

O INTERVALO DENTRO DA PALAVRA: O MA (間) NA LEITURA DE BASHÔ E NOS HAICAIS DE PAULO LEMSKI

THE INTERVAL WITHIN THE WORD: MA (間) IN BASHÔ READING AND
PAULO LEMSKI'S HAIKU

Linguística & Letras e Artes • 17/10/2026

REGISTRO DOI: [10.70773/revistatopicos/792118148](https://doi.org/10.70773/revistatopicos/792118148)

Lincoln Felipe Freitas¹

RESUMO

Este artigo acompanha a leitura que Paulo Leminski (1944-1989) fez de Matsuo Bashô (1644-1694) e a prática do haikai que dela decorre, tomando como chave o conceito japonês de *Ma* (間), o intervalo ou espaço entre. Leminski não faz do termo uma categoria, e por isso a análise procura o intervalo nos procedimentos que ele destacou ou praticou: a *kakekotoba*, palavra-pivô que carrega dois sentidos num só som, comentada na biografia Matsuó Bashô: a lágrima do peixe (1983); a rima e a tirada herdadas do haikai humorístico de Millôr Fernandes; o branco da página, aprendido com a poesia concreta; e a relação entre poema e fotografia em Quarenta cliques em Curitiba (1976). Com apoio em Paulo Franchetti, Edward King, Lucas dos Passos, Ana Luiza Fernandes e João Queiroz, José António Gomes e Wilberth Salgueiro, sustenta-se que Leminski desloca o intervalo do espaço entre duas imagens, onde o corte do *kireji* o situa em Bashô, para o interior da palavra e para a superfície gráfica do poema. Leituras de haicais de Leminski postos ao lado de poemas de Bashô traduzidos do original examinam os efeitos desse deslocamento, entre eles uma aproximação, não declarada pelo poeta, com o haikai lúdico que o próprio Bashô praticou na juventude e depois abandonou.

Palavras-chave: *Ma*; Paulo Leminski; Matsuo Bashô; haikai; *kakekotoba*.

ABSTRACT

This article follows Paulo Leminski's (1944-1989) reading of Matsuo Bashô (1644-1694) and the haiku practice that stems from it, taking as its key the Japanese concept of *Ma* (間), the interval or in-between space. Since Leminski never turns the term into a category, the analysis looks for the interval in the devices he highlighted or practiced: the *kakekotoba*, a pivot word that carries two meanings in

a single sound, discussed in his biography Matsuó Bashô: a lágrima do peixe (1983); the rhyme and punchline inherited from Millôr Fernandes's humorous haiku; the white space of the page, learned from concrete poetry; and the relation between poem and photograph in Quarenta clics em Curitiba (1976). Drawing on Paulo Franchetti, Edward King, Lucas dos Passos, Ana Luiza Fernandes and João Queiroz, José António Gomes, and Wilberth Salgueiro, the article argues that Leminski shifts the interval from the space between two images, where the kireji cut places it in Bashô, to the inside of the word and to the graphic surface of the poem. Readings of Leminski's haiku set beside poems by Bashô translated from the original examine the effects of this shift, among them an affinity, never acknowledged by the poet, with the playful haikai that Bashô himself practiced in his youth and later abandoned.

Keywords: Ma; Paulo Leminski; Matsuo Bashô; haiku; kakekotoba.

1. INTRODUÇÃO

Em 1983, a editora Brasiliense publicou, na coleção Encanto Radical, um livro curto de Paulo Leminski sobre Matsuo Bashô². O título, *Matsuó Bashô: a lágrima do peixe*, retoma um haikai escrito na partida para a viagem registrada em Oku no hosomichi, e a grafia do nome, com acento agudo no primeiro e circunflexo no segundo, mostra de saída a desenvoltura com que Leminski trazia as coisas japonesas para o ouvido brasileiro. No mesmo ano saiu Caprichos & relaxos, a coletânea que levou sua poesia para além do circuito das revistas experimentais e na qual os poemas curtos, muitos deles haicais ou parentes próximos do haikai, ocupam boa parte das páginas. Lidas juntas, as duas publicações permitem comparar o Bashô que Leminski construiu com aquilo que ele fazia, na própria escrita, com o que tinha aprendido.

Este artigo pertence a um projeto de pesquisa sobre o conceito japonês de Ma (間), noção que reúne sentidos de intervalo, pausa e espaço entre, como instrumento de leitura da poesia de Bashô e como problema de tradução e recepção no Brasil. Michiko Okano (2012) define o Ma, já no título de seu livro, como “entre-espaço da arte e comunicação no Japão”, e é nesse sentido amplo, sem pressupor uma essência japonesa, que o termo nos interessa. Queremos saber o que acontece com esse intervalo simbólico do Ma quando o haikai³ chega a um poeta brasileiro que conheceu o zen em boa parte pelos livros de Alan Watts e de R. H. Blyth (Franchetti, 2008, p. 265), que foi faixa-preta de judô e redator de publicidade (Vaz, 2001), que conviveu de perto com os poetas concretos de São Paulo e que tinha pelo trocadilho uma afeição conhecida de todos os seus leitores.

Nos textos que consultamos, Leminski não faz do Ma uma categoria de análise. Quando escreve sobre o haikai, recorre ao vocabulário do zen, com suas noções de instante, iluminação súbita e desapego, ao vocabulário da poesia concreta, com ideograma, síntese e montagem, e, em alguns momentos, à terminologia técnica da poética japonesa, como no caso da kakekotoba. Atribuir a ele um conceito que não usou teria pouco rendimento. Empregamos o Ma, por isso, como instrumento descritivo, para observar onde o intervalo aparece nos textos de Leminski sobre Bashô e nos seus próprios haicais.

Nossa hipótese é que Leminski muda o intervalo de lugar. No haikai de Bashô, o corte separa duas imagens e deixa ao leitor a tarefa de relacioná-las sem o auxílio de conjunções. Em muitos haicais de Leminski, o espaço se abre dentro de uma única palavra, que passa a valer por duas, ou na superfície da página, onde o branco em volta

de três linhas curtas participa da composição. Esse deslocamento escapa a qualquer régua simples de fidelidade ao modelo japonês, e uma de suas consequências surpreende: ao privilegiar o trocadilho, Leminski se aproxima do haikai lúdico das escolas Teimon e Danrin, que o jovem Bashô praticou e depois deixou para trás, mais do que do estilo maduro que a biografia celebra (Shirane, 1998).

