

Laura Palacios\*

# A seda da linguagem (o haikai)

*Dizem que, para os japoneses, não é propriamente a flor da cerejeira que é bela; é o momento em que, totalmente desabrochada, ela vai murchar → Tudo isso diz o quanto o haikai é uma ação (de escrita) entre a vida e a morte.\*\**  
Roland Barthes, 1979

Não acontece muitas vezes.

Comigo, como analisada, não aconteceu muitas vezes, e não vou usar os dedos das mãos para fazer nenhuma conta. Também não vou transformar o assunto em uma questão confessional. Mas, mais de uma vez, sim: aconteceu comigo. Depois de estar planando nas asas da mais volátil associação livre, escutar atrás de mim a voz do analista dizendo *algo*. Algo vindo de longe ou de muito perto, e até um pouco (como dizer isso?) “sem sentido”. Algo breve, nada solene nem conclusivo. Quase contingente, poderia se dizer, já que *contingere* é cair, chegar por casualidade e até com surpresa. Um dizer sem espessura histórica, também sem ser reflexivo, mas capaz de tocar um limite e ali cavar o seu vazio. Mas esse freio não é outra coisa que o limite da palavra, porque depois de tê-lo escutado só queremos que tudo se cale. É uma espécie de flash lógico, um borrão, um traço, uma pontada cravada na deslizante fita do tempo... Algo efêmero, que sugere uma impossível *liaison* entre o duradouro e o momentâneo. Um corte sem eco, cuja límpida rapidez sem narrativa nem sequer nos dá tempo para pensar ou sofrer um pouco. A interpretação e o sentido foram derrotados, e vai se saber por que esse tipo de intervenção produz um tipo especial de alegria e desconcerto: “Uma leve dobra na qual é pinçada, com um golpe certo, a página da vida, a seda da linguagem” (Barthes, 1970/1991, p. 104).<sup>1</sup>

Fim da metáfora, do adorno, da fábula moral, da teoria e da opinião.  
Fim da prática tranquilizante, tão macia e tão ocidental, do *comentário*.

Aqui, um leitor experiente ou crítico teria sua oportunidade para interrogar sobre a inclusão desse último adjetivo (*ocidental*), e teria razão.

\* Asociación Psicoanalítica Argentina.

\*\* N. da T.: Tradução de L. Perrone-Moisés. A tradução corresponde à p. 93 de: Barthes, R. (2003). Em L. Perrone-Moisés (trad.), *Como viver junto: Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. São Paulo: Martins Fontes.

1. N. da T.: Tradução de L. Perrone-Moisés. A tradução corresponde a: Barthes, R. (2007). Em L. Perrone-Moisés (trad.), *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes

Estou disposta a dá-la, mas não sem antes esclarecer que, longe de ser inocente, *ocidental* aqui tem uma função estratégica. Está em seu lugar para me deixar passar ao tema que me traz aqui: os haicais. O haikai é um poema mínimo de invenção japonesa, em que se unem influências chinesas, taoístas e budistas misturadas novamente no Zen. Também chamado *haikai* ou *haiku*, consiste de 17 sílabas que são distribuídas em 3 unidades métricas de 5, 7 e 5 sílabas, e não pode ser contido em uma definição taxativa ao estilo ocidental. No Oriente, essa designação só pode ser leve, levíssima, semelhante à gota de tinta caindo sobre o papel, ou a um sóbrio apagamento. Os primeiros haicais foram escritos no século XV pelo sacerdote budista Moritake, autor do belo e conhecido:

*Uma flor que cai -  
Ao vê-la tornar ao galho,  
Uma borboleta!<sup>2</sup>*

Vou escrever e me debruçar sobre esses versos japoneses. Colocá-los ao revés, lê-los novamente e deixar ao leitor, por fim, a aventura de descobrir o que dividem com a vicissitude transferencial que deu início a este texto.

