

Espaço-tempo no haicai da rã e em suas traduções

Prof. Dr. Márcio de Lima Dantasⁱ (UFRN)
Mestrando Francisco Freire de Amorimⁱⁱ (UFRN)

...

Resumo:

As diferentes culturas expressam suas concepções de tempo e espaço em suas poéticas. Partindo do haicai da rã, do poeta japonês Matsuo Bashô, e de duas de suas traduções para o português, analisa-se como essas percepções culturais aparecem implícita ou explicitamente expostas, considerando as características dos idiomas fonético-alfabético e ideogramático.

Palavras-chave: Bashô; Espaço-tempo; Ideogramas ; Haicai; Tradução

1 INTRODUÇÃO

Escrito pelo poeta japonês Matsuo Bashô (1644-1694), o haicai da rã possui uma longa e rica história não só dentro da tradição poética japonesa, mas até mesmo na literatura Ocidental, onde encontrou ressonância na voz de vários tradutores. Curioso fenômeno, o de um pequeno poema escrito no século XVII, em um país ainda feudal e fechado, distante em tudo das nossas sociedades urbanas modernas: distante na forma, na língua, até mesmo na metafísica, se pudermos encontrar uma metafísica em Bashô. Mas a verdade é que o haicai da rã transformou-se em uma tradição até mesmo no Brasil, onde mais de 60 poetas já tentaram traduzi-lo, ou recriá-lo.

Esse pequeno agrupamento de dezessete sílabas poéticas (em japonês), escrito em ideogramas, parece possuir uma relação inversamente proporcional entre a economia de seus termos e a sua capacidade de ser reinterpretado. Se não, vejamos:

古池や蛙飛びこむ水の音

Furu-ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto

Trata-se de uma breve aventura transcorrida em um cenário simples, minimalista. Em um velho tanque, uma rã salta e mergulha nas águas estagnadas, produzindo o barulho de água que ressoaria pelos próximos trezentos anos. O poeta, que presencia a cena, encarrega-se de transformá-la em linguagem, a estranha linguagem dos caracteres que o Japão aprendeu com a China no começo de sua civilização. Mas o que se passa nessa língua exótica, no mínimo espaço de um velho tanque, no tempo único de uma filosofia fixada no xintoísmo e no *zen*, precisa ser entendido em outros espaços, em outros tempos, em outras línguas. Essa é a tarefa inglória a que foram submetidos os mais diversos tradutores do poema da rã.

Este trabalho pretende compreender um pouco os processos de transcrição do haicai para a língua portuguesa através da análise de duas traduções díspares em seus objetivos e resultados: uma levada a cabo pelos ensaístas e tradutores Paulo Franchetti e Elza Taeko, e outra realizada pelo poeta Haroldo de Campos, em suas experiências concretistas. Para tanto, tomemos como objetos de análise um dos abismos fundamentais que separam a poética japonesa da brasileira: a forma como o tempo e o espaço são representados em cada cultura.

2 AGORA E AQUI

Na mitologia xintoísta, o canto remonta à origem do mundo, quando os primeiros deuses desceram do céu a Onokoro-jima. Foi quando a deusa disse ao deus: “Ah, que homem encantador”, e o deus respondeu: “Ah, que mulher encantadora!”. No “Livro Branco”, Hattori Tohô esclarece que esse ainda não é um canto, “Mas como o canto é a expressão em palavras do que sente o coração, vê-se aí a origem do canto” (*apud* FRANCHETTI e TAEKO, 2012, p. 9). Nada mais esclarecedor sobre a poética oriental do que remontar à mitologia a origem de sua arte. No Japão, como em todas as culturas orientais, não se estabeleceu uma tradição de análise literária independente da religião ou da mitologia, como se deu no ocidente com o aristotelismo. Essa particularidade parece nos prevenir contra nossas tendências analíticas ou universalistas, que herdamos da antiguidade clássica. Para compreendermos a poesia japonesa, parecem dizer-nos os poetas, temos que ser aceitos no espaço da *mura*, a pequena vila onde os “de dentro” estão bem separados dos “de fora”.

É desse raciocínio aparentemente provinciano, que submete a literatura a uma mitologia local, que, surpreendentemente, extraímos a mais universal das formas japonesas: o haikai. Mas como isso é possível? Que interesse podemos ter em um forma tão preocupada com o ambiente fechado em que surgiu?