A fortuna crítica sobre o haikai de Leminski é extensa, e este artigo se apoia em parte dela. Paulo Franchetti (2008; 2010) situou Leminski na história brasileira do gênero e discutiu a relação entre o que o poeta pensava do haikai e o que escrevia. Edward King (2015) tomou os haicais de Leminski como ponto de partida para examinar o interesse dos concretistas pelo Japão. Lucas dos Passos (2012) estudou a poesia de Leminski a partir das noções de limiar, humor e ruína, com atenção especial aos jogos verbais. Ana Luiza Fernandes e João Queiroz (2017) examinaram a relação entre haikai e fotografia, José António Gomes (2015) acompanhou o tema da guerra no haikai de Bashô a Leminski, e Wilberth Salgueiro (2017) leu o poema da lua sobre Auschwitz como testemunho. Nenhum desses trabalhos toma o Ma como eixo. A leitura aqui proposta atravessa essas contribuições com uma pergunta específica sobre o intervalo e verifica o que ela revela quando aplicada aos mesmos textos.

A seção 2 deste trabalho descreve a biografia e o Bashô que ela apresenta. A seção 3 trata da kakekotoba e do trocadilho, com um exemplo do Kokinshû e um poema de *La vie en close*, e compara esse procedimento aos jogos verbais do haikai anterior a Bashô. A seção 4 discute, a partir de Paulo Franchetti, a distância entre o modo como Leminski descrevia o haikai e o modo como o escrevia. A seção 5 trata do branco da página e da relação entre haikai e fotografia. A seção 6 reúne leituras de haicais de Leminski ao lado de

poemas de Bashô, e as considerações finais retomam a hipótese à luz dessas leituras.

2. UM BASHÔ PARA A COLEÇÃO *ENCANTO RADICAL*

A biografia é breve e mistura registros, pois há nela a narrativa da vida de Bashô, com as etapas que qualquer biografia do poeta percorre: a infância em Iga Ueno, numa família de samurais de baixa patente, o serviço junto ao jovem senhor Tôdô Yoshitada, com quem se iniciou na poesia encadeada, a mudança para Edo, a cabana às margens do rio Sumida e as viagens que ocuparam seus últimos dez anos. Há também digressões ensaísticas, comentários sobre a língua japonesa e traduções de haicais feitas pelo próprio Leminski, como a do poema da rã, “velha lagoa / o sapo salta / o som da água” (Leminski, 1983b, p. 20), em minúsculas e sem pontuação. O tom é o de uma conversa com um leitor que não precisa conhecer o Japão para acompanhar o livro. Descrevemos esses traços antes de interpretá-los porque eles pesam sobre o tipo de Bashô que o livro oferece.

Em 1689, ao deixar Edo rumo ao norte, Bashô se despediu dos amigos e discípulos em Senju, primeira parada da viagem, e registrou a despedida num haikai que *Oku no hosomichi* situa logo depois de uma frase sobre as lágrimas de separação vertidas na encruzilhada deste mundo ilusório:

行春や鳥啼魚の目は泪

yuku haru ya a primavera se vai —

tori naki uo no choram os pássaros, no olho

me wa namida dos peixes, lágrimas

(Bashô, 1979, seção “Senju”, tradução nossa)

O corte vem depois da primeira expressão. A primavera que parte fica suspensa pela partícula *ya*, e o restante do poema estende a despedida aos animais: os pássaros choram, o que a tradição poética japonesa aceitava sem estranhamento, e os peixes têm lágrimas nos olhos, o que ninguém poderia ver, porque o peixe vive na água e a lágrima se confundiria com ela. Os comentadores costumam ler pássaros e peixes como figuras dos que ficam em terra e do viajante que parte, ou das duas coisas ao mesmo tempo.⁴ Ao dar ao livro o subtítulo *a lágrima do peixe*, Leminski (1983b) escolheu, entre centenas de poemas possíveis, justamente a imagem de uma lágrima que não se distingue do meio em que cai. A escolha pode ser lida como indício de um interesse por aquilo que existe sem se deixar perceber, e seria esse o primeiro ponto de contato entre a biografia e o problema do intervalo.

O Bashô da biografia leminskiana é, em larga medida, o Bashô do zen. Paulo Franchetti (2008, p. 265) observa que Leminski juntou o tecnicismo da poesia concreta ao orientalismo zen da contracultura e que chegou a esse zen por autores como Alan Watts e R. H. Blyth, decisivos na difusão do budismo no Ocidente em meados do século

XX. Blyth, em particular, apresentou o haikai aos leitores de língua inglesa como expressão direta da experiência zen, em quatro volumes publicados em Tóquio entre 1949 e 1952 (Blyth, 1949-1952). Franchetti (2008, p. 265-266) destaca ainda a importância que Leminski atribuía ao haikai como prática, um caminho para trazer a poesia para a vida de todos os dias, e a desconfiança do poeta diante da lógica discursiva e da formalidade acadêmica.

Essa imagem de Bashô tem uma história. Haruo Shirane (1998) mostrou como a figura de um poeta santo e iluminado se formou ao longo de séculos de culto e foi reforçada no Ocidente pelas leituras zen do pós-guerra, com prejuízo para o Bashô histórico, que vivia de ensinar, corrigia versos de discípulos, conduzia sessões coletivas de poesia encadeada e dialogava o tempo todo com a literatura chinesa e japonesa anterior. Leminski herdou parte dessa imagem e lhe deu cores tiradas da contracultura brasileira dos anos 1970, da qual participou. Seria injusto cobrar de um livro de divulgação escrito em 1983 a revisão historiográfica que só viria mais tarde. O interesse da biografia, para este artigo, está nos momentos em que Leminski deixa a narrativa da vida e se detém sobre a técnica do poema.

A companhia em que Bashô aparece na coleção também diz algo sobre a leitura de Leminski. Ao lado de Cruz e Sousa, de Jesus e de Trótski, o poeta japonês entra numa galeria de figuras que romperam com o lugar que lhes estava reservado. A interpretação é nossa e encontra apoio na vida do próprio Bashô, que deixou o serviço a uma casa de samurais, trocou a posição de mestre estabelecido no centro de Edo por uma cabana nos arredores da cidade e passou os últimos anos em viagens a pé. Essa leitura privilegia a ruptura social e existencial e deixa em segundo plano a

ruptura propriamente poética, a passagem do haikai de trocadilhos para o estilo das imagens combinadas, que interessa mais diretamente à questão do intervalo e que a seção seguinte examina.

Entre os aspectos técnicos comentados no livro, interessa-nos sobretudo a *kakekotoba*, recurso da poesia clássica japonesa que Leminski descreve com uma imagem própria (Leminski, 1983b, p. 39). É por ela que o problema do intervalo entra, de modo indireto, na leitura que o poeta brasileiro fez de Bashô. O recurso pertence mais à tradição do *waka*, a poesia clássica de trinta e uma sílabas, do que ao haikai maduro de Bashô, e essa diferença terá consequências na seção seguinte.

3. A PALAVRA QUE PASSA POR OUTRA

Na biografia de Bashô, Leminski descreve a *kakekotoba* pela imagem de uma palavra que atravessa outra e deixa nela o seu perfume (Leminski, 1983b, p. 39). O que interessa na imagem é o movimento que ela descreve, feito de passagem e de resíduo: uma palavra entra na outra, sai, e alguma coisa sua permanece. Lucas dos Passos (2012), em dissertação dedicada ao limiar como categoria da poética de Leminski, retoma essa descrição e mostra, com exemplos, como o poeta adaptou o procedimento ao português.