Dado que vamos nos ocupar de uma forma radical da poesia, gostaria de citar um célebre especialista. Em longínqua oportunidade (um frio junho de 1977), escutei Borges dizer que a poesia era uma coisa leve, alada e sagrada. Como sempre fazia em suas palestras, e pedindo desculpas por sua “vasta ignorância”, rapidamente retirou o que havia dito. Mas sem chegar a se desdizer, acrescentou que a única coisa verdadeiramente leve, alada e sagrada era a música. Nessa mesma noite, Borges (1977/1980) –que era um grande aristocrata das letras– disse algo muito belo (e também bem antidemocrático...):

Acho que a poesia é algo que se sente, e se vocês não sentem a poesia, se não têm sentimento de beleza, [...] o autor não escreveu para vocês. [...] O fato estético é algo tão evidente, tão imediato, tão indefinível, quanto o amor, o sabor da fruta, a água. [...] Há pessoas que sentem escassamente a poesia; em geral, elas se dedicam a ensiná-la. (p. 38)<sup>3</sup> [risos do público]

(Aqui, e nas pontas dos pés, o leitor está autorizado a abandonar elegantemente a sala).

Desejo esclarecer que esse gênero poético evade completamente o sentimentalismo e o tema amoroso. Não há haicais de amor, isso fazem os ocidentais. O haikai é a arte do que é tênue, a escrita do efêmero, de um instante. Ao lê-lo, parece alheio à intenção de se escrever e se inscrever, já que é registrado ao ocupar certo grau zero da notação. Sua medida de tempo seria a de um relâmpago ou a de um raio. Liberado de cargas simbólicas, está longe de ser um pensamento profundo reduzido a uma forma breve. E, como carece de continuidade, é puro corte.

No inverno de 1979, Roland Barthes dedicou um importante seminário ao estudo do haikai. Foram dez sessões que funcionaram como introdução ou prólogo ao longo seminário que se referia à preparação da

2. N. da T.: Tradução recuperada de <https://www.nippo.com.br/zashi/2.haikai.mestres/081.shtml>

3. N. da T.: Tradução de vários tradutores. A tradução corresponde a: Borges, J.L. (1999). A poesia. Em vários tradutores, *Obras completas* (vol. 3). São Paulo: Globo.

novela. Depois esse ensinamento foi transformado em um livro que tem esse nome. Ali, como justificativa, o mestre esclareceu aos presentes que sua decisão de se ocupar desses poemas, e só em segunda instância do tema central (a novela), não deveria surpreendê-los. Também não deveria ser considerada um capricho ou paradoxo. Porque o haikai é uma forma exemplar da notação do presente, um ato mínimo de enunciação, um átomo de frase que anota certo elemento tênue da vida real, presente e até concomitante com ela. Mas acho que há algo mais. Nos anos setenta, Barthes, como nosso Jacques Lacan e outros, *la crème de la crème* da intelectualidade francesa que voou ao Império do Sol Nascente, se apaixonou perdidamente por sua cultura. Apaixonou-se por Bashô, Issa, Moritake e Busson..., os haicaístas-estrelas do antigo haikai original, e queria celebrá-los. Como celebramos a aparição desse querido livro que escreveu ao voltar e ao qual chamou, com beleza, *L'empire des signes* (Barthes, 1970/1991).

No mencionado seminário, ele define esse tipo de poema como uma implosão, um clique, um “*tinido* breve, único e cristalino que diz: acabo de ser tocado por alguma coisa” (Barthes, 1978-1980/2005, p. 91)<sup>4</sup>. Também como “uma fenda insignificante numa grande superfície vazia”<sup>5</sup> (p. 115).

Um bom haikai, um que seja bem feito, tem a particularidade de evadir ou frear o natural impulso interpretativo, de torná-lo vão ou desnecessário. O pequeno texto diz o que diz, sem recorrer ao símbolo e sem provocar ondinhas metonímicas.

*A andorinha  
deu uma cambalhota.  
O que esqueceu?*<sup>6</sup>  
Otsuyu

Um recorte do olhar congelou o voo e o tempo! Só o poeta possui o segredo desse instante veloz e sagrado em que foi captado por um movimento, essa cambalhota alada sobre a qual pouco e nada mais tem a (quer) dizer → o poema.