Vamos tentar entender o haikai a partir de um tipo de poesia ancestral, a *renga*, de onde saiu o poema em três versos. Trata-se de uma produção coletiva, praticada na corte japonesa, especialmente entre os séculos XIV e XV, em que um poeta introduz uma estrofe que é complementada por um segundo poeta. Era um tipo de diversão sofisticada, que logo saiu dos salões e se popularizou entre todas as classes sociais. O número de estrofes de uma *renga* não é fixo, mas sua forma deve seguir o esquema de um grupo de versos de 5, 7 e 5 sílabas, compostas pelo primeiro poeta, seguida de um segundo grupo de versos de 7 e 7 sílabas, compostas pelo segundo poeta. Para cada compositor, importava seguir as indicações deixadas pela última estrofe recitada, desconsiderando as estrofes anteriores e as posteriores. A *renga* flui, assim, sem planejamento prévio, ora mudando o tema, ora o cenário, tudo de acordo com as exigências da improvisação e das circunstâncias. Enfim, importa, para a *renga*, o “agora e aqui”, que evolui em uma forma circular de poesia que, por princípio, não precisa ter fim.

Do primeiro grupo de versos da *renga* (5-7-5) originou-se o *haikai-renga*, tipo de poesia bem humorada e circunstancial. A forma originalmente não possuía respeitabilidade artística, mas viria a ganhar independência e status a partir do trabalho realizado pelo poeta Matsuo Bashô, no século XVII. É fato que Bashô renovou e, de certa forma, criou o haikai tal qual o conhecemos hoje. Mas também é fato que sua poesia preservou o que havia de imediato na *renga*. Não encontramos, no haikai, o abstracionismo tão comum na poética ocidental. Ao contrário, lemos em uma coletânea uma série de pequenas cenas quase domésticas, circunscritas em um eterno presente. Coisas como este poema de Issa:

A neve está derretendo –
A aldeia
Está cheia de crianças!

Esse presente (“a neve está”) e essa *mura* (“a aldeia”), aparentemente fecham o poema em uma circunstância muito particular, dificilmente reproduzível. É o “agora e aqui” que o haikai herdou da *renga*. Esse círculo fechado é, certamente, o círculo da sociedade japonesa. Separá-lo do espaço e do tempo que lhe são peculiares é descaracterizá-lo. Vejamos o que diz o historiador Shuishi Kato:

Assim, no Japão, é notório o quanto as pessoas vivem “o agora = o aqui”. Nesse cenário, pode-se ter uma visão de mundo que concentra o tempo no “agora” e o espaço no

“aqui”. A visão de mundo difere segundo a cultura. Em outras palavras, a postura em relação ao tempo e ao espaço, a imagem e a idéia que se tem deles, por exemplo, não são universais, não ultrapassam as diferenças culturais e, com certeza, seguem um padrão próprio de cada cultura. (KATO, 2012, p. 18)

Levando-se em consideração os limites citados por Kato (e, de certa forma, impostos pela própria sociedade japonesa), o trabalho de análise da forma haikai torna-se praticamente impossível para alguém que vive fora dos círculos da *mura*. Ora, mas esses mesmos limites deveriam tornar quase impossível a apreciação do haikai. No entanto, não é o que observamos. Considerando o número de tradutores e de leitores dos versos japoneses no Ocidente, paramos diante desse aparente contrassenso. Afinal, onde reside o interesse que temos por essa aldeia japonesa cheia de crianças, cuja imagem nos remete à neve derretendo?

Esse é o problema com que sempre se deparam os estudiosos da cultura oriental. Como encaixá-la em nossos parâmetros teóricos? A questão, aparentemente insolúvel, revela, porém, um aspecto próprio, que só é visível ao observador distante. O antropólogo Claude Lévi-Strauss, no texto da conferência “O lugar da cultura japonesa no mundo”, esclarece:

Condenado a só olhar as coisas de longe, incapaz de perceber o detalhe, o antropólogo deve talvez a essas insuficiências ter-se tornado sensível a caracteres invariantes que se mantêm ou se afirmam em vários pontos na cultura, e que são obscurecidos por essas próprias diferenças que lhe escampam. (LEVI-STRAUSS, 2012, p. 14)

O afastamento seria, portanto, o fator que permite a visão imparcial da *mura*, seu aspecto global, impossível de ser alcançado pelos “de dentro”. Longe, perde-se os detalhes e sutilezas do processo, mas vê-se os pontos imutáveis, as grandes pinceladas da cultura. O tempo e o espaço seriam, portanto, os “caracteres invariantes” de que nos fala Levi-Strauss.