O termo, que se costuma traduzir por “palavra-pivô”, designa um recurso do *waka* em que uma sequência de sons admite duas leituras e serve, ao mesmo tempo, a duas frases ou a duas imagens. A escrita favorecia esse jogo. Os poemas eram grafados em grande parte no silabário *kana*, que registra o som sem decidir o sentido, e a escolha de um ideograma para a mesma sequência teria fixado uma das leituras e apagado a outra. O exemplo seguinte, de Ariwara no

Yukihira, abre o livro das despedidas do *Kokinshû*, a antologia imperial compilada por volta de 905. O poeta partia para assumir o governo da província de Inaba:

立ち別れいなばの山の峰に生ふるまつとし聞かば今歸り来む

tachiwakare parto e me despeço:

inaba no yama no se eu for, na montanha de Inaba,

mine ni ouru no alto crescem

*matsu to shi kikaba pinheiros; se ouvir que me
esperas,*

ima kaerikomu volto agora mesmo

(Kokin Wakashû, 1958, poema 365, tradução nossa)

Duas sequências fazem o poema girar. *Inaba* é o nome da província e, lida de outro modo, a forma condicional de um verbo que significa “ir-se”, “se eu for”. *Matsu* é o pinheiro que cresce no pico da montanha e é também o verbo “esperar”. A tradução acima precisou desdobrar cada uma dessas palavras em duas e perdeu, com isso, justamente o que as define, a coincidência dos sentidos num único som. No original, o leitor ouve “Inaba” e registra o topônimo, ouve de novo e percebe a partida; vê o pinheiro no alto do monte e, logo depois, entende que alguém espera. Entre a primeira e a segunda audição há um intervalo muito curto, que nenhuma das leituras

elimina, porque os dois sentidos continuam válidos até o último verso.

Chamamos esse intervalo, provisoriamente, de *Ma* interno à palavra, e a expressão pede cuidado. A tradição poética japonesa classifica a *kakekotoba* entre os recursos retóricos do *waka*, ao lado das palavras associadas (*engo*) e dos epítetos fixos (*makurakotoba*), e não a descreve pelo vocabulário do intervalo. A aproximação é nossa e se apoia num traço estrutural: tanto o corte quanto a palavra-pivô obrigam o leitor a sustentar duas coisas sem uma ligação explícita entre elas. A diferença também é estrutural. O corte do *kireji* afasta duas imagens e deixa um espaço entre elas, que o leitor precisa atravessar. A *kakekotoba* sobrepõe dois sentidos no mesmo lugar e faz o leitor alternar entre duas leituras de um mesmo som.

Em português, a sobreposição dispõe de outros meios, e Leminski encontrou alguns deles na própria forma das palavras. Em *La vie en close*, livro póstumo de 1991, há um poema curto construído sobre pares em que uma palavra contém a outra, ou quase: o som que entra na sombra, a pena que sai da penumbra. Passos (2012) lê esse poema como exemplo da *kakekotoba* adaptada ao português.

*isso sim me assombra e deslumbra
como é que o som penetra na sombra
e a pena sai da penumbra?
(Leminski, 1991, p. 77)*

O funcionamento difere do exemplo japonês num ponto importante. No poema de Yukihiro há um só som para dois sentidos. O de Leminski trabalha com duas palavras, e a menor está contida,

pela grafia e pelo som, na maior: “som” cabe em “sombra”, “pena” quase cabe em “penumbra”, e a própria “pena” já se divide entre a pluma de escrever e o sofrimento. A primeira linha já anuncia o jogo, com “sombra” dentro de “assombra” e a terminação de “penumbra” antecipada em “deslumbra”. A imagem que Leminski usou para a *kakekotoba*, a palavra que passa por dentro de outra, torna-se aqui quase literal, já que o leitor vê a palavra menor dentro da maior antes mesmo de entender a frase. O intervalo fica entre a percepção da semelhança e a percepção da diferença, e o poema depende dele para produzir seu efeito.

A passagem do recurso para o português esbarra numa diferença de sistemas de escrita. Em japonês, a *kakekotoba* se sustenta porque o silabário permite adiar a escolha do ideograma e, com ela, a escolha do sentido; quem transcreve o poema com ideogramas precisa optar por um dos sentidos ou recorrer a notas, e é comum que as edições comentadas mantenham o *kana* justamente nesses pontos. O português não dispõe dessa reserva de ambiguidade na escrita. Uma palavra grafada é uma palavra só, e o duplo sentido depende da homonímia, da polissemia ou, como no poema de *La vie en close*, da inclusão de uma palavra dentro de outra, visível na própria grafia. O intervalo muda de natureza nessa passagem. À hesitação da escuta, que o poema japonês explora, soma-se um dado visual, coerente com a formação concretista do poeta.

O título de outro livro, *Winterverno* (Leminski; Suplicy, 2001), cuja primeira edição saiu em Curitiba em 1994, faz algo parecido com duas línguas. A palavra junta o inglês *winter* ao português “inverno” e deixa aparecer, no final, “verno”, que lembra o latino *vernus*, da primavera. Passos (2012, p. 22) toma o título, que chama de “epíteto-valise”, como testemunho do espaço de limiar que caracteriza a

poética de Leminski. Acrescentamos uma observação que não está em Passos: ao reunir estações diferentes numa palavra só, o título lembra, de longe, o *kigo*, a palavra de estação que situa o haikai no calendário. A lembrança é distante, porque o *kigo* costuma indicar uma estação precisa, e o título de Leminski embaralha várias num só nome.

Se a *kakekotoba* pertence ao *waka*, o jogo verbal nunca foi estranho ao haikai. Antes de Bashô, a escola Teimon, fundada por Matsunaga Teitoku, e a escola Danrin, liderada por Nishiyama Sôin, fizeram do trocadilho, da paródia de poemas clássicos e da mistura de vocabulário elevado e vulgar o centro da prática do *haikai* (Shirane, 1998). O jovem Bashô aprendeu a compor nesse ambiente, e o mais antigo haikai seu que se pode datar, de 1662, já mostra o gosto pela alusão engenhosa:

春や来し年や行きけん小晦日

haru ya koshi *veio a primavera?*

toshi ya yukiken *ou foi-se embora o ano?*

kotsugomori *penúltimo dia do ano*

(Bashô, 1970, poema de 1662, tradução nossa)

Naquele ano, o início da primavera pelo calendário solar caiu no penúltimo dia do ano lunar, antes do Ano-Novo, e o poema brinca com essa confusão de datas. A graça depende de uma alusão. As duas primeiras frases imitam a abertura de um poema do episódio

69 do *Ise monogatari*, em que uma mulher, depois de uma noite de encontro, pergunta ao amante se foi ele quem veio ou ela quem foi, e se aquilo aconteceu em sonho ou em vigília (Ise Monogatari, 1957, episódio 69). Bashô transporta a pergunta amorosa para o calendário, e o leitor culto da época reconhecia o modelo e achava graça na troca. É um haikai feito para ser decifrado, em que o intervalo entre as duas leituras, a amorosa e a do calendário, só se abre para quem guarda o poema antigo na memória.

Na maturidade, Bashô abandonou esse tipo de jogo. A partir dos anos 1680, o estilo que seus discípulos chamariam de *shôfû* reduziu a paródia e o trocadilho e passou a buscar a combinação de imagens concretas do cotidiano, com vocabulário simples e sem necessidade de decifração (Shirane, 1998). O intervalo se transferiu da palavra ambígua para o espaço entre as imagens, aberto pelo corte.

Mesmo sem o trocadilho, o diálogo com a tradição continuou. Shirane (1998) mostra que o poema da rã, de 1686, costuma ser lido como marco do novo estilo justamente porque desloca uma convenção antiga. Na poesia clássica, a rã era lembrada pelo canto e associada à flor amarela do *yamabuki*; Bashô a faz saltar na água, de modo que o único som do poema é o da água. O efeito ainda é de *haikai*, uma torção bem-humorada do repertório clássico. O meio, agora, é uma cena concreta que contraria a expectativa do leitor culto, sem palavras de duplo sentido, e o intervalo se abre entre a imagem tradicional, ausente do poema, e a imagem nova.

Leminski, que admirava o Bashô maduro, praticou com frequência um haikai de trocadilhos que lembra as escolas que Bashô deixou para trás. Nisso não há retrocesso algum. O trocadilho de Leminski

vem da poesia concreta, que tratava a palavra como objeto ao mesmo tempo verbal, visual e sonoro, “verbivocovisual”, nos termos do “Plano-piloto para poesia concreta” (Campos; Pignatari; Campos, 1965), e do ofício de redator publicitário, que exigia frases curtas e memoráveis. As escolas *Teimon* e *Danrin* nasceram do gosto urbano do século XVII pela paródia dos clássicos. A semelhança entre os dois casos é de procedimento e não autoriza aproximar as intenções.

4. ENTRE O ZEN E MILLÔR FERNANDES

Paulo Franchetti, que estudou o haicai brasileiro em vários trabalhos, apontou uma distância entre o que Leminski dizia do haicai e o que ele fazia ao escrevê-lo (Franchetti, 2010, p. 50-75). Quando escreve sobre o gênero, Leminski o descreve em termos zen, como instante de percepção, apagamento do eu e recusa da lógica discursiva. Muitos de seus tercetos, no entanto, seguem de perto o modelo que Millôr Fernandes difundiu a partir do fim dos anos 1950, com rima entre o primeiro e o terceiro versos e humor concentrado no final, na tirada que surpreende o leitor. Franchetti (2008, p. 261-262) lembra que o haicai brasileiro tinha, desde Guilherme de Almeida, uma tradição de tercetos rimados, metrificados e com título. No terceto de Millôr, a rima permanece e passa a servir à piada.

Vale descrever os dois modelos com algum detalhe, porque a diferença entre eles ajuda a entender o que Leminski herdou. Guilherme de Almeida, nos haicais que publicou a partir do fim dos anos 1930, fixou um terceto com título, métrica de cinco, sete e cinco sílabas, rima entre o primeiro e o terceiro versos e uma rima interna no segundo, que liga a segunda sílaba à sétima (Franchetti, 2008, p. 261-262). O título costumava indicar o assunto ou a estação, e o

poema se apresentava como peça de acabamento minucioso. Millôr manteve o terceto e a rima externa, abandonou a regularidade métrica e pôs o humor no centro do poema. Leminski ficou perto de Millôr nos aspectos que importam aqui, a liberdade métrica e a rima a serviço de um desfecho. Quando abriu mão da rima e deixou as imagens soltas, afastou-se dos dois modelos brasileiros.

Um dos haicais mais citados de Leminski mostra o modelo em funcionamento. O poeta abre um caderno antigo e descobre que, no tempo em que o escreveu, era eterno.



*abrindo um antigo caderno
foi que eu descobri
antigamente eu era eterno
(Leminski, 1983a, s.p.)*

A rima liga a primeira linha à última, e a linha do meio funciona como dobradiça, adiando a revelação. O efeito depende de uma espera calculada: o leitor recebe a situação, atravessa uma linha que ainda não diz nada de decisivo e só então encontra a palavra que responde, pelo som, à primeira. O advérbio de tempo passado, colado a uma palavra que nega o tempo, produz ainda um pequeno choque de sentido. Depois da tirada, nada fica pendente, e o prazer do leitor vem desse fechamento.

O japonês tem uma palavra para esse cálculo, e é a mesma que nos ocupa. No teatro e nas artes da narração cômica, como o *rakugo*, *ma* designa o tempo certo da fala, a pausa que antecede a frase decisiva e sem a qual a piada perde a graça; diz-se de um contador que tem bom ou mau *ma*.⁵ O terceto de Millôr, e boa parte dos haicais de

Leminski que o seguem, trabalha com esse *ma* do palco cômico, que prepara um desfecho. No corte de Bashô, a pausa separa duas imagens e não conduz a desfecho algum; a relação entre elas fica por conta de quem lê. Os dois usos da palavra são correntes em japonês. A distinção entre eles é nossa e foi proposta para descrever, com outro vocabulário, o que Franchetti formulou como distância entre a teoria e a prática do poeta.

A distinção descreve uma tendência e admite exceções. Há haicais de Leminski com rima em que a tirada deixa algo em aberto, e há poemas sem rima em que a combinação de imagens se aproxima bastante do procedimento de Bashô; alguns serão lidos na seção 6. Na maior parte dos casos, quando o trocadilho ou a rima assumem o comando, o intervalo é administrado pelo poeta e se resolve dentro do poema. Os poemas que se limitam a pôr duas coisas lado a lado devolvem esse intervalo ao leitor.

Leminski foi faixa-preta de judô (Vaz, 2001), e a informação, que as biografias costumam registrar como curiosidade, tenta quem escreve sobre o *Ma*. As artes marciais japonesas chamam de *maai* (間合い), com o mesmo ideograma, a distância entre os adversários, que cada um procura controlar para atacar ou se esquivar no momento certo. Registramos a coincidência com cautela. Nos textos consultados, Leminski não relaciona o judô ao haikai nesses termos, e o *maai* diz respeito a corpos em confronto, com uma finalidade prática que o poema não tem. A aproximação ajuda, no máximo, a nomear o gosto do poeta pelo golpe preciso e pela resolução rápida, traço que combina mais com a tirada do terceto rimado do que com a suspensão do corte.