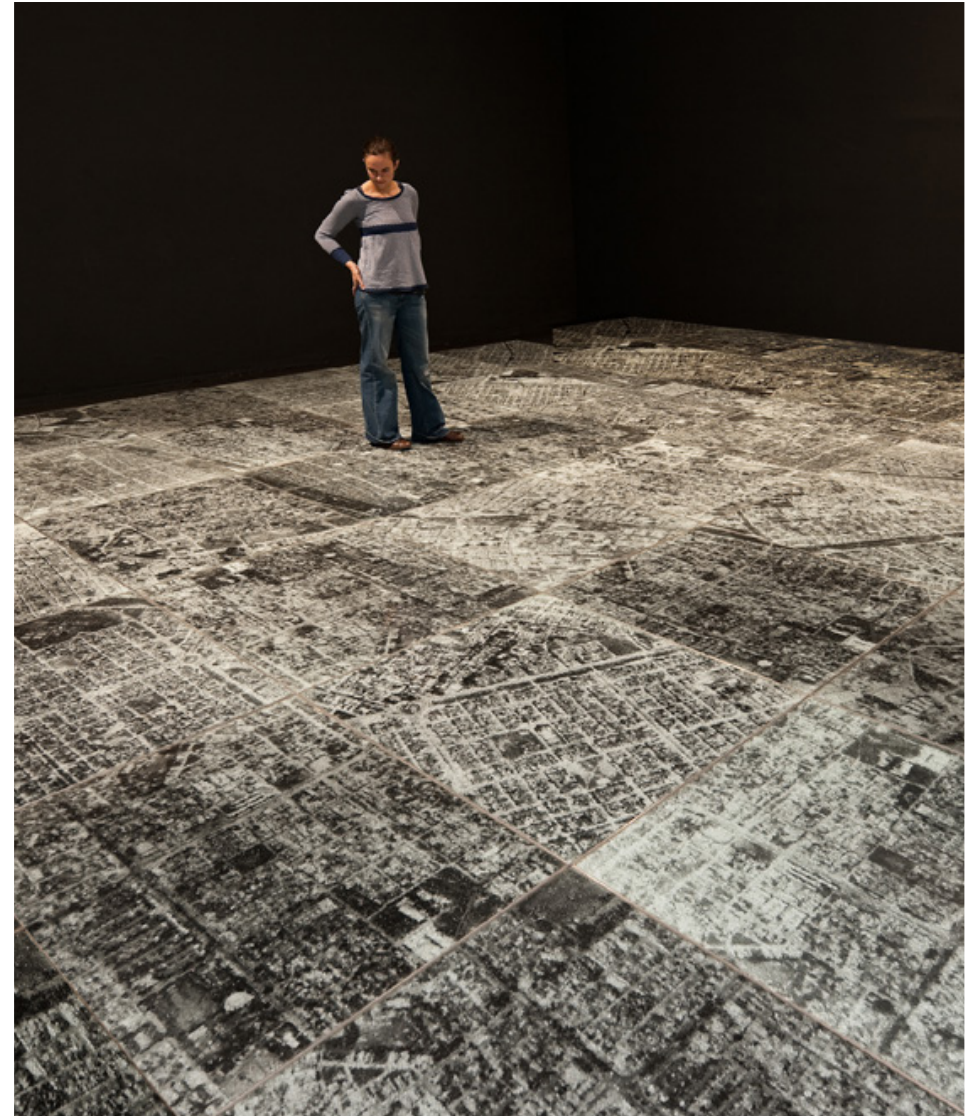
Sabe-se que há muitas pedras no caminho do tradutor ocidental que se dedica a decifrar essas pequenas joias. Porque são pequenas joias misteriosas, ariscas e muito pirracentas. Em primeiro lugar, por uma razão mais do que evidente: os haicais [俳句] se escrevem em ideogramas (*kanji*, para quem desejar chamá-los com respeito). Tratam-se de signos de origem chinesa utilizados pela escrita japonesa para expressar sentidos de palavra completa e, às vezes, também ideias. Distinguem-se por sua grande concentração e polissemia, o que dá como resultado uma inevitável dispersão de sentidos. Em um livro de Octavio Paz (1992) li um exemplo muito bonito: no Japão usa-se a palavra *kokoro* para coração. Na mira do tradutor, essa palavra mostra-se enganosa “porque *kokoro* é mais: é o coração e a mente, a sensação e o pensamento, e as próprias entranhas, como se para os japoneses não bastasse sentir apenas com o coração” (p. 141)<sup>7</sup>.