3 A MURA É O MUNDO

No haikai da rã, o problema do espaço esconde-se sob uma montanha filosófica. Temos um cenário minimalista, *furu-ike*, 古池 (“velho tanque”). Praticamente nada aí nos indica o externo, o que vem “de fora”. O segundo verso, porém, nos aponta em outra direção: o verbo *tobikomu* (verbo inexistente em português, composto pelos ideogramas de *tobu*, 飛, “saltar”; e de *komeru*, 込, “entrar”), embora de natureza intransitiva, nos sugere um cenário além, um lugar de onde a rã possa saltar para o pequeno mundo do velho tanque. Esse quadro complica-se se incluirmos a presença do poeta, que “vê” a cena.

As três perspectivas propostas (ou apenas sugeridas) pelos dois primeiros versos encontrarão, porém, seu ponto de união no terceiro momento. É o *mizu no oto*, 水の音 (“barulho de água”), que unifica o cenários, somando-se ao velho tanque a ação da rã e o barulho que chega ao poeta. O professor Eugen Herrigel, em sua interpretação do poema, nos indica que espaço é esse sugerido por Bashô:

‘Velho tanque! / Pula uma rã! / Rumor d’água!’. Isso é tudo. E não contém, mesmo assim, o mundo inteiro? Na calma inalterável, de repente um movimento, uma vida que se manifesta pelo ruído, para depois desaparecer. Que é todo esse rumor, diante da calma, do silêncio, que é o princípio e o fim. (HERRIGEL, 2010, p. 60)

Embora os problemas de uma interpretação *zen* do haikai da rã já tenham sido apontados diversas vezes, a intuição de Herrigel de que estamos diante de um “tudo” pode ser transferida para

o campo espacial. O haicaista sente que não existe mais espaço entre ele e o velho tanque. Que o espaço fechado do *ike*, 池, é, de fato, o mundo. O leitor, mesmo o mais distante possível dessa cultura da *mura*, mesmo afastado pela língua e em contato com a tradução mais tosca, sente-se introduzido no universo dos “de dentro”.

4 O TEMPO DO AGORA

O que Herrigel vê no haicai da rã é um *satori*, o tempo do “despertar” na doutrina *zen* budista. Nas palavras de Alan Watts (2011, p. 68), o *satori* é “uma experiência súbita e é inúmeras vezes descrito como uma ‘reviravolta’ da mente (...)”. O “velho tanque” seria, então, o ambiente de silêncio e pureza que conduz à experiência da “reviravolta”, significado no poema pelo salto da rã. O “barulho de água” é o mundo transformado, que volta ao seu princípio. Fica implícito que o silêncio do início e do fim do poema é o mesmo, é o “nobre silêncio” que fazia o Buda quando perguntado sobre os mistérios últimos do universo (WATTS, 2011, p. 17). Um tempo único e indivisível, então.

A interpretação, porém, passa longe da unanimidade. O haicaista Masaoka Shiki (1867-1902), por exemplo, afirma que, nesses versos, a rã é apenas uma rã fazendo o que fazem as rãs, sem qualquer simbolismo (*apud* FRANCHETTI e TAEKO, 2012, p. 50). De fato, falar em uma arte *zen* seria não compreender a arte ou o *zen*. Mas não há como negar que a própria captação de uma cena da natureza, tal qual expressa pelo poema, transparece muito do espírito da filosofia oriental. Isso só é possível porque a própria essência do haicai transparece no *zen*. Por isso, Tohō pode nos dizer que “é esse ruído que a rã faz ao deixar a erva seca para entrar no elemento líquido que é a ressonância própria do haicai” (*apud* FRANCHETTI e TAEKO, 2012, p. 50).

Toda essa discussão em torno do *zen* torna-se necessária para que possamos introduzir o problema do tempo no haicai da rã. Não podemos afirmar, definitivamente, que o mesmo descreva uma experiência de *satori*, mas podemos encontrar na experiência do haicai, mesmo que indiretamente, esse tempo único e indivisível, tão importante para a cultura japonesa. Vejamos onde, então.

O haicai gira em torno de um *kigo*, a palavra-estação que nos indica a que ciclo pertence o poema. Todo haicai deve conter, necessariamente, essa referência ao tempo. No caso estudado, encontramos *kawazu*, 蛙 (“rã”), que é um *kigo* de primavera. Mas a estação nunca é descrita como um tempo abstrato, separado de suas manifestações reais (compare-se com o modo como as mesmas aparecem na poética ocidental clássica, como nos famosos versos de Keats, *To Autumn*: “*Season of mists and mellow fruitfulness / Close bosom-friend of the maturing sun [...]*). Ela sempre aparece na forma de um tempo único, de um dos seus instantes. É o que Roland Barthes chama de “individuação da horas”. Trata-se de uma experiência individual com o tempo presente, nunca uma abstração ou memória:

(...) é evidente que o haicai não é um ato de escrita à moda proustiana, isto é, destinado a “reencontrar” o Tempo (perdido) *depois, posteriormente* (fechado no quarto de cortiça), pela ação soberana da memória involuntária, mas, pelo contrário: *encontrar* (e não *reencontrar*) o Tempo *já, imediatamente*: o Tempo é salvo *imediatamente* (...) (BARTHES, 2005, p. 100)

Esse tempo que acontece “agora”, por sua vez, não perde o contato com o tempo que gira. O simples fato de ser um poema de primavera já enquadra o haicai da rã dentro do sistema geral das estações, ou seja, dentro de um tempo cíclico, para além do instante. Mas a individuação sempre

está em contato com o todo, de modo que o breve instante contém, em si, o ciclo completo. Senão, vejamos: é comum encontrar definições dos haicais como cristalizações de momentos. Ora, cristalização é a morte de qualquer organicidade. Em linguagem, seria apenas documentação. Como cristal, o haikai nada mais é do que um registro histórico, de interesse meramente filológico. De fato, seria mais correto lidar com essa poesia não como um instante preservado do passado, mas como algo que ocorre “agora”, no presente. A rã salta neste momento, independentemente da hora do dia, da estação ou do século. Essa pequena primavera “recontece” na própria experiência da leitura, de modo que o instante, aqui, é universal, como na experiência do *satori*.

Feitas essas observações sobre o haikai original, resta-nos averiguar que aspectos do tempo e do espaço sobrevivem ou são reformulados nas traduções para o português que analisaremos.

5 O HAICAI SOBRE O PAPEL

Conforme já vimos, haikai se estrutura sobre dois pólos: o eixo da estação (o pólo permanente) e o eixo da transformação (a individuação, ou a percepção momentânea). O primeiro apóia-se em aspectos fixos, o segundo, em aspectos permutáveis. Sob esse ponto de vista, o poema funcionaria como um caleidoscópio de impressões, combinando elementos díspares para a descoberta de um efeito relacional, ou, nas palavras do filósofo norte-americano Ernest Fenollosa (1977, p. 124): “Neste processo de compor, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas”.

Esse efeito relacional, ou estrutural, está na base das traduções de haicais feitas por Haroldo de Campos. Interessa ao poeta brasileiro os elementos primeiros da construção, separados de toda e qualquer exposição conceitual ou adequação ao tradicionalismo. O próprio expõe assim seus objetivos:

(...) meu esforço se concentrou em obter um rendimento máximo em português dos efeitos da elipse, da linguagem reduzida, afastando do corpo enxuto do poema traduzido todos os apoios conectivos, toda a adjetivação pitoresca, todo o resquício explicativo ou conceituoso que pudesse enfraquecer a ação direta do original. (CAMPOS, 1977, p. 59)

Sua tradução do haikai da rã segue essa proposta:

o velho tanque
 rã salt'
 tomba
 rumor de água

O poema é “estrutural”, no sentido de que expõe visualmente as relações apenas sugeridas pelo haikai original. Em primeiro lugar, estamos diante de um novo espaço, muito especial para as vanguardas poéticas do século XX: a folha de papel. Podemos dizer que, em Campos, saem de cena as sutis conexões entre o espaço fechado da *mura* e o universo indivisível, presentes na cultura japonesa, e aparecem os movimentos da mancha tipográfica sobre o branco. O poema “caminha” em seu espaço próprio, sem precisar de jogos conceituais ou explicações de natureza filosófica. Aqui importa o que Roland Barthes chama de “aeração”, o espaço de leitura que atrai os olhos; uma espécie de respiração visual do verso, que só é possível pela organização tipográfica.

Em segundo lugar, o tempo do “agora” é substituído pelo tempo da ação. É sintomático o uso

da palavra-valise “salt’tomba”. Campos recria o verbo japonês *tobikomu*, 飛びこむ (uma contração de “saltar” e “entrar”). O espaço que ele ocupa, no centro, é mais do que mera disposição, é a contraparte visual da “centelha” em torno da qual gira o haikai. O próprio Campos cita Donald Keene (*apud* CAMPOS, 1977, p. 57): “A natureza dos elementos varia, mas deve haver dois pólos elétricos, entre os quais salte a centelha, para que o haikai se torne efetivo”. O “salt’tomba” manifesta visualmente todas essas tensões elétricas entre as duas partes do haikai: o eixo permanente (“o velho tanque”), e o eixo da transformação (“rumor de água”). Mas o tempo da ação é o tempo linear. Exige um sujeito e um predicado que sofre sua influência. Aqui, sentimos que o “rumor de água” é uma revolução no universo do “velho tanque”, que se descaracteriza totalmente. O ato da rã inverte o mundo. No poema original, ao contrário, pela sua descoberta de um presente perene, o universo do *mizu no oto*, 水の音, já está no *furuike*, 古池. Não há reviravolta, mas descoberta de um tempo único.

Difícilmente encontraríamos a explicação *zen* de Herrigel no poema de Campos. As opções do poeta brasileiro são linguísticas e é nesse território que elas devem ser analisadas, como o próprio deixou claro ao afirmar que seu objetivo, ao recriar um texto, é “aplicar as técnicas de operação da ‘função poética’ (aquela que nos faz atentar para a materialidade dos signos da linguagem – as palavras -, bem como para as suas formas de organização e construção do texto)” (*apud* FRANCEHTTI e TAEKO, 2012, p. 49).

6 O CAMINHO DO MEIO

Entre a excessiva estetização e a literalidade insípida, alguns tradutores buscaram no poema de Bashô sua simplicidade original. A descrição nos recursos utilizados, de certa forma, simboliza uma resignação às limitações da língua fonético-alfabética, e às impossibilidades da transição cultural. Um desses autores foi o inglês R.H. Blyth (1898-1964), um dos principais divulgadores da cultura japonesa no ocidente. Sua versão do haikai da rã é parâmetro para muitas outras traduções:

*The old pond;
A frog jumps in —
The sound of the water.*

Há uma completa resignação da forma. Não encontraremos em Blyth qualquer tentativa de adaptação da métrica ou da complexa sonoridade do japonês, assim como não encontraremos experimentalismos ou reinterpretações. Os elementos surgem, em inglês, transliterados, sem inversões, sem novos termos. Blyth deixa o trabalho para o idioma e para a mensagem original. Mas o tradutor se insere em dois pontos: na pontuação, o ponto-vírgula que encerra o primeiro verso substitui o *kireji* (palavra de corte) *ya*, que, no haikai, é uma partícula que indica pausa e, geralmente, aparece na quinta sílaba; na tradução, o *jumps in* tenta solucionar o problema do *tobikomu*. A pontuação de Blyth repete, com sensibilidade, os movimentos originais, na medida em que, no ponto-vírgula, a pequena pausa separa mas não isola o “velho tanque”, criando o silêncio que a imagem sugere; e o travessão que encerra o segundo verso é a grafia possível para o movimento da rã. Já o *jumps in*, se não possui a dinamicidade do original *tobikomu*, repete-lhe a idéia em termos simples.

No Brasil, a influência de Blyth pode ser sentida nas traduções de Paulo Franchetti e Elza Taeko. Eles transitam pelo mesmo caminho de resignação e simplicidade. É possível “ler” Blyth na tradução que ambos fizeram do haikai da rã:

O velho tanque –
Uma rã mergulha,
Barulho de água.

O travessão, aqui, ao fim do primeiro verso, ocupa o espaço do *kireji*, pois, segundo Franchetti (2012, p. 37), “a interjeição ‘ah’ nos pareceu quase sempre muito forte em relação ao –*ya*”. Já o verbo “mergulha” também resolve em um nível sutil o problema do *tobikommu*, embora, como em *jumps in*, falte a dinamicidade do original em japonês.