Outra aproximação passa por uma palavra inventada por Leminski. Em textos reunidos em *Ensaio e anseios crípticos*, ele defendeu a poesia como “inutensílio”, objeto sem serventia num mundo que mede tudo pelo uso (Leminski, 2011). A ideia lembra a reflexão taoista sobre a utilidade do inútil, que o projeto do qual este artigo faz parte examinou a propósito do vazio do cubo da roda em Laozi (2011, cap. 11) e da árvore de Zhuangzi que os lenhadores poupam por não servir para coisa alguma (Zhuangzi, 1961, cap. 4). O paralelo tem limite claro. O inutilensílio de Leminski responde à sociedade de mercado e à exigência de que a arte sirva a alguma causa. A árvore de Zhuangzi ilustra um modo de preservar a vida à margem dos cálculos do mundo. O ponto de contato está na recusa da utilidade como critério de valor, e as concepções de mundo que sustentam uma e outra ideia seguem distintas.

5. O BRANCO DA PÁGINA E O CLIQUE

Um poema de três linhas curtas, impresso sozinho numa página, ocupa uma fração mínima do papel. O restante é branco, e a poesia moderna do Ocidente aprendeu, sobretudo a partir de Mallarmé, a tratar esse branco como parte do poema. No prefácio de *Un coup de dés*, publicado pela primeira vez em 1897, Mallarmé escreve que “os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, impressionam primeiro; a versificação os exigiu, como silêncio em volta” (Mallarmé, 1914, n.p., tradução nossa).⁶ Os poetas concretos de São Paulo tomaram essa lição como ponto de partida, e o “Plano-piloto para poesia concreta”, de 1958, tratou o espaço gráfico como elemento estrutural do poema (Campos; Pignatari; Campos, 1965).

O haicai chegou a esse grupo pelo caminho do ideograma. Haroldo de Campos, num ensaio de 1958 recolhido depois em *A arte no*

horizonte do provável, apresentou o haikai como forma de síntese e o aproximou da montagem ideogrâmica, na linha aberta por Ernest Fenollosa e Ezra Pound e retomada por Sergei Eisenstein (Campos, 1977, p. 55-62). Edward King (2015, p. 119-144) mostra que o interesse de Haroldo pela língua e pela poesia japonesas foi central para a teoria do grupo, embora o poeta relutasse em admitir um orientalismo propriamente latino-americano e preferisse falar de uma vocação universalizante da cultura do continente, e é a partir dos haicais de Leminski que King examina esse orientalismo não assumido. Leminski conheceu os concretistas em 1963, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte (Vaz, 2001, p. 69), e publicou poemas na revista *Invenção* no ano seguinte.

Os haicais de Leminski guardam as marcas dessa formação. Quase sempre em minúsculas, com pontuação escassa, dispostos em três linhas curtas cercadas de branco, eles contam com o espaço da página para marcar pausas que a sintaxe deixa em aberto, e a quebra de linha faz, muitas vezes, o trabalho que em japonês caberia à partícula de corte. Essa equivalência tem um problema histórico que convém explicitar. Em japonês, o haikai era e ainda é escrito, na maior parte das vezes, numa única linha vertical, e o corte se marca pela gramática, com partículas como *ya* e *kana*; a disposição no papel não o indica. A divisão em três linhas é uma convenção das traduções ocidentais, consolidada no século XX.⁷ Quando Leminski usa o branco entre as linhas como intervalo, ele converte em espaço gráfico uma pausa que, no original, é gramatical.

Essa conversão pode ser lida como um dos lugares em que o intervalo de Bashô sobrevive em português. Nossa língua não dispõe de nada semelhante a *ya*, partícula que destaca uma

imagem, a suspende e anuncia que outra coisa virá sem dizer qual. O travessão, de que nos valem nas traduções deste artigo, e os dois-pontos, preferidos por outros tradutores, introduzem relações que o original não explicita, ainda que de forma leve. O branco entre as linhas não acrescenta relação nenhuma e, por isso, pode deixar o intervalo mais próximo do que era. O custo da solução é que o branco é visto antes de ser lido. O leitor percebe a pausa primeiro como forma gráfica e só depois como tempo, e isso muda a natureza do intervalo, que no haikai japonês se dá na sucessão das sílabas.

O problema aparece com nitidez numa das traduções deste artigo. No haikai da partida em Senju, vertemos *yuku haru ya* por “a primavera se vai”, seguido de travessão. O travessão avisa que algo virá e sugere uma relação de continuidade, como se o restante do poema explicasse a partida da primavera. Uma alternativa seria deixar a primeira linha sem pontuação e confiar ao branco a separação, solução mais próxima da prática de Leminski. Essa solução evita acrescentar relações ao original e, em compensação, enfraquece a suspensão, porque, sem marca alguma, o leitor pode tomar as três linhas como uma frase contínua. Nenhuma das alternativas reproduz a partícula japonesa. Cada uma distribui de um modo o peso do intervalo entre a pontuação, a quebra de linha e o espaço em branco, e a escolha depende do que o tradutor considera mais importante preservar.

A página não foi o único suporte em que Leminski trabalhou o intervalo. Em 1976, publicou com o fotógrafo Jack Pires *Quarenta clics em Curitiba*, conjunto de quarenta pranchas soltas, cada uma com uma fotografia e um haikai. Ana Luiza Fernandes e João Queiroz (2017), que estudaram o livro quarenta anos depois de sua

publicação, examinam as relações entre as imagens e os poemas e as põem em diálogo com um ensaio em que Leminski aproxima o clique do fotógrafo do instante valorizado pelo zen e da brevidade do haikai (Leminski, 2011, p. 139-143). O formato já coloca a questão que nos interessa: numa prancha em que foto e poema dividem o espaço, cabe ao leitor decidir em que medida um comenta o outro, e a distância entre eles pode ser curta ou longa conforme a prancha.

A tradição japonesa conhece uma forma próxima, o *haiga*, em que um haikai é escrito sobre uma pintura ou ao lado dela, prática que o próprio Bashô exercitou e que Yosa Buson levou muito longe no século seguinte (O'Mara, 1989, resumo). A comparação ajuda a ver o que há de próprio nas pranchas de Leminski e Pires. No *haiga*, poema e imagem costumam sair do mesmo pincel, com a mesma tinta, e a caligrafia faz parte da pintura. Em *Quarenta clics*, a fotografia é um registro mecânico feito por outro artista, o que separa os dois elementos já na origem e torna mais visível a distância entre eles. As pranchas soltas, que o leitor pode reordenar, acrescentam um intervalo de outra natureza, entre uma prancha e a seguinte, e lembram, de longe, a poesia encadeada em que o haikai nasceu. A lembrança não vai além disso, porque na poesia encadeada japonesa a ordem das estrofes era decisiva e obedecia a regras precisas.

Winterverno propõe outra relação entre texto e imagem. Os poemas de Leminski aparecem ali ao lado de desenhos de João Suplicy, e a página reúne as duas escritas de modo mais próximo do *haiga* do que as pranchas fotográficas de 1976, já que o desenho, como a pintura a tinta, conserva o gesto da mão. A proximidade tem limite evidente, pois poemas e desenhos continuam a ter autores diferentes. Não examinamos aqui essas páginas, que pedem um

estudo próprio da parceria entre os dois artistas. Registramos apenas que, nos dois livros, Leminski procurou para o haikai um suporte em que o intervalo entre a palavra e a imagem ficasse à vista.

6. A CIGARRA DEPOIS DA FÁBULA

As leituras desta seção põem haicais de Leminski ao lado de poemas de Bashô que tratam de temas vizinhos, para observar, em cada caso, onde fica o intervalo. Os critérios de escolha foram simples. Reunimos, de Leminski, poemas que a crítica consultada já discutiu ou que circulam amplamente entre os leitores, de modo que a leitura possa ser confrontada com outras. Os poemas de Bashô foram escolhidos por coincidirem no tema com os do poeta brasileiro, a viagem, a estação, a cigarra, a violência, e por não terem sido examinados nos trabalhos anteriores deste projeto. A comparação temática tem um risco evidente, o de sugerir diálogos que não existiram. Nada indica que Leminski tivesse em mente os poemas de Bashô aqui citados ao escrever os seus, e os pares servem como instrumento de contraste.

Em 1687, ao partir de Edo para a viagem que daria origem a *Oi no kobumi*, Bashô escreveu:

旅人と我名よばれん初しぐれ

tabibito to *viajante,*

waga na yobaren *que assim me chamem —*

hatsushigure *primeira chuva de inverno*

(Bashô, 1970, poema de 1687, tradução nossa)

O poeta escolhe o próprio nome. Quer ser chamado de viajante, e a forma verbal exprime ao mesmo tempo desejo e decisão. Depois do corte vem a *shigure*, a chuva fria e intermitente do começo do inverno, palavra de estação carregada de associações na poesia japonesa, ligada à impermanência e às viagens de poetas anteriores, como Sôgi, que comparou a vida no mundo a um abrigo passageiro contra essa chuva. Entre o nome desejado e a primeira chuva da estação não há verbo nem conjunção, e a relação entre eles fica por conta de quem lê: a chuva pode ser o primeiro teste do viajante, a confirmação do nome ou simples circunstância da partida.

Em *Caprichos & relaxos*, um haicai de Leminski trata também de caminhar e de estação. Duas folhas ficaram presas numa sandália, e o poema conclui que o outono também quer andar.

duas folhas na sandália

o outono

também quer andar

(Leminski, 1983a, p. 99)

A primeira linha dá a imagem concreta com precisão quase fotográfica, duas folhas e uma sandália. A quebra de linha separa essa imagem da conclusão, que chega por uma personificação, o outono que quer andar, costurada pelo advérbio “também”. Esse advérbio faz o trabalho que em Bashô ficaria a cargo do leitor, porque afirma que alguém anda, além do outono, e o inclui na mesma ação. O poema, porém, nunca nomeia esse alguém. O caminhante está presente apenas pela sandália, e é nele, ausente da frase e implicado pelo advérbio, que o leitor encontra o intervalo do poema. Postos lado a lado, os dois textos deixam em aberto coisas diferentes: em Bashô, a relação entre o nome e a chuva; em Leminski, a identidade de quem caminha.

O procedimento se repete em outro haikai conhecido de Leminski, em que, numa tarde de vento, até as árvores querem entrar.



*tarde de vento
até as árvores
querem vir para dentro
(Leminski, 2013, s.p.)*

A primeira linha funciona como indicação de tempo e de clima, próxima da função que a palavra de estação cumpre no haikai japonês, e a quebra de linha a separa do restante. O advérbio “até” tem o papel que “também” tinha no poema da sandália. Ele pressupõe que outros, antes das árvores, quisessem vir para dentro, e esses outros não aparecem no poema. O leitor os reconstitui a partir do advérbio e da palavra final, que situa a cena num interior, provavelmente uma casa. Há, portanto, um sujeito humano implícito, protegido do vento, e uma fronteira entre dentro e fora

que organiza a cena sem ser descrita. A personificação das árvores, como a do outono no poema da sandália, é recurso frequente em Leminski e pouco comum nos poemas de Bashô lidos neste projeto. Nos dois casos, porém, o intervalo que importa está na pessoa não nomeada, e esse traço aproxima Leminski de um procedimento que Bashô usou em alguns de seus últimos poemas, como aquele em que, no fundo do outono, o poeta se pergunta o que faz o vizinho do outro lado da parede, sem que o vizinho apareça (Bashô, 1970, poema de 1694).

Em 1690, Bashô escreveu um haikai sobre a cigarra antecedido de uma nota breve, *mujô jinsoku*, “a impermanência é veloz”:

やがて死ぬけしきは見えず 蝉の声

yagate shinu *de que logo morre*

keshiki wa miezu *nenhum sinal se vê —*

semi no koe *voz da cigarra*

(Bashô, 1970, poema de 1690, tradução nossa)

A cigarra adulta vive poucos dias, coisa que o leitor japonês sabia. O canto não mostra nada disso. O poema aponta o que não se vê, a morte próxima, e o põe ao lado do que se ouve, o canto intenso do verão. A nota orienta a leitura para o tema budista da impermanência, mas o poema propriamente dito se limita a constatar uma ausência. A morte é nomeada no primeiro verso e

fica fora da cena, e o intervalo entre o canto e o saber do leitor é o espaço em que a reflexão acontece.

Leminski tem um haikai que começa onde a fábula da cigarra e da formiga termina. A festa acabou, e as formigas se alimentam do que restou da cigarra.

*acabou a farra
formigas mascam
restos da cigarra
(Leminski, 1991, p. 174)*

José António Gomes (2015, p. 243-244), que acompanhou a presença da guerra no haikai de Bashô a Leminski, cita o poema entre os haicais em que Leminski trata dos conflitos humanos. A leitura que propomos acrescenta à dele uma observação de forma. O poema depende de um texto que não está nele, a fábula atribuída a Esopo e reescrita por La Fontaine, em que a cigarra canta durante o verão e, chegado o inverno, pede comida à formiga providente. Leminski deixa de lado o diálogo e a lição moral e mostra uma cena posterior, que nenhuma versão da fábula conta. O intervalo, aqui, fica entre o poema e a história que o leitor traz consigo, e o choque vem da distância entre o conselho de prudência e a imagem crua das formigas à mesa. A comparação com Bashô fica mais nítida nesse ponto. O poema de 1690 se detém no momento anterior à morte e tira sua força do que ainda não se vê; o de Leminski vem depois e põe à vista o que Bashô deixou fora da cena, com um humor negro que o haikai japonês não procura.

Gomes (2015, p. 239-240) comenta também um haicai de Bashô escrito diante de um objeto de guerra, no qual vê “uma espécie de censura amarga” aos sonhos humanos de glória. Em *Oku no hosomichi*, o poema vem depois da visita ao santuário de Tada, em Komatsu, onde o poeta viu o capacete de Saitô Sanemori, guerreiro que, já velho, tingiu os cabelos brancos de preto para não ser desprezado pela idade e morreu em combate:

むさんやな**甲**の下のきりぎりす

muzan ya na ah, que crueldade —

kabuto no shita no *debaixo do capacete*

kirigirisu *um grilo*

(Bashô, 1979, seção “Komatsu”, tradução nossa)

A exclamação inicial é o único comentário do poema, e o corte que a segue separa o sentimento da cena. Depois dele vêm o capacete e o grilo, um objeto de guerra e um inseto de outono, ligados apenas por uma relação de lugar, sem nenhuma palavra que diga o que um tem a ver com o outro além disso. O leitor que conhece a história de Sanemori ouve no grilo a continuidade indiferente da natureza, ou talvez uma voz que ainda habita o capacete vazio, e o poema aceita as duas leituras.

Gomes (2015, p. 243) observa que, no tempo histórico e no contexto sociocultural de Leminski, a guerra e os conflitos humanos aparecem nos seus haicais, em alguns casos, “sob a máscara animal”, e os exemplos que reúne vão nessa direção: um periquito morto que deixa a gaiola vazia, uma aranha que cobra um mosquito pela teia, as formigas que se servem da cigarra. A observação

permite uma distinção útil para o problema do intervalo. O grilo de Bashô pode evocar o guerreiro, como vimos, sem que nada no poema obrigue a essa leitura: ele está debaixo do capacete como estaria debaixo de uma pedra, e é a justaposição que abre a possibilidade de pensar no morto. Nos poemas de Leminski reunidos por Gomes (2015, p. 243-244), o animal tende a apontar para um sentido que o ultrapassa, a vítima silenciada, o explorador, os que sobrevivem à custa dos outros. A alegoria ocupa parte do intervalo, porque indica ao leitor em que direção a imagem deve ser lida. Com isso, os poemas ganham contundência e reduzem a margem de leitura, o que confirma a tendência, observada na seção 4, de conduzir o leitor até o sentido.

A lua é das imagens mais frequentes do haikai, sempre ligada ao outono e à contemplação, e é também a imagem que o ideograma antigo do Ma pôs na fresta do portão. Em *Distraídos venceremos*, de 1987, na seção intitulada “Desarranjos florais”, Leminski publicou um haikai em que o poeta avista a lua e lhe pergunta se ela brilhava da mesma forma sobre Auschwitz.



*lua à vista
brilhavas assim
sobre auschwitz?
(Leminski, 1987, s.p.)*

O poema começa por uma expressão que imita o grito dos navegantes quando avistam terra e a aplica à lua, com uma leveza que beira a brincadeira. A segunda linha se dirige à lua na segunda pessoa, num imperfeito que já sugere a comparação com outro tempo, e a terceira nomeia o campo de extermínio. A rima entre a

primeira e a última linha segue o modelo de Millôr, e a tirada chega no lugar esperado. O efeito é o oposto do humor. A estrutura que em outros poemas prepara a piada prepara aqui um choque, e a pergunta fica sem resposta, porque a lua não responde e o leitor já sabe que ela brilhou. Wilberth Salgueiro (2017, s.p.) lê o poema como testemunho e como interrogação sobre o lugar da poesia depois do genocídio, em diálogo com as reflexões de Theodor Adorno (1998, p. 26), e toma a lua como figura metonímica da própria poesia lírica. A referência a Adorno, lembrada por Salgueiro, é a conhecida afirmação do filósofo de que escrever um poema depois de Auschwitz seria um ato de barbárie. O haicai de Leminski leva essa questão para dentro de uma forma cuja tradição tem na contemplação da lua de outono um de seus temas mais constantes, praticada em reuniões de poetas e registrada em grande número de poemas de Bashô e de seus discípulos. A pergunta dirigida à lua alcança também essa tradição de contemplar e a possibilidade de continuar a praticá-la depois de saber o que a lua iluminou.

Do ponto de vista do intervalo, o poema tem uma particularidade. O corte fica no final, no ponto de interrogação, e o espaço aberto está depois da última palavra. A poética japonesa conhece partículas de corte finais, como *kana*, que encerram o poema numa exclamação suspensa, e a interrogação de Leminski pode ser lida como parente distante desse recurso, com a diferença de que ela pede uma resposta que o texto não fornece. Nos poemas de Bashô sobre a guerra, a natureza segue indiferente ao que os homens fizeram, e o corte separa as duas ordens de coisas sem comentário. Leminski formula a pergunta que esses poemas deixam implícita e a dirige à própria natureza.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos textos que consultamos, Leminski não faz do *Ma* uma categoria. Tomado como instrumento descritivo, o conceito permitiu observar para onde vai o intervalo quando o haikai de Bashô passa pela leitura de um poeta brasileiro formado entre o zen da contracultura, a poesia concreta e o terceto humorístico de Millôr Fernandes. Na biografia de 1983, a atenção técnica de Leminski recai sobre a *kakekotoba*, recurso do *waka* que sobrepõe dois sentidos num mesmo som, e essa escolha antecipa a prática do poeta, que abre o intervalo dentro das palavras, em pares como som e sombra, e na superfície da página, onde o branco entre as linhas assume a função que em japonês cabe à partícula de corte.

A distinção entre o *ma* do palco cômico, que prepara um desfecho, e o intervalo do corte, que separa duas imagens sem conduzir a desfecho algum, deu outro vocabulário à distância que Paulo Franchetti apontou entre a teoria e a prática do haikai em Leminski. Os poemas lidos na seção 6 mostram que a distinção admite exceções importantes. O intervalo reaparece neles em lugares inesperados, como a pessoa que caminha sem ser nomeada no haikai das folhas na sandália ou a fábula que o haikai da cigarra pressupõe sem contar. O caso mais notável é o da lua sobre Auschwitz, em que a estrutura da tirada rimada serve a uma pergunta sem resposta e o corte passa para depois da última palavra.

A leitura tem consequências para a tradução e para o ensino do haikai no Brasil, que chega com frequência às escolas pelos poemas de Leminski. Apresentado apenas como forma breve de três versos, o gênero perde aquilo que o conceito de *Ma* ajuda a descrever, a organização do que o poema deixa sem dizer. Os haicais de Leminski oferecem bons exemplos para mostrar, em sala de aula,

que o intervalo pode estar entre duas imagens, dentro de uma palavra, na margem branca da página ou na relação com uma história conhecida, e que cada um desses lugares pede do leitor uma operação diferente. A comparação com Bashô, em tradução comentada, permite ainda discutir o que a língua portuguesa acrescenta quando exige artigos, conjunções e pontuação que o japonês dispensa.

A aproximação entre o trocadilho de Leminski e o haikai lúdico das escolas Teimon e Danrin é a consequência menos previsível da leitura. Ela indica que Leminski, ao ler Bashô, deu destaque aos recursos que já praticava, como a palavra de duplo sentido, e que o Bashô da biografia, zen e contemplativo, convive nos poemas do brasileiro com um procedimento que o poeta japonês havia abandonado na maturidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. **Prismas:** crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

BASHÔ, Matsuo. **Bashô haikushû.** Organização e notas de Nakamura Shunjô. Tóquio: Iwanami Shoten, 1970. (Iwanami Bunko).

BASHÔ, Matsuo. **Oku no hosomichi:** tsuketari Sora tabi nikki, Oku no hosomichi sugagomo shô. Organização e notas de Hagiwara Yasuo. Tóquio: Iwanami Shoten, 1979. (Iwanami Bunko).

BLYTH, Reginald Horace. **Haiku.** Tokyo: Hokuseido, 1949-1952. 4 v.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta:** textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Invenção, 1965.

CAMPOS, Haroldo de. Haicai: homenagem à síntese. In: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 55-62.

FERNANDES, Ana Luiza; QUEIROZ, João. Quarenta anos do Quarenta clics em Curitiba, de Leminski e Pires. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 51, p. 206-220, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/ybPy8C7VmCjTzwvd5943cmn/>. Acesso em: 27 set. 2026.

FRANCHETTI, Paulo. O haicai no Brasil. **Alea:** estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 256-269, jul./dez. 2008. DOI: 10.1590/S1517-106X2008000200007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/mxQMR6Cq3XxrWTZjF6czPYL/?lang=pt>. Acesso em: 27 set. 2026.

FRANCHETTI, Paulo. Paulo Leminski e o haicai. In: SANDMANN, Marcelo (org.). **A pau a pedra a fogo a pique:** dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 50-75.

GOMES, José António. De Bashō a Leminski: o caso dos haiku de guerra. **Forma Breve**, Aveiro, n. 12, p. 235-248, 2015.

ISE MONOGATARI. Organização e notas de Ôtsu Yûichi e Tsukishima Hiroshi. In: **Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari.** Tóquio: Iwanami Shoten, 1957. (Nihon Koten Bungaku Taikai, 9).

KING, Edward. Paulo Leminski's haiku and the disavowed orientalism of the poesia concreta project. In: KING, Edward. **Virtual orientalism in Brazilian culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2015. p. 119-144.

KOKIN WAKASHÛ. Organização e notas de Saeki Umetomo. Tóquio: Iwanami Shoten, 1958. (Nihon Koten Bungaku Taikei, 8).

LAOZI. **Tao Te Ching**: o livro do caminho e da virtude. Tradução e comentários de Wu Jyh Cherng. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

LEMINSKI, Paulo; SUPLICY, João. **Winterverno**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983a.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEMINSKI, Paulo. **Matsuó Bashô**: a lágrima do peixe. São Paulo: Brasiliense, 1983b. (Encanto Radical).

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MALLARMÉ, Stéphane. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard**. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1914. Publicado

originalmente na revista *Cosmopolis* em 1897.

O'MARA, Joan Hertzog. **The haiga genre and the art of Yosa Buson (1716-1784)**. 1989. 2 v. Tese (Doutorado) – University of Michigan, Ann Arbor, 1989. Disponível em: <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/162508>. Acesso em: 28 set. 2026.

OKANO, Michiko. **Ma**: entre-espço da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Annablume, 2012.

PASSOS, Lucas dos. **A poesia de Paulo Leminski**: limiar, humor, ruína. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

SALGUEIRO, Wilberth. Lua à vista, de Paulo Leminski. **Rascunho**, Curitiba, 8 ago. 2017. Coluna Sob a pele das palavras. Disponível em: <https://rascunho.com.br/colunistas/sob-a-pele-das-palavras/lua-a-vista-de-paulo-leminski/>. Acesso em: 27 set. 2026.

SHIRANE, Haruo. **Traces of dreams**: landscape, cultural memory, and the poetry of Bashō. Stanford: Stanford University Press, 1998.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski**: o bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ZEAMI. Kakyō [1424]. In: OMOTE, Akira; KATÔ, Shûichi (org.). **Zeami, Zenchiku**. Tóquio: Iwanami Shoten, 1974. (Nihon Shisô Taikei, 24).

ZHUANGZI. **Zhuangzi jishi**. Organização de Guo Qingfan. Pequim: Zhonghua Shuju, 1961.

¹ Mestre em Estudos da Linguagem (PPGEL/UEPG), licenciado em Letras – Português/Espanhol (UEPG). cursa licenciatura em Letras – Japonês (Universidade Positivo). Professor efetivo da rede estadual do Paraná (SEED-PR) e Professor colaborador do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (DEEL/UEPG). E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)

² A coleção Encanto Radical reunia biografias breves de figuras que a editora apresentava como rebeldes ou inclassificáveis. Leminski escreveu para ela também sobre Cruz e Sousa, Jesus e Trótski, e os quatro textos foram mais tarde reunidos num só volume.

³ Todas as traduções de textos japoneses e franceses são nossas. Adota-se a romanização Hepburn com circunflexo nas vogais longas (Bashô, Kokinshû), solução próxima da que o próprio Leminski usou no título da biografia; nos títulos de obras, mantém-se a grafia da edição citada. Os nomes japoneses aparecem na ordem sobrenome-nome. Os haicais de Bashô seguem o texto estabelecido por Nakamura Shunjô (Bashô, 1970) e vêm localizados pelo ano de composição; a prosa de *Oku no hosomichi* segue a edição de Hagiwara Yasuo (Bashô, 1979). Para os textos clássicos japoneses e chineses, indica-se no lugar da página o número do poema, a seção, o episódio ou o capítulo, conforme o uso consagrado nos estudos dessas tradições. Os poemas de Leminski são citados pela primeira edição em livro.

⁴ Há quem veja nos peixes uma alusão a Sugiyama Sanpû, discípulo e protetor de Bashô, cuja família fornecia peixe ao xogunato. A hipótese, corrente entre os comentadores japoneses, não altera a leitura aqui proposta.

⁵ A atenção a esse tempo vazio é antiga no teatro japonês. Zeami, no *Kakyô*, de 1424, já tratava os momentos em que o ator não dança nem canta, os intervalos de “não fazer”, como decisivos para a cena (Zeami, 1974, *Kakyô*, seção “Mannô o isshin ni tsunagu koto”). O termo *ma*, com sentido próximo ao do texto, é corrente no vocabulário de narradores de *rakugo* e de atores de *kabuki*.

⁶ No original: « *Les “blancs” en effet, assument l’importance, frappent d’abord ; la versification en exigea, comme silence alentour* ».

⁷ Nas edições japonesas modernas, o haikai ocupa em geral uma só linha, e nos autógrafos antigos a distribuição do texto sobre o papel seguia critérios caligráficos. A disposição em três linhas já aparece em traduções do início do século XX e se tornou norma nas antologias de Blyth (1949-1952), das quais derivam muitas traduções posteriores.