4. N. da T.: Grifo do autor. Tradução de L. Perrone-Moisés. A tradução corresponde à p. 101 de: Barthes, R. (2005). Em L. Perrone-Moisés, *A preparação do romance I: Da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes.

5. N. da T.: Tradução de M. Laranjeira. A tradução corresponde a: Barthes, R. (2004). Em M. Laranjeira, *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes.

6. N. da T.: Tradução livre.

7. N. da T.: Tradução de M. Werneck de Castro. A tradução corresponde às pp. 196-197 de: Paz O. (1991). A tradição do haiku. Em M. Werneck de Castro, *Convergências*. Rio de Janeiro: Rocco.



↑

**Ambulatorio**  
1994-2008  
Oscar Muñoz

Mas, além disso, como o *haijin* (homem do haikai) escreve no seu idioma, acontece uma coisa particular com isso: as frases japonesas, e o haikai, particularmente, não têm um regime de sujeito e predicado, tampouco pontuação. Por isso, as palavras não podem ser distinguidas em seus limites e são escritas sem espaços intermediários. Nessa língua não existe nossa pomposa letra maiúscula... e, se ainda faltava algo para complicar, nesses poemas os verbos aparecem no infinitivo, e em muitas frases são eliminados. A tradução literal ou transliteração *mot-à-mot* teria como resultado uma espécie de mensagem escrita por um telegrafista bêbado. Assim ilustra Alberto Silva (2010), poeta e erudito no tema, em seu interessante livro:

O agudo Onitsura escreve na primavera o seguinte:

*sakura/saku/koro  
tori/ashi/nihon  
uma/shihon*

Vertido de forma literal, o haikai fica assim:

*cerejeira florescer época  
pássaro duas peças  
cavalo quatro peças*

À primeira vista, esse original poderia trazer à memória uma enumeração caótica, como nos poemas de César Vallejo. Mas não. Trata-se do enunciado do poema, identificado com etimológica minúcia. Em luta contra a vertigem etimológica, minha versão se esforça para alcançar sua esquadrinhada poesia, até chegar ao seguinte:

*Cerejeiras em flor:  
aves de duas patas,  
cavalos de quatro<sup>8</sup>  
(p. 16)*

Eu me pergunto se essa tentativa não é semelhante à vicissitude dos psicanalistas quando lidamos com o lapso ou com os sonhos, tentando decifrar o idioma em que o inefável processo primário fala.

Quanto à leitura do haikai, um pequeno e mesquinho dado me tranquiliza: tal polissemia, incompletude e indefinição não afeta só o leitor ocidental... acontece o mesmo com os japoneses! Então, precipita-se a pergunta: em que tipo de orfandade ficamos nós, os leitores?

Minha resposta será um pouco vaga e oferecerá consolo bem limitado. Só nos resta confiar que o tradutor fará deles uma reescrita poética; v. g., Octavio Paz, Antonio Cabezas, Osvaldo Svanascini, Arturo Carrera, os que não trataram essa requintada pérola literária como se fosse um bibelô, um objeto kitsch ou uma miniatura de gesso. Nada dessas bagatelas que o exultante turista traz ao voltar do Japão! E assim o expressa o tradutor Alberto Silva (2010): “Se conseguimos ler os haicais japoneses como poesia escrita em espanhol, é não só apenas porque acreditamos no tradutor, mas também porque, além do mais, eles ‘soam’, de certa forma, como esperávamos que ‘soasse’ um haikai japonês” (p. 24).

8. N. da T.: Aqui e nas próximas citações, a tradução é livre, salvo indicação ao contrário.

Como leitora de haicais, revisei muitas antologias e já não me surpreendo ao ver nessas páginas tantos sinais de pontuação. Vírgula, ponto, dois pontos, ponto e vírgula, aspas, parênteses, sinais de exclamação e de interrogação, reticências. E até onomatopeias. Acontece que o tradutor trabalha como pode e com o que tem. Em espanhol, por exemplo, esses recursos estão à disposição para que se obtenham efeitos similares aos da língua original, conseguem transmitir mais facilmente as opções da intensidade exigida pela língua japonesa. Considero que funcionam como legítimos “efeitos especiais”, pequenos artificios destinados a gerenciar climas e ambientações semelhantes aos que estimularam o poeta em seu momento de iluminação. Entre eles, destaco a surpresa, a alegria e o desconcerto. A perplexidade!

*Será um rio  
ou a noite que flutua?  
Ah! São vaga-lumes.  
Chiyo*

*Com que voz cantarias  
e que canção, aranhinha  
na brisa de outono?  
Bashô*

*Foi a lua  
que gritou?  
O cuco!  
Baishitzu*

*Ouçó a neve  
romper os bambus.  
A noite, negra.  
Buson*

É evidente que não é qualquer poeminha de curta duração que dará como resultado um haikai. Com a melhor intenção, muitos escritores quiseram “fabricá-los” com o uso do molde japonês; entre eles, Yeats, Pound, Claudel, Éluard, inclusive J. L. Borges<sup>9</sup>! Arturo Carrera (2013), em luta contra a miniaturização dos poemas utilizada pelo admirador para se aproximar do *efeito nipônico*, conclui: “Convenhamos que o haikai, no Ocidente, é quase um pequeno artefato fracassado” (p. 10).

Alguns autores fizeram a tentativa com maior sorte, e até teorizaram a respeito. Foi o caso de Ives Bonnefoy (Paz, 1992), que chegou a expressar que, para o artista japonês (poeta, pintor), a imperfeição é o auge. Em *El signo y el garabato*, Octavio Paz (1992) deu uma resposta brilhante. Ali replica que essa falta de acabamento voluntária, essa “imperfeição” que o Ocidente acredita advertir na arte japonesa tem como nome a consciência do quão frágil e precária é nossa existência, “consciência daquele que se sabe perdido entre um abismo e outro. A arte japonesa, em seus mo-

9. Segundo se afirma no artigo de 27 de janeiro de 2017 em Culturamas, depois da sua viagem ao Japão, Jorge Luis Borges publicou em seu livro *La cifra de setete* poemas haikai que compôs em 1981, entre eles:  
*É um império  
essa luz que se apaga  
ou um vaga-lume?*

mentos mais tensos e transparentes, revela-nos esses instantes –*porque são apenas um instante*– de equilíbrio entre a vida e a morte” (p. 142)<sup>10</sup>. E novamente uma palavrinha (*instante*) funcionará como *password* para nos levar a essa entidade metafísica que é o tempo.

No plano da psicanálise, falamos com Lacan da beleza entre duas mortes. Falamos de um *tempo lógico*, que está longe de coincidir com o que os relógios indicam. Entendemos que o tempo do sujeito é uma vivência escandida e submetida à lógica do inconsciente, um transcórrer pulsante e descontínuo que abarca a divisão subjetiva.

O haikai tem a particularidade de ser a escrita do efêmero. Que não escreve sobre o efêmero, mas sim nele. O efêmero produz efeito de real. Ali, nesse risco, nesse borrão fugaz de dezessete sílabas, o *haijin* se faz poeta e, de modo fulminante, nesse vazio de significação sempre produzido pelo encontro com o Real, o efêmero advém. É a letra que faz o poeta. Barthes (2005) dá início à sétima sessão do seu seminário de 17 de fevereiro de 1979 dizendo:

Como o dizer do haikai produz efeito de real? Qual é a especialidade desse efeito? (Entendo por “efeito de real” o desvanecimento da linguagem em proveito de uma certeza de realidade: a linguagem se volta, foge e desaparece, deixando a nu o que diz). (p. 117)<sup>11</sup>

Ah, aquele despreocupado transeunte da calçada de Oku que detém sua caminhada! Que sentado à sombra de um *sakura* acende seu cachimbo, afina, encharca o pincel e anota:

*Que admirável  
aquele que não pensa “a vida é efêmera”  
quando vê um relâmpago.  
Bashôg*

E isso nos remete à questão do efêmero que preocupou Freud nesse passeio que fez pelas Dolomitas na companhia de um poeta (verão de 1913). Passeio e conversa cujo resultado foi um breve (*justiça poética!*) texto chamado *A transitoriedade*.