A felicidade das traduções de Blyth e Franchetti/Taeko está, como há foi dito, em sua resignação, na simplicidade não desprovida de sutilezas. Os problemas linguísticos, porém, levantados na tradução de Haroldo de Campos, permanecem insolúveis. Isoladas, sem o cotejo com o original, as leituras de Franchetti/Taeko e Blyth nos sugerem uma excessiva circunstancialidade. É perfeitamente possível, lendo as traduções, justificarmos o velho termo “poesia pó-de-arroz”, com que alguns ocidentais tentaram definir certa fatuidade da poética japonesa. O tempo e espaço, aqui, são circunstâncias, pouco ou nada reverberando para além do instante representado.

Esse é um problema da língua, não das traduções. Fenollosa já havia observado que, nos caracteres de origem chinesa (que são a base dos *kanji* japoneses) a picturalidade nos leva ao fenômeno em si. É como se a cena se desenrolasse imediatamente, frente ao leitor.

Um nome verdadeiro, uma coisa isolada, não existe na Natureza. As coisas são apenas pontos terminais, ou melhor, pontos de encontro de ações, cortes transversais em ações, instantâneos. Nem um verbo puro, nem um movimento abstrato, seriam possíveis na Natureza. A vista apreende, como uma coisa só, o substantivo e o verbo: as coisas em movimento, o movimento das coisas, e é desta maneira que a concepção chinesa tende a representá-los. (FENOLLOSA, 1977, p. 124)

Nas línguas fonético-alfabéticas, porém, a desmembramento abstrato em sujeitos e predicados destrói esse movimento. Se, no original, estamos vendo “a coisa”, nas traduções lemos referências à “coisa”. O espaço desaparece para surgir a descrição do espaço. O tempo presente se transforma no instante registrado, que nada mais é que uma referência sutil ao passado.

Na coletânea organizada por Franchetti/Taeko, a tradução vem acompanhada do original, escrito em *kanji*, seguido da transliteração de cada ideograma. Esse sistema resolve, em parte, o problema, oferecendo o cotejo ao leitor. A solução editorial termina sendo, enfim, o caminho do meio entre a insipidez da transliteração e a radicalidade da recriação.

Conclusão

Se deparar com o problema da tradução de haicais é se deparar com mais do que o mero problema da tradução. Não estamos apenas diante de um novo código, mas diante de uma nova percepção. O haicai nos desafia sensitivamente, mais até do que intelectualmente, tendo em vista sua recusa a conceitos e artifícios. As duas traduções analisadas transitam em pólos opostos, ambas seguindo tendências que, se não completam os sentidos, nos apresentam partes e forças que estão presentes no original, mas não o esgotam.

Haroldo de Campos busca o signo, a força estética. Influenciado pela leitura de Fenollosa, tenta encontrar, em sua recriação, os sentidos dinâmicos e móveis, em prejuízo do que há de permanente no haicai. Pode-se questionar suas escolhas, mas é fato que ele recriou o que há de

sempre novo e vibrante na poesia de Bashô. Franchetti e Taeko, ao contrário, enveredam pelo caminho da resignação e da sutileza, dialogando com o original. Se há prejuízo sensitivo, há ganho naquilo que os japoneses chamam de *mokoto*, a “sinceridade”, ou “verdade”: a noção fundamental para a produção e o julgamento da poesia nipônica.

Como já foi dito anteriormente, a ausência, no Japão, de uma tradição de crítica literária como a aristotélica (puramente analítica, separada da religião e da mitologia), torna qualquer trabalho sobre a poesia japonesa excessivamente dependente de termos como *mokoto* e similares. As referências ao *zen* e ao xintoísmo podem parecer igualmente obscuras e de difícil compreensão. Porém esses recursos nada mais fazem do que nos reiterar daquilo já está contido no poema em si. Em última análise, tudo o que podemos dizer sobre o haikai da rã já está contido em suas 17 sílabas.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. **A preparação do romance vol. I**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma lógica poesia linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.

FRANCHETTI, Paulo; TAEKO, Elza. **Haikai: antologia e história**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

HERRIGEL, Eugen. **O caminho do zen**. São Paulo: Pensamento, 2010.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

LEVI-STRAUSS, Claude. **A outra face da lua: escritos sobre o Japão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WATTS, Alan. **O espírito do zen**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ⁱ **Márcio de Lima DANTAS, Professor Doutor**
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Departamento de Letras
7marciodantas7@gmail.com

ⁱⁱ **Francisco Freire de AMORIM, mestrando**
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Departamento de Letras
ffasegundo@hotmail.com