

## Octavio Paz lê Matsúo Bashô

### Resumo

*Este texto reflete sobre a leitura que fez Octavio Paz do grande poeta japonês do século XVII, Matsúo Bashô. Concentra-se na tradução de Oku no Hosomichi, o mais famoso dos diários de viagem de Bashô – uma tradução que Paz realiza em parceria com Eikichi Hayashia e publica pela primeira vez em 1955, sob o título Sendas de Oku. Dispondo-se a auscultar a respiração contemporânea desse particular encontro entre ocidente e oriente, encenado mais de meio século atrás, o artigo busca sublinhar os modos singulares pelos quais Paz dá a ver a persistência de um estranho nos escritos de Bashô – algo que promete passar ao largo tanto das (hoje moribundas) narrativas exotizantes do oriente, quanto da marcha cega e voraz de igualação do não igual que parece se fazer sentir em toda parte, como destino inexorável. Ganha aqui uma atenção sugestiva o fato (trivial?) de que, ao traduzir Bashô, Paz se dispõe a traduzir uma língua que ignora.*

**Palavras-chave:** Octavio Paz; Matsúo Bashô; tradução; o estranho.

### Abstract

*This paper reflects on Octavio Paz' reading of Matsuo Basho, the great Japanese poet of the seventeenth century. It centers on the translation Basho's most famous travel journal Oku no Hosomichi, a translation that Paz made together with Eikichi Hayashia and published for the first time in 1957, under the title Sendas de Oku. Aiming to address the contemporary vigor of this West-East encounter, set up more than half a century ago, the article seeks to highlight the unique ways through which Octavio Paz brings out the persistence of strangeness in Basho's writings – something that promises to bypass both the (now moribund) exoticizing narratives of the East, and the blind and voracious process of equalization of everything unequal that seems to be felt everywhere, as inexorable fate. Attention is given to the (trivial?) fact that, when translating Basho, Paz is willing to translate a language he ignores.*

**Keywords:** Octavio Paz; Matsuo Basho; translation; strangeness.

---

\* Professora do Departamento de Letras da PUC-Rio.

O que trago aqui é uma breve reflexão, um conjunto de anotações sobre o encontro de Octavio Paz com o grande poeta japonês do século XVII, Matsúo Bashô. Dou atenção especial a um episódio de tradução: em 1955, Paz recebe de um amigo japonês, Eikichi Hayashia, o convite para que traduzissem juntos um certo escrito de Bashô, o último dos 5 diários de viagem que o poeta nos legou.

Paz pondera com o amigo que desconhece o idioma: aceita o convite.

Dessa parceria, nasce, em 1957, *Sendas de Oku*, a primeira tradução feita do texto original japonês para uma língua ocidental. A edição é detalhadamente anotada e inclui um estudo introdutório assinado por Paz, “A poesia de Matsúo Bashô”. Em 1970, os parceiros lançam uma nova edição, revista: Paz faz ajustes tradutórios, soma 20 (preciosas) notas às 70 que já constavam na versão anterior e acrescenta mais um estudo introdutório, “A tradição do Haiku”.<sup>1</sup>

*Sendas de Oku* é um diário de viagem composto num gênero que encontra em Bashô um expoente, o *haibun*, tipo de escrito em que se alternam com reciprocidade a prosa poética e o verso. O diário relata uma expedição às partes mais extremas e remotas do norte do Japão: na companhia de um discípulo, Sora, Bashô visita templos, ruínas, castelos, acidentes geográficos e belezas naturais cantadas por poetas ancestrais. Em muitos dos lugares que visitam, os companheiros criam poemas coletivos com os poetas locais; as viagens tinham para Bashô, entre muitos propósitos, o de disseminar os princípios de sua própria escola poética.

Um conjunto de “velozes desenhos verbais e súbitas alusões”, no qual “a poesia se mistura à reflexão, o humor à melancolia, a anedota à contemplação” – eis como Paz apresenta o quinto diário de viagem de Bashô (SR 165). O próprio Bashô inicia assim o seu relato:

*Os meses e os dias são viajantes da eternidade. O ano que se vai e o que vem também são viajantes. Para aqueles que deixam flutuar suas vidas a bordo de um barco, ou envelhecem conduzindo cavalos, todos os dias são viagem e sua casa mesma é viagem. (SOp 47)*

---

1 Esta edição revista é, por sua vez, traduzida do espanhol para o português por Olga Savary e publicada no Brasil em 1983. No que se segue, valho-me dessas duas edições do livro de Bashô: em português, sigo a tradução indireta de Savary (doravante SOP); em espanhol, acompanho a tradução revista de Paz e Hayashia (doravante SOe). Os dois ensaios introdutórios de Paz foram republicados em *Signos en Rotación*, e são aqui citados na tradução de Sebastião Uchoa Leite para a Editora Perspectiva, *Signos em rotação* (doravante SR). São neste texto minhas as traduções sem outra indicação.