Mas o haikai...

Com a duração de um sopro, esses versos “caminham –com graça, discreta, rapidamente– sobre a corda bamba do Tempo” (Barthes, 1978-1980/2005, p. 99). E o *haijin*, cujo único tic-tac é aquele indicado pelo pica-pau no silêncio do bosque, diz:

*A borboleta bate as asas–  
Eu também  
uma criatura de pó.  
Issa*

10. N. da T.: Tradução de S. Uchoa Leite. A tradução corresponde à p. 172 de: Paz, O. (1990). Em S. Uchoa Leite, *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva.

11. N. da T.: Tradução de L. Perrone-Moisés. A tradução corresponde às pp. 143-144 de: Barthes, R. (2005). Em L. Perrone-Moisés, *A preparação do romance I: Da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes.

## Resumo

Em uma sessão de análise, às vezes se produz uma breve e inesperada intervenção do analista que detém o fluxo associativo e produz um efeito de corte. Como um dizer sem espessura histórica, mas capaz de tocar um limite e ali cavar seu vazio. É o limite da palavra, um *flash* lógico, uma pontada, cravada na fita do tempo que suscita desconcerto e alegria.

Por sua vez, trabalha-se a questão dos haicais, cuja particularidade é frear o impulso interpretativo sem provocar derivas metonímicas. É a escrita do efêmero, cuja leitura produz efeito de Real. Com a duração de um sopro, esses versos “caminham –com graça, discreta, rapidamente– sobre a corda bamba do Tempo” (Barthes, 1978-1980/2005, p. 99).

Propõe-se ao leitor a experiência de estabelecer um vaso comunicante entre o efeito de uma intervenção analítica sucinta e inesperada, e a leitura do haikai japonês.

**Palavras-chave:** *Corte, Inspiração, Interpretação, Transferência.*

## Abstract

Sometimes in an analysis session a brief and unexpected intervention of the psychoanalyst stops the associative flow producing a cut-off effect. It will be a saying without historical thickness, but capable of touching a limit and digging its emptiness there. It is the limit of word, a logic flash, a stitch in time that raises annihilation and joy.

At the same time, the topic on haikus, whose singularity is to stop the creative impulse without arising metonymic thoughts, is presented. It is the writing of what is ephemeral, whose reading produces the effect of the Real. With the length of a breath, those lines “walk –discreetly, funny and rapidly– through Time’s tightrope” (Barthes, 1978-1980/2005, p. 99).

the reader is offered the experience of establishing a communicating vessel between the effect of a succinct and surprising analytic intervention and the reading of Japanese haiku.

**Keywords:** *Cut, Inspiration, Interpretation, Transfer.*

## REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1991). *El imperio de los signos*. Madri: Mondadori. (Trabalho original publicado em 1970).
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Trabalho original publicado em 1978-1980).
- Basho, M. (trad. em 1981). *Sendas de Oku* (O. Paz, O. e E. Hayashiya, trad.). México: Seix Barral. (Obra do século XVII).
- Bashô, M. (trad. em 2015). *Diarios de viaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Obra do século XVII).
- Borges, J. L. (1980). *Siete noches*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Trabalho original publicado em 1977).
- Cabezas, A. (ed.) (1989). *Jaikus inmortales*. Madri: Hiperión.
- Cabezas, A. (ed.) (1998). *Jaikus*. Madri: Mondadori.
- Carrera, A. (2013). *Haikus de las cuatro estaciones*. Buenos Aires: InterZona.
- Haikus de Jorge Luis Borges (27 de janeiro de 2017). *Culturamas*. Disponível em: <https://www.culturamas.es/blog/2017/01/27/haikus-de-jorge-luis-borges/>
- Lacan, J. (2010). *El seminario de Jacques Lacan, libro 18: De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós. (Trabalho original publicado em 1971).
- Paz, O. (1992). *El signo y el garabato*. México: Planeta.
- Silva, A. (2010). *El libro del haiku*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Svanascini, O. (1984). *Poesía japonesa*. Buenos Aires: Fraterna.
- Watts, A. (1950). *El camino del zen*. Buenos Aires: Sudamericana.