho tão inovador e peculiar que, lamentavelmente, termina com ele. Wilson Bueno não deixa seguidores”.

(Ivana Arruda Leite, 2011).

## HOMENAGEM<sup>2</sup>

jardim de outro lugar

os lírios selvagens  
debruçados sobre o rio  
branca fúria branca

galhos que agitam os ventos  
ventos que agitam as águas

Wilson Bueno  
(20/05/2010)

passagem

pardais no varal  
ponto notas musicais  
eis o fim da tarde

noite, cadê as estrelas?  
estrelas, cadê a tarde?

(23/05/2010)

---

<sup>2</sup> Wilson Bueno nos enviou esses dois *tankas* inéditos, por e-mail, de presente, poucos dias antes de ser assassinado.



## RESUMO

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo de. *Tradição e Modernidade: Os tankas na poética de Wilson Bueno*. Três Lagoas, 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS.

A composição poética *tanka* surgiu no Japão, por volta do ano 710, e é constituída por 31 sílabas distribuídas em cinco versos com 5-7-5-7-7 sílabas. Sua origem está no *waka*, forma poética que “cantava” trechos históricos e legendários da vida do povo nipônico. Wilson Bueno buscou nos *tankas* a inspiração para compor as obras *pequeno tratado de brinquedos* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2008). Tendo como cópula de pesquisa os livros de Bueno que versam sobre o *tanka*, esta dissertação tem como objetivo evidenciar de que forma o escritor paranaense retoma a poesia tradicional do Japão e personaliza-a, incorporando a epifania – estratégia literária de alguns autores ocidentais do século XX –, conceito proposto por James Joyce, com inspiração Aquino, em *Stephen Hero*. Para tanto, este trabalho é dividido em três partes. Na primeira, traçamos o percurso sobre a origem e transformação do *tanka* no Japão; na segunda, dividida em duas seções, mostramos que o contato de Wilson Bueno com o povo e a cultura japonesa influenciaram-no intensamente, tanto que envereda pelo *tanka*, para, logo após, esboçarmos os pontos de convergência e divergência entre o *tanka* milenar e o *tanka* de Bueno. Na última, apresentamos a ruptura de Wilson Bueno em relação à forma tradicional nipônica, a partir do uso da epifania. Para fundamentarmos a nossa pesquisa, pautamo-nos, entre outros, nos estudos de Ezra Pound (2006), Eico Suzuki (1977), Frederick Karl (1988), Geny Wakisaka (1992), Ivan Junqueira (2000), Manuel Forte Lourenço e Manuel Pinto Ribeiro (1995), Octavio Paz (1991), Paulo Franchetti (1996), Paulo Vizioli (1991), Leyla Perrone-Moisés (1998), Afonso Romano de Sant’anna (1979), T. S. Eliot (1989), e Teruko Oda (1993).

**Palavras-chave:** Oriente; Ocidente; Poesia brasileira contemporânea; Epifania.

## ABSTRACT

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo de. *Tradição e Modernidade: Os tankas na poética de Wilson Bueno*. Três Lagoas, 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS.

The composition poetic *tanka* appeared in Japan, about the year 710, and it is constituted by 31 syllables distributed in five verses with 5-7-5-7-7 syllables. Its origin is in the *waka*, it forms poetic that "sang" historical and legendary passages of the life of the Japanese people. Wilson Bueno looked for in the *tankas* the inspiration to compose the *pequeno tratado de brinquedos* (1996) and *Pincel de Kyoto* (2008). Tends as research *corpus* Bueno's books that turn on the *tanka*, this dissertation has as objective evidences that it forms the writer retakes the traditional poetry of Japan and personalizes it, incorporating the epiphany - some western authors' of the century literary strategy XX -, concept proposed by James Joyce, with inspiration in Aquino, in Stephen Hero. Therefore, this work is divided in three parts. At the first, we trace the route about the origin and transformation of the *tanka* in Japan; at the second, divided in two sections, we showed that Wilson Bueno's contact with the people and the Japanese culture that influenced him intensely, so much that it leads for the *tanka* to, soon after, we sketch the convergence points and divergence between the millenarian *tanka* and Bueno's *tanka*. In the last, we presented Wilson Bueno's rupture in relation to the Japanese traditional form, starting from the use of the epiphany. We base our research, among other, in Ezra Pound studies (2006), Eico Suzuki (1977), Frederick Karl (1988), Geny Wakisaka (1992), Ivan Junqueira (2000), Manuel Forte Lourenço and Manuel Pinto Ribeiro (1995), Octavio Paz (1991), Paulo Franchetti (1996), Paulo Vizioli (1991), Leyla Perrone-Moisés (1998), Roman Afonso de Sant'anna (1979), T. S. Eliot (1989), and Teruko Oda (1993).

**Key-Words:** East; Occident; Contemporary Brazilian poetry; Epiphany

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 – TANKA: ORIGENS E TRANSFORMAÇÕES</b> .....	16
1.1 – Do <i>waka</i> ao <i>tanka</i> .....	17
1.2 – A prática do <i>tanka</i> na era <i>Heisei</i> .....	24
1.3 – A arte poética japonesa no Brasil .....	26
<b>2 – UM DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO</b> .....	33
2.1 – Wilson Bueno e a construção de seus <i>tankas</i> .....	34
2.2 – Tradição: conceito .....	37
2.3 – A retomada da tradição oriental .....	43
2.4 – A ruptura da tradição oriental .....	52
<b>3 – A MODERNIDADE</b> .....	64
3.1 – Modernidade: conceito .....	65
3.2 – Epifania: conceito .....	72
3.3 – A epifania em <i>pequeno tratado de brinquedo e Pincel Kyoto</i> .....	77
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	98
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	101

# **Introdução**

Wilson Bueno é autor de várias obras, de diferentes gêneros. Apesar de uma diversidade de estilo da escrita textual do autor, uma das marcas estilísticas dele<sup>3</sup> é a capacidade de reinventar e de reelaborar as suas produções literárias, a partir do jogo intertextual estabelecido com obras consagradas, revestindo-as com novas roupagens.

É o que acontece nas obras *pequeno tratado de brinquedos* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2008), em que se percebe a presença de uma tradição milenar, o *tanka*<sup>4</sup>, porém transposto de um modo ocidental.

As afirmações só foram possíveis porque realizamos a leitura atenta das produções literárias de Wilson Bueno, assim como dos artigos e dos trabalhos acadêmicos que versam sobre o escritor paranaense. Tanto as leituras e as pesquisas realizadas quanto o interesse sobre o autor nasceram da disciplina “Crítica literária” – ministrada pelo Prof. Dr. Antônio Rodrigues Belon no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS/*Campus* de Três Lagoas – que cursamos quando, em 2009, éramos aluna especial.

O que nos atraiu ainda mais para o estudo que ora se desenvolve foi descobrirmos que Wilson Bueno tinha publicado dois livros que versavam sobre o *tanka*. A leitura atenta de tais obras – que nos trouxeram à lembrança a vinda dos imigrantes japoneses para o Brasil e, em especial, da família Yamamoto, em 1936, da qual fazemos parte – e pesquisa realizada no Banco de Teses da CAPES, descobrimos a inexistência de trabalhos acadêmicos que focalizassem o *tanka* na poética de Wilson Bueno.

Em decorrência do exposto, a pesquisa que ora se apresenta parte dos seguintes questionamentos:

1. O que levou Wilson Bueno a enveredar pelo *tanka* uma vez que as produções do escritor são do gênero narrativo?
2. Existem diferenças ou não entre o *tanka* de origem japonesa e o de Wilson Bueno?

---

<sup>3</sup> Conforme Antonio Rodrigues Belon (2009).

<sup>4</sup> A composição poética *tanka* surgiu no Japão, por volta do ano 710, e é constituída por 31 sílabas distribuídas em cinco versos com 5-7-5-7-7. Sua origem está no *waka*, forma poética que “cantava” trechos históricos e legendários da vida do povo nipônico. No capítulos I da dissertações, apresentamos estudo mais aprofundado sobre o *tanka*.

3. Como o escritor paranaense articula a tradição do *tanka* japonês em suas obras *tankas*?
4. Será que os *tankas* criados por Bueno reescrevem a realidade oriental inscrevendo-os no contexto brasileiro?

Para buscar respostas às questões, tomamos como *corpus* de pesquisa as obras *pequeno tratado de brinquedos* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2008), para mapear as afinidades e as diferenças entre o *tanka* originado no Japão e o de Wilson Bueno. Em especial, demonstrar que o escritor paranaense resgata tal forma poética, mas a personaliza, incorporando em seus *tankas* a epifania, conceito proposto por James Joyce e recurso literário de escritores ocidentais do Século XX.

Para comprovarmos as nossas proposições, dividimos a presente pesquisa em três capítulos. No primeiro, “*Tanka: Origens e transformações*”, realizamos o percurso sobre a origem e o processo de transformação do *tanka* no Japão. Mostramos quando o *tanka* chega ao Brasil. Neste tópico, expomos, sucintamente, a diferença entre o *tanka* e o *haikai*, forma poética bastante difundida no Brasil. Para tanto, nosso suporte teórico baseia-se, entre outros, em Eico Suzuki (1977), Geny Wakisaka (1992), Manuel Forte Lourenço e Manuel Pinto Ribeiro (1995), Octavio Paz (1991), Paulo Franchetti (1996), e Teruko Oda (1993).

No segundo capítulo, fazemos um panorama da vida de Wilson Bueno, voltando-nos em particular para o contato que ele teve com a cultura e o povo japonês, com a intenção de mostrar que foi a partir dessa convivência com o povo nipônico que ele enveredou pelo o *tanka*. Esboçamos, também, os pontos de convergência e divergência entre o *tanka* milenar e o de Bueno. Ainda nesta parte, apresentamos o conceito de tradição e o de ruptura amparada nos dos estudos de Ezra Pound (2006), T. S. Eliot (1989) e Octavio Paz (1991).

No terceiro capítulo, apresentamos a ruptura de Wilson Bueno em relação à forma tradicional nipônica, a partir do uso da epifania, técnica de escrita utilizada por alguns escritores do Século XX. Nesta seção, esboçamos o conceito de modernidade e de epifania embasados nas reflexões, entre outros, de James Joyce, Frederick Karl

(1988), Ivan Junqueira (2000), Paulo Vizioli (1991), Leyla Perrone-Moisés (1998) e Afonso Romano de Sant'anna (1979), para, logo após, analisarmos os poemas de Wilson Bueno, evidenciando como se processa os recursos modernos nos *tankas* do escritor.

Acreditamos que esta pesquisa contribua, de modo geral, para os estudos literários, pois o *tanka* é um gênero poético pouco estudado nos meios acadêmicos. Esperamos que esta dissertação contribua nos estudos acadêmicos uma vez que trata sobre um tema inédito sobre Wilson Bueno.

# **1 – *Tanka*: Origens e transformações**



Neste capítulo, apresentamos um rápido panorama da história do Japão, para nos debruçarmos sobre o início da literatura japonesa e mostrarmos a origem e o processo de transformação do *tanka* ao longo dos séculos naquele país. Visamos também investigar como o *tanka* chega ao Brasil e quais os escritores brasileiros que produzem essa forma poética. Por fim, delineamos as diferenças entre o *tanka* e o *haikai*, que se origina do *tanka* e é bastante conhecido, difundido e praticado no Brasil.

### 1.1 – Do *waka* ao *tanka*

Ao iniciarmos este tópico, ressaltamos que não temos o intento de aprofundar os estudos sobre a história do Japão e a literatura japonesa; expomos apenas um pequeno esboço sobre o assunto para podermos situar os períodos em que surge cada forma literária.

Como sabemos, o Japão é um arquipélago que se situa ao longo da costa do oriente do continente asiático. De um modo geral, o Japão apresenta um quadro histórico semelhante ao de com qualquer outro país, em que, na idade da pedra lascada (período paleolítico) vivia-se da caça e da colheita e a idade da Pedra Polida (período neolítico) ocorre o aperfeiçoamento de técnicas avançadas, produzindo arcos, flechas, vasos e bacias de cerâmica para cozinhar e armazenar alimentos:

Os japoneses costumam contar a história quase sempre, a partir do período posterior ao Paleolítico, denominado era Jomon, que iniciou-se aproximadamente no ano 8 mil a.C.. O que marca a era Jomon, ou era Neolítica, é a existência de uma cultura complexa. Seus habitantes continuam vivendo da caça e da pesca, mas com o uso de pedra, desta vez polida. A diferença é a passagem da pedra lascada para a polida. Entretanto, outros artefatos desenvolvidos na Era Jomon devem ser considerados. Os homens inventaram armas como o arco, a flecha e a lança, úteis para a caça. Técnicas mais apuradas de caça foram criadas nessa época. De todos os aperfeiçoamentos, talvez o maior tenha sido a cerâmica. Postes de barro, magnificamente torneados e depois desenhados em relevo com uso de cordas, serviam para o cozimento de alimentos e para o seu armazenamento. (ROSA, 2011, p. 1).

Dessa forma, considerando o início das descobertas do homem em relação aos progressos em utensílios para a própria sobrevivência, os japoneses apresentam um sistema histórico não muito diferente de outros países. Essas produções de cerâmica

permitem dados concretos sobre a demarcação de períodos do povo japonês, pois a divisão das épocas no Japão começa despontar a partir de sinais marcados em produtos oleiros.

Assim, com a descoberta de produtos manufaturados, foi possível denominar os períodos no país nipônico, começando com a era conhecida como período *Jomon*, em homenagem ao estilo do então imperador. Com as mudanças e avanços nas técnicas de trabalho com o metal, o Japão chega a uma nova era, chamada de período *Yayoi*, de 300 a.C a 300 d. C, passando a conter a marca de cerâmica para essa época, de acordo com o novo soberano. Durante o século IV, o país nipônico foi governado por uma forte autoridade política denominada *Yamato*. Nessa época, a agricultura passa ser uma fonte fundamental na economia japonesa, período que vai do século IV ao século VI.

Esclarecemos que a literatura japonesa é dividida de acordo com o período histórico do Japão, que leva em consideração a era do imperador. Feita essa ressalva, elucidamos que são mencionados os períodos conforme as etapas divisórias da literatura de acordo com o império estabelecido para cada época.

De acordo com *The international Society for education Information* (1989, p. 9), o Japão apresenta as seguintes divisões imperiais:

Data	Período
8000 a. C	Jomon
300 a. C	Yayoi
300 d. C	Yamato
593	Asuka
710	Nara
794	Heian
1192	Kamakura
1338	Muromachi
1573	Azuki-Momoyama
1603	Edo
Período Moderno	
1868	Era Meiji
1912	Era Taisho
1926	Era Showa
1989	Era Heisei

É nos períodos *Yamato* e *Asuka* que a literatura japonesa começa a despontar, sob certa influência de países vizinhos, como a China e a Coréia, pois os japoneses começaram a desenvolver seus primeiros escritos a partir dos ideogramas chineses:

O período [Yamato] viu grandes desenvolvimentos na agricultura, bem como a introdução da cultura chinesa, inclusive o confucionismo e o budismo, através da Coréia. No final do século IV foi estabelecido o contato entre o Japão e os reinos da Península Coreana. Foram introduzidas no país da Coréia, técnicas industriais como a tecelagem, o trabalho em metal, o curtume e a construção de navios, que se desenvolveram originalmente na China, sob a dinastia Han. [...] foi adotada a forma de escrita do chinês, baseada em caracteres ideográficos, e com essa base os japoneses aprenderam os rudimentos de medicina, os empregos do calendário e da astronomia e a filosofia do confucionismo. (THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR EDUCATION INFORMATION, 1989, p. 6).

Tendo, portanto, uma forma de escrever, por intermédio de ideogramas dos chineses, os japoneses com temas voltados, por exemplo, para a pesca e o arroz, começam a fazer os primeiros escritos literários, que foram compilados anos mais tarde, já na era *Nara*, de que resultaram os seguintes clássicos: *Kojiki* (registro de contos antigos), *Nihonshoki* (crônicas do Japão) e o *Man'yoshu*, coletânea com cerca de dez mil poemas, organizada na segunda metade do século VIII, que contém textos que retratam momentos da realidade e da natureza de várias cidades não mais existentes do Japão:

Nos lugares associados ao *Man'yoshu* não encontramos obras de arte, santuários, templos ou outras obras construídas pela mão do homem e que datem desta época primitiva. Encontramos apenas montanhas e rios, plantas e árvores, estreitos e angras do mar, ou então, atualmente paisagens que estão sendo aos poucos alteradas e desfeitas pelas atividades humanas. [...] Precisamente porque não existem vestígios visíveis do homem daqueles tempos, parece ser mais fácil fazer reviver, em termos intensos e vívidos, o seu espírito que habita até hoje estes lugares. (IKEDA, 1979, p. 23).

Além de retratar a beleza dos lugares do país nipônico, a reunião de poemas do *Man'yoshu* nos dá, também, um panorama no que diz respeito à situação histórico-social do Japão do século VIII e suas relações com os países vizinhos. Por isso, muitos

poemas registrados no *Man'yōshū* foram constituídos sob forte influência da China e da Coreia.

Os japoneses queriam, no entanto, ter um estilo poético peculiar e denominaram os poemas como *waka* (*wa* = Japão; *ka* = poesia, canção → Poema japonês), para diferenciá-los dos poemas chineses (*kanshi*):

O século IX foi um período de contato direto entre o Japão e a China, e os clássicos chineses foram a influência moldadora da literatura dessa época. Depois o contato foi rompido e seguiu-se um período no qual a influência das obras estrangeiras foi assimilada e os escritores japoneses desenvolveram uma literatura própria. (THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR EDUCATION INFORMATION, 1989, p. 139).

Dessa forma, o *waka* representa o caráter próprio do país nipônico; é um gênero lírico que tem como tema fatos históricos e legendários da vida dos japoneses. Trata-se, portanto, de uma narrativa oral relacionada ao cotidiano que engloba as seguintes principais formas poéticas: *chōka*, *sendōca*, e *tanka*.

Expliquemos, sucintamente, cada forma poética. O *chōka* (poema longo) não tem um número determinado de sílabas. De acordo com Wakisaka (1992, p. 58), “Os *chōka* contam com sete metros (sílabas) no mínimo. O mais longo *chōka* da antologia (no caso, *Man'yōshū*) conta com 149 metros, de autoria do poeta Kakinomoto”. Vejamos um exemplo de *chōka*:

Kamikazeno Iseno umino  
Asa nagini Kyoru fukamiru  
Yū nagini kiyoru matamiru  
Fukamiru no fukameshi ware o  
Matamiru no mata youki kaeri  
Tsumato iwajito kamo omohoseru Kimi

Nos mares de Ise dos ventos divinos.  
Algas profundas se aconchegam nas brisas do amanhecer.  
Algas ramadas se aconchegam na brisa do entardecer.  
Tal alga profunda em profundo pensar.  
Tal alga ramada, em seu vir e voltar.  
Até quando não me considera sua esposa?  
(Apud, WAKISAKA, 1992 p. 113).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Tradução de Wakisaka. Segundo a autora, esse poema foi retirado do volume 13 do *Man'yōshū*, poema nº 3.301 e é de poeta não identificado.

O *sendôka* contém seis versos, perfazendo 38 sílabas poéticas (5-7-7-5-7-7) conforme exemplo abaixo:

Ki-mi-ga ta-me  
 Ta-ji-ka-ra-tsu-ka-re  
 o-ri-ta-ru ki-nu-so  
 Para você, com muito empenho, teci este tecido

Há-ru sa-ra-ba  
 i-ka-na-ru- i-ro-n i  
 su-ri-te-ba- yo-ke-um  
 quando a primavera chegar, de que cor, deverei tingi-lo?  
 (Apud WAKISAKA, 1992, p. 48).<sup>6</sup>

Nesse *sendôka*, percebe-se que a tradução para o português não tem a quantidade de sílabas equivalente à que aparece no poema japonês, em face da impossibilidade de adaptar o mesmo esquema no Brasil. Mas é importante ressaltar que todos os versos nipônicos têm sua forma padronizada, e os ideogramas contêm os números exatos de sílabas. A escrita sob forma de ideogramas é um grande problema para fazer uma tradução para o português. Pois a escrita japonesa, como se sabe, são símbolos que representam um significado; contem duas ou mais sílabas de uma vez só. Assim o modo como se realiza a montagem de uma poesia oriental é bem diferente da escrita comum, que estamos acostumados a ver, e isso dificulta a tradução para nossa língua, conforme pondera Haroldo:

Os problemas de tradução que propõe essa poesia, escrita em caracteres ideogrânicos e organizada segundo rigorosos critérios métricos e prosódicos, numa língua-música dotada de quatro diferentes tonalidades, são como se pode imaginar, desafiadores e um ponto extremo. (CAMPOS, 2009, p. 97).

---

<sup>6</sup> Tradução de Wakisaka. Segundo a autora, esse poema foi retirado do volume 7 do *Man'yôshû*, poema nº 1.281 e é de poeta não identificado.

Com essa explicação entendemos que as sílabas no Japão têm sua estrutura padronizada e que dificilmente podemos, em português, encontrar tradução equivalente ao número de sílabas do sistema japonês.

Por fim, o *tanka*, que, etimologicamente, significa “poema curto”, somando apenas 31 sílabas, distribuídas em cinco versos com 5-7-5 / 7-7 sílabas.

O *tanka* era conhecido inicialmente como *renga*, que significa poema encadeado e tem o mesmo número de sílabas do *tanka*. É relevante explicar que o *renga* colaborou muito para que o *tanka* continuasse sem perder o vigor de outrora. O *renga* não se constitui em uma nova forma poética, a diferença está no modo de construir o poema, requerendo a contribuição de duas pessoas. No final da era *Heian*, o *renga* passou a ser composto por um número maior de participantes, tornando-se, assim, uma prática muito recorrente pelos japoneses. O *renga* pode ser entendido, também, como uma espécie de jogo, de brincadeira, responsável pela sobrevivência do *tanka* até os dias atuais, porque a forma de construção do *tanka* continua sendo cultivada pelos novos poetas japoneses. O jeito de construí-lo é que se modifica, sendo escrito por uma pessoa e não de forma coletiva como se fazia na era *Heian*.

O *chôka* e o *sendôka* caíram em desuso no período *Heian*, prevalecendo unicamente à forma poética do *tanka*, que se tornou o estilo principal do *waka*.

Observando os dados acima, é possível perceber que o termo genérico *waka* tornou-se quase idêntico ao *tanka*. Essa “fusão” decorreu a uma proposta de modernização, conforme o seguinte dado:

[...] Shiki Masaoka (sec. XIX), sugeriu a troca do nome “waka” por “tanka”. A título de curiosidade, um consagrado poeta do waka foi o imperador Meiji (1852-1912), que recebeu o cognome “sábio da poesia”, tendo composto ao longo de sua vida algo em torno de cem mil wakas. Como breves exemplos de poemas deste imperador. (MARQUES, 2008, p. 16-171).

Assim, o *waka*, a mais tradicional forma poética do Japão, sofreu sua primeira grande transição na era Meiji. Além de Shiki Masaoka, apareceram diversos líderes renovadores, tais como o casal Tekkana e Akiko Yossano, Hakushuu Kitahara, Bokussui Wakayama e, mais tarde, Mokiti Saito. Vejamos dois exemplos de *tankas* de Akiko Yossano:

*Aperte meus seios  
Parta o véu do mistério  
Uma flor*

*Ali floresce,  
Vermelha e fragrante.*

*O bote se distancia  
E forma um caminho  
Branco.*

*Minha dor  
E seu rastro.*

(YOSSANO, apud, MARQUES, 2008, p. 18, itálico no original).

O escritor Ishikawa Takuboku (1885-1912), apesar de ter publicado obras em tempos distantes, é um dos mais importantes poetas contemporâneos. A tradução de um dos seus livros no Brasil, intitulado *Tankas*, apresenta poemas compostos por apenas três linhas, diferente das cinco linhas que se está acostumado a ver, entretanto contêm as 31 sílabas, conforme determina a forma tradicional do *tanka*:

Ho ni tsutau  
Namida nogowazu  
Itiaku no suna wo shimeshishi hito wo wassurezu.

[ho-ni-tsu-ta-u (5)  
Na-mi-da-no-go-wa-zu (7)  
I-ti-a-ku-no-su-na-wo-shi-me-shi-shi-hi-to-wo-was-su-re-zu (19)]

Nas mãos, um punhado de areia.  
Lágrimas a escorrer pelas faces.  
Como te esquecer?

(TAKUBOKU, 1985, p. 32, escansão nossa).

Durante a era *Meiji*, o imperador costumava reunir os amigos para recitar *tankas*; aos poucos, isso se foi tornando algo muito frequente, não somente na corte como em outros lugares: nas escolas e nas reuniões particulares da ascendente classe dos comerciantes nipônicos. Posteriormente, começou-se a premiar os melhores *tankas*.

No período *Taisho*, após a morte de Masaoka Shiki, o novo imperador deu continuidade a essas tradições de prática de poesia e premiações. Qualquer pessoa poderia candidatar-se escrevendo um *waka/tanka* de acordo com o tema preestabelecido pelo imperador ou pela pessoa responsável pela realização do evento. E assim em todas as eras posteriores, como, por exemplo, *Taisho*, *Showa* e *Heisei*, praticam-se a produção de poemas mantendo viva a tradição da forma poética do *tanka*.

## 1.2 – A prática do *tanka* na era *Heisei*<sup>7</sup>

O Japão passou por várias transformações sociais, econômicas e culturais ao longo dos séculos, entretanto, em relação à cultura literária, preservou-se em alguns pontos fundamentais, como vemos neste fragmento da *The International Society for educational information* (1989, p. 142-143):

A literatura ocidental varreu o Japão durante o século XIX, ora revigorando ora confundindo. Seguiu-se um período febril de experimentação literária e desenvolvimento. A literatura japonesa foi enriquecida por diferentes correntes do pensamento ocidental, como o liberalismo, o idealismo e o romantismo. Escritores japoneses voltaram-se para o romance ao estilo ocidental e floresceram lado a lado diferentes tendências e correntes de pensamento oriundas do Ocidente. Proeminentes romancistas como Mori Ogai e Natsume Soseki produziram suas obras na virada do século. Ainda hoje em dia elas são muito lidas. Um grande número de obras literárias ocidentais foi traduzido para o japonês e os grandes nomes do Ocidente, de Shakespeare, Goethe e Tolstoi aos mestres contemporâneos da literatura, talvez sejam tão conhecidos no Japão como em seus próprios países. [...] Apesar do impacto causado pela literatura ocidental, ainda florescem as formas tradicionais japonesas. O *tanka* e o *haiku*, por exemplo, são escritos hoje por um imenso número de poetas, tanto amadores, com toda a destreza e entusiasmo dos aristocratas da corte do passado.

Além da constatação de que a forma poética tradicional não se perdeu com o passar do tempo, é importante saber que o hino nacional do Japão é um *tanka*, sendo, portanto, um sinal de valor no universo japonês e evidencia a prática do *tanka* ainda no mundo contemporâneo.

---

<sup>7</sup> A partir de 1989 até o presente. O nome desse período denominado *heisei*, só será modificado após a morte do atual imperador, Akihito.



Outro fato que mostra a preservação e conservação dessa forma poética são os dados informativos de que se pratica o *tanka* coletivo com bastante vigor em vários locais do Japão. Existem até jogos de *tankas* espalhados pelo comércio nipônico. Esse jogo contém 100 *tankas* famosos de 100 poetas e é aplicado sobretudo nas escolas, ou seja, se lê uma etapa de uma das cartas da caixa e os participantes devem completar o resto da poesia, que seria a segunda etapa. Quem encontrar mais poesia *tanka* é o vencedor.

Para iniciar o jogo, o instrutor lê a primeira carta, que contém uma parte do *tanka*<sup>8</sup>, geralmente muito conhecido, e a segunda parte seria a carta que completa o poema que os jogadores devem encontrar.

Esse jogo é conhecido como *Hyakunin Isshu*, que significa o jogo dos cem, ou seja, cem pessoas, um poema. É uma antologia tradicional composta de cem poemas *tanka* produzidos por cem contribuintes japoneses, e serve para, além de ativar a memória, manter vivo o *tanka* clássico e despertar interesse na escrita desse tipo de poesia. Essas cartas também são conhecidas como *uta-garauta*, que é um baralho composto de poemas dessa antologia.

Vejamos na figura abaixo a caixa do jogo:



JAPAN (1991, p. 1).

A foto abaixo mostra um concurso de *tankas*:

<sup>8</sup> Seria a parte de cima com as seguintes sílabas poéticas: 5-7-5



GENERATION (2010, p. 6).

Na próxima foto, mostramos o concurso sendo realizado por grupos tradicionais da corte:



JORDAN (2011, p. 10).

Outra forma de incentivar a criação do *tanka* é o concurso de poemas realizado em vários centros educacionais por todo o Japão. A partir do tema dado pelo instrutor, os participantes criam suas poesias e as coloca em uma caixa que funciona como um depósito de poemas. Quando todos os candidatos terminam de fazer seus *tankas*, a equipe de organizadores lê os poemas e escolhem o melhor *tanka*. Geralmente é publicado em jornais e revistas o *tanka* mais votado.

### 1.3 – A arte poética japonesa no Brasil

Neste tópico, primeiramente, apresentamos um pequeno cenário da chegada do *tanka* clássico ao Brasil, além de informações sobre outra forma poética nipônica, o

*haikai*, que também é muito apreciada no mundo contemporâneo. Em seguida destacamos as diferenças existentes entre essas duas formas de poesia japonesa.

Ressaltamos que nosso intento não é destacar a poesia *haikai*, mas, como essa nova forma poética tem uma ligação profunda com o *tanka*, torna-se importante fazer algumas comparações entre ambas para mostra que o *tanka* também faz parte do cenário atual.

A manifestação do *tanka* parte, inicialmente, da imigração japonesa, pois os japoneses, ao se instalarem no Brasil, trouxeram, além de seus costumes e crenças, o *tanka*:

[...] O mestre pioneiro de *tanka* no Brasil foi Kikuji Iwanami, que chegou ao País em 1925. Foi para a colônia Aliança, reunindo, dois anos depois, os interessados em *tanka*. Lançou, em 1937, a revista *Yashiju*, especializada em *tanka*, de circulação nacional. Residindo na região de Campinas e depois em Mogi das Cruzes, atuou intensamente para a difusão do *tanka*.[...] Outro pioneiro foi Teijiro Suzuki (pseudônimo Nanju), que chegou em 1906 e, graças às suas orientações, foi possível a vinda de imigrantes japoneses ao Brasil. Formado em literatura no Japão, teve produção intensa em prosa e *tanka*. (ARATA, 2010, p. 2).

Conjuntamente a essa forma poética os imigrantes japoneses trouxeram também a poesia *haikai*, que teve aceitação enorme no Brasil e em outros países.

Sobre o *tanka* e o *haikai* Massuo faz a seguinte consideração:

O *tanka* e o *haiku* (este também conhecido como *hai-kai*) são duas formas poéticas mais difundidas no Japão. Ambas têm como principais características o curto tamanho e o grande poder de síntese dos poemas. Sua importância é tamanha que mesmo em jornais de linha tipicamente econômica, como o “*Nihon Keizai Shinbum*”, eles mantêm colunas diárias. Num país como o Japão, onde a tiragem dos jornais atinge números fabulosos, isto ilustra muito bem o prestígio desfrutado pelos dois estilos. [...] aparentemente, um é o simples desdobramento do outro, mas cada um possui suas peculiaridades. No Japão eles têm o mesmo destaque, mas, internacionalmente, o *haiku* conquistou espaços mais significativos, contando com inúmeros adeptos, tanto na Europa como nos Estados Unidos.(YAMAKI, 1991, p. 9).

Dessa forma, percebe-se que essas formas poéticas são praticadas em vários países.

No Brasil, nota-se uma tendência maior pela prática do *haikai*, mas o *tanka* ao poucos vem sendo apreciado por muitos escritores espalhados pelo país. Como exemplo, há o livro na forma poética *tanka*, intitulado *Um estreito chamado horizonte* (1991), de Raimundo Gadelha, que marca a presença do *tanka* pelo mundo literário brasileiro, e a obra *Tankas da madrugada* (2008), de Cloves Marques.

As obras de autores que publicam livros de *tankas* no Japão repercutem por outros países, inclusive no Brasil e nos Estados Unidos. Por exemplo, a escritora Machi Tawara, muito apreciada pela sociedade japonesa, tem um livro traduzido no Brasil, intitulado *Comemoração da salada* (1992). Assim como o escritor Ishikawa Takuboku, com o livro intitulado *Tankas* (1985).

Isso mostra o interesse de muitos poetas, aqui no Brasil, para esse tipo de poesia. Outros escritores, como Helena Kolody e atualmente, Micheline Verunschik, também escrevem poesias *tankas*, embora não tenha lançado um livro somente com esse tipo de poema.

Após essas informações, podemos destacar algumas diferenças básicas das duas formas. O *haikai* contém apenas os três versos, 5-7-5, perfazendo um total de dezessete sílabas; já o *tanka* apresenta trinta e uma sílabas, 5-7-5 / 7-7.

Conforme Paz, a poesia *tanka*:

[...] compõe-se de cinco versos divididos em duas estrofes, uma de três linhas e outra de duas: 3/2. A estrutura dual do *tanka* deu origem ao *renga*, sucessão de *tankas* geralmente escrita não por um poeta, mas por vários: 3/2/3/2/3/2/3/2... Por sua vez o *renga* adotou, a partir do século XVI, uma modalidade engenhosa, satírica e coloquial. Esse gênero se chamou *haikai no renga*. O primeiro poema da sequência se chama *hokku*, e quando o *renga haikai* se dividiu em unidades soltas – seguindo assim a lei de separação, reunião e separação que parece reger a poesia japonesa – a nova unidade poética se chamou *haiku*, composto de *haikai* e *hokku*. (PAZ, 1991, 198-199).

Assim, o *tanka* tradicional nipônico não era individual; ou seja, era o produto de uma obra poética coletiva. No *haikai*, a construção não contém encadeamento no qual alguém dá continuidade à poesia, ou seja, é construída por apenas um poeta:

O haikai – estrofe encadeada individual – se desenvolveu paralelamente (embora sem relação casual direta) ao renascimento italiano, representou uma transformação da renga, estrofe encadeada coletiva tradicional – que, desde os 800 (era Heian), vigia nos salões do império do Sol Nascente. (MARQUES, 2008, p. 11).

Ao criar um *haikai* ou um *tanka*, o autor o faz de forma mais curta e busca registrar a poesia num dado momento, particular ou corriqueiro. Seria como tirar uma fotografia de uma determinada paisagem. As duas formas buscam o “flash” momentâneo de algo; a diferença estaria no modo de descrever o instante da imagem captada pelo poeta. O haikuista descreve apenas o que vê, com muita precisão e sensibilidade, enquanto os tankaistas descrevem o que vêem relacionando o “flash” com sentimentos vividos no passado, ou seja, ao transcrever a imagem, o eu lírico relaciona conjuntamente com algo já vivido ou lembrado. Para comprovar tal pensamento, vejamos um *tanka* e um *haikai*:

<i>Tanka</i>	<i>Haikai</i>
<p>Tinha dez anos ao ganhar o gravador Numa discussão, minha mãe o destruiu Ficou para sempre gravado. (GADELHA, 1991, p.18).</p>	<p>Entre as folhas verdes A luz do sol refletida Nas mangas rosadas. (ODA, 1993, p. 55).</p>

Na forma poética *haikai*, percebemos que o eu-poético olha as folhas verdes e percebe a luz do sol que se reflete nas mangas e a partir disso cria a poesia. Já no *tanka*, o tema segue um momento captado pelo autor de uma sensação desagradável que teve numa determinada época de sua vida. Seria o mesmo “flash” de momento, mas visto e sentido de forma diferente.

Dessa forma, notamos que nos *tankas*, a forma de registro não é tanto direcionada ao retrato de imagem captado num instante e descrito no papel, como se faz no *haikai*. A percepção aqui encontrada direciona-se mais para o sentimento

humano desencadeado pela visão da paisagem, que faz o poeta lembrar ou sentir algo, conforme observamos:

Pequena ilha ao leste do mar  
 Brinco à luz da areia com caranguejo  
 A face molhada de lágrimas.  
 (TAKUBOKU, 1985, p. 14).

Outra distinção importante que se percebe é que ao contrário do *haikai*, o *waka* ou *tanka* não contém obrigatoriamente um *kigo*<sup>9</sup> como termo essencial no conteúdo da poesia; parte para outros temas relacionados mais com a “alma”, com os acontecimentos na vida, os quais se identificam com palavras como alegria, tristeza, solidão; esses elementos eram importantes para os tankaístas daquela época. O amor seria outro tema bastante apropriado em poemas *tankas* (tema que não existe no *haikai*) Observamos o amor nesse *tanka* de Ishikawa Takuboku:

sunayama no suma ni harabai  
 hatsukoi no  
 itami wo tooku omoi izuru hi  
  
 Deitado de braços na duna  
 Com um passado distante  
 A dor do meu primeiro amor  
 (TAKUBOKU, 1985, p.35)<sup>10</sup>.

Em outros tankaístas, percebemos, entretanto, a presença de *kigo*, o que mostra que é alternativo nesse tipo de poesia tanto antigo quanto moderno, como podemos observar em alguns *tankas* tradicionais retirados de Franchetti, Doi e Dantas (1996, p. 11, *itálico no original*):

*Cheio de saudades,  
 Vou encontrar minha amada:  
 Na noite de inverno  
 O vento do rio é gelado  
 E gritam as aves noturnas.*

<sup>9</sup> *Kigo* representa as estações do ano (primavera, verão, outono e inverno) e são temas essenciais para se compor *haiku*.

<sup>10</sup> Tradução de Masuo Yamaki e Paulo Colina.

Ki no Tsurayuki (868-945).

*Minha velha aldeia  
Sob as folhas desaparecidas  
Aos poucos vai desaparecendo:  
Nas samabaías do beiral  
Como sopra o vento de outono!*

Minamoto no Toshiyori (1055-1129).

*Mesmo um homem sem coração  
Não deixa perceber  
A melancolia beleza:  
A narceja voando do pântano  
No fim de uma tarde de outono.*

Saigyô (1118-1190).

Nos três poemas, vemos a existência de um *kigo*, mas nos outros exemplos de *tankas*, anteriormente descritos, constatamos que não há nenhuma referência a temas com *kigo*, enquanto no *haikai* todo poema deve conter um indício das estações do ano.

Desse modo, podemos dizer que o surgimento do *haikai* com o encurtamento para 17 sílabas e três linhas não substituiu a poesia *tanka*, pois ela ainda existe e continua sendo produzida tanto quanto o *haikai*. De certo modo, podemos considerar o *tanka* como o “pai” do *haikai*.

As duas formas poéticas tem o mesmo modo de se construir um poema, com relação ao conteúdo, que parte de temas relacionados a natureza, ou seja, enunciador olha a paisagem ou um objeto e capta os episódios de uma maneira simples, como se fosse “tirar uma foto” de um momento especial em que o poeta captou e decidiu gravar no papel artisticamente, mas com uma sensibilidade muito afinada, sabendo transmitir com precisão a imagem registrada pela mente. Os japoneses trabalham o poema com sabedoria, sem inserir na construção poética a “tensão” que os humanos vivem em seu cotidiano.

Para ampliar essa reflexão recorreremos a exposição de Octavio Paz:

[...] A estética japonesa, ou melhor, o leque de visões e estilos proporcionando por essa tradição artística e poética, não deixou de nos intrigar e seduzir, mas nossa perspectiva não é a mesma das gerações

anteriores. Embora todas as artes, da poesia à música e da pintura à arquitetura, tenham lucrado com essa nova maneira de se aproximar da cultura japonesa, creio que o que todos buscamos nelas é outro estilo de vida, outra visão do mundo e, também, do transmundo. A diversidade e mesmo a oposição entre o ponto de vista contemporâneo e o do primeiro quarto do século não impede que uma ponte una esses dois momentos: nem antes nem agora o Japão tem sido para nós uma escola de doutrinas, sistemas ou filosofias, e sim de sensibilidade. Ao contrário da Índia, não nos ensinou a pensar, mas a sentir. É certo que neste caso não devemos reduzir a palavra *sentir* ao sentimento ou à sensação; nem a segunda opção do vocábulo (opinião, parecer), convém exatamente ao que quero expressar. É alguma coisa que está entre ao pensamento e a sensação, o sentimento e a idéia. Os japoneses usam a palavra *kokoro*: coração. Mas já em seu tempo José Juan Tablada<sup>11</sup> advertia que essa era uma tradução enganosa: “*kokoro* é mais, é o coração e a mente, a sensação e o pensamento e as próprias entranhas, como se aos japoneses não bastasse sentir apenas com o coração.” [...] (PAZ 1991, p. 196-197).

Nesse contexto, percebemos o quanto a poesia *tanka* e também o *haikai* nos faz sentir e observar as coisas belas que estão ao nosso redor, mas de uma maneira menos trágica, que é característica própria do mundo nipônico, pois os japoneses são preparados, desde criança para enfrentar os problemas da vida sem se desesperar, sem se revoltar. A emoção é, na maioria das vezes, contida. Não se pode esquecer que os japoneses são humanos, apenas eles têm uma filosofia de vida um pouco diferente da dos ocidentais.

Desse modo, o poeta japonês, ao compor o *tanka/haikai*, o faz utilizando o coração e a mente.

Para concluir este capítulo, vemos que, de forma geral, o *chôka* e *sedôca*, fazem parte de um processo de evolução, confluindo, ambas as formas, para apenas uma forma poética, que seria o *tanka*. Todas essas formas derivada do *waka* deixaram de ser praticadas com o passar dos séculos. Apenas o *haikai* e o *tanka* é que permanecem até hoje. E seguem sendo realizadas, cada qual com seus postulados básicos.

---

<sup>11</sup> No texto de Paz não informa citação de José Juan.



## **2 – Um diálogo com a tradição.**

Wilson Bueno reelabora a forma poética do *tanka* nas obras *pequeno tratado de brinquedos* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2008). Neste capítulo, verificamos como o Wilson Bueno estabelece diálogo e ruptura com a tradição nos seus livros de *tanka*. Apresentamos, em primeiro momento, a importância do contato e da convivência do escritor com o povo e a cultura japonesa, uma vez que o influenciaram a enveredar-se pela feitura do *tanka*; em segundo, evidenciamos o conceito teórico de tradição, que serve de pressuposto ao nosso trabalho, valendo-nos dos estudos de Ezra Pound (2006), T. S. Eliot (1989) e Octavio Paz (1991). Por fim, o modo como Wilson Bueno retoma e o rompe com a tradição ao compor seus poemas no contexto brasileiro.

## 2.1 – Wilson Bueno e a construção de seus *tankas*

Wilson Bueno (\*1949-†2010) publicou as seguintes obras: *Bolero's Bar* (1986), *Manual de zoofilia* (1991), *Mar paraguaio* (1992), *Ojos de água* (1992), *Cristal* (1995), *pequeno tratado de brinquedos* (1996), *Os chuvosos* (1999), *Jardim zoológico* (1999), *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), *Cachorros do céu* (2005), *A copista de Kafka* (2007), *Diário vagau* (2007), *Canoa Canoa* (2007), *Pincel de Kyoto* (2008), *O gato Peludo e o Rato-de-sobretudo* (2009) e *Mano, a noite está velha* (2011), livro póstumo. Em 1996, integrou, representando o Brasil, a antologia *Medusário – Mostra de poesia latino americana*.

Como nosso intento é tratar como surgiu, em Wilson Bueno, o pendor pela criação do *tanka*, recorremos a algumas entrevistas concedidas pelo escritor que focalizam tal assunto.

Em entrevista a Cláudio Daniel, Bueno fala da dificuldade de se escrever *tanka*, assim como declara que *pequeno tratado de brinquedos* é um tributo à poesia japonesa:

No pequeno tratado de brinquedos, você reuniu poemas que dialogam com a forma do *tanka*, o poema japonês de 5 versos, que é a gênese do haicai. Você pensa em publicar outros volumes de poesia?

**Bueno** - Não. Não tenho a menor intenção de publicar um novo livro de poesia estrito senso. O pequeno tratado eu o considero a minha suma e a minha súmula. Desejei homenagear uma das nascentes da poesia – o Oriente,

e foi o livro sobre o qual mais longo tempo trabalhei – um ano e meio para arrancar 58 tankas, apenas, de cinco versos cada um. E só Deus sabe com que sacrifício. Tenho ainda, inéditos, mais 25 tankas, num livrinho chamado *Pincel de Kyoto*, sobras do *Pequeno Tratado*. Quem sabe, um dia, eu me incline a editá-lo. Mas repito – livro de poesia eu não penso para tão cedo. (BUENO, 2000, p. 1).

Essa entrevista reporta com clareza a importância da cultura japonesa para Wilson Bueno e, ao mesmo tempo, a responsabilidade com que ele se dispôs a trabalhar essa forma poética nipônica. Bueno enfatiza que não foi tarefa simples alcançar a configuração milenar do *tanka*. Isso se deu a tradição, e, ao mesmo tempo cremos, pelo seu esforço em transportá-la ao ocidente, à vivência curitibana do final do século XX do autor.

Sem dúvida, os livros *pequeno tratado de brinquedos* e *Pincel de Kyoto* exigiram muito de Bueno; poder-se-ia dizer que isso se deva ao fato de o escritor querer expressar todo o carinho que sente pelo povo japonês e também por ser uma forma poética que exige absoluta condensação.

Sabemos que o Brasil é um país formado por povos advindos de variadas origens: europeus, africanos, orientais, autóctones. Independente da diversidade, essa mistura de raças faz parte de uma perfeita combinação artística no mundo cultural. Sabemos que o Brasil, em uma fase na qual precisava de mão de obra para trabalhos rurais, abriu as portas – por intermédio de um acordo entre os governos do Brasil e do Japão – para a entrada legal de japoneses a fim de que viessem contribuir para a produção cafeeira. Espalhados por várias cidades do Brasil, por exemplo, Bastos, Guarulhos, Osasco, Ribeirão Preto, Santos, Londrina e Curitiba, os japoneses passaram a conviver com os brasileiros, trocando informações e mostrando suas marcas culturais. Foi assim que, desde criança, Wilson Bueno, tendo morado em Jaguapitã / PR, cidade onde os orientais se instalaram e trabalhavam no cultivo do café e do algodão, teve contato com a cultura japonesa. Mesmo quando o escritor mudou-se para Curitiba, ele lia os autores da literatura japonesa e estudou com japoneses.

Em entrevista, o escritor paranaense enfatiza que a convivência com os nipônicos lhe deu a oportunidade de ter acesso a diversas obras literárias orientais, que

exerceram profunda importância na sua formação e influenciaram as suas primeiras iluminações literárias:

[...] Desde cedo a minha paixão pela cultura japonesa foi muito marcada e marcante. Não só para mim, mas também para grande parte da geração a que pertença, herdeira dos beatniks. Nas viagens lisérgicas do meu tempo buscávamos o zen, aquela coisa “essencial” das artes clássicas do Japão. Gostávamos de interpretar o mundo a partir do aparente nonsense dos koans búdicos [...] Os nihonjin, por outras vias, estão presentes desde sempre em minha vida. No sertão profundo, onde nasci, na aldeia Água do Salto, a 50 kms de Jaguapitã, plantavam café e algodão. Em Curitiba, para onde vim com 7 anos, estudei com muitos deles – do antigo primário aos igualmente antigos ginásio e científico. Admirava-os porque eram sobretudo “ordeiros”, me identificava com aquela dedicação deles aos estudos. Como era meu vício ser o primeiro aluno da classe, era muito mais fácil para mim estreitar laços de amizade com os meninos japoneses do que com os demais... E depois tinha que, sobretudo em Curitiba, éramos todos migrantes – fossem os japoneses ou os “sertanejos” do Norte pioneiro (*norte do estado do Paraná*), os filhos de polacos ou de ucranianos... Ah, e também os descendentes dos árabes... Quando das primeiras “luzes” literárias, logo de cara as coisas do Japão me chamaram a atenção, mesmo porque, como já disse, a minha geração as cultuava através do haicai, do tanka, da ikebana ou das lutas marciais... Do kendo ao aikido... (BUENO, 2009).

Por isso, os *tankas* de Wilson Bueno têm forte ligação com a literatura japonesa e com a cultura dos descendentes de japoneses com os quais conviveu. E também com a geração “beatniks” que ele se refere na terceira linha da citação.

Na verdade, o autor faz um resgate da forma poética do Japão, conectando-a a seu próprio mundo ocidental. Wilson Bueno não é, entretanto, o único a resgatar esse tipo de poesia. Podemos observar que alguns autores, como Helena Kolody, Cloves Marques, Raimundo Gadelha e, atualmente, Micheliny Verunschik, também produzem *tankas*; o que mostra que o *tanka* é uma poesia contemporânea em perspectiva e de forma receptiva na literatura brasileira. Apesar das mudanças e das alterações que ocorrem com o tempo na estrutura da sociedade, é possível encantar-se com trabalhos inspirados ou até resgatados por tradições passadas que, de certa forma, refletem os dias atuais. Certamente existe uma ponte que une o ontem com o hoje, de modo que é compreensível que essa de poesia tenha algum significado também para nossa época.

Assim, esse tópico teve a finalidade de mostrar a base em que se estruturou e começou a construção poética do *tanka* de Wilson Bueno.

## 2.2 – Tradição: conceito

Como nosso trabalho faz uma relação entre tradição e modernidade nos poemas de Wilson Bueno, apresentamos nesse subitem algumas considerações sobre o conceito de tradição.

No dicionário *Aurélio*, a palavra tradição traz o seguinte significado: “Ato de transmitir ou entregar; transmissão oral de lendas, fatos, de idade em idade, de geração em geração” (FERREIRA, 1988, p. 643). No entanto, o conceito de tradição, no mundo literário, pode ser entendido e interpretado de várias formas. Para nossa pesquisa, nos interessa entender como a palavra tradição é compreendida no âmbito da poesia japonesa e ocidental.

Tradição, para os japoneses, é seguir a mesma norma ou forma do fazer poético ao longo dos séculos, de geração a geração. Pois, como vimos, a poesia tradicional nipônica segue certos padrões tanto no conteúdo quanto na forma, e mantém esses postulados básicos até os dias atuais.

Com relação aos povos ocidentais, o sentido da palavra tradição segue um significado mais amplo e diversificado. Pois a tradição, na construção poética, se renova, mas a obra feita e realizada fica como uma marca que não se apaga com o tempo.

Dessa forma, de acordo com o pensamento de Pound (2006, p. 28), “Se vocês querem entender alguma coisa de pintura, vão à National Gallery, ao Salon Carré, ao Brera ou ao Prado e OLHEM para os quadros”. Ou seja, para Pound, a Arte está presente nos quadros para ser apreciada e admirada independentemente de fatores externos. O que acontece também com os livros. Pound (2006, p. 33) diz que “Literatura é novidade que PERMANECE novidade”.

Nesse contexto, Pound faz uma divisão entre seis tipos de criadores literários:

1. *Inventores*. Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.
2. *Mestre*. Homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores.
3. *Diluidores*. Homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o

trabalho. 4. *Bons escritores sem qualidades salientes*. Homens que tiveram a sorte de nascer numa época em que a literatura de seu país está em boa ordem ou em que algum ramo particular da arte de escrever é “saudável”. Por exemplo, homens que escreveram sonetos no tempo de Dante, homens que escreveram poemas no tempo de Shakespeare [...] 5. *Beletristas*. Homens que realmente não inventaram nada, mas que se realizaram em uma parte particular da arte de escrever, e que não podem ser considerados “grandes homens” ou autores que tentaram dar uma representação completa da vida ou da sua época. 6. *Lançadores de modas* [...] (POUND, 2006, p. 42-43, itálico no original).

Quanto à definição dos lançadores de moda, o leitor precisa ler muitos livros para distinguir um livro do outro, qual seria o bom e qual seria o ruim. Os autores que produzissem este tipo de livros seriam homens que fariam grande estrondo e logo passariam, produzem as obras que não resistiriam ao passar dos anos.

Dentro desta perspectiva, entendemos que a tradição, no Ocidente, não traz apenas o sentido de passar algo de geração a geração, de forma idêntica e inalterável, como se faz na poesia oriental, pois esse algo vai se renovando, reformulando, uma vez que, segundo Pound (2006, p. 36), “A literatura não existe no vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores”. Para Pound, a linguagem é a principal diferença na forma de escrita do escritor: “Os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente”.

Dentro desta perspectiva, podemos observar que Wilson Bueno mantém a “linguagem eficiente” que Pound diz, pois o escritor possui um estilo inovador e inusitado que se evidencia em sua forma de reescrever e de lidar com a linguagem. Wilson Bueno, aliás, reconhece isso em uma entrevista:

Sim, você tem toda razão: sou um reescritor por excelência, tanto pela artesanania obsessivo-flaubertiana do meu processo de criação propriamente dito quanto pelo reandar caminhos já andados movido por novos pés e quiçá, outros olhares. Reolho, reescuto, releio as coisas [...] (BUENO, 2009, p. 2).

É relevante salientar que essa forma de reescrita é uma recorrência na arte de Wilson Bueno, como, por exemplo, em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* e *A*

*copista de Kafka*,<sup>12</sup> entre outros de seus trabalhos. Ou seja, Bueno costuma resgatar obras do passado para reinventar livros que estejam adequados ao seu presente.

Dessa forma, é possível enquadrar Wilson Bueno na categoria diluidor; um dos “elementos puros” em literatura apresentada por Pound (2006, p. 42), ou seja, Bueno faz várias combinações de um processo inicial, para apresentar outra obra equivalente àquela já inventada. Um reescritor é um diluidor, mas é notável que Bueno, apesar de estar sempre rescrevendo algo, é um bom escritor.

Segundo Bernardini (2011), “O Wilson Bueno ainda vai ser considerado um marco na literatura brasileira, mais do que é hoje. Ele foi um escritor extremamente original”.

Diante ao que foi exposto, notamos que acrescentar descobertas naquilo que já viveu com aquilo que se está vivendo é importante para compreender o presente. Desse modo, a palavra tradição carrega um sentido mais aberto:

[...] a tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico [...] Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. (ELIOT, 1989, p. 38).

Nesse contexto, cremos que muitos artistas buscam a inspiração para construir sua arte em outros escritores que foram consolidados no passado; mas sempre olhando para frente e aplicando novas características da sua geração, como faz Wilson Bueno. Assim entendemos que tradição é de fato uma sucessão de rupturas ao longo do tempo, e não propriamente a formulação de escrita idêntica a do passado:

A estética da mudança exige que cada obra seja nova e diferente das que a precedem, e a novidade implica a negação da tradição imediata. A tradição se converte numa sucessão de rupturas. [...] Tradicional, mas não histórico, preso ao passado mas livre de datas, o objeto artesanal nos ensina a desconfiar das miragens da história e das ilusões do futuro. O artesão não busca vencer o tempo, mas juntar-se ao seu fluxo. Por meio de repetições que são imperceptíveis, mas variações reais, suas obras persistem. Assim sobrevivem ao objeto up-to-date. (PAZ, 1991, p. 53).

---

<sup>12</sup> A Propósito de reescrita em Wilson Bueno ver o trabalho de Geovana Quinalha de Oliveira (2007), Antonio Rodrigues Belon (2009) e o de Rauer (2009).

Independente de o artista negar ou não uma tradição, ela se mantêm viva na medida em que ele busca no passado o alicerce para começar algo no presente, assimilando com a tradição.

Se pensarmos bem, veremos que todos esses escritores de renome como Luis de Camões, Dante e Skakespeare, entre outros, fazem parte de uma trajetória importante para a construção da arte ocidental, inovando e revitalizando a escrita dentro do contexto social e cultural da época em que está inserido.

O que se pode levar em conta é a arte enquanto obra de valor estético, ou seja, se isolarmos a obra de seu contexto e esta permanece fazendo sentido, de tal modo, que se iguala ou contrasta com outras obras atuais com mesmo vigor, dizemos que é uma arte atuante, embora tradicional, de outros tempos, que passou de geração a geração.

O conhecimento da tradição permite-nos, portanto, transformar dentro do sistema de linguagem certas verdades feitas, os valores e os não valores que o tempo cristalizou, e que cabe ao presente redescobrir e renovar, como faz o escritor Wilson Bueno, que transfigura todas essas convenções mostrando uma nova maneira de construir a poesia brasileira contemporânea a partir de uma tradição milenar do Japão.

Ao tecermos algumas considerações sobre a transfiguração das poesias de Wilson Bueno relacionadas à tradição milenar oriental e ocidental, temos a visão de que a poética do escritor personaliza a poesia japonesa, inscrevendo-a no ocidente. Mas fazer isso exige certa complexidade, porque o *tanka* não é muito empregado no Brasil e exige reflexão e poder criador para produzi-lo.

Para Lourenço e Ribeiro, os padrões clássicos podem alterar-se conforme a cultura, a língua e os momentos históricos:

Todas as culturas (e, portanto todos os grupos, todas as comunidades, todas as sociedades e todos os países) têm a sua linguagem própria e sobretudo a sua filosofia de espaço e de tempo, geralmente mais invulgar, características, original e única do que qualquer outra característica com que se pense que se pode fazer a separação das diversas culturas entre si. [...] Para verdadeiramente compreender os processos que a cultura movimenta é necessário ultrapassar dois obstáculos de monta: a linearidade da linguagem e os profundos vieses ou <<antolhos implícitos>> que cada cultura



automaticamente impõe a todos os seus membros. Transcender qualquer deles é uma tarefa portentosa. (LOURENÇO; RIBEIRO, 1995, p. 60).

E é essa tarefa que talvez Wilson Bueno tenha se incumbido de pôr em prática; uma empreitada bastante árdua, por se tratar de dois mundos bastante diferentes: oriente-ocidente. Nessa perspectiva, a literatura contemporânea representada nos *tankas* de Wilson Bueno parece direcionar-nos ao caminho da junção das culturas, da irmandade universal e talvez por isso seus *tankas* despertem curiosidade e vários questionamentos, especialmente sobre a forma de construção e os significados.

Certamente, Bueno recorreu a essa forma padrão para compor suas poesias porque sabia que se tratava de algo de muito valor e que trazer essa forma poética, parcialmente, para o Brasil poderia ser valiosa também para nossa literatura.

A palavra “parcialmente” se emprega aqui pelo fato de que o escritor faz o resgate, mas personaliza o conteúdo ao convertê-la para o ocidente, ou seja, não se trata de uma poesia clássica, e sim de uma forma poética inspirada no tradicional. Pode-se afirmar que Bueno aceita o desafio proposto por Pound:

Há uma qualidade que une todos os grandes escritores: escolas e colégios são DISPENSÁVEIS para aqueles que permaneçam vivos para sempre. Tirem-nos do currículo, lancem-nos à poeira das bibliotecas, não importa. Chegará um dia em que um leitor casual, não subvencionado nem corrompido, os desenterrará e os trará de novo à tona, sem pedir favores a ninguém. (POUND, 2006, p. 47).

Essa construção em que há tantas diferenças, tanto na forma clássica milenar do Japão, quanto no jeito totalmente peculiar do conteúdo trabalhado por Wilson Bueno, pode ser uma arte poética interessante para o mundo literário brasileiro. Porque ao mesmo tempo em que, de certa forma, o *tanka* tradicional japonês é ressurgido no Brasil, ele é também reinventado e reescrito para o contexto atual em que estamos vivendo.

Enfim, retomando o conceito de tradição, entendemos que a tradição na postura de Pound tem um sentido mais concentrado no contexto da literatura japonesa, em que não se percebe muita transformação; enquanto que o conceito de tradição de Paz tem

um peso maior no âmbito da literatura ocidental, em que não se segue, rigorosamente, normas clássicas.

Para Eliot, o escritor do presente está sempre vinculado de alguma forma ao passado, e sua obra está sempre ligada à tradição. Entretanto se um escritor decide seguir o caminho da tradição, a obra terá sempre alterações devido ao tempo em que este determinado escritor está inserido:

A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi, sequer levemente alterada: e, desse modo, as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados, e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (ELIOT, 1989, p. 39).

Para Eliot há um jogo, no sentido histórico, entre artista do presente com o do passado. O escritor se expressa não apenas aos limites da geração a que pertence, mas se expressa simultaneamente também com as fronteiras dos escritores de outras épocas. E é competência de o poeta moderno dar uma nova tonalidade ao que já está dado na tradição poética.

Ao compor os *tankas*, Wilson Bueno segue os padrões tradicionais da poesia japonesa e, ao mesmo tempo, rompe-os para criar poemas portadores de novas características.

### **2.3 – A retomada da tradição oriental**

Neste tópico, identificamos alguns pontos básicos de como se estrutura essa arquitetura poética em Bueno, observando algumas tensões na escrita do escritor, que se pauta na forma tradicional, porém readaptada ao cotidiano brasileiro.

Em *pequeno tratado de brinquedos e Pincel de Kyoto*, Bueno demonstra o contraste entre os dois países (Brasil-Japão), em que o escritor parece buscar palavras que demarcam os dois espaços ao mesmo tempo.

O livro *pequeno tratado de brinquedos* tem como epígrafe a frase de Guimarães Rosa<sup>13</sup>:

*Um dia hei de escrever um  
pequeno tratado de brinquedos  
para meninos quietos.*  
(BUENO, 1996, p.11).

O título do livro parece encaixar-se exatamente no lúdico e na forma de escrever *tanka* japonês. Não foi por acaso que Bueno tomou para si a ideia de João Guimarães Rosa.

Segundo Leo Gilson, Wilson Bueno

[...] toma a si a tarefa que o bruxo mineiro deixou inconclusa; “Um dia hei de escrever um / pequeno tratado de brinquedos / para meninos quietos”, conforme deixou escrito João Guimarães Rosa. Mas as crianças devem ter tomado pó de pirlimpimpim para brincar nesses versos de métricas japonesas, *tankas* antípodas da nossa fabricação de jogos e literatura. (RIBEIRO, 1996, p. 73).

Dessa forma, observamos que Bueno, ao compor seu livro de *tankas*, oscila em duas inspirações: uma em João Guimarães Rosa; e a outra, na arte japonesa. Guimarães Rosa brinca com as palavras ao dizer, *pequeno tratado de brinquedos*, e Bueno toma essa ideia para trabalhar seus poemas em um vaivém de palavras que é faz parte também da poesia do Japão. Ou seja, o encaixe do título está na relação entre o jogo lúdico existente no estilo de Guimarães Rosa e a maneira de se criar um *tanka*, isso transparece também no *p* em minúsculo do título; *p* pequeno, de criança.

O segundo livro<sup>14</sup>, *Pincel de Kyoto*, remete-nos a cores de Kyoto, nome de uma das cidades do Japão: o pincel faz que se mostre a pintura desse espaço. Nos próprios títulos das obras de Bueno notamos fatos relacionados ao Japão e ao Brasil.

Observemos os dois poemas abaixo:

<sup>13</sup> Para saber mais sobre essa epígrafe ler o trabalho de Maria Selma (2009).

<sup>14</sup> Que é na verdade o complemento da sua primeira obra poética de *tankas*.

<p>Poema de Bashô</p> <p>水蛙古 の飛池 をこや とむ</p> <p>O velho tanque - Uma rã mergulha, barulho de água. (trad. FRANCHETTI, 2001, p.1).</p>	<p>na oficina de bashô</p> <p>a lua minguante vitral adaga da noite - pincel de Kyoto</p> <p>velha lágrima do peixe em um tanque a cena muda (BUENO, 1996, p. 16).</p>
--	--

Matsuo Bashô (1644-1724) é considerado um mestre na arte de compor *haikai*, e foi o grande expoente e precursor dessa forma poética. De acordo com *The international Society for education Information* (1989, p. 142) “Bashô desenvolveu uma simplicidade de estilo e uma profunda sutileza de conteúdo, que continuam a ser a forma ideal almejada pelos poetas de *haikai* dos tempos modernos”.

No quadro, percebemos uma intertextualidade: Wilson Bueno evoca a poesia de Bashô, entretanto, em outro contexto, em outro lugar, de outra forma, adaptando a sua percepção para captar o instante com o requinte tradicional, mas, ao mesmo tempo, personalizado ao seu estilo ocidental.

O diálogo que ele faz aqui é notável durante a construção de seu poema; Bashô escreve: *O velho tanque/ uma rã mergulha/ barulho de água*; Bueno escreve *velha lágrima de peixe/ em um tanque a cena muda*.

Com relação à poesia de Bashô, temos um *haikai* e não um *tanka*; o significado traz, também, um contexto diferente; no *haikai*, o mergulho da rã causa uma quebra no silêncio do lugar em que se encontra o enunciador, a cena da rã pulando na água é retratada com muita preciosidade e graça. Já no *tanka* de Bueno, não vemos essa imagem transcrita no poema, pois temos um peixe e não uma rã, e peixe não chora, o que causa certa estranheza na constituição do *tanka*. Essa forma de criar poesia é uma característica mais comum dos poetas modernos e ocidentais. O diálogo se estabelece também no terceiro verso: *pincel de Kyoto*. O nome Kyoto é forte o bastante para complementar a conclusão do *tanka*, que faz a ligação com o mestre Bashô.

Percebe-se que ao interpretar o poema *haikai* do mestre temos que construir a cena na mente para conseguir entender o significado, enquanto que o *tanka* de Bueno é

mais complexo, é preciso buscar os elementos que constam no poema de forma mais profunda para fazer a interpretação. A palavra muda no final do último verso nos faz pensar se é um verbo ou um substantivo. Na nossa interpretação é um substantivo; a cena está estática, sem ação, é um diálogo com Bashô, em que o tanque do *tanka* é o contrário do tanque do *haikai*.

Nessa tensão entre os dois polos – Brasil e Japão – podemos notar a busca de Bueno para compor um *tanka* de forma “inicialmente” experimental, como se constata nesse *tanka*:

o buscador

chuva criadeira  
da janela a noite inteira  
faz soneto e haikai

no quarto persigo um tanka  
exato feito uma lança

(BUENO, 1996, p. 20).

O buscador é o eu-poético que tenta compor a poesia numa noite chuvosa. O *tanka* aqui perseguido seria a métrica clássica: 5-7-5 e 7-7, contagem peculiar de uso poético dos japoneses, ao mesmo tempo em que percebemos que o *tanka* contém um ritmo e rima que é um recurso literário utilizado mais pelo poeta ocidental. Percebemos também que nesse poema contém metalinguagem, pois fala de si mesmo:

[...] Assim é a gramática de uma língua, o dicionário de uma língua, as retóricas, as teorias da versificação, as correntes estéticas e suas plataformas doutrinárias, as modalidades da crítica. Além de a metalinguagem voltar-se para si própria, dando origem a *metalinguagem*, pode ocupar-se de códigos não lingüísticos, - a pintura, o cinema, a música, etc. (MOISÉS, 2004, p. 290).

Metalinguagem é a propriedade que tem a língua de voltar-se para si mesma. No poema “o buscador”, de Bueno, o eu-lírico olha a chuva, a imagem, e tenta criar um *tanka* ou um *haikai*, pois como já sabemos, é a partir de uma paisagem que se constrói um poema japonês. Mas a paisagem vista pelo poeta tem de ser concisa,

densa, detalhada de conteúdo “exato feito uma lança”. Essa busca pela imagem precisa de um momento perfeito é o grande lema do buscador, do eu-lírico.

Vejamos outro exemplo desse tipo de construção:

senda

difícil caminho  
é o caminho do haikai  
ensinava o mestre

aprendiz da flor de lótus  
humilde o capim silvestre

(BUENO, 1996, p. 24).

Nota-se, nesses versos, a dificuldade de compor uma poesia japonesa, seja *tanka* ou *haikai*, pois de certa forma os dois gêneros têm muita coisa em comum, embora cada qual com suas particularidades, como expomos no capítulo I desta pesquisa.

Com relação à flor de lótus, é relevante explicar que essa flor é um tema recorrente em poemas dos japoneses por ser uma flor delicada, própria da região. E, para se compor um *haikai/tanka*, é preciso ter a habilidade e humildade para captar a sensibilidade, tanto da flor quanto da extração da beleza que envolve o objeto, transformando-a em poema:

A imagem da flor de lótus simboliza elevação e expansão espiritual. É difícil encontrar um país da Ásia onde o lótus não seja considerado sagrado. A planta, que também é conhecida como lótus-egípcio, lótus-sagrado e lótus-da-índia, é da família das ninfáceas (mesma família da vitória-régia), nativa do sudeste da Ásia (Japão, Filipinas e Índia). [...] A pureza representada pela flor e até mesmo a associação à Buda, ocorre em alusão ao processo de germinação da flor que emerge de águas lodosas para a superfície e quando desabrocha mostra toda a sua beleza e força, abrindo as flores brancas imaculadas. [...] Cultivada em áreas alagadas, a flor de lótus brota com facilidade em praticamente toda a Ásia. Ela pode ser cultivada em vasos imersos, lagos, espelhos d'água ou tanques de jardim. Por ser uma planta aquática, dispensa regas e requer adubação apenas uma vez por ano. Precisa de sol pleno a maior parte do dia e é muito sensível a geadas. Sua haste, muito comprida, pode alcançar mais de 1 metro acima do nível da água. (CONDE, 2008, p. 1).

Existe, pois, um forte significado simbólico com relação a esta planta que faz parte, de certo modo, dos poemas do Japão. Esse forte significado é trazer para a vida coisas auspiciosas, pois, como diz Conde, trata-se de uma flor que *quando desabrocha mostra toda a sua beleza e força*. Mas no poema de Bueno a flor parece trazer algo delicado, que seria a dificuldade de se fazer um poema, o eu-poético compara a flor com a arte de fazer poesia.

A palavra “senda” traz o sentido de um caminho estreito, apertado, o que se confirma nos primeiros versos, quando o eu-poético diz: *difícil caminho / é o caminho do haikai*.

Esse *tanka* nos faz lembrar também do poema “O lutador”, de Drummond:

É no belo poema “O lutador” (J), que Drummond expressa a luta do poeta com as palavras, tentando atraí-las para perto de si. Este poema representa uma certa ruptura com a poética do vivido, que predomina até *Sentimento do Mundo* (cf. Merquior, 1975:72). O poeta-lutador é vulnerável, mais que isso, impotente ante as palavras: “*são muitas, eu pouco*” (“O lutador”, J). Mas ele não desiste da luta: tenta apanhar as palavras, delas não apanhar. (RODRIGUES, 2004, p. 3).

Bueno utiliza a forma do *tanka* para expressar a dificuldade de construí-lo e ao mesmo tempo faz uma intertextualidade com o poema de Drummond, poeta brasileiro, que em “O lutador” contextualizou a dificuldade em produzir uma poesia.

Assim captura, nessa dimensão moderna, tanto o fato de criar, como o de criar-inventando novas formas de poesia, explorando essa função poética da mensagem e, ao leitor, é dado, ver, ouvir, ler, o modo como construiu o texto, pondo à mostra o material, as estruturas, a base, toda uma situação de jogo do código. [...] Lutar com palavras, parece sem fruto. Não tem carne e sangue... Entretanto luto. Palavra, palavra (digo exasperado), se me desafia, aceito o combate. (Carlos Drummond de Andrade, “O lutador”). (CHALHUD, 1988, p. 46).

Notamos que o poema de Wilson Bueno não é um texto isolado, dialoga com a cultura japonesa e com a cultura japonesa e com a poesia brasileira. Segundo Chalhud (1988, p. 52), “A intertextualidade é uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior”.

Vejamos outro exemplo de metalinguagem no *tanka* de Bueno:

visita

o poeta Issa fixa  
crisântemos, lírios, dalias  
no pano do poema

da janela, súbita ave  
- silêncio, o poeta assovia

(BUENO, 1996, p. 38).

Percebemos que nesse poema o eu-lírico mostra a dificuldade do poeta Issa em fixar “crisântemos, lírios, dalias” no pano, que são as palavras, do poema. Ou seja, há outro poeta além do eu-lírico, no poema. Segundo Chalhub (1988, p. 56), “metalinguagem é a luta com a rima, a busca da metáfora, a concepção do leitor, o nascimento do personagem, o desenho das letras, os outros poetas no poema, narradores nas narrativas, viagem do livro no livro”.

A metalinguagem é um recurso muito utilizado pelos escritores ocidentais, por isso vemos que Wilson Bueno faz uma retomada na sua construção poética do *tanka* tradicional, mas com certa distância do processo do fazer poético japonês.

É importante ressaltar que Wilson Bueno trabalha a intertextualidade em vários poemas com poetas brasileiros, mas como nosso objetivo não é analisar essa construção nesta dissertação, não aprofundaremos essa questão em nossa pesquisa.

Notamos também que em muitos de seus poemas encontram-se objetos ou pessoas famosas relacionadas ao Japão. Pois no poema “visita”, o eu-lírico também faz uma homenagem ao poeta japonês Kobayashi Issa (1763-1827), um grande poeta, assim como Bashô, haikuista.

Em entrevista concedida a Marilía Kubota (2009), Bueno fala sobre o haikuista Issa: *Kobaiashi Issa me parece insuperável. Só pra lembrar, de cor, uma autêntica jóia, eterna: Ao Fuji sobes / Pequeno caracol / – Mas sobes.*

É importante ressaltar que o *haikai* de Kobayashi Issa é a epígrafe do livro *Pincel de Kyoto* (2008, p. 8), o que mostra esse diálogo que Bueno faz com a poesia japonesa ao compor *tankas* utilizando dois mundos tão diferentes: oriente/ocidente.



As flores que o eu-poético cita no segundo verso do poema, representam o fato de que as plantas são temas muito regulares nos *haikai* porque envolvem as estações do ano (*kigo*) e tem certa frequência nos poemas clássicos.

Bueno baseia-se nessas flores que estão como pano de fundo na escrita do poeta Issa para homenageá-lo, e também para mostrar a luta de se compor um poema; os dois versos finais estão centrados na visita do pássaro que entra para dar a conclusão de seu *tanka*, conferindo o sentido de inspiração ao poeta japonês, que geralmente compõe poemas relacionados à natureza.

Segundo Franchetti (1998, p. 1), Kobayashi Issa teve uma “vida marcada pelas desavenças familiares, pela morte de vários filhos e outros desgostos”.

Entre esses desgostos, antes de morrer, Issa ficou muitos anos acamado em um quarto solitário. Nesse espaço, escreveu muitos poemas, olhando, através da janela de seu quarto, as estações do ano passarem lentamente. Assim podemos notar que a conclusão do *tanka* de Wilson Bueno, *da janela, súbita ave/ – silêncio o poeta assovia*, é o poeta Issa assoviando para a ave que repentinamente entra em seu quarto para lhe fazer uma visita.

Esses dados são importantes para mostrar esse diálogo que o escritor paranaense faz entre os dois países.

E é muito perceptível a existência de palavras ou significados relacionados ao país oriental em muitos *tankas* do escritor.

Vejamos mais um exemplo:

sidharta

o bote da naja  
sobre a cabeça do príncipe  
nem o vento muda.

áspera senda a da estrela  
sandálias do velho Buda.

(BUENO, 1996, p. 19).

Já pelo título vemos o jogo dialético do poema, pois Sidharta, cujo nome é Sidharta Gautama, é um ex-príncipe da região nordeste da Ásia Meridional que se

tornou professor espiritual e fundou o budismo, religião adotada pelo povo japonês. Isso é uma constante nos *tankas* de Bueno, é um panorama que faz parte da sua constituição artística dos seus *tankas* e realça o significado do conteúdo exposto nos versos.

Com o intento de apresentar as invariantes existentes entre o *tanka* clássico e o que é produzido por Wilson Bueno, observemos alguns *tankas* em comparação; o primeiro extraído (um *tanka* arcaico) do livro de Eico Suzuki (1977, p. 59):

<b><i>Tanka tradicional</i></b>	<b><i>Tanka moderno</i></b>
No campo outonal os insetos à espera emitem a voz pensando ser eu chamando nem quero lhes responder. <sup>15</sup>	<b>Notícias</b>  caixa-de-correio corruíra ali se instala o ninho e o gorgeio  nunca mais as cartas, selos só telegrama em segredo (BUENO, 2008, p. 28)

Ressaltamos que na disposição gráfica do *tanka* japonês não aparece duas estrofes do poema, sendo a primeira um terceto e a segunda um dístico. Mas no ideograma se apresenta com duas estrofes e não somente uma estância.

No primeiro exemplo acima, é perceptível que se trata de uma paisagem retratada em um determinado outono. Geralmente nessa época do ano, assim como no inverno, os insetos estão em estágio de descanso. Dessa forma, o eu-lírico percebe a ausência deles no campo, nas paisagens.

No poema clássico, percebemos que não tem título e nem rima.

Com relação ao poema de Bueno, o eu poético aparece como alguém que há muito tempo não recebe cartas e por isso a caixa do correio se encontra em estado de abandono.

No segundo verso, temos a palavra “corruíra” que, no dicionário *Aurélio*, tem o seguinte significado:

<sup>15</sup> Faz parte da coletânea de *Ontem e Hoje* – kokinshu – da era *Heian* (794 – 1192).

Ave passeriforme, troglodítídea (*Troglodytes musculus*), distribuída pelo Brasil e países limítrofes, de coloração parda, avermelhada no crisso e na cauda, indistintamente listrada de negro no dorso, asas e caudas listradas de preto. Freqüenta habitações humanas, e se alimenta de insetos, aranhas e outros artrópodes de pequeno porte. Seu canto é agradável. (FERREIRA, 1988, p. 182).

De acordo com o eu-poético, esse pássaro se apropria da caixa do correio para construir sua casa. Certamente por perceber que se trata de um lugar pouco habitado (mexido). O último verso “*só telegrama em segredo*” quebra o sentido tradicional dando um tom de modernidade, pois não existe telegrama em segredo.

O que se percebe, analisando os versos, é que a forma da constituição do *tanka*, captado por uma imagem do “aqui” e o “agora”, é imutável durante o decorrer do tempo. E, por isso, Wilson Bueno tem como fonte para construir as obras *pequeno tratado de brinquedos* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2008) a forma poética tradicional e clássica do *tanka* quanto à estrutura.

Temos cinco versos e contagem silábica idênticas<sup>16</sup>:

*Cai-xa/de/cor/rei(o)* = 5 sílabas.

*Cor-ruí/ra a-li/se ins-ta (la)* = 7 sílabas

*o ni-nho/ e o/ gor-jei (o)* = 5 sílabas.

*Nun-ca/mais/as/car-tas/se (los)* = 7 sílabas

*Só/te-le-gra-ma/em se-gre(do)* = 7 sílabas.

Temos a métrica 5-7-5 / 7-7. Embora, como se pode notar no quadro acima, haja uma pequena diferença na montagem, pois no *tanka* de Bueno existe um espaço que intercala os três primeiros versos dos dois últimos, tem título (que inclusive se encontra em negrito) e rima. Ou seja, há diferenças entre o *tanka* tradicional e o de Bueno com relação à estrutura.

<sup>16</sup> Lembrando que a contagem do poema clássico não se enquadra porque são escritos em formas ideogramas que não correspondem com a tradução literal.

Como vimos no capítulo anterior, os temas dos *tankas* japoneses baseiam-se na natureza e nas estações do ano, e parece não utilizar muito a expressão da objetividade artística.

Porém, nos *tanka* de Wilson Bueno, vemos que ele emprega muito pouco o tema das estações do ano e constrói uma poesia mais solta, de certa forma mais “atualizada” (caixa de correio, telegrama), com elementos referenciais do mundo moderno, em que vários temas, considerados baixos e grotescos pelo *tanka* original, são trazidos à tona, conforme exemplo acima mostrado.

Como podemos notar, ao longo deste tópico, as invariantes são basicamente a estrutura do verso tradicional japonês, ou seja, Wilson Bueno elabora seus *tankas* retomando ao *tanka* milenar do Japão, quanto à forma e, de modo intertextual, quanto ao ponto de partida temático.

#### **2.4 – A ruptura com a tradição oriental**

Pensar na análise literária dos poemas de Wilson Bueno é pensar também no resgate que o autor faz das poesias japonesas ao transportá-las ao seu universo inovador. Desse modo, esta seção é reservada para algumas considerações sobre como o escritor paranaense articula tradição e ruptura da tradição nas obras *pequeno tratado de brinquedo* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2008).

Seguindo esta esteira de pensamento, torna-se importante apontar alguns dados que mostram as contestações com relação ao conteúdo do *tanka* clássico para os *tankas* modernos de Wilson Bueno. Para tanto, são selecionados, nesse tópico, alguns poemas do autor que servem apenas de base para fazer as comparações, com o objetivo de destacar as diferenças encontradas entre as poesias tradicionais e as de Bueno. É relevante ressaltar que os *tankas* escolhidos para esse “confronto” foram selecionados cuidadosamente, conforme as ideias transcritas nesta dissertação.

Um ponto destacado, com relação ao tema, na poesia japonesa está ligado à percepção sensorial. Entretanto, segundo Ceia (2009, p. 2), “o haicai [e também o

*tanka*] ocidental, via de regra, parte de uma percepção muito concreta (visual, tátil, auditiva, térmica...) que funciona como disparadora de sensações (associações, sentimentos, dados da memória, analogias...)”. Mas os *tankas* de Wilson Bueno, não se ligam apenas aos dados vistos no concreto. Isso pode ser percebido no poema “crepúsculo”:

crepúsculo

os peixes vermelhos  
passou o poente sobre eles  
de tinta escarlate

cor de prata eram no lago  
antes da agonia da tarde

(BUENO, 1996, p. 44).

Nesse *tanka*, nota-se que os peixes eram de cor prata, que mudou de cor com a penetração dos raios solares na água, efeito representado de forma concreta pelo autor. O escarlate seria a cor transformada pelo sol ao entardecer. No poema clássico isso não é muito comum, pois o registro é rápido, mas não está muito ligado ao sensorial abstrato. O sentido figurado, segundo Franchetit, Doi e Dantas(1996) na poesia japonesa não é o mais importante, o mais relevante no poema está no descrever o real das coisas.

Observamos, portanto, que o *tanka* tradicional é uma forma poética que não *tem título*, e nem *rima*, parecendo conter, pela nossa observação, apenas ritmo e sonoridade, no entanto, ao trazê-la para o ocidente, essas regras são subvertidas e aparecem *título, rimas e objetividade*, o que apresentaria uma adaptação da poesia japonesa no Brasil. Assim, os *tankas* criados por Wilson Bueno reescreve os *tankas* do Japão, adaptando-as com características estéticas de escritores ocidentais.

Vale também ressaltar que, no Japão, existem obras de autores que produzem ou produziram *tankas* considerados modernos pelo povo japonês.

Na forma antiga, em que ainda essa poesia era chamada de *waka*, tratava-se de uma arte coletiva, pois um poeta começava e outros davam continuidade. No entanto, na era moderna, poetas japoneses produzem seus *tankas* individualmente. Assim apresentamos um poema de uma autora que escreve *tankas* nos dias atuais no Japão, para fazer uma comparação com os *tankas* de Wilson Bueno com o objetivo de

mostrar as diferenças existentes entre as do oriente com as do escritor paranaense, para vermos também, que a tradição pelos japoneses é mantida, até o presente, de forma quase que inalterável:

<p><b>Tanka moderno nipônico</b></p> <p>sakura, sakura... as cerejeiras floresceram e feneceram como se nada tivesse acontecido nesse parque. (TAWARA, 1992, p. 183).</p>	<p><b>Tanka de Wilson Bueno</b></p> <p><b>Geografia<sup>17</sup></b></p> <p>sabiá na antena menino em Jaguapitã trauteia o fonema</p> <p>a manhã de quarenta anos conta da ave uma a uma as penas (BUENO, 2008, p 35).</p>
---	--

No poema da poetisa Tawara, escritora contemporânea, percebe-se que a estrutura poética é a mesma da tradicional, não contém rimas e nem título. O tema baseia-se na natureza e indica um *kigo*, que seria a outono, ou talvez o inverno, em que as flores fenecem e morrem, é o tempo, a vida.

Sakura é uma flor de cerejeira que floresce em março. Geralmente os japoneses sentam em baixo dessa árvore para fazer piquenique e tirar fotos ou simplesmente para observar a beleza que ela propicia ao ambiente de quase todo o país. Entretanto, essas flores permanecem floridas apenas por algumas semanas e logo desaparece.

Por isso, a poeta termina o *tanka*: *como se nada tivesse acontecido nesse parque*. Ou seja, quando as flores caem dá-se uma impressão de vazio, todas as pessoas que ali passaram somem repentinamente.

O quadro não está em forma de cinco linhas, mas a contagem silábica contém as 31 sílabas, conforme manda o padrão. A tradução do poema é que resiste a essas normas, que totaliza 32, se trocarmos “nesse” por “no”, o poema fica com 31 no padrão da língua portuguesa.

Diferentemente, o *tanka* de Wilson Bueno, como já vimos, tem título (no caso de *Pincel de Kyoto*, os títulos são todos negritados), rima e os três primeiros versos estão intercalados ao dístico. Essa construção distinta de dar um espaço para apresentar duas estrofes, traz um estilo mais bonito para a poética de Bueno.

<sup>17</sup> É importante ressaltar que Wilson Bueno, talvez por questão de estética, negritou todos os títulos dos poemas de *Pincel de Kyoto*.

Com relação ao conteúdo, temos a palavra *sabiá*, que é um tema circular bem brasileiro, e “*Jaguapitã*”, cidade onde Wilson Bueno morou durante a infância. O espaço tem todo um significado peculiar não só ao eu-poético como também à própria alma do escritor, que conclui indicando sua idade no dia em que completou quarenta anos.

Percebemos que o tema usado por Wilson Bueno não está unicamente na natureza, embora apareça um pássaro, próprio de uma paisagem natural, no entanto, temos o nome de uma cidade, *Jaguapitã*, que traz outro sentido para o poema e muda totalmente o tema direcionado à paisagem, que é o sentido do tempo, da idade.

Notamos que o tema de Wilson Bueno coloca-se como a ave, torna-se a ave, as penas contadas são os anos vividos. Direciona-nos para várias situações e tensões vivenciadas no mundo ocidental. Entretanto ele faz uma junção com os conteúdos baseados na natureza, com os problemas e tensões do homem não oriental.

Sabemos que é por intermédio das relações e do contato do homem com os objetos e a natureza que se produz a arte poética do *tanka*, mas o homem ocidental moderno não deve estar acostumado a ver a vida segundo esse prisma, pois está muito envolvido com a globalização e as tecnologias. Portanto, não teria tempo para parar um pouco e observar o pôr do sol e sentir a natureza em seu espírito. É possível observar essas considerações no seguinte poema:

**safári**

como se fosse inverno  
morou agosto em teus olhos  
de longe horizonte

savanas desesperadas  
e a agonia dos leopardos

(BUENO, 2008, p. 24).

Ao observar os dois últimos versos do poema nota-se que savana remete a planície de regiões tropicais de longa estação seca, geralmente habitada por diversos animais, no caso, leopardos, provavelmente famintos.

É um tema sugestivo para alertar sobre a questão da preservação da natureza, substituindo-se a subjetividade pela objetividade, muito diferente dos temas dos *tankas* clássicos que não tem essa finalidade de trazer para o texto alerta para as pessoas, não tem a objetividade de mostrar ao leitor, entre outras coisas, algo para chamar sua atenção.

Desse modo, é possível verificar que muitos dos conceitos e da base da arte japonesa são transfigurados durante as composições dos *tankas* de Wilson Bueno, adaptando-os ao território nacional.

Como o *tanka* geralmente é feito em “flash” de registro momentâneo, embora não tão focado direto no objeto como se faz no *haikai*, há que se levar em conta o lugar em que se vive. Japão e Brasil são dois países muito diferentes em clima, paisagem, cultura.

#### **errada**

silêncio nem que anjo  
drapejando o nu da nuvem  
o escandir de um banzo

cato teu ombro na sala  
só toco um sonho em Goiás

(BUENO, 2008, p.38).

O poema acima registra um momento do eu-poético, que pensa no estado de Goiás; como se trata de um lugar situado no Brasil podemos dizer que os *tankas* de Wilson Bueno são um misto de tradição e modernidade que se pode saborear de forma adaptada para o ocidente, sem perder o requinte do que é mais conservado: a forma, a métrica, pois se Wilson Bueno não seguisse, ao menos, a estrutura da poesia oriental, não se poderia chamar seus poemas de *tankas*.

Os temas das poesias *tankas* nipônicas nunca estão ligados a um referente específico, pois não contem título; a composição se dá poesia por um eixo temático, que parte de uma referência temporal do assunto sobre o qual se versa o *tanka*, geralmente ligado à natureza e ao *kigo*. Mas o *kigo* não é um “enfeite”, é a chave (isso mais preponderante no *haikai* do que no *tanka* clássico) que determina o ser ou não ser do poema em si. Nos *tankas* de Wilson Bueno, essas questões das estações do ano não



são a “totalidade” do poema, mas ele as emprega com um estilo muito bem acentuado, independente de estar ligado ou não a um título:

**verão**

o verão de novo  
nova estrela ao pé do morro  
luz a sina amante

os dias das noites claras  
as noites dos dias dúbios

(BUENO, 2008, p. 25).

Neste *tanka* temos um *kigo* (verão), o dístico é que faz a diferença no poema de Wilson Bueno, pois “dias dúbios” se refere ao “eu-lírico”, não ao dia, e sim a ele mesmo, que é uma característica do ocidental.

Podemos perceber que Wilson Bueno ao compor um *tanka* o faz com uma linguagem precisa, recortando e selecionando as palavras adequadas, que é também uma característica da poesia oriental:

frio

aguada de inverno  
um telhado contra o azul  
levado de estrelas

primeira geada de junho  
sobre os pinheiros do sul

(BUENO, 1996, p. 42).

É possível verificar, analisando, tanto nos exemplos de *tankas* tradicionais dos japoneses quanto nos *tankas* modernos de Wilson Bueno, que essa forma poética é feita por poetas sensíveis, capazes de registrar momentos de extrema beleza e colocar esse momento no papel, transcrevendo assim imagens simples e comuns do cotidiano.

No poema acima, o eu-poético capta a sensação da chegada do inverno, os primeiros indícios da mudança de estação do ano. *A primeira geada de junho* reforça esse pensamento.

Observemos o exemplo que segue, também com um *kigo*:

inverno

o frio de julho  
desnuda os ipês da praça  
neblina no escuro

velho alameda  
dobra esquina, chora seda

(BUENO, 1996, p. 56).

Ao analisar o poema, é fácil perceber a temática que envolve o *tanka*, ou seja, é visível a questão do inverno e as consequências que o frio causa ao ambiente natural: *desnuda os ipês da praça, neblina no escuro*. O inverno deixa um ambiente meio que sombrio, as árvores ficam sem folhas, o tempo fica escuro, entretanto a forma como o escritor transcreve essa transformação da natureza perante o tempo é que faz a diferença na arte poética de seus poemas. É o toque leve e sutil, é o sentir e saber transmitir esse sentimento que embeleza as poesias de Wilson Bueno. Nesse sentido, Bueno consegue transcrever muito bem a forma de se compor um *tanka* clássico, pois que o *haikai*, o *tanka*, a arte japonesa, não são simplesmente um “flash” captado por uma imagem ou um instante qualquer. Como já foi visto, essa forma poética é milenar e resiste ao longo dos séculos e por isso o “flash” tem de captar com muita eficácia o objeto que quer retratar.

Assim, podemos notar que Wilson Bueno traz para seu poema, com relação ao *tanka* tradicional, alguns pontos bastante comuns. Entretanto, é possível notar também que o conteúdo, nos *tankas* de Bueno, é uma forma variante do poema tradicional japonês, apesar de, em alguns casos, Wilson Bueno inserir estações do ano e “flash” da natureza na construção de suas poesias.

Outra variante observada nos *tankas* de Wilson Bueno está relacionada às figuras de linguagem. Como a poesia japonesa é construída baseada em coisas simples e no cotidiano, seria difícil encontrar um poeta tradicional japonês que se utilize de tal linguagem como artifício na construção de seus poemas. Porém percebemos que nos *tankas* de Bueno essa técnica é muito usada:

paixão

a noite vermelha  
estes teus olhos tão pretos  
reluz o incêndio

adaga de noite e vento  
a lua arde em fogo lento

(BUENO, 1996, p. 39).

O poema reflete a paixão de uma pessoa por outra; uma situação de sentimento real e próprio do ser humano (paixão, amor, representado pelo vermelho, desejo). Os olhos do amado, pretos, negros como a noite, reluzem, ou seja, refletem o *incêndio*, a paixão, o fogo.

Observa-se que os três primeiros versos apresentam normalidade, de um casal em uma noite com lua, em que o eu-lírico deseja alguém, entretanto, nos versos seguintes, ocorre uma surpresa: *a lua arde em fogo lento*, dizer que (o sol arderia) causa estranhamento e surpresa próprios do poético. Ou seja, acontece a junção dos dois elementos – pacto e inesperado – que são semas próximos.

A “luz” neste poema figura sentimentos e mesmo sujeitos poéticos – o que é difícil encontrar essa construção na arte poética japonesa.

A lua é um satélite natural da terra; iluminada pelo sol, não tem luz própria, de modo que ela não poderia arder ou queimar em fogo. Observe outro *tanka* de Bueno:

jardins

num vaso de flor  
planto futuras begônias  
e um cacto cantor

florescem róseas falenas  
e uma flor, dizem, de menos

(BUENO, 1996, p. 55).

Wilson Bueno por intermédio do verso *e um cacto cantor* apresenta a ruptura, ou seja, utiliza-se de uma metáfora antropomórfica pelo fato de que um cacto (planta cheia de espinhos, associada à imagem do deserto ou de terras áridas) pertencer ao reino vegetal, o que o impossibilita que possa vir a cantar (impossível e improvável, logicamente falando).

Nesse momento, Bueno produz uma discrepância, ou seja, o autor faz um nexo não lógico, porém pertinente às peculiaridades de seu *tanka*.

Observe mais exemplos:

**adivinha**

sapo na lagoa  
conversa com passarinho  
- deles dois quem trina?

nos meus sapatos de chuva  
sola e cadarços flutuam

(BUENO, 2008, p. 15).

Sobre o *tanka* acima, é necessário observar que Bueno, no primeiro e segundo versos, faz uma metamorfose:

*sapo na lagoa*  
*conversa com passarinho*

Bueno transfere a condição do coaxar do sapo em um canto de pássaro (personificação) para que haja comunicação entre ambos. O eu poético rompe, novamente, a normalidade do tradicional, levando o leitor a imaginar, a descobrir, a desvendar, como seria dois seres vivos de espécies diferentes espécies comunicando-se entre si.

De acordo com o dicionário de figuras de linguagem, personificação tem o seguinte significado:

Figura de pensamento pela qual se faz os seres inanimados ou irracionais agirem e sentirem como humanos. É um precioso recurso de estilo na língua literária, especialmente na língua poética, porque empresta vida e ação a seres inanimados. (CHERUBIM, 1089, p. 52).

Esse tipo de artifício literário não é, segundo a regra nipônica, uso muito comum dos escritores japoneses. Isso mostra que Wilson Bueno rompe com o fazer poético tradicional, no que se refere à temas e conteúdos.

Notamos, também, nesse *tanka* uma hipálage, outra figura de linguagem que, segundo o *Dicionário de termos literários*, “designa um expediente retórico próprio da poesia, mediante o qual uma palavra troca o lugar que logicamente ocuparia na sequência frásica por outra, junto de um termo ao qual se vincula gramaticamente” (MOISÉS, 2004, p. 275). Assim, notamos que *sapatos de chuva* não é uma frase lógica no campo semântico, criando assim, uma transposição de sentido.

Esses usos não são, no entanto, uma característica exclusiva de Wilson Bueno, outros já usaram esses recursos.

Desse modo, Wilson Bueno revela a ousadia do escritor de usar figuras amplamente empregadas em obras clássicas, Eça de Queiroz, por exemplo, e que Bueno faz renascer aqui e agora.

Nesse aspecto, podemos dizer que Wilson Bueno busca também alguns artifícios literários usados por escritores ocidentais. Na verdade Bueno faz ressurgirem estratégias usadas há muitos na literatura:

No que se refere às figuras retóricas maiores, a alegoria e a metáfora, os modernos as consideram eficazes por produzirem um efeito imediato no leitor. As alegorias e metáforas são condensações de sentido. [...] Esse gosto pela condensação explica, nos modernos, a admiração pelas poesias chinesa e japonesa. O ideograma oriental permite a reunião de muitos sentidos num único ícone, produzindo “claras imagens visuais” no nível do significante, e por isso fascinou Pound e outros. A forma breve e densa do *haiku* japonês tem gozado, entre os poetas ocidentais, de uma estima duradoura de todo o século XX. Octavio Paz considerava o *haiku* “absolutamente moderno”, por ser “uma escola de concentração”[...] (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 157).

Como essa forma poética tem fascinado os poetas ocidentais, Wilson Bueno soube aproveitar essa brevidade do fazer poético nipônico, juntamente com outros recursos utilizados no mundo contemporâneo, sobretudo as figuras de linguagem, técnica não trabalhada pelos poetas japoneses, até porque, como se nota, a visão do povo japonês é diferente das dos ocidentais.

As diferenças do modo de viver entre os orientais e ocidentais são muito grandes; os japoneses sempre tiveram um jeito de ver, pensar e sentir a vida um pouco diversa dos povos ocidentais. Para os nipônicos, conforme vimos no capítulo anterior,

de acordo com Paz (1991, p.196-197), *Kokoro*<sup>18</sup> é mais, é o coração e a mente, a sensação e o pensamento e as próprias entranhas, como se aos japoneses não bastasse sentir apenas com o coração.

O que Paz disse, na verdade, é que para o japonês os acontecimentos naturais da vida, seja boa ou ruim, como, por exemplo, terremoto, maremoto, morte, são fatos que devemos encarar com calma e sabedoria, sem nos desesperar, gritar, ou se debruçar em lágrimas<sup>19</sup>, por outro lado, nós ocidentais não sabemos controlar nossos sentimentos e nos revoltamos quando algo ruim acontece em nossas vidas.

Dessa forma, a escrita dos escritores ocidentais tem sempre esse sentimento carregado de tensão e de objetividade, enquanto que os escritores japoneses apenas observam a natureza e a contemplam tal como ela é, sem fazer questionamentos perante os desastres naturais.

Assim, na visão de Paz (1991, p. 198), “a arte japonesa, em seus momentos mais tensos e transparentes, revela esses instantes – porque são só um instante – de equilíbrio entre a vida e a morte. Vivacidade: mortalidade”. E tudo o mais seria consequência; entretanto os ocidentais não vêem a vida por esse prisma, as coisas que acontecem no cotidiano são fatos aceitáveis e quando não aceitáveis o homem não oriental tende a expressar seus sentimentos das formas mais inusitadas, as vezes gritando, chorando, angustiando-se. E assim, os escritores ocidentais, transmitem as revoltas, as incompreensões e insatisfações perante a vida, para o papel.

Neste capítulo, procuramos mostrar as rupturas entre a poesia de Wilson Bueno e as do Japão e onde elas se separam; isto é, em que momento aparece traços da poesia tradicional e quando e como surgem o moderno em seus *tankas*.

Podemos afirmar que os *tankas* de Wilson Bueno buscam no Japão em forma de tradição, como uma fonte de inspiração e influência e se separam no momento em que as faz, sob forma de sua vivência em seu mundo ocidental.

Diante ao que foi exposto, podemos concluir que Wilson Bueno buscou, na tradição japonesa a estrutura e a base do *tanka*, ou seja, as duas obras *pequeno tratado de brinquedo* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2008) têm sua essência no *waka*, que é uma

---

<sup>18</sup> *Kokoro* literalmente seria coração, mas essa palavra abrange coração, sentimento e pensamento.

<sup>19</sup> Isso não quer dizer que os japoneses nunca choram, ou não sofram. Apenas tentam seguir uma filosofia de vida baseada nos ensinamentos budista.

forma poética clássica muito distante — no espaço e no tempo — da realidade literária e cultural brasileira; por outro lado, refletem um tempo e um espaço — o Brasil do final do século XX — que são o tempo e o espaço vivenciados pelo autor. Ou seja, os poemas de Bueno expressam a retomada da tradição japonesa e também a intertextualidade com a literatura moderna, como também, por exemplo, em *A copista de Kafka* (2007), em especial por meio da epifania, o que veremos no capítulo a seguir, assim como as vivências de um brasileiro finissecular.

## **3 – A MODERNIDADE**



Este capítulo tem por objetivo mostrar como Wilson Bueno articulou modernidade em seus *tankas*, rompendo com a forma poética tradicional do Japão ao compor os poemas, utilizando a técnica da epifania. Para tanto, nosso percurso é apresentar alguns conceitos de modernidade; em seguida destacamos o conceito de epifania e mostrar o que ela representa e qual sua importância nos *tankas* de Wilson Bueno.

### 3.1 – Modernidade: conceito

Em literatura, conceituar modernidade é tarefa árdua, em virtude de se ter uma diversidade de definições. Devido a isso, nosso estudo baseia-se em algumas definições de teóricos sobre o termo modernidade que correspondem às expectativas acerca de nossa pesquisa.

Começamos por apontar algumas fontes sobre o conceito de modernidade. Se procurarmos nos dicionários o significado de modernidade encontraremos apenas a palavra “moderno”. Por exemplo, no *Dicionário de termos literários*, modernismo significa: “Moderno, lat. *modernus*, recente, novo, moderado + ismo, doutrina, tendência, corrente [...] Vocábulo semanticamente instável, bem como radical – “moderno” – e os seus derivados: “modernidade”, “modernista”, etc.[sic]” (MOISÉS, 2004, p. 304).

Assim, percebemos que modernidade advém do termo moderno, ou seja, daquilo que é novo. Vejamos a exposição de Frederick Karl, sobre a palavra moderno:

É muito amplamente que o crítico deve abrir a sua rede para exprimir o que é um movimento moderno, assim como foi no passado difícil captar o sentido do romantismo, do realismo, do naturalismo e do simbolismo. Mas podemos formular hipótese ampla, que se mostra verdadeira através de todo o desenvolvimento: o moderno e o modernismo se caracterizam pela linguagem em que se expressam. Em literatura, seja em poesia ou em ficção, há novas palavras e vozes, novos artifícios, narrativas que equivalem, no desenrolar das histórias, a novas linguagens. Em pintura, deparamos com sistemas de cor que inovam, com novos arranjos e novas utilizações da tela, com uma nova geometria, com uma nova consciência dos planos e um dinamismo de linha, forma e massa. Na composição musical, são novos os sons que ouvimos, são novos os agrupamentos de sons, e novas as progressões, é novo o sentido da seqüência harmônica. Na ópera, dada a influência de Wagner, uma das conseqüências da nova linguagem artística é

o número de experiências visuais dinâmicas. A trilha comum para qualquer um que desejar ser moderno, independente do meio em que se expresse, é a capacidade de renovar a linguagem de sua arte, seja através de rupturas e novas formações, seja através de cores, tons, seqüências de sons, efeitos visuais, neologismos. (KARL, 1988, p. 11).

De um modo geral, Frederick Karl (1988) entende que moderno ou modernismo tem o significado de inovação, não apenas em literatura, mas, analogamente, em pintura, música e escultura. No campo da literatura, há uma visão de conjunto a esta questão de inovação, denominada como vanguarda, moderno, modernismo e modernidade, que muitas vezes é confundida. Porém, Karl faz uma distinção entre esses termos, cujas definições são relevantes:

Como o próprio nome diz vanguarda é a linha de frente de qualquer espécie de modernismo. Num breve prazo, no entanto, a vanguarda corrompe-se e é assimilada a algo de mais familiar, a que nós aplicamos o rótulo de *moderno*. Quando o moderno deixa de ser estranho, mas é mais ou menos associado com uma paisagem familiar, dizemos que é parte do *modernismo*, uma palavra ampla. No entanto, modernidade é um termo totalmente diverso, que sugere o presente, em contraste com algum passado histórico, também sugere uma condição estática, ou seja, que se alcançou uma coisa ou outra; enquanto vanguarda, “moderno” e “modernismo” significam o processo, assim como o fato de que se está chegando a algum lugar. (KARL, 1988, p. 21, grifos no original).

Assim, para Karl, modernidade “pode ser: tornar-se novo e diferente, pode significar subverter ao que é velho, tornar-se um agente de desordem e mesmo de destruição”.(KARL, 1988, p. 21).

O termo modernidade é, para Karl, uma condição estática, constituída como produto. Caberia, nesse sentido, um estudo direcionado aos historiadores e sociólogos. Ao longo da história literária o que se buscou de fato foi produzir uma identidade de literatura:

Tratava-se de pensar a “coisa” literária, de tomar a literatura como uma atividade específica, com esfera própria de conhecimento, diferenciada das demais; discorrer sobre o prazer desinteressado do poema, para constatá-lo com outros discursos de propósitos cognitivos e morais; ou sobre a ausência de finalidade da arte, para contrastá-la com a vida prática do trabalho e da produção utilitária e competitiva. A produção da literatura sofreu, no entanto, modificações ao longo dos cem anos da fundação da modernidade. [...] A constituição do que chamamos de moderno ocorre mediante duas

instâncias de modernização: a modernização social, que advém da separação da esfera econômica (capitalista) da política (o estado moderno); e a modernização cultural, promovida com a diferenciação das esferas axiológicas – a ciência, a moral e a arte – antes submetidas na religião e na metafísica. (CHIAMPI, 1991, p. 16).

Desse modo, percebemos que a modernidade está sempre sujeita a mudanças históricas. Segundo Chiampi (1991), modernidade é definida como um termo sendo utilizado para articular um senso de definição com relação ao passado e descrever uma identidade peculiar independente de normas estéticas:

[...] não é a automatização em si que permite conceituar a modernidade estética, mas sim a experiência das tensões, ajustes e acomodações que se fizeram necessárias diante da fratura que originou o mundo moderno. Os textos sobre a arte e a literatura não compendiam tampouco toda a modernização cultural. Mas eles são certamente um campo fecundo para explorar os meandros dessa experiência. (CHIAMPI, 1991, p. 18).

Para Perrone-Moisés (1998, p. 180), “modernidade designa o grande movimento na segunda metade do século XIX, e vem, talvez, até os dias de hoje”. Se pensarmos assim, notamos que o moderno é algo constante e parece não ter fim, mas conforme afirmação de Perrone-Moisés, temos uma época definida de quando se inicia, e que muitos escritores, desde então, vem apresentando recursos “modernos”, inserindo novas técnicas em suas obras como um todo. A modernidade tem consciência de si:

A recriação de formas tão característica da autoconsciência moderna constitui um esforço para romper as contradições da época: capturar o presente sem negar o passado, e utilizar ainda todos os aspectos do passado para desenvolver idéias de atualidade. A recriação da forma – seja pela descoberta de equivalentes verbais do que é preconsciente e inconsciente, pelo uso de formas geométricas como no cubismo, ou pela tentativa de novas seqüências harmônicas – implicava a “mineração” das linguagens. Assim, localizou-se na história ocidental, num período de trinta ou quarenta anos, uma cultura muito marcadamente definida do moderno e do modernismo, e essa cultura liga-se em profundidade a nossa expressão de nosso sentimento de tempo e espaço através do uso de linguagens. (KARL, 1988, p. 35).

A citação nos faz refletir melhor sobre o valor do novo, sem esquecer daquilo que pode ser aproveitado do antigo, porque somente assim haverá um equilíbrio entre o ontem e o hoje; embora a modernidade tenha conotações de uma época, de um estilo,

de um costume de vida ou até de uma organização social e cultural, não se pode esquecer que o passado faz parte conjuntamente de todo o processo, faz parte da história intelectual.

Ora, muito antes desses conceitos-chaves sobre modernidade acima citados, Baudelaire em “O pintor da vida moderna”, elaborou uma conceituação bastante concisa e concreta sobre modernidade:

[...] O valor que os aficionados da arte atribuem hoje aos ornamentos gravados e coloridos do último século prova que houve uma reação, que foi ao encontro das necessidades do público Debucourt, os Saint-Aubin e muitos outros passaram a fazer parte do dicionário dos artistas dignos de serem estudados. Mas eles representam o passado; ora, é à pintura dos costumes do presente que quero me ater hoje. O passado é interessante não só pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem era o presente. O prazer que retiramos da representação do presente prende-se não somente à beleza de que pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente. (BAUDELAIRE, 1991, p. 103).

Segundo Philippe Willemart, Baudelaire é o precursor da poética da modernidade francesa:

Se acreditarmos que as coisas existem para nós quando nomeadas, a modernidade na literatura francesa nasceu com Charles Baudelaire em 1863 no ensaio sobre Constantin Guys intitulado *O pintor da vida moderna*. Baudelaire se entusiasmou com os desenhos e aquarelas deste artista porque ele teria tido “por tarefa procurar e explicar a beleza na modernidade”. Apesar das queixas do poeta sobre “essa sociedade embrutecida e gulosa” regida pelo lucro e surda à poesia e ainda a condenação de *As flores do mal* por delito de ultraje à moral em 1857, é essa mesma sociedade modernizada por Napoleão III que favoreceu a criação do conceito. “A modernidade [para Baudelaire] é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte da qual a outra metade é o eterno e o imutável”. [...] Essa aliança entre o contingente e o imutável, e o passageiro e o eterno, que define a arte da modernidade, autoriza os artistas a incluir nos seus quadros qualquer objeto que os cerca, desde o daguerreótipo até a locomotiva, passando pelos canhões e ruas de Paris. (WILLEMART, 1991, p. 99).

Isso nos faz pensar que Baudelaire possuía uma imaginação viva, referente às coisas que via e ouvia ao seu redor, sempre muito atento aos avanços da tecnologia e ao crescimento das grandes metrópoles.

Para Baudelaire, a modernidade representava descrever os conflitos das grandes cidades; captar e transcrever os fragmentos da realidade desse mundo agitado e moderno:

Assim vai, corre, procura. Que procura? Com toda certeza esse homem, tal qual o pintei, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, viajando sempre através “do grande deserto dos homens”, tem um objetivo mais geral, diferente do prazer fugaz da circunstância. Ele busca esse algo que nos permitirá chamar a “modernidade”, já que não se apresenta palavra melhor para expressar essa questão. Trata-se, para ele, de destacar da moda o que ela pode conter do poético no histórico, extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE, 1991, p. 108-109).

Neste caso, não seria descrever a realidade na sua totalidade, mas narrar fatos da vida humana em partes, retirar episódios do cotidiano. De acordo com Philippe Willemart, “A pintura nesse ponto, cruza esse vasto movimento literário iniciado por Balzac e Stendhal, o Realismo, que entronizavam o Burguês, o comerciante, o camponês, o padre e a empregada como heróis da ficção” (VILLEMART, 1991, p. 100). Ou seja, a modernidade em Baudelaire está em captar fatos reais do homem contemporâneo, mas de forma fragmentada, que vai muito mais além de se utilizar de pessoas reais, comuns, e enquadrá-las como personagens heroicas da ficção.

Para Baudelaire, o escritor moderno tem de ser capaz de captar as coisas que não estão apenas ao seu redor, mas no mundo como um todo, ou seja, o artista retira de forma poética o que está na moda, do seu tempo presente, que é transitório, mas consegue alcançar a essência do belo, que é imutável. Isso se estende a todos os artistas que conseguiram alcançar essa essência da beleza eterna, que ainda hoje, embora tenham escrito ou pintado suas obras em tempos distantes, permanecem vivos no presente.

Para Baudelaire, o transitório e o eterno estão na definição do belo, na questão estética de todos os tempos; a modernidade está na representação da cidade, na reconfiguração da natureza, na pressa urbana, no homem solitário na multidão.

É o que faz Wilson Bueno em seus *tankas*: capta momentos do cotidiano, com temas que nos permite refletir sobre o homem e sua individualidade perante a este

mundo capitalista, aos progressos da humanidade, temas que nos fazem parar e pensar um pouco mais na comunhão dos homens.

Como exposto no capítulo I, a poesia japonesa possui temas voltados para a natureza. Wilson Bueno, apesar de não seguir a tradição milenar literalmente, prendendo-se apenas na estrutura da forma poética japonesa, ele busca também na natureza elementos para construir suas poesias, justamente para oferecer ao homem um novo olhar para a realidade, para o mundo. Isso é relevante porque a natureza é um tema que Baudelaire faz ressurgir na modernidade ocidental, submetendo-a ao crescimento da tecnologia e das grandes cidades, sobre isso, eis a observação de Juan Junqueira:

Essa visão de uma natureza desde sempre necessária e corrupta faz-se ainda mais nítida numa passagem do “Elogio da maquiagem”, na qual Baudelaire sustenta que a natureza não ensina nada, ou quase nada, ou seja, ela induz o homem a dormir, a beber, a comer, e a se garantir, de uma forma ou de outra, contra as hostilidades da atmosfera. “É ela também que leva o homem a matar seu semelhante, a comê-lo, a torturá-lo”. Pouco adiante diz ele que o crime, “pelo qual o animal humano tomou gosto no ventre de sua mãe, é originalmente natural”, concluindo afinal que a virtude, “ao contrário, é *artificial*” e que o mal “se pratica sem esforço”, *naturalmente* por fatalidade” ao passo que o bem “é sempre o *produto de uma arte*”. (JUNQUIERA, 2000, p. 32, grifos no original).

O que Junqueira diz é que para Baudelaire a natureza humana se cumpre no ato de suas necessidades, o homem se volta a favor de suas vontades; o mal é um ato fácil e comum a ser praticado pelo homem, enquanto que o bem já traz um grau de dificuldade muito maior porque não parte do instinto natural humano.

Essa relação entre homem/natureza ou a perda dela é para Baudelaire o tema na literatura poética ocidental moderna. Segundo Junqueira (2000, p. 53), é “com Baudelaire, [que] a poesia volta a ser, como no tempo dos gregos, uma manifestação divina, um êxtase da alma. Mas essa alma é sobretudo humana, filha da tensão e da contradição”. Isso nos faz voltar, também, para os *tankas* de Wilson Bueno, que emprega na escrita a epifania, recurso literário utilizado por autores modernos, para criar seus poemas. A epifania parte de uma iluminação, de algo que vem da alma, do espírito.

Dessa forma, Wilson Bueno olha os fragmentos da realidade a partir de um procedimento epifânico, pois a epifania é a revelação de um instante, *daquele instante*; do homem solitário na multidão, da natureza: Bueno capta frações do fluxo da vida que não se apresenta como totalidade, apenas como partes dela.

De uma forma geral, a escrita literária de Wilson Bueno é dotada de recursos modernos:

A habilidade de Wilson Bueno mora aí, na provocação da surpresa através do enigma e do fantasma, e não apenas ao leitor, mas a si mesmo, ao seu gesto como escritura. Não à toa Wilson insiste sempre em desafiar a sua própria narrativa, para que ela se veja também afetada por suas sombras, suas assombrações. Tome-se de pronto, por exemplo, o que conseguiu escavar nas narrativas mínimas do *Manual de Zoofilia* e de *Jardim Zoológico*, nas maneiras litúrgicas e empoladas de um começo de século XX desaprumado *em amar-te a ti* nem sei se com carícias ou na vereda pantanosa dos idos de 1940, quando “tio Roseno, Rosemundo, Rosevaldo, montava o seu Zaino brioso, procurando pela bugra Dorói”, em *Meu Tio Roseno, a cavalo*. (LIMA, 2007, p. 4).

Segundo Lima, o moderno nas obras de Bueno estaria nas mudanças de estilo, na flexibilidade perante a linguagem e mesmo na construção da estrutura da própria narrativa. Isso vem ao encontro às palavras de Karl quando ele diz: “A trilha comum para qualquer um que desejar ser moderno, independente do meio em que se expresse, é a capacidade de renovar a linguagem de sua arte” (KARL, 1998, p. 11)

Wilson Bueno, em entrevista a Rodrigo de Souza Leão, explicita que a função do escritor

[...] é não deixar nunca [que] a superfície chapada das coisas vigore, ou se revigore. O compromisso do escritor é com o lúdico, com o inútil essencial da vida. Brincantes e mágicos, feiticeiros e inventores, os escritores temos que estar atentos para que a linguagem não congele em fórmulas exitosas. Necessário o gosto e o gozo do texto sempre novo, o ar, a nova aragem. Numa sociedade que tende à estagnação da linguagem, o escritor é aquele demônio capaz de revirar o tempo todo, revirar esta mesma linguagem para que ela não pereça nem morra de preguiça ou pelo uso congelado de sua repetência. O olhar do escritor tem que estar sempre invariavelmente na direção do horizonte... Quem se dedica a busca, está sempre encontrando. (BUENO, 2002, p. 2).

Nessa entrevista, Bueno mostra-se como um escritor não deve ser um conformista, não deve estagnar, deve sempre revigorar seus textos, dando a eles “novas roupagens”, nova forma de escrever. Segundo Alfredo Bosi (1994, p. 439), “Renovar a linguagem está no cerne das preocupações e dos projetos de todos”, e em Wilson Bueno percebe-se que essa preocupação era uma constante em seus trabalhos.

Assim tem sido com muitos escritores, que também inovaram no campo da literatura brasileira, como, por exemplo, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Luiz Vilela, entre outros. Cada qual com seu estilo, com suas roupagens, com suas formas modernas mediante esse mundo polissêmico em que vivemos, e Wilson Bueno também participa dessa pluralidade de escritores que se firmam na perspectiva de leitores críticos de poesia da modernidade.

### **3.2 – Epifania: conceito**

De acordo com o *Dicionário de termos literários* (MOISÉS, 2004, p. 156-157), “epifania” é originada do termo litúrgico, que, posteriormente, teve uma transição para o circuito literário. Desse modo, percebemos que a palavra “epifania” abrange dois conceitos: litúrgico e literário.

Vejamos uma explicação sobre a visão litúrgica da epifania:

A palavra epifania (do Grego *epiphaneia*: apresentação, aparição) é empregada pelo calendário litúrgico da Igreja, para designar a apresentação de Jesus Cristo aos povos. Isso se deu com o conhecido episódio da visita dos Reis Magos ao Menino Jesus. E, com a reforma do citado calendário em 1999, após o Concílio Vaticano 2º, a Igreja transferiu essa festa litúrgica para o 2º domingo depois do Natal, a qual é festivamente comemorada pelos congadeiros, com suas belas folias de reis. (CHAVES, 2003, p. 1).

O termo epifania é aplicado quando um pensamento inspirado acontece de forma iluminadora, que parece revelação de origem divina. Como verbete, encontramos, no dicionário *Aurélio* (1988, p. 256), o seguinte significado: “Aparição ou manifestação divina”, o que poderia ser uma explicação mais lógica e definitiva.



Entretanto, a palavra, tornada conceito literário, tem sido utilizada como uma técnica na arte de escrever textos. Recorremos à explicação de Afonso Romano de Sant'anna:

Epifania (epiphaneia) pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual – e é neste sentido que a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem. (SANT'ANNA, 1979, p. 189).

Nesse sentido, a epifania — deslocada do ato litúrgico — é conceito que ganhou grande destaque na obra de James Joyce, sendo um dos pontos centrais de sua concepção artística.

Inicialmente os princípios estéticos de Joyce tiveram dois pontos básicos ligados aos conceitos de Aristóteles:

[...] a objetividade da arte e o seu estreito relacionamento com a realidade imediata do artista, ambos ligados aos conceitos aristotélicos de arte como “catarse”, ou “purgação dos sentimentos”, e de arte como “mimeses”, ou “imitação da realidade” (em contraposição à teoria platônica de arte como “imitação do ideal”). A tarefa do artista consiste fundamentalmente em conciliar esses dois pontos, ou seja, ele deve copiar com fidelidade máxima a sua realidade e, ao mesmo tempo, dissociar-se dela, para que numa espécie de sutil transfiguração, ela assuma um significado próprio e provoque a desejada catarse. (VIZIOLI, 1991, p. 26).

Dessa forma, James Joyce costumava anotar em um papel coisas simples do cotidiano, que captava de um momento especial e particular que presenciava no seu dia-a-dia [que seria o desencadeamento da catarse]. Segundo Vizioli (1991, p. 28), “a tais momentos de revelação chamou ele [Joyce] de epifanias”, conceito usado para nomear revelações de instantes em que o cotidiano assume um sentido bastante amplo, não imaginado no habitual. Por epifania, James Joyce

[...] entendia uma súbita manifestação espiritual, tanto na vulgaridade da fala ou do gesto, quanto numa fase memorável da própria mente. Acreditava ser função do homem de letras registrar essas epifanias com extremo cuidado, visto serem elas os momentos mais delicados e evanescentes. (VIZIOLI, 1991, p. 28).

A partir desses dados, percebe-se que a técnica proposta por Joyce é uma narrativa em cujo cenário os objetos ou o diálogo entre as personagens iluminam o pensamento do protagonista; essa revelação, que é a apreensão da realidade em sua integridade, em suas partes e em uma verdade subitamente descoberta, é a epifania:

[...] Para tecer sua escrita, Joyce dizia seguir as categorias do belo ou categorias de apreensão do objeto, a estética de S. Tomaz de Aquino. Categorias essas que são: a integritas, a consonantia e a claritas. [...] “**Este é o momento que eu chamo de epifania**”. “Primeiro reconhecemos que o objeto é uma coisa integral (integritas), em seguida reconhecemos que é uma estrutura composta organizada (consonantia), na verdade uma coisa; finalmente, quando a relação das partes é aprimorada... reconhecemos que é a coisa que ela é [claritas]. Sua alma, seu quê próprio salta para nós das vestes de sua aparência. A alma do objeto mais comum, cuja estrutura está tão ajustada, parece-nos radiosa. **O objeto realiza sua epifania**”. (AZEVEDO, 2004, p. 3, negritos no original; o parágrafo entre aspas é citação do *Retrato do artista quando jovem*, romance de Joyce).

Essas categorias acima descritas, utilizadas por alguns escritores, tem formulações diferenciadas mediante a forma de escreverem suas obras. No Brasil, temos alguns autores que trabalham utilizando essa técnica, como Luiz Vilela, ao modo joyceano (cf. FRANJOTTI, 2011), e Clarice Lispector, em outra formulação (ver FERREIRA, 2003).

Em Wilson Bueno, apesar de ter o mesmo sentido da estética de S. Tomaz de Aquino, temos um tipo de epifania diferente desses autores. O escritor afirma que suas poesias foram gestadas no ato da iluminação ou revelação, no próprio ato epifânico. O que instiga nessa revelação de Wilson Bueno, diante da epifania, é a informação de que ele produz seus poemas dentro dessa experiência reveladora. Ele mesmo afirma que suas poesias foram construídas ao ter sido iluminado epifanicamente: “[os poemas de *Pincel de Kyoto*] se não alcançaram chegar à melhor poesia, [espero que] tenham traduzido ao menos a epifania com que foram gestados nas noites profundas do arrabalde” (BUENO, 2008, p. 13).

Em entrevista a Cláudio Daniel, Wilson Bueno esclarece essa questão da epifania em suas obras poéticas nos seguintes termos:

**A sua prosa de ficção utiliza recursos do texto poético, como os jogos sonoros, imagens de alto impacto e invenções de linguagem, resultando em esmeraldas vivas. Qual é a fronteira entre prosa e poesia?**  
**Bueno** — Tudo é a arte da poética, a meu ver. Escrevo assim, sempre escrevi assim. Não sei escrever sem ser íntimo. A prosa retém a poesia e é por ela gerada, num processo que aspira, antes de tudo, a ser livre. Acho que a literatura pode ser o máximo de liberdade que desfrutamos sobre a Terra — e eu quero amar o amor da escrita, o gozo epifânico de sua irradiação. Eu não consigo escrever dividido, amarrado pelo cânone e pela norma. Ora, se aquilo ali é o meu mais exasperado espaço de liberdade, é nele que devo me pôr a vigiar. E tudo é a poesia das coisas. Viver já é um ato poético em si, para lembrar Hölderlin. E, dos atos poéticos, o que, convenhamos, requer de nós mais coragem, bravura, heroísmo — chame do que se quiser chamar ao desassombro. Indispensável para que sobrevivamos à perplexidade de nos flagrarmos vivos. (BUENO, 2000, p. 2, grifos no original).

Considerando a entrevista, observa-se que Bueno era intenso. Em suas obras, entregava-se de corpo e alma e com “gozo epifânico”. Isso vem ao encontro da explicação de Franjotti (2011, p. 61), sobre a forma de escrita de autores que se destacaram com novas técnicas na arte literária:

[...] Joyce é uma figura singularíssima do mundo literário, um dos poucos que consegue fugir dos esquemas e padrões que os literatos sempre tentam impor aos autores de renome. Ele e outros autores como Marcel Proust, Virginia Wolf, representam uma guinada na literatura no século passado; de seus escritos surge, por exemplo, a “corrente de consciência”, método no qual o autor registra o movimento do pensamento, das sensações e sentimentos no espírito de seus personagens, sempre no plano da realidade cotidiana [...]. (FRANJOTTI, 2011, p. 61).

Acreditamos que os *tankas* de Bueno são essencialmente construídos dessa forma, ou seja, dentro de uma “corrente de consciência”, que se torna posteriormente um ato epifânico. Wilson Bueno registra, em seus *tankas*, diante da epifania, momentos que passam pelo seu pensamento num instante de revelação ao apreender um objeto, uma imagem vista por ele em situações da vida cotidiana. São situações

aparentemente comuns, mas que abrangem uma amplitude maior quando reveladas como algo ainda não visto e não pensado.

Diferentemente das epifanias encontradas nas obras de Luiz Vilela e James Joyce, o momento epifânico das poesias de Wilson Bueno não se encontra no diálogo das personagens de um romance, pois a revelação súbita aqui encontrada se passa unicamente na subjetividade do eu-lírico.

Há, entretanto, no universo literário, ao menos dois tipos de epifania:

[...] podemos divisar dois tipos de epifania, visto que as mesmas derivam de tipos diferentes de apreensão estética: a primeira, no âmbito temporal (auditiva), é dialógica, dada pela palavra; a segunda, no âmbito do espaço (visual), é imagética, dada pela imagem [...] (FRANJOTTI, 2011, p. 63).

Seguindo essa esteira de pensamento, parece-nos que as epifanias de Wilson Bueno são basicamente de âmbito visual. Bueno faz a apreensão da imagem, daquilo que vê ou observa, e, a partir daí, constrói suas epifanias. O gênero poético, na verdade, propicia esse espaço visual, pois na narrativa é possível trabalhar outros elementos conjuntamente, como a linguagem e o silêncio, por exemplo. E a epifania é dada de forma diferente:

A narrativa seria essa constante alusão, esse reflexo de uma verdade impossível de ser configurada, não obstante insistentemente projetada aos olhos ávidos de uma visão epifânica. A epifania mostra-se, então, como o momento de exceção através do qual o indivíduo tem uma noção do que poderia ver e ter semelhante à posição do próprio narrador diante da coisa que narra, ou do narrador diante da linguagem. A linguagem alude, é a possibilidade do impossível, o êxito do fracasso, a tentativa de fala diante do silêncio. Quando a epifania não ocorre, o silêncio cobre o personagem, ele não atinge a linguagem. Perseguindo a linguagem o narrador pode chegar a entender alguma coisa, compreender não inteligentemente, procurar, pescar nas entrelinhas, apanhar o elo que falta, aludir aquilo que todavia ausente, no entanto, rebrilha na letra. [...] A curva que a maioria dos personagens traça é essa inclusão e exclusão da epifania, a lembrança de um certo momento atingido ou por atingir. (SANT'ANNA, 1979, p. 211).

Nos *tankas* de Wilson Bueno, isso não acontece porque o momento epifânico, na poética do escritor, processa-se de forma diferente, conforme veremos no próximo

tópico, que expomos em dois momentos, pois Wilson Bueno publicou dois livros de *tankas*, que de certo modo estão interligados, mas com publicação separada:

[...] de exatos noventa e nove *tankas* [...] cinquenta e oito destes *tankas* foram reunidos no livro *Pequeno Tratado de Brinquedos* [...] agora, dos quarenta e um poemas que permaneciam inéditos, escolhi, dentre eles, após ingentes exercícios, apenas vinte e cinco [...] São os que vão agrupados aqui, neste *Pincel de Kyoto*. (BUENO, 2008, p. 13).

Assim, as análises dos *tankas* de Bueno serão feitas de forma intercaladas entre um livro e outro, já que na verdade foram produzidos separados, mas interligados.

### 3.3 – A epifania em *pequeno tratado de brinquedos e Pincel de Kyoto*

A epifania nos poemas de Wilson Bueno nasce de um momento súbito, quando o escritor olha algo, ou uma imagem, que repentinamente lhe revela um fato ainda não percebido. Isto é, a figura observada pelo escritor torna-se um objeto muito mais complexo do que parece ser. Esse momento é a iluminação, a revelação transcrita nos *tankas* de Wilson Bueno.

Vale ressaltar que os poemas de Bueno são, no dizer do escritor, uma pós-epifania. Ou seja, a epifania é anterior ao processo de criação do escritor, o que significa que a revelação transcrita no poema já fora iluminada na mente dele. É o próprio Wilson Bueno que nos informa que “se [os *tankas*] não alcançaram à melhor poesia [espero que] tenham traduzido ao menos a epifania com que foram gestados nas noites profundas do arrabalde” (BUENO, 2008, p.13).

Segundo a concepção do autor, os *tankas* produzidos são registros momentâneos de alguma sensação ou um fragmento do dia-a-dia a partir de fatos comuns e simples vivenciados pelo ser humano; em outras palavras, são experiências epifânicas de instantes corriqueiros do cotidiano. Assim, ao que parece, a diferença entre a construção do *tanka* tradicional e a técnica epifânica proposto por James Joyce

e, utilizada, por exemplo, por Luiz Vilela é pequena; entretanto, se aprofundarmos um pouco mais essas questões, veremos que os *tankas* epifânicos de Bueno transfiguram a forma de se construir os poemas japoneses, pelos seguintes motivos:

1. na constituição da forma poética do Japão **não** se percebem traços de categorias da estética de S. Tomaz de Aquino; [*integritas, consonantia e claritas*];
2. no *tanka* japonês não existe nada similar ao que define, para Joyce, o conceito de epifania;
3. no *tanka* original, o sujeito enunciador tende a se eclipsar, o que é característica da poética japonesa, enquanto na lírica ocidental há uma prevalência do eu-lírico — e Wilson Bueno une, embora pareça paradoxal, as duas possibilidades em um mesmo poema.

Em suma, o *tanka* tradicional tem todo um conjunto de apreensão de objetos que registra um determinado momento, uma determinada emoção, uma determinada lembrança do passado ao observar alguma coisa no presente, mas não tem uma revelação, o “estalo” da epifania. Wilson Bueno soube unir essas diferenças, construindo *tankas* com epifania. É relevante ressaltar, ainda, que ao incorporar a técnica de epifania nos poemas, Wilson Bueno registra aquilo que Baudelaire denominaria de modernidade, ou seja, registra os fragmentos da vida urbana e tudo que a rodeia.

A poesia *tanka* japonesa caracteriza-se, por estar mais no plano emocional do que cerebral. Curiosamente, a epifania também parece ter essa característica. Desse modo, percebemos que Wilson Bueno constituiu seus *tankas* unindo essas particularidades, ao mesmo tempo em que o faz de forma ajustada ao seu mundo e à sua geração.

Diante disso, vejamos como a epifania se constrói em poemas que compõem os dois livros de Wilson Bueno:

migrantes

em cinquenta e cinco  
chegamos à ferroviária  
as malas e os filhos

ante o súbito pinheiro  
primeiro pasmo do exílio

(BUENO, 1996, p. 22).

O poema “migrantes” mostra, de forma clara, a lembrança do observador que “em cinquenta e cinco”, chega à ferroviária com “as malas e os filhos”. O eu-lírico, por intermédio das lembranças, relembra que anos atrás era um migrante e chegava a uma determinada cidade até então desconhecida: a primeira imagem que observa é um pinheiro. No dicionário de símbolo, o vocábulo “pinheiro” significa:

[...] no extremo oriente um símbolo de imortalidade que se aplica ao mesmo tempo pela resistência da folhagem e incorruptibilidade da resina. [...] o pinheiro aparece, na arte, como um símbolo de poder vital; na vida corrente japonesa, como um signo de bom agouro; na literatura, em decorrência de um trocadilho, ele evoca a espera. [...] No Japão, o pinheiro (matsu) é ainda o símbolo de uma força inquebrável forjada no decorrer de toda uma vida de difíceis combates cotidianos, símbolo também dos homens que souberam conservar intactos os seus pensamentos, apesar das críticas que o cercavam, porque o pinheiro, ele mesmo, sai vencedor dos ataques do vento e da tempestade. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 718).

Tomando como ponto de partida a citação, entendemos que o pinheiro é a base para a construção do poema de Bueno e representa, na verdade, os obstáculos que os homens, de uma forma geral, enfrentam perante a vida. No poema, o eu-lírico chega em um determinado lugar sem muita perspectiva. Apesar desse problema, o pinheiro representa força naquele momento frágil, difícil; e faz com que o eu-lírico compreenda que eles chegaram e que estavam em terra firme.

No quinto verso da segunda estrofe, temos a frase: “primeiro pasmo do exílio”. Segundo o dicionário *Aurélio*, exílio “significa expatriação, forçada ou voluntária; lugar onde reside o exilado; lugar afastado, solitário ou desagradável de habitar” (FERREIRA, 1988, p. 283). Diante disso, percebemos que o pinheiro ali parado em frente aos migrantes seria a representação da palavra exílio, como se dissessem “E agora?! Que faremos?”.

A epifania é revelada no momento em que o eu-poético olha o pinheiro no tempo presente e, ao mesmo tempo, esse objeto apreendido dá certa segurança, podendo representar outro recomeço, ou seja, lhe traz uma sensação de bom agouro, de que todas as dificuldades serão vencidas. O pinheiro revela momentaneamente, que é possível vencer as batalhas diárias da vida, ainda que em inóspito exílio.

Outro exemplo:

volta

chove a chuva fina  
lua névoa na neblina  
chegamos a Ikedo

a casa de nossos pais  
céu brincando de brinquedo

(BUENO, 1996, p. 29).

O poema “volta” demonstra a satisfação, a alegria e a felicidade completa do eu-lírico, que assim se sente por regressar para a casa dos pais. Mostra-se tão satisfeito a ponto de achar que o céu também compartilha com a alegria de retornar ao lar (“céu brincando de brinquedo”) mesmo que naquele momento uma “chuva fina” caía como uma “lua névoa na neblina”, pois o que importa é chegar em Ikedo. A epifania se instaura quando o eu-lírico depara-se com a casa (“casa de nossos pais”), objeto responsável pela revelação que se instaura no escritor e lhe possibilita mostrar o papel importante do lar.

Bueno trabalha, também, a epifania nos *tankas* a partir da imagem relacionada com o significado do texto. Vejamos um exemplo:

lápiz de cor

notícias tuas  
no telégrafo do vento  
- tempo, há quanto tempo?

letra antiga no caderno  
o pingo nos is, amarelo

(BUENO, 1996, p. 26).



O poeta, ao reler algo antigo escrito no caderno, já amarelado pelos anos, manifesta uma vontade íntima de reencontrar alguém, que o tempo levou e que ficou para trás. Escreve o poema a partir dessa angústia que se instala no momento em que vê a escrita e transcreve, de forma lúdica e interessante, esse sentimento.

No primeiro verso, o eu-lírico manifesta o desejo de ter notícias de alguém, mas isso só acontece no momento em que ele vê “o pingo nos is, amarelo” e percebe que se passou muito tempo. A cor amarela lhe revela o tempo, uma saudade, um possível reencontro com a pessoa que tempos atrás escreverá em seu caderno.

Como a epifania de Wilson Bueno antecede o poema, isto é, o escritor primeiro viu a letra antiga no caderno e depois de iluminado construiu a poesia, se explica o título lápis de cor, cor amarela, e que nos dá, também, uma imagem desse papel velho descrito no texto.

Percebe-se que aqui, que as epifanias nos *tankas* de Wilson Bueno precedem ao poema; acontece antes mesmo da construção da poesia, a epifania pré-existe ao poema que se configura. Desse modo, o poema simula uma epifania já vivida.

Até aqui mostramos como se processa a epifania nos poemas de Bueno como um todo. A partir de agora verifiquemos como a construção epifânica acontece em partes, de acordo com a estética de S. Tomaz de Aquino, mediante as categorias *integritas*, *consonantia* e *claritas*, conforme vimos no conceito de epifania.

Em

magrura

minha meia-irmã  
chegou de Piracicaba  
ainda mais magra

corremos em seu socorro  
de magra voou pro morro

(BUENO, 1996, p. 37),

a epifania aparece no momento em que o eu-poético observa o quanto a irmã está magra, de tão magra conseguiu voar levada pelo vento (imaginação), “de magra voou pro morro”, revelação de estado de magra através da imagem concreta de seu corpo, que é expressa em “voou pro morro”.

O eu-lírico enfatiza, quando observa a chegada de sua irmã, “minha meia irmã”, “chegou de Piracicaba”. Nota-se também que mesmo saudoso e contente pela volta da irmã, o instante epifânico acontece mediante a cena da figura de sua irmã, com a magreza que ela representa. Assim, a revelação do eu-lírico ao ver a irmã bem mais magra a imagina sendo levada pelo vento.

Percebemos nesse *tanka* a estética de S. Tomaz de Aquino. A primeira fase é a integridade (*integritas*), o eu-lírico vê a irmã, ou seja, é a percepção do objeto como um todo, no conjunto por inteiro. Em seguida acontece a apreensão do objeto (*consonantia*), em que

À síntese da percepção imediata segue-se a análise da apreensão, a consciência da *harmonia* das partes do objeto observado: Tendo antes sentido que ele é *uma* coisa, você agora sente que ele é coisa. Você o aprende como complexo, múltiplo, divisível, separável, composto de suas partes, o resultado e a soma de suas partes, harmonioso. (VIZIOLI, 1991, p. 30).

Essa harmonia seria a observação do eu-lírico com relação à visão da magreza da irmã. Após essa constatação, acontece a terceira fase do processo, que é a iluminação ou revelação.

A conotação da palavra, disse Stephen, é um pouco vaga. Aquino usa um termo que parece inexato... Assim o entendo. Depois que você percebeu aquela cesta ali como uma coisa, e a analisou de acordo com sua forma e a apreendeu como coisa, você faz a única síntese que é lógica e esteticamente viável. Você vê que é a coisa que é, e nenhuma outra mais. A iluminação de que ele fala é a *quidditas* escolástica, a *quidade* da coisa. (VIZIOLI, 1991, p. 30).

Se acompanharmos essa citação, encontramos a epifania em “de magra voou para o vento”, mas se por hipótese o último verso for uma imaginação e pensarmos que a epifania precede o poema, o *tanka* é fase final do processo, só a *revelatio* final, a qual vem a tragédia decorrente da descoberta, que é o voar pro morro. Indo mais além, podemos tomar a palavra voar para o morro como metáfora de morte; nesse caso a epifania é o “voou” com a descoberta da finitude decorrente da fragilidade do corpo.

Vejamos outro *tanka* que segue essa amplitude de construção epifânica:

espera

no jardim florido  
do imperador Hikaíto  
brotação de hibisco

na próxima primavera  
longos hibiscos, aéreos

(BUENO, 1996, p. 40).

De acordo com o dicionário *Aurélio*, hibisco é uma “designação comum a várias plantas da família das malváceas, de belas flores” (FERREIRA, 1988, p. 340). A partir dessa definição, vemos que o poema “espera” demonstra um sentimento humano, a ansiedade de alguém (“do imperador Hikaíto”) que espera por algo “na próxima primavera”. O imperador espera “no jardim florido” (*integritas*) a “brotação de hibisco”. Ou do criador poético que espera a reação do público frente a seu poema.

Observa-se que o imperador espera o hibisco florescer, entretanto ele poderá ver a paisagem das flores apenas na próxima primavera. A epifania está na relação do contato direto do sujeito “imperador Haikaíto”, com o objeto “... hibisco”, através do jardim que florescerá apenas na próxima primavera. Ou seja, a junção do sujeito com o objeto se dá de forma direta no exato momento em que o imperador depara-se com a brotação de hibisco, que será colhido apenas na próxima primavera. Nesse instante, o eu-lírico percebe que deverá ser paciente e esperar (*iluminatio*) o momento certo para a colheita que anseia. Por outro lado, pode ser o poeta à espera do resultado de seu trabalho, de sua arte.

Dialogando com a estética de Tomaz de Aquino, nota-se que a imaginação é uma epifania, a descoberta do existente pela ação de imaginar, a existência. É a epifania do criador, do escritor, do poeta. É uma epifania metapoética. Criar uma poesia é a epifania, e a iluminação revelada se faz em forma do poema “espera”. Criar é uma forma de esperar, pois é um trabalho mental revelado pelo objeto integralmente à frente do leitor, que precisa apreendê-lo, decodificá-lo, analisá-lo, recompô-lo, para assim o iluminar e, pelo desvelamento, o revelar – ler é uma epifania. Para ilustrar tal

afirmação vejamos a seguinte citação, que se refere à poesia de Bueno, mas é muito apropriada e consonante ao raciocínio que aqui desenvolvemos:

[...] e assim a obra se vai formado de momentos epifânicos, transformando-se ela mesma na materialização da epifania – em – processo apesar dos elos vazios que (também) compõe o todo. [...] A crítica tem diante de si a tarefa de ler tanto a linha, quanto a “entrelinha”, na medida em que pretende compreender a obra sintagmática e paradigmática, resultando desse eixo modelos de apreensão de sua estrutura. (SANT’ANNA, 1979, p. 211).

Desse modo, o poema “espera” está à espera do leitor frente à expectativa do escritor, assim como o imperador Hikaíto espera a “brotação do hibisco”, que virá na próxima primavera. Encontramos nesse poema a metapoética e a ambigüidade (a espera do poeta, de forma implícita, é a espera do imperador, que é explícita). Essa é outra característica do moderno nos *tankas* de Wilson Bueno, ou seja, oferece ao leitor uma rede de significações, uma polissemia, efeito que na poesia japonesa surge pela utilização de ideograma com diversos significados.

Outro ponto diferente que presenciamos nas epifanias de Bueno é o falar da própria epifania, num momento de revelação e ao mesmo tempo de captação do processo de metalinguagem do fazer epifânico. Vejamos um exemplo:

rumor

clareou domingo  
talhada no puro azul  
a torre da igreja

no ar fica um som sozinho  
os sinos e as andorinhas

(BUENO, 1996, p. 21).

Nesse poema, percebemos que a epifania acontece entre o título (que é neutro) e o primeiro verso. Assim, o *tanka* “rumor” revela um momento em que o enunciador observa um instante esplendoroso, de cima da torre de igreja, “talhada no puro azul”. A epifania revela-se no momento em que o poeta observa que no amanhecer “clareou domingo” e o dia estava lindo, com o céu azul, isto é, clareou é iluminar, a epifania é o

clarear. Concentrado, de cabeça baixa, o enunciador escuta rumores e, então é iluminado pelo domingo azul e feliz.

Os detalhes de uma manhã de domingo, ao som de sinos, e a observação da claridade [do sol] “talhada no puro azul” [do céu] fazem com que o eu-lírico vivencie um instante de paz, serenidade, e também de solidão.

Nesse poema, percebemos que, está evidente a presença do eu-lírico em sua subjetividade, pois o adjetivo *puro* instaura o eu no cerne da cena. É possível constatar que, diferentemente dos *tankas* nipônicos, há traços da estética de S. Tomaz de Aquino. Primeiro, temos o reconhecimento de objetos (*integritas*): a cor do céu azul, a torre, o sino, as andorinhas; em seguida, há a apreensão desses objetos em conjunto e organização (*consonantia*); por fim, o incognoscível se revela (*claritas*), temos uma revelação, a epifania. E assim aquela manhã de domingo, que mesmo sendo bela e agradável é solitária, contém melodias, “no ar fica um som...”, e seres, “... as andorinhas”, com o que o universo se mostra solitário e deixa um vazio no ar. No *Dicionário de símbolos*, a “andorinha”

[...] é o símbolo da renúncia e da boa companhia no Islã. É chamada ave do paraíso. Entre os persas, o gorjeio da andorinha separa os vizinhos e os camaradas. Ela significa solidão, emigração, separação, sem dúvida por causa de sua natureza de ave migradora. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 51).

Isso nos remete novamente ao conceito de modernidade de Baudelaire, quando percebemos que Wilson Bueno captou neste poema fragmentos de uma realidade vistos a partir de um cenário que está relacionado à vida urbana. É a representação da cidade, do homem solitário no meio de um lugar supostamente com muitas pessoas e, no entanto, o poeta está só.

É o captar sobre os pequenos fatos da vida do cotidiano no tempo presente, de Wilson Bueno, que torna os *tankas* do escritor epifânicos.

Vejamos outro exemplo:

### calendário

as mãos de meu pai  
 nelas as veias de ontem  
 já falam dos anos

hoje era amanhã tão longe  
 sapatos de um velho monge.

(BUENO, 2008 p. 19).

No primeiro verso, temos a imagem de uma mão. No segundo, por animização, suas veias salientes e azuladas contrastam com a pele envelhecida e pregueada, sinal de sua idade. Na segunda estrofe, o verbo ser, no pretérito imperfeito, de fantasia, reforça a ação de um tempo fantástico: o presente sempre em busca de um futuro que se põe tão distante: nosso viver constitui esta busca. Por isso, o verbo está no pretérito imperfeito, indiciando a busca que nunca se conclui. O terceiro verso, ao mencionar as palavras “sapatos” e “monge”, dá uma ideia de algo velho, roto, pobre, humilde, resignado com a ação do tempo. É pertinente, também, observar que o título do poema confirma essa observação, pois, de acordo com o dicionário *Aurélio*, “calendário” significa “Folha impressa ou folheto onde se indicam os dias, semanas e meses do ano, as fases da Lua, as festas religiosas e os feriados nacionais” (FERREIRA, 1988, p. 118). O verbete tem sua maior ênfase, pois, na questão da idade e do tempo que se processa com suas marcas no próprio físico do sujeito, do eu-lírico.

O momento de epifania se dá quando o autor olha nas mãos do pai, envelhecidas, e vê as marcas do tempo instalada no físico do homem que já não é mais o mesmo de outrora, apontando para a velhice e a fugacidade do tempo.

Vejamos outro *tanka*:

### conversa

subúrbio anoitece  
 quantos postes, noite, teces  
 daqui até Osasco?

sonora uma onda de rádio  
 segreda que, noite, passas

(BUENO, 2008, p. 29).

O eu-lírico fornece elementos para que se perceba o sentimento de solidão do motorista no momento em que viaja sozinho para Osasco. O poema retrata este momento de solidão nos versos “subúrbio anoitece” e “quantos postes, noite, teces”: é noite, a viagem é longa e tem por companhia apenas “sonora [...] onda de rádio” que o acompanha na “noite”, [sendo a noite um tu que] “passas”.

O eu-lírico revela a sua iluminação: viaja no período noturno, está sozinho quando mostra o objeto (poste) na noite, e são vários postes até chegar a Osasco, como se o motorista estivesse cansado, mesmo fatigado pela solidão, e o contar dos postes fosse uma forma de aliviar a monotonia da viagem, ao mesmo tempo em que indica a longa jornada: o espaço torna-se *claritas*, tempo — a longa distância é tempo subjetivamente infinito.

No segundo verso da primeira estrofe subentende-se que há a presença de um possível “motorista”, e, nesse momento, o poeta parece nos revelar que o “motorista” está indo sozinho até Osasco, tendo como companhia o rádio (outro objeto associado ao sujeito – o motorista, o eu-lírico).

Os elementos que o poema manipula são explicitados: o motorista está viajando sozinho — a partir desse momento de iluminação em que percebe sua solidão, esta é revelada, iluminada através dos postes que passam, da noite solitária e do rádio como seus únicos companheiros. A noite torna-se uma metáfora tecida pela vida e a epifania dessa “conversa” (título do poema) é de que tal noite passa e se encerra, nem que seja pela “onda de rádio”, ou seja, o viajante não está sozinho como “aparentemente” parece estar. A epifania é um segredo imaterial que se concretiza pela descoberta.

Vejamos outro *tanka*:

**exatidão**

manhã impossível  
de feltro os azuis do céu  
tocados de sinos

fosse assim a vida sempre  
cadê que havia o poente?

(BUENO, 2008, p. 36).

Nesse poema, percebemos que o enunciador cria um *tanka* sereno, suave, que revela sua epifania no movimento de comunhão expresso pelos versos “de feltro os azuis do céu / fosse assim a vida sempre”.

O eu-lírico reproduz sua iluminação quando imagina que o céu está radiante com sinos tocando, no momento único, em ocasião de alegria, de ostentação, que acontece no instante em que os sinos tocam. O observador deseja que a vida seja sempre festiva, alegre, querendo que a “paz” sentida por ele, representada pelos sinos que tocam, seja eterna.

Em um primeiro momento, parece que o eu-lírico mostra a eucaristia do ato de iluminar, querendo que aquele momento de harmonia “fosse assim a vida sempre”, ou seja, tem-se a sensação de que a vida é bela, extraordinária, e o cenário nos dá um momento exato, único, se não fosse dizimado pelo fim do poente: “cadê que havia poente?”. Ou ainda, se tudo fosse “azul” não haveria poente. No entanto, o sol haverá de nascer novamente porque, se o tempo parar, não haverá mais o pôr-do-sol. A graça está verdadeiramente na variedade da vida. Está no escurecer ao qual se sucede amanhecer.

Ao utilizar a técnica da epifania, Wilson Bueno pode, em seus poemas, descrever pequenos detalhes da vida que muitas vezes faz o ser humano pensar na sua própria existência. Vejamos um exemplo:

passagem

viemos de longe  
nosso avô muito doente  
arrastando as pernas

depois o varal da noite  
no lençol nosso avô dentro

(BUENO, 1996, p. 64).

Como vimos no tópico sobre o conceito de epifania, o próprio Wilson Bueno diz que seus poemas são pós-epifania, por isso percebe-se que a epifania ocorre quando Bueno vê o lençol no varal à noite – que é o referente para seu momento de iluminação. Daí surge, então, o poema, e justamente pelo fato de ter sido pré-revelado



é que foi possível intitular o poema como “passagem”. Que, neste caso, no dito popular significa “fazer a passagem”, morrer, ou seja, o lençol lembra a morte do avô.

Esse *tanka* mostra a perda de um ente querido – “nosso avô muito doente” – do próprio eu-lírico. O poema mostra que os membros daquela viagem vieram de longe e o “avô muito doente, arrastando as pernas”. Nesse momento, o eu-lírico relembra que, depois de uma noite inteira de sofrimento e o cansaço da viagem, o avô não resiste e morre. Esse é o momento da epifania interna, ou seja, a descoberta da morte que depois se revela no lençol ao vento. A vida é como um círculo, a morte rompe com a circularidade da vida, ao instalar a própria circularidade com o renascimento do olhar.

Vejamos outro exemplo que traz uma análise parecida com esse tema:

tarde da noite

o copo de gim  
um saxofone em adágio  
- Louis em New Orleans

mescalina de Bangkok,  
a fumaça dos cigarros

(BUENO, 1996, p. 32).

“Tarde da noite” é a representação do eu-lírico em uma mesa de bar sozinho na noite bebendo “o copo de gim” e ouvindo melodias extraídas de um saxofone, “um saxofone em adágio”, que nota o que se passa à sua volta.

Observa-se que, na mesa ao lado, há alucinógenos, que, de acordo com o dicionário *Aurélio*, é uma “substância, produto, ou estado que provoca alucinações” (FERREIRA, 1988, p. 34). Essas imagens estão ocultas no “copo de gim”.

No segundo verso da quarta estrofe, consta a palavra Mescalina e Bangkok (capital da Tailândia), que é uma grande metrópole asiática e indicia sexualismo, luxúria, noites eróticas. O verso indica esse conjunto como um todo.

O eu-lírico, mesmo bebendo, ainda está lúcido, pois percebe que aquele ambiente é destinado não apenas a entreter as pessoas, mas para extorquir dinheiro dos despercebidos pelo “copo de gim”, pelo “... saxofone adágio” (pela bebida e música)

de Bangkok”, onde são distraídos com as melodias que saem dos safoxones “um saxofone em adágio” em New Orleans<sup>20</sup>.

Os nomes “Bangkok” e “New Orleans” fazem parte de uma aparição, própria da epifania, que é a dissipação da vida, é como a fumaça de cigarro, ou seja, a fumaça é o objeto apreendido pelo eu-lírico, momento em que acontece a iluminação, a epifania.

Entre os índios da América do Norte, é possível citar, no conjunto dos fumos rituais, de funções purificadoras, o incenso; resinas como o copal; tabaco; madeira de cedro. As colunas de fumaça, elevando-se do solo para o alto, simbolizavam a junção do céu e da terra e uma espiritualização do homem [...] Um certo vapor que escapa do ser que acaba de expirar, como uma leva fumaça, simbolizava ou realizava para os alquimistas a saída da alma, do corpo. Essa crença é geral em vários círculos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 454).

Desse modo, percebemos que o eu-lírico vê na fumaça a purificação de sua alma mediante ao fato de se encontrar em um lugar de orgia e prazer, ao mesmo tempo em que percebe que a vida, a alma é como a fumaça que se esvai. O círculo da vida, no entanto, se mostra um pouco diferente do poema anterior, uma vez que o eu-lírico problematiza a complexidade da morte, que se esvai como a “fumaça do cigarro”. Há, ainda, a percepção da vulnerabilidade da vida, tal como está no poema intitulado “passagem”.

Essa polissemia de Wilson Bueno é característica do universo mental do ocidente, representando o mundo moderno em suas múltiplas aberturas, diante do universo estático, quase fechado, do *tanka* oriental.

Em alguns poemas de Wilson Bueno percebe-se uma conexão com a imagem do presente que dialoga com algo do passado, pois o eu-lírico, ao apreender o objeto (a imagem), lembra-se de algo vivido em outro tempo.

Vejamos um exemplo:

---

<sup>20</sup> Cidade americana dos USA.

achados & perdidos

a lua da tarde  
fantasma do branco dia  
procura a outra lua

aquela que cor da chama  
ontem andou nossa cama

(BUENO, 1996, p. 34)

No primeiro verso da primeira estrofe, notamos que a lua traz um sentido figurado, ela representa o sol quente da tarde, que por sua vez é o “fantasma do branco dia”. O branco, no *Dicionário de símbolos* (2002, p. 142), traz, entre outros, o seguinte significado:

[...] o branco é primitivamente a cor da morte e do luto. E isso ainda ocorre em todo o Oriente, tal como ocorreu, durante muito tempo, na Europa e, em especial, na corte dos reis da França [...] Sob seu aspecto nefasto, o branco lívido contrapõe-se ao vermelho: é a cor do vampiro a buscar, precisamente, o sangue – condição do mundo diurno – que dele se retirou. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 142).

Levando em conta essa citação, percebemos que o branco tira a cor que o eu-lírico vê na cama, que é a cor vermelha. Por isso o poeta “procura a outra lua”, a lua no seu sentido exato. No *Dicionário de símbolos* (2002), a lua traz inúmeros significados, por isso retiramos apenas uma passagem:

[a lua] É parte do *primitivo* que dormita em nós, vivaz ainda ao sono, nos sonhos, nas fantasias, na imaginação, e que modela nossa sensibilidade profunda. É a sensibilidade do ser íntimo entregue ao encantamento silencioso do seu *jardim, secreto* impalpável, refugiado no paraíso de sua infância, voltado sobre si mesmo, encolhido num sono da vida – senão entregue à embriaguez do instinto, abandonado ao transe de um arrepio vital que arrebatava sua alma caprichosa, vagabunda, boemia, fantasiosa, quimérica, ao sabor da aventura. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 564-565).

Assim, entendemos que o eu-lírico procura a outra lua, a verdadeira lua, que lembra “a cor da chama”, que em termos figurados traz um contexto de paixão: vermelho x fogo. A claridade do sol [representada pela lua] bate na cama do eu-lírico que se lembra do amor ardente que “ontem” andou na “nossa” cama. A epifania do poema é, num estalo, perceber que a “lua” e “alguém” não se encontram mais ali, naquele espaço, apenas o “sol” permanece no “quarto”; “A lua ilumina o caminho,

sempre perigoso, da imaginação e da magia, enquanto que o sol abre a estrada real da iluminação e da objetividade” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 566). O sol quente da tarde, para o eu-lírico, nada mais é do que a dura realidade de se encontrar sozinho.

Outro exemplo de epifania:

Kaváfis

efêbo na cama  
vossa capa no cabide  
d’ água o quarto em chamas

vossa nuca espreita um frio  
tom de algodão e linho

(BUENO, 1996, p. 41).

Nesse *tanka*, o eu-lírico é revelado a partir do poeta grego Kaváfis. A cena é apresentada pelo eu-lírico que ao ver um jovem despido, – deixa a “[...] capa no cabide” – excita-se a ponto de dizer que além do seu corpo, que queima de desejo carnal pelo jovem rapaz nu, o quarto como um todo é tomado de paixão, representada pela insólita imagem produzida em “d’ água o quarto em chamas”.

O sujeito observa ainda que o “efêbo” também possui o mesmo desejo por ele, pois o eu-lírico percebe que a nuca do rapaz está arrepiada, como se sentisse frio, “vossa nuca espreita um frio”.

Assim, o eu-lírico compara a pele do jovem despido com a maciez do algodão e do linho. A epifania revela-se ou é iluminada no momento em que o eu-lírico encontra-se com o objeto, “efêbo”, despertando nele o desejo carnal e ardente por uma relação sexual.

Em

Insônia

sei que ando assim triste  
são rudes auroras longas  
ditongos, crescentes

a falta da tua fala  
o crasso das noites claras

(BUENO, 1996, p. 43),

o próprio título do poema mostra com antecedência a dificuldade que o eu-lírico tem para dormir, que lhe traz um sentimento de angústia, solidão e tristeza que lhe tira o sono, “sei que ando assim triste”, “são rudes auroras longas”. O eu-lírico sente a falta de alguém, “a falta da tua fala”, ele está angustiado pela saudade e tristeza, perde o sono e passa noites inteiras acordado, “o crasso das noites claras” (crasso = extremo, muito grande), a noite se torna longa.

A epifania desse *tanka* está no momento em que o eu-lírico depara com a realidade dos fatos, as noites longas e tristes que demoram a passar, causado pela insônia. Tem consciência do problema, “sei que ando assim triste”, e a ausência de alguém transforma suas noites numa longa e demorada espera. A noite, no *Dicionário de símbolos* (2002), tem o seguinte significado:

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros. As ideias negras. Ela é imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se liberta. Como todo o símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 240).

Para o eu-lírico, a noite representa o indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros e as ideias negras, pois ela, associada à insônia, não traz para o poeta o descanso e nem a preparação para um novo amanhecer.

Há também a solidão instalada no poeta. É estar só em meio à multidão, conforme vimos em conceito de modernidade.

Vejamos outra epifania:

reflexo

de que olhar a face  
espelho meu, espelho meu  
tua imóvel festa?

fixo reflexo do nada  
em ti entanto a cor da tarde

(BUENO, 1996, p. 50).

“Reflexo” apresenta o olhar do eu-lírico que procura por intermédio de seu reflexo fixo [no espelho] sua própria identidade e percebe que não adianta nada “de que olhar a face”, pois este é imóvel, sem resposta e apenas reflete o que está em sua frente, “tua imóvel festa”, “fixo reflexo do nada”. O nada aqui indica o próprio eu-lírico. O nada seria o eu. No *Dicionário de símbolos*, consta que o espelho reflete “A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 393). Assim, o eu-lírico procura a sua verdade, o seu próprio eu. O eu que está no mais íntimo do seu ser. Não é simplesmente o eu e a sua imagem refletida no espelho, porque se assim fosse não haveria um ponto de interrogação na terceira estrofe do primeiro verso.

Nesse poema, notamos também uma intertextualidade com a história da branca de neve. [Eu vs o outro] O poema aqui, já parte para outro lado da interpretação, pois tem a ver com o estado da alma do eu-lírico em que se confronta com o eu mais íntimo em relação a si próprio no mundo.

A epifania está no encontro ou na relação do eu-lírico que observa seu reflexo no espelho, que reflete apenas a imagem, “fixo reflexo do nada”. Ou seja, reflete a forma na qual o poeta se vê ou a forma na qual lhe agradaria que os demais lhe percebessem.

Outro exemplo:

abrigo

onze margaridas  
brotam no jardim selvagem  
- sóis irrequietos

da terra capins empinam  
longas verdes hastes frias

(BUENO, 1996, p.17).

Nesse *tanka*, o eu-lírico mostra um momento de reflexão ao observar as onze margaridas que “brotam no jardim selvagem”. O momento epifânico está na percepção de esquecimento e isolamento em que as margaridas estão, uma vez que elas brotam em local inadequado para elas, o “jardim selvagem”.

As margaridas estão sem abrigo, no meio “da terra de capins”, mas deveriam estar no meio de flores, rosas que exalam perfumes. No “jardim selvagem”, no qual “capins empinam / longas verdes hastes frias”, brotam as margaridas

Nesse *tanka*, o enunciador percebe o momento epifânico por intermédio da percepção ou da revelação de que as onze margaridas, mesmo estando juntas e tendo por “abrigo” o “jardim selvagem”, brotam. Brotam mesmo estando fora de seu lugar correto, ou seja, o objeto margarida encontra-se fora do seu habitat, do seu mundo, de seu jardim, e encontram-se em um lugar selvagem. Neste momento o observador encontra a iluminação, a revelação do isolamento das onze margaridas que brotam juntas, isolamento pelo fato de não estarem com as demais flores do jardim. As margaridas podem representar o próprio ser humano, no mundo selvagem, ou seja, a margarida se solidariza com o outro.

Outra epifania está na descoberta em oposição: sol *versus* frio — “sóis irrequietos” *versus* “hastes frias”. No eixo paradigmático do sol, estão as margaridas, o jardim selvagem, a inquietude; no eixo do frio está o capim, figurativizado com suas hastes longas que saem do chão, é inumerável, selvagem, e vence um meio hostil; as margaridas, irrequietas, medidas, brotam nesse universo — e a *claritas* do enunciador (que tende à ausência nipônica, mas que se manifesta pelos adjetivos) é de que o mundo selvagem é o seu abrigo.

Outro exemplo:

**cenário**

subúrbio anoitece  
quieta chuva das esquinas  
sobre os curvos postes

o mistério das sombrinhas  
cor da noite na neblina

(BUENO, 2008, p. 26).

Nesse *tanka* há a percepção de alguém que aprecia a noite chuvosa do subúrbio. Alguém está sozinho e, naquele momento de solidão, o eu-lírico reflete sobre o cenário em que se encontra: o “subúrbio anoitece / quieta chuva das esquinas”.

Tem-se a impressão de que no momento em que o observador vê a chuva cair lentamente sobre os postes e vê na bruma, as sombrinhas (objetos), como uma

epifania, o iluminam. O eu-lírico observa a chuva e a noite e constata nessa atmosfera o cenário do subúrbio, onde as pessoas se protegem da chuva com sombrinhas, que, embora sempre coloridas no referente do cotidiano, aqui surgem apenas na “cor da noite”.

De início, o observador se revela também uma pessoa solitária em uma noite chuvosa, calma, tranquila, mas ao mesmo tempo, cria-se um sentido de igualdade, de solidariedade, pois o ele se irmana com o outro, desconhecido na multidão sem rosto, representado pelas “sombrinhas”.

Podemos observar, nesse poema, novamente traços de fragmentos da vida urbana, do homem solitário na multidão. É a “selva de pedras” em que vivemos, cada qual imerso no seu mundo, embora em um único espaço. Mas Wilson Bueno oferece, nesse poema, um novo comportamento desse homem solitário, uma nova relação do seu tempo, fazer parte do universo como um todo, não somente como uma peça dentro dessa grande engrenagem. Ser solidário, confraternizar-se com o outro.

Vejamos a epifania em outro *tanka*:

**noturno**

os cães do subúrbio  
os silêncios acham dúbios  
e por isso uivam

antes não cantem nem dancem  
do que saber que eles mugem

(BUENO, 2008, p. 17).

Nesse *tanka*, a revelação epifânica se dá quando o expositor escuta no silêncio da noite, pois o título é uma referência de que o episódio da iluminação acontece ao anoitecer, a que se junta o barulho dos cães uivando no subúrbio.

O eu-lírico problematiza a lamentação dos cães ao uivarem no silêncio incerto da hora. Não se interessa em saber o motivo por que os cães “não cantem nem dancem”. Ou seja, melhor seria que os cães dançassem ou cantassem do que mugissem. Os cães uivam porque percebem o silêncio da noite e se sentem inseguros diante do sossego. Ao perceber isso o eu-lírico apreende esse momento e o descreve



em forma poética. A revelação final é de que os cachorros, representando o próprio eu-lírico, buscam a “exatidão” (título de um poema de que já tratamos), fogem do “dúbio” e da solidão. Os cães isolados no “cenário” (título de outro poema de que já tratamos) amplo da noite irmanam-se pelo uivo, porque, com o seu uivo participativo, que rompe a noite (espaço de fraternidade, como vimos no *tanka* “cenário”), é a negação do espírito passivo, bovino, sem questionamento, próprio daqueles que “mugem”.

O que nos parece é que as epifanias de Wilson Bueno, tal como as desvelamos ao longo de nossa leitura, os dois livros de *tankas* do escritor: *pequeno tratado de brinquedo* (1996), e *Pincel de Kyoto* (2008), são a “manifestação súbita” de uma realidade compartilhada por muitos em vários momentos e em diferentes circunstâncias da vida. A comunhão, embora dentro do sistema da complexidade do ser, entre todos é um sinal de igualdade, ou seja, muitos de nós estamos sós no meio da multidão compartilhando de um mesmo instante de solidão. Estamos sós, embora juntos.

Nas epifanias de Bueno representam-se muitos seres humanos que, por algum motivo, se encontram em um determinado momento e lugar e vivenciam, solidários, o mesmo sentimento, da mesma solidão, cada qual em seu mundo, e todos com a multidão em volta – é o homem moderno imergindo da “fôrma” externa do *tanka* por meio da epifania.

## **Considerações finais**

Com o intento de entender de que forma o *tanka* – gênero tradicional milenar nipônico tão distante da realidade ocidental – é retrabalhado, reformulado, no espaço brasileiro, buscamos, em nosso trabalho, mostrar, no primeiro capítulo, de onde provêm o *tanka* e quais seus princípios fundamentais. Informamos, também, sobre o surgimento dessa forma poética no Brasil e definimos algumas diferenças importantes entre o *tanka* e o *haikai*, outra forma poética muito conhecida, mas praticada por escritores brasileiros.

No segundo capítulo, mostramos de que forma Wilson Bueno tem contato com a literatura japonesa e como, a partir dessa aproximação com os japoneses e com o grupo de sua geração *beatniks*, cria seus *tankas*. Apresentamos o conceito de tradição e evidenciamos as diferenças existentes entre o *tanka* clássico e os poemas criados a forma peculiar, demonstrando a retomada que Wilson Bueno empreende ao reescrever os *tankas* dentro de sua própria realidade.

No terceiro capítulo, mostramos a ruptura que Wilson Bueno faz com a poesia tradicional utilizando-se da técnica empregada por alguns escritores modernos, que é a epifania. Para tanto, primeiro esclarecemos o conceito de modernidade e o de epifania para, logo após, analisarmos os poemas de *pequeno tratados de brinquedos* (1996) e *Pincel de Kyoto* (2008), explicitando como o autor trabalha essa técnica em seus *tankas*. É aqui que encontramos a grande divergência do *tanka* de Wilson Bueno com o *tanka* tradicional, que é transfigurado e personalizado.

A tradicional composição poética do *tanka* é influência e fonte de inspiração para Wilson Bueno, que rompe com a tradição no momento em que constrói os poemas a partir da reminiscência, que é acionada, por exemplo, por um pássaro, por um pinheiro, por um sino, por um sapo, por um guarda-chuva.

Se modernidade está no captar fragmentos da vida agitada da cidade, entre outras coisas que vimos ao longo do capítulo III, Wilson Bueno o faz de forma muito interessante, pois ele retira da tradição [passado] aquilo que poderia lhe ser mais útil para construir suas poesias em seu tempo [presente] que é justamente a forma poética japonesa [5-7-5 / 7-7], e a forma de captar uma imagem de um instante qualquer. Entretanto, o apreender dessa imagem, sob a visão de Wilson Bueno, é bem diferente,

como vimos, em relação aos japoneses; ele adota temas voltados para a sua vivência em seu mundo contemporâneo.

Wilson Bueno transfigura o *tanka* japonês, misturando-o com atos epifânicos (técnica artística literária do ocidente) e com manifestações de sua própria consciência, de sua própria angústia, de visões e “aparições” que de certa forma são “fantasmas” que perseguem toda a humanidade. Por isso seus poemas tornam-se algo que pode ser dividido e sentido por todos nós.

Podemos concluir também que, diferentemente dos outros autores que trabalham ou trabalharam experiências epifânicas, Wilson Bueno aplica uma forma nova de utilizar a epifania. Geralmente a epifania, nos contos ou romances, descreve a apreensão da significação de um determinado objeto, é revelada ao personagem e às vezes apenas ao leitor, enquanto nos poemas *tankas* de Wilson Bueno, como vimos no capítulo II, a epifania já se deu como *claritas* ao próprio enunciatário, ou seja, precede sua transformação em discurso. Dessa forma, essa inquieta construção epifânica de Wilson Bueno inova assim com a epifania de James Joyce e de alguns outros ficcionistas.

Mediante o exposto, percebemos que Wilson Bueno é um escritor que gosta de escrever de tudo um pouco, e suas obras abrangem grande diversidade de propostas discursivas e de gênero. Talvez por isso se pode dizer que esse seu modo irreverente de escrita coloque-o — em tempos tão acomodatórios — como “ponta de lança” para uma nova postura perante a forma de escrever, particularmente no que diz respeito à poesia.

Os *tankas* de Wilson Bueno foram criados no final do século XX, em uma região do Brasil, a partir da concepção dos *tankas* tradicionais feitos no Japão, com temas do homem em todos os tempos, em linguagem que tem por base a tradição e que renova essa tradição ao incorporar estratégias literárias ocidentais, de modo que o resultado é uma obra com o perene e o novo, com o cotidiano próximo e a pulsação da lírica secular japonesa.

## **Referências**

ARATA, Sumu. Vida de imigrantes e o tempo para poesias e romances. Disponível em: < [http://www.zashi.com.br/zashi\\_imigracao/353.php](http://www.zashi.com.br/zashi_imigracao/353.php)>. Acesso em: 5 mar. 2011. Entrevista concedida à revista *Zashi*.

AZEVEDO, Lúcia. James Joyce e suas epifanias. *Cogito*, 2004. Disponível em: < [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-94792004000100033](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792004000100033) >. Acesso em: 20 jun. 2011.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 99-119.

BELON, Antonio Rodrigues. *A leitura de Kafka na escrita de Wilson Bueno*. Disponível em: < <http://contosdobrasil.arteblog.com.br/238305/A-leitura-de-Kafka-na-escrita-de-Wilson-Bueno>>. Acesso em: 21 de dez. 2011.

BERNARDINI, Aurora. Contracapa. In Bueno, Wilson. *Mano, a noite está velha*. São Paulo: Planeta, 2011.

BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, Wilson. Entrevista com Wilson Bueno. *A Garganta da Serpente*, 2002. Disponível em: < <http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/wilsonbueno.shtml> >. Acesso em: 6 abr. 2011. Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão.

BUENO, Wilson. Entrevista. Disponível em: < [www.cartunistasolda.blogspot.com](http://www.cartunistasolda.blogspot.com) >. Acesso em: 23 maio 2009.

BUENO, Wilson. *pequeno tratado de brinquedos*. Curitiba: Iluminuras, 1996.

BUENO, Wilson. *Pincel de Kyoto*. São Paulo: Lumme, 2008.

BUENO, Wilson. *A copista de Kafka*. São Paulo: Planeta, 2007.

BUENO, Wilson. Uma conversa com Wilson Bueno. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 2000. Disponível em: < <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4594> >. Acesso em: 5 abr. 2011. Entrevista concedida a Cláudio Daniel.

CAMPOS, Haroldo. *Escrito sobre Jade: poesia clássica chinesa*. São Paulo: Ateliê, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz. 2002a.

\_\_\_\_\_. *Na sala de aula*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2002b.

CARVALHO, Ana Paula. Polícia do Paraná diz que escritor Wilson Bueno pode ter sido vítima de latrocínio. Extras, notícia, *O globo*. Disponível em <

<http://extra.globo.com/noticias/brasil/policia-do-parana-diz-que-escritor-wilson-bueno-pode-ter-sido-vitima-de-latrocínio-136406.html> >. Acesso em: 29 maio 2011.

CEIA, Carlos. Haiku (verbete). *E-Dicionário de termos literários*. 2009. Disponível em: <<http://www.fcs.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 20 jun. 2009.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1988.

CHAVES, José. *Epifania*. Portal do espírito, 6 maio 2003. Disponível em <<http://www.espirito.org.br/portal/artigos/josé-chaves/epifania.html> >. Acesso em: 20 maio 2011.

CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CONDE, Karina. *A simbologia da Flor de Lótus*. Vila Astral. Disponível em: <<http://vilamulher.terra.com.br/a-simbologia-da-flor-de-lotus-12-1-3209-8.html> >. Acesso em: 17 abr. 2011.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Fernanda Silva. A construção da epifania nas narrativas de Clarice Lispector. *Todas as letras*, Mackenzie, 2003. Disponível em: <[http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto\\_todasasletras/inicie/FernandaFerreira.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/FernandaFerreira.pdf) >. Acesso em: 29 abr. 2011.

FRANCHETTI, Paulo. Haiku – poesia Tradicional. Disponível em: <<http://www.prof2000.pt/users/secjeste/mmanuelr/hbasho.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2011.

FRANCHETTI, Paulo. Kobayashi Issa. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/issa.htm>> Acesso em: 2 nov. 2011.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, T. Elza; DANTAS, Luiz. *Haikai: antologia e história*. 3.ed. Campinas: Unicamp, 1996.

FRANJOTTI, Ronaldo Vinagre. O mundo como GRAÇA e representação: epifania, polifonia e niilismo em Luiz Vilela. Campo Grande, 2011, 123 f. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) — UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues. Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com/p/fortuna-critica.html> >. Acesso em: 16 abr. 2011.

GADELHA, Raimundo. *Um estreito chamado horizonte*. Versão japonesa Masuo Yamaki. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão e Massao Ohno, 1991.

GENERATION, Japan. *O Japão é aqui*. Categoria cultura japonesa. (2010, p. 6) Disponível em: <<http://www.japangeneration.net>>. Acesso em: 3 mar. 2011.

IKEDA, Daisaku. *Os clássicos da Literatura Japonesa*. Trad. Astrid de Figueredo. Rio de Janeiro: Record, 1979.

JAPAN, Foundation. *Arts and cultural exchange*. (1991, p. 1). Disponível em: <[www.jpff.go.jp/.../oversea/traveling/toys.html](http://www.jpff.go.jp/.../oversea/traveling/toys.html)>. Acesso em: 3 mar. 2011.

JORDAN, Augusto. Quando a busca é verdadeira. *Sociedade brasileira de Bugei*. p. 10. Disponível em: <[www.bugei.com.br/artigos/files/73\\_7.jpg](http://www.bugei.com.br/artigos/files/73_7.jpg)>. Acesso em: 3 mar. 2011.

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas*. Três visões da modernidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KUBOTA, Marília. *A transfiguração do Tanka*. Jornal de letras e artes japonesas Memai. Disponível em: < [www.cartunistasolda.blogspot.com](http://www.cartunistasolda.blogspot.com) >. Acesso em: 23 maio 2009.

LEITE, Ivana Arruda. Contra capa. In: BUENO, Wilson. *Mano, a noite está velha*. São Paulo: Planeta, 2011.

LIMA, Ricardo. A copista de Wilson Bueno. *Germina*, dez. 2007. Disponível em: < <http://germinaliteratura.com.br/livro> >. Acesso em: 23 maio 2009.

LOURENÇO, Manuel Forte; RIBEIRO, Manuel Pinto. *O ocidente e a poética esquiva do haiku*. São Paulo: Vega, 1995.

MARQUES, Cloves. *Noturno: tankas da Madrugada*. São Paulo: Escrituras, 2008.

MOISÉS, Massaud. *Dicionários de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

ODA, Teruko. *Nos caminhos do haicai*. São Paulo: Aliança cultural Brasil-Japão. 1993.

OLIVEIRA, Geovania Quinalha. *Reescrever-te a ti nem sei se com carícias: as várias reescrituras no romance Amar te a ti nem sei se com carícias, de Wilson Bueno*. Três Lagoas, MS, 2007. Dissertação (Mestrado, Letras, Estudos Literários) — UFMS. Disponível em: < <http://posgraduacaoletras.com.br/ufms/dissertacoes/> >. Acesso em: 20 maio 2011.



PAZ, Octavio. A tradição do haiku. In: \_\_\_\_\_. *Convergências*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.105-211.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. O intertexto de Wilson Bueno em *A copista de Kafka*. *Itinerários*, n. 28, p. 235-237, jan.-jun. 2009. Disponível em: < seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2154/1772 >. Acesso em: 2 jun. 2011; disponível também em: < http://migre.me/5P5wf >. Acesso em: 2 jun. 2011.

RIBEIRO, Gilson Leo. As metamorfoses de Wilson Bueno. In: BUENO, Wilson. *pequeno tratado de brinquedos*. Curitiba: Iluminuras, 1996. p. 71-74.

RODRIGUES, Della Paschoa Fábio. O fazer poético em Drummond. Disponível em: < http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/f00004.htm >. Acesso em: 4 jan. de 2012.

ROSA, Maria. *História do Japão*. Disponível em: < http://www.mundo-nipo.com > . Acesso em: 6 fev. 2011

SANT'ANNA, Afonso Romano. *Análise Estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SELMA, Maria. *Brinquedos de Guimarães Rosa*. Ensaio Rosianos. Disponível em: < http://ensaiosrosianos.blogspot.com/2009\_04\_08\_archive.html >. Acesso em: 21 dez. 2011.

SUZUKI, Eico. *Literatura japonesa*. São Paulo: Editora do escritor, 1977.

TAKUBOKU, Ishikawa. *Tankas*. Trad. Masuo Yamaki e Paulo Colina. São Paulo: Roswitha Kempf, 1985.

TAWARA, Machi. *Comemoração da salada*, tankas. Trad. Masuo Yamaki e Paulo Colina. São Paulo: Estação liberdade, 1992.

THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR EDUCATION INFORMATION. *O Japão de hoje*. São Paulo: José Olympio. Baseado na tradução do inglês por Reinaldo Guarany, com revisão de Elbe Hayao, 1989.

VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: EPU, 1991.

WAKISAKA, Geny. *Man'yôshû: Vereda do poema clássico japonês*. São Paulo: Hucitec, 1992.

YAMAKI, Masuo. O tanka chega ao Brasil. In: GADELHA, Raimundo. *Um estreito chamado horizonte*. Versão japonesa: Masuo Yamaki. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão; Massao Ohno, 1991.