Ao avançarmos pelas páginas desse diário, nós os leitores, sobretudo aqueles dispostos a aceitar os convites do tradutor e introdutor Octavio Paz, podemos de fato experimentar algo semelhante ao que experimenta quem flutua à bordo de um barco ou confia o corpo à sela de um cavalo – movemo-nos sobre e com aquilo que já se move. Viajamos por dias e meses que viajam, e que, no entanto, prometem remotamente participar de alguma espécie improvável de eternidade – constituir, no seu movimento incessante, pelo menos por instantes, algum tipo paradoxal de morada.

Como observa Paz, *Sendas de Oku* é um livro difícil, e tanto mais difícil quanto mais arraigados estivermos à expectativa de que ele nos dará qualquer tipo de fio condutor. É uma sucessão de paisagens, um livro-álbum, talvez – um escrito no qual, diz o próprio Paz, “nada se passa, exceto a chuva, o sol, as nuvens, algumas cortesãs, uma menina, outros viajantes. Nada se passa: exceto a vida e a morte” (SR 165). Antes de me deter um pouco mais no modo singular como a leitura-tradução de Paz responde a esse difícil texto de Bashô, gostaria de circunstanciar-la com algumas palavras sobre sua vitalidade contemporânea. Podemos nos perguntar, para começar: em que tom escutar hoje o concerto dessas duas vozes – uma voz, digamos, ocidental, e outra voz, digamos, oriental?

Desde que a tradução de Paz foi republicada, em 1970, muito já se escreveu, é claro, sobre as relações entre ocidente e oriente e sobre questões de alteridade de um modo geral. A *otredad* é, sabemos também, um tema muito caro ao próprio Paz – e não há dúvida de que suas reflexões tiveram um impacto apreciável sobre pensamentos que desde então se desenvolveram e ainda se desenvolvem em torno desse tema. No campo dos debates sobre oriente e ocidente, Paz poderá, de fato, ser reconhecido como um precursor, real ou imaginado, de um bom número de autores contemporâneos, donos de sotaques pensantes os mais variados.

No horizonte deste texto, vejo oportunidade em inventar uma ligação pontual entre Paz e o filósofo francês Jean-Luc Nancy. Em livro despreziosamente intitulado *Le Sens du Monde*, Nancy proclama a certa altura: “não há mais mistério do oriente” (p. 125). De que fala o autor aqui? Quando é que houve o mistério do oriente que não há mais? E qual terá sido esse mistério? Será que, mais de meio século atrás, quando Paz publica sua tradução de Bashô, palavras como “Japão” e “oriente” projetavam algum futuro diferente, convocavam ainda algum mistério que hoje deveríamos decretar obsoleto?

Nos dois estudos introdutórios com que Paz prefacia a sua tradução de Bashô, há de fato quem reconheça um certo pendor para a idealização, uma tendência ao desenho de um Japão um tanto fantasioso. Compreendo por

que essa impressão pode comparecer entre os leitores desses ensaios, por que as palavras de Paz podem soar assim, sobretudo a ouvidos contemporâneos. Mas, deliberadamente desatenta a esse aspecto, retorno à afirmação de Nancy, tomando-a como uma espécie de epígrafe, uma indicação abreviada do tom que desejo escutar nos textos de Paz sobre Bashô.

Não há mais mistério do oriente. Assim avulsa, a frase de Nancy poderia ser compreendida como um simples diagnóstico do desgaste sofrido pelas narrativas exotizantes do oriente, uma descrição de sua dificuldade de sobreviver até mesmo nos rincões hollywoodianos onde já desfrutaram de tanto êxito – um retrato, enfim, do esvaziamento de que não escapam nem mesmo essas já aguadas narrativas, diante da marcha desenfreada de igualação do não igual prenunciada por Nietzsche e sentida ao que parece em toda parte, como algo inexorável. Mas não: no contexto em que a frase aparece no livro de Nancy, não é bem isso ou, pelo menos, não é bem só isso o que se insinua.

No pensamento que desenvolve naquele livro, o que Nancy faz é, entre outras coisas, pôr num estado singular e produtivamente periclitante a outra palavra, a nossa palavra, a palavra ocidente. Quase sempre que o oriente surgiu sob os auspícios de um mistério, convocou-se um contraste, se não por intelecção pelo menos por superstição – um contraste que parece indicar que, de um modo ou de outro, sabemos do que estamos falando quando dizemos *ocidente*, e isso, para além, é claro, das demarcações geopolíticas concretas. Mas o ocidente, observa Nancy, “não é simplesmente isso que surge na Grécia no século VII a.C.” (1993, p. 16) – um coletivo a encarnar uma cultura que seria em alguma (supersticiosa) medida transparente para si mesma, oferecendo-se como parâmetro para postularmos todos os nossos “outros” de plantão – para nos distinguirmos, por exemplo, das gentes da Grécia arcaica, dos povos ameríndios, dos povos do oriente, dos loucos, e assim por diante.

Abalada essa vigorosa superstição, podemos chegar a reconhecer que, se não há mais mistério do oriente, não é tanto porque se acabou o mistério, mas antes porque o mistério não é mais do oriente – é igualmente misterioso, igualmente uma interrogação, o ocidente. Essas palavras, *ocidente*, *oriente*, jamais pacificam os tumultos claro-escuros que convocam. E, no entanto, são palavras que ainda insistem, não se deixam suprimir. Nancy resume com simplicidade o embaraço: “se não podemos simplesmente postular ‘o outro’, tampouco podemos pensá-lo como sendo simplesmente ‘o mesmo’” (1993, p. 16).

Trata-se então de pensar como isso reverbera no encontro oriente-ocidente que nos interessa aqui, Bashô e Paz. A circunstância indecidível de que fala Nancy descreve, creio que de forma apta, o jogo ambivalente entre

o um e o outro que Paz parece pôr em movimento a toda hora ao se dispor a comentar e a traduzir Bashô: o jogo entre um e outro lado do globo, uma e outra língua, um e outro sistema de escrita, uma e outra tradição literária, um e outro poeta. Em todos os casos, me parece, se não podemos postular o outro, tampouco podemos pensá-lo como sendo simplesmente o mesmo. O pensamento de Nancy ajuda a compreender, no seu vigor contemporâneo, tanto as (muitas vezes surpreendentes) estratégias tradutórias de que Paz se vale, quanto a instrutiva labilidade que, nos seus escritos sobre o poeta japonês e sobre o Japão do século XVII, marca o emprego de pronomes como *nós* e *eles*, advérbios como *hoje* e *ontem*. Por entre as linhas, parecem insistir, imprescindíveis ao próprio movimento da reflexão oferecida, as perguntas: que nós? que eles? que hoje? que ontem?

Sabemos que Paz foi um advogado entusiasmado de uma revisão sincrônica e transnacional das literaturas do passado e dos diferentes países. Em *Las cosas en su sitio*, por exemplo, manifesta de forma bastante explícita sua convicção de que às perspectivas diacrônicas e nacionais da literatura deveríamos opor sempre um olhar sincrônico: “dentro de um período e em diversas línguas (Marino: Gôngora :: x : Donne), ou dentro de uma mesma língua sem atentar à história (Quevedo/Vallejo, Sórora Juana/Lezama Lima), ou ainda sem levar em conta nem língua nem história (O Arcipreste de Hita/Joyce)” (1971, p. 31). Estaríamos, no entanto, é claro, simplificando e rarefazendo a posição de Paz se compreendêssemos sua defesa dessa atitude sincrônica e transnacional como um desejo de apropriação das literaturas de outros tempos e lugares por exclusão sistemática de quaisquer considerações históricas e culturais. Como observou certa vez Haroldo de Campos, ao insistirem no sincrônico, tanto ele quanto Paz de fato se expuseram à crítica de que estariam adotando uma perspectiva indesejavelmente a-histórica da literatura, presa talvez a dicotomias estruturalistas datadas. Campos objeta, no entanto, que essa seria uma acusação relativamente inócua e vazia, uma vez dicotomias rígidas e estéreis entre o sincrônico e o diacrônico já teriam sido produtivamente deformadas desde há muito, inclusive nos estruturalismos para ele mais interessantes, como o de Jakobson (Campos, 1999, p. 55).

Seja como for, é, ao que parece, nesse espírito deformador que o próprio Paz nos diz, em passagem muito citada, que um “duplo movimento constitui a maneira própria e paradoxal de ser da poesia” – seu modo de ser, ele nos diz, “é histórico e polêmico. Afirmção daquilo que nega: o tempo e a sucessão” (SR 55). Gosto de pensar que, ao insistir nessa noção (hoje por tantos criticada) de que a poesia é – em algum sentido e a despeito de suas constantes

mutações – sempre a mesma em todos os lugares e todos os tempos, Paz nela insiste mais poética do que doutrinariamente: trata-se menos de uma tese com pretensão de verdade ou consistência, que de adesão a uma insistência muda daquilo que se reclama sob o nome de poesia: “a poesia retorna/ como a aurora e o ocaso”, nos diz Borges<sup>2</sup>. Trata-se, em todo caso, de uma insistência sensível à condição paradoxal da poesia, a condição de ser e não ser do seu tempo. Octavio Paz admite, não há dúvida, que imaginações poéticas se deixam atravessar (de modo não trivial) por aquelas contingências históricas e culturais que vêm em geral negar e perturbar.

É talvez então porque sabe que a poesia afirma paradoxalmente aquilo que nega – a sucessão no tempo, suas circunstâncias particulares, seu tempo particular – que Paz não nos deixa avançar uma única página de *Sendas de Oku* sem nos remeter às (maravilhosas) notas explicativas e especulativas que ele e seu parceiro acrescentam ao final. São notas que, por um lado, dão notícia da liberdade com que Paz, em suas traduções transcriadoras, vai se apropriando das linhas em prosa e em poesia de Bashō; notas que explicitam, além disso, relações e paralelos sincrônicos, apontando aqui e ali as hoje tão conhecidas convergências entre procedimentos poéticos vigentes no Japão de Bashō e aqueles adotados por artistas bem mais próximos de nós no tempo e no espaço.<sup>3</sup>

Mas, por outro lado, são notas que dão a ver também a recalcitrância instrutiva de uma forma de vida (e de uma forma poética, quem sabe a promessa remota de uma forma poética de vida) que – seja lá quem formos nós – tenderá por vezes a nos aparecer sob o signo de um estranho. Notas que falam, para começar, de formidáveis dificuldades de tradução, inclusive aquelas referentes à fricção entre a escrita alfabética e a ideográfica, ligadas às ambiguidades e insinuações grafo-etimológicas que são um luxo particular deste último

---

2 O poema de onde saem esses versos se intitula “Arte poética” e participa do grande interesse borgiano pelo *mesmoutro*; nas duas estrofes finais, lemos mais estes versos igualmente afinados, creio, à sensibilidade de Paz: “Contam que Ulisses, farto de prodígios / Chorou de amor ao divisar sua Ítaca / Tão verde e humilde. A arte é essa Ítaca / De verde eternidade, sem prodígios. // Também é como o rio interminável, / Que passa e fica e é cristal de um mesmo / Heráclito inconstante, que é o mesmo / E é outro, como o rio interminável” (Borges, 2008, p. 148).

3 Na nota 35, por exemplo, lemos: “Em Shinobu fabricavam-se certos tecidos. Para tingi-los se colocavam plantas silvestres sobre uma pedra e sobre elas a fazenda. Depois, com uma outra pedra, fazia-se pressão até esmagar as plantas e conseguir que os relevos ficassem impressos na fazenda, formando desordenados e estranhos desenhos. O procedimento não é diferente do *flottage* dos pintores surrealistas, especialmente Max Ernst.” (SOp 101).

tipo de escrita. Notas que nos informam de fatos sobre a biografia de Matsúo Bashô, sobre os poetas que foram seus mestres e aos quais ele alude no seu diário; sobre particularidades das práticas poéticas individuais e coletivas do seu tempo. Notas que nos contam também sobre as venturas e desventuras de Imperadores e de Shoguns, sobre as divisões de classe no Japão do século XVII, sobre antigos sistemas de medição então em vigor. Notas que descrevem com vivacidade os lugares visitados – desde os castelos até as simplórias hospedagens, as ruínas, as grutas, os grandes montes, as árvores, os rios e assim por diante. Notas que contam, por fim, de costumes e lendas para os quais vale pena dirigirmos o sol da atenção, como diria João Cabral. Creio que a inclusão dessas notas, seu teor e sua singular redação, falam bastante da forma como Paz se aproxima de Bashô, razão pela qual gostaria de dar aqui um exemplo – o de uma nota que me pareceu especialmente estranha, interessantemente estranha. (Para aumentar as condições de audibilidade do que se diz ali, é útil talvez reconhecer e tentar mitigar tanto quanto possível a propensão exotizante, ainda insidiosa.)

A certa altura de sua viagem, Bashô visita uma pedra, um rochedo de nome *a-pedra-que-mata*. Diante dessa pedra, relata, impressionado, que mal consegue ver a cor da areia, porque o chão ao redor se encontra coberto por uma verdadeira capa de abelhas e borboletas mortas. Sob o impacto dessa imagem, somos então remetidos a uma nota – que também impacta:

*Tramano-no-Mae era a amante do Imperador Konoe. Uma noite a terra tremeu e se apagaram todas as luzes do palácio. Na escuridão, se viu brotar do corpo da moça um relâmpago e, desde essa noite, adoeceu gravemente o Imperador. O Adivinho Imperial declarou que a culpada era Tramano-no-Mae. Descoberta, a jovem se converteu numa raposa de pelo cor-de-ouro com nove rabos e fugiu para Nasu. (...) [Um Capitão de Caçadas conseguiu encontrar e matar] a raposa cor-de-ouro, mas o espírito da feiticeira converteu-se em uma pedra dotada de uma estranha propriedade: os insetos que a tocavam morriam.” (SOp 100)*

Estranha propriedade, estranha história: o clarão, que entre nós pudemos tantas vezes reconhecer como palavra celeste e furiosa de idiomas divinos, brota agora do corpo de uma mulher feiticeira e, o que é talvez mais incomum, não exatamente das mãos ou dos olhos. A mulher se transforma em raposa: isso não surpreende tanto – mas para onde fogem os seus nove rabos? E sobretudo: não cabe instrutivamente mal no quadro de nossas próprias

narrativas de maldição, castigo e vingança um desfecho no qual a morte da protagonista converte seu espírito numa pedra que, imóvel e silenciosa, mata ao acaso abelhas e borboletas, destrói fortuitamente o que é frágil e que estivera até então ausente da história? O sangue nas águas do Nilo, rãs por toda parte, multidão de gafanhotos, o céu escuro de moscas: um Faraó e um povo estão sendo castigados e uma causa pode ser identificada – alguém deverá em algum lugar dizer: “tiveram o que mereceram”. Aqui, por outro lado, conhecemos uma lenda com chance de se tornar para nós um pouco mais enigmática, uma história que culmina numa “estranha propriedade”: efeito sem causa óbvia, que traz à cena os ausentes da história. Na lenda que se abrevia nessa pequena nota, temos notícia de um repertório que parece afinado com a insistência tantas vezes manifesta na escrita do próprio Bashô em deflacionar e desalojar o humano, em fazê-lo ceder ao olhar discreto mas contundente que as coisas ao redor devolvem:

*Sobre el tejado:  
flores de castaño.  
El vulgo las ignora.*<sup>4</sup>

O ponto que gostaria de enfatizar aqui é o seguinte: parece-me que, no mais das vezes, as notas que Paz e seu parceiro acrescentam à tradução se destinam menos a explicar e promover o entendimento (e a pacificação) de passagens que sem elas ficariam incompreensíveis que a aumentar as nossas chances de enxergar e apreciar o incompreensível e o estranho – e de ali permanecer um pouco, talvez já mais livres da incumbência de compreender, com assuntos promissora e pendentemente.<sup>5</sup> Isso não significa, no entanto, atribuir a Paz qualquer apego a teses sobre incomensurabilidades culturais e abismos entre mundos, o que seria incompatível com sua percepção sincrônica e transnacional da poesia. O que parece haver aí é um jogo entre inventariar e inventar surpresas – entre estranhar e criar o estranho.

Esse mesmo tipo de jogo flagrado nas notas será encontrado nos dois estudos introdutórios que prefaciam a tradução de *Sendas de Oku*. Por um lado, nos comentários que faz ali, Paz nos brinda a todo instante com suas próprias e inventivas reações poéticas e tradutórias à singularidade da obra de Bashô

4 SO e 51. Em português (SO p 59): *Sobre o telhado / flores de castanheiro. / O povo as ignora.*

5 E é bom aqui escutar Levinas: “só os seres livres podem ser estranhos uns aos outros” (1980, p. 60).



– e o faz com a liberdade de quem confia no pertencimento de ambos, por assim dizer, à mesma confraria de estrangeiros que, segundo ele, permite reunir poetas de todos os tempos e lugares, por descaso de suas histórias e línguas particulares. Por outro lado, julga oportuno também assinalar em muitos momentos aquilo que, no que chamamos de *Japão* e de *oriente*, é ainda capaz de causar estranheza e por isso mesmo de engajar, atrair, aquilo que recusa tanto ser postulado como “o outro” quanto ser reconhecido como “o mesmo”.

É por isso que, junto com seus comentários introdutórios sobre passagens particulares da prosa e da poesia do poeta japonês, Paz busca também contextualizar o “acontecimento Bashô”, por assim dizer, no quadro mais amplo das tradições poéticas que ele vem ao mesmo tempo perturbar e inaugurar. A que antigos Bashô está reagindo, ao dizer famosamente que não segue o caminho dos antigos embora busque o que eles buscaram? Que novidades sua poesia traz com respeito a outras formas poéticas que, já a partir do século XVI, regem também à tradição então dominante (de estética severa e aristocrática), adotando um tom satírico e coloquial? Como e com que efeitos esse tom vai se intensificando quando, em meados do século XVII, uma nova classe urbana começa a surgir em Edo (atual Tóquio), Osaka e Kioto?

Bashô escreve num tempo de efervescência mundana, em que as pessoas saem às ruas, estão nos teatros, nas casas de prazer e banhos públicos, nos espetáculos de lutadores. Paz esclarece: diante desse mundo “vertiginoso e colorido” da segunda metade século XVII no Japão, “o haiku de Bashô é um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta” (SR 156). O poeta japonês se apropria dessa nova linguagem “coloquial, livre e desimpedida” e é com ela que busca o que os antigos buscaram – para Paz, o “instante poético”: em Bashô, o Haiku não é mero entretenimento; é antes “anotação rápida, verdadeira recriação de um instante privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo isso junto” (SR 159).

Mas é também um exercício espiritual. Além de situar Bashô no seu entorno sócio-histórico e artístico mais imediato, Paz trata também de sublinhar a significação do budismo Zen na vida e na obra do poeta japonês: essa influência responderia em parte pelo que, nos escritos de Bashô, reconhecemos como “um vaivém perpétuo” entre o afetivo e o intelectual, um “voluntário inacabamento” (SR 172); responderia pelos silêncios, pelas quebras, pelas descontinuidades – e pela convicção de que “o refinamento é a simplicidade” (SR 161). Segundo Paz, teria sido especialmente importante para Bashô o modo como, nas práticas do budismo Zen, a negação, a exposição aos paradoxos, absurdos e todos os demais modos de abalar perspectiva habituada

das coisas funcionam como estratégia para promover uma experiência radical – a experiência de um desmoronamento do universo inteiro, um desmoronar que rompe provisoriamente a corrente de temporalidade que o sustenta, em benefício da vivência precária de um instante que é, paradoxalmente, todos os instantes (SR 160). Esse desmoronamento, destruição da lógica e de todas as expectativas habituais, como explica Paz, não teria por objetivo remeter-nos ao puro caos – mas permitir que, através da experiência do sem-sentido, surjam sentidos antes inteiramente impensáveis, impossíveis.

Toda essa descrição do mundo por onde circulou o poeta Bashō, todo esse esforço de contextualização, vai, nos estudos introdutórios de Paz, bem além da (sempre bem-vinda) informação: constituem, a meu ver, uma espécie de propedêutica poética, um modo de afinar a sensibilidade do leitor para as traduções que lhes serão apresentadas em outros momentos. Uma sensibilidade, “um estilo de vida”, eis o que, para Paz, o Japão nos prometeu: “nem antes nem agora o Japão foi para nós uma escola de doutrinas, sistemas ou filosofias, mas uma sensibilidade” (SR 171).

Ao refletir nesse espírito sobre a riqueza particular de *Sendas de Oku*, Paz afirma que o livro funciona para nós (nós os “atarefados, excitados, desconjuntados”) como um verdadeiro calmante. Traz, no entanto, uma calma que não se parece nem com “o letargo da droga” nem com a “modorra da digestão”, mas que é antes: “calma alerta” (SR 169-170). Dando agora atenção a alguns dos poemas de *Sendas de Oku*, forjados todos na escola de concentração do Haiku que tem em Bashō um de seus maiores nomes, podemos perceber os modos como o Paz leitor e tradutor buscou recriar esse e outros efeitos. (Diante do *embarras de richesses*, o que trago aqui é uma seleção limitada e um tanto arbitrária.)

Começemos pelo seguinte poema, que Bashō relata ter composto para um homem “de aparência rude”, um palafreireiro que o acompanhava em certo momento da viagem e que o comoveu ao lhe pedir que lhe compusesse um poema, desejo que Bashō assim satisfaz (SOe 47)<sup>6</sup>:

*A caballo en el campo,  
y de pronto, detente:  
¡el ruiseñor!*

---

6 SOp 57: A cavalo no campo / e súbito, detido, / o rouxinol.

Calma alerta, diríamos talvez: um instante diante dos olhos. Detém-se de súbito o rouxinol no advento de um galope, detemo-nos nós: habitamos talvez o movimento brevemente interrompido do pequeno corpo-canto, o alvoroço das patas. Somos, com sorte, toda uma irrefletida e irrestrita atenção. Formamos menos uma ideia da cena-instante que um compromisso com ela, compromisso a um tempo irrecusável e liberador: “o inesperado brota como um peixe ou um jato d’água (...) liberdade e necessidade coincidem em um ponto incandescente” (SR 157).<sup>7</sup>

Tão comumente associado às virtudes especiais do haiku, esse tipo de aliança com o instante se firma em Bashô muitas vezes pela via do humor, nunca supérfluo e sempre, de alguma forma, reflexivo – um humor que nos acena com um tipo outro de compreensão, desprovida de paz conceitual, algo que parece se aparentar mais a uma surpresa ou perplexidade subitamente compartilhada. Isso se vê, por exemplo, neste poema, que o diário diz ter sido composto em noite passada numa hospedagem precária (SOe 68)<sup>8</sup>:

*Piojos y pulgas;  
mean los caballos  
cerca de mi almohada.*

Surpreende, além do humor, e do que Paz descreve como “um saudável horror ao sublime” (SR 173), essa sutil possibilidade de simpatia entre o humano e o animal, e isso até mesmo em situações de hábito associadas ao aborrecimento ou à aversão.

Em outros momentos, o tom dos poemas fica mais melancólico, ainda que nunca heroico ou romântico, nessa arte “nada sentimental (...) não intelectual, sempre concreta e antiliterária” (SR 163). É o caso deste próximo haiku, composto em (para?) um entardecer na Praia de Iro, “onde não havia mais que umas choças de pescadores” e quando os viajantes haviam se instalado em um mosteiro pobre para tomar chá e aquecer o sakê (SOe 94)<sup>9</sup>:

---

7 Aproprio-me desse comentário de Paz de forma deliberadamente deslocada: ele é feito originalmente em referência não a este haiku mas às *rengas*, forma japonesa de criação poética coletiva (próxima, segundo Paz, do jogo do “cadáver delicado” dos surrealistas). No contexto original, o inesperado (livre e necessário) a que o autor se refere diz respeito ao desenrolar desse tipo de criação a muitas vezes.

8 SOP 74: Piolhos e pulgas / mijam os cavalos / perto do meu travesseiro.

9 SOP 95: A onda se retira / trevos em pedaços / conchas vermelhas, despojos.

*La ola se retira:  
tréboles en pedazos,  
conchas rojas, despojos.*

Sobressai talvez aqui algo que, referindo-se ao modo como Bashô soube se distinguir da estética artificiosa de predecessores como Matsunaga Teitoku, Paz descreve como um interesse constante pela “fraternidade na impermanência de tudo, homens, animais, plantas”, algo que constituiria “o melhor que nos foi legado pelo budismo” (SR 174). Esse movimento de reunião que, na poesia de Bashô, aproxima heterogêneos e desfaz hierarquias, sem contudo igualar o não igual, deixa-se de fato notar em muitas outras passagens, entre elas esta (SOe 82)<sup>10</sup>:

*Bajo un mismo techo  
durmieron las cortesanas,  
la luna y el trébol.*

Esse poema entra no diário no relato de uma noite passada em Ichiburi, quando Bashô e Sora encontram duas cortesãs de Niigata. Reparando em suas roupas de monges peregrinos e encontrando-se em marcha para o Santuário de Ise em busca de uma mudança de vida, elas perguntam se podem segui-los, contar com sua proteção. Bashô lhes diz que não, desejando-lhes sorte; mas se compadece e dita o poema a Sora, que o registra em seu livro. Interessa aqui em especial considerar a tradução alternativa que Paz oferece em nota, antes esclarecendo que “a lua simboliza o poeta monge e o trevo as cortesãs” (SOe 82)<sup>11</sup>:

*Monje y rameras  
alberga el mismo techo:  
trébol y luna.*

Temos aqui uma entre outras ocasiões em que Paz faz a tradução escolhida conviver, nas notas, com versões descartadas – um procedimento que, creio, responde de modo generosamente sensível ao “inacabamento voluntário” da poesia de Bashô.

---

10 SOp 86: Sob um mesmo teto / dormiram as cortesãs, / a lua e o trevo.

11 SOp 106: Monge e rameiras / alberga o mesmo teto: / trevo e lua.

Neste caso particular, impressiona que a versão eleita para ficar no corpo principal do texto furte-se uma maior proeminência às relações poeta-monge/lua, cortesã/trevo. Embora os versos estejam em relação recíproca com a narrativa em prosa que os precede (na qual ficamos sabendo que poetas-monges e cortesãs passaram a noite sob um mesmo teto), Paz prefere, para o haiku, a versão em que a palavra *monge* não aparece. Lemos ali a sequência *cortesãs, lua e trevo* ainda sem a informação que virá em nota, sobre a carga simbólica dos dois últimos termos: nesse momento, ainda estão, para nós, “sob o mesmo teto”, em maravilhoso paradoxo, os corpos que descansam e o que está do lado fora: lua, trevo; o lá em cima, e o cá embaixo. Somos então remetidos à nota e logo nos capturam, por sua estranha novidade, esses laços entre lua e poeta-monge e (mais ainda) trevo e cortesã. Lemos, por fim, a tradução descartada, que faz vibrar agora de outra forma a versão antes lida.

Mas especulemos: e se Paz tivesse ficado com a versão descartada (Monge e rameiras / alberga o mesmo teto: / trevo e lua.), apenas apondo-lhe a informação sobre as simbologias locais de *lua* e *trevo*? Não ficaria empobrecida a experiência do haiku, por uma espécie de “relacione a coluna da esquerda com a da direita? Não se obscureceriam assim as promessas com que esta poesia parece acenar justamente na direção de demover dicotomias insidiosas entre concreto e abstrato, simbólico e não simbólico, animado e inanimado, e assim por diante? Por outro lado: e se Paz *não* tivesse acrescentado a nota com a tradução descartada? Não perderíamos também, com isso, elementos importantes com que reconhecer essas mesmas promessas? Parece-me de fato que, ao nos oferecer a versão descartada (junto às descrições simbólicas) – mas só depois de nos fazer passar “a seco” pela tradução escolhida –, Paz nos exercita num certo vaivém favorável à alteração de sensibilidade que deseja pôr em jogo: entre a tradução escolhida e a descartada, pode ocorrer de começarem a vacilar as nossas próprias formas habituadas de experimentar o (in)animado, o corpo, os símbolos, a poesia – a letra. Talvez algo nos chegue de toda uma vida na qual a escrita – não *literal* – é desde sempre *figura*, ideograma. No percurso suspenso entre uma tradução e outra, enfim, dá-se a ver bem mais que o movimento da mera explicação: vejo aí quase que uma espécie de pedagogia sensível. Algo importante, em todo caso, parece se sugerir entre o espaço do texto e o das notas.

Para concluir, gostaria de trazer aqui mais um desses casos em que a tradução eleita convive com outras, apostas em nota (SOe 71)<sup>12</sup>:

---

12 SOp 76: Trégua de vidro / o som da cigarra / perfura as rochas

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

Merece ser citado integralmente o comentário que Paz oferece para este poema, no estudo introdutório "A poesia de Matsúo Bashô":

*O pequeno haiku é um mundo de ressonâncias, ecos, correspondências. A paisagem não pode ser mais nítida. Meio dia em um lugar deserto. O sol e os rochedos. A única coisa viva no ar seco é o canto das cigarras. Paira um grande silêncio. Tudo cala e nos põe diante de algo que não podemos nomear: a natureza se nos apresenta como algo concreto e ao mesmo tempo inapreensível, que rechaça toda compreensão. O canto da cigarra funde-se ao calar das rochas. E nós também, nos quedamos paralisados e, literalmente, petrificados. (SR 164)*

Confesso que, ao ler esse comentário, tecido em relação ao poema que é para mim um dos momentos mais fortes do livro de Bashô, fiquei um pouco desconcertada. Imediatamente capturada pela formidável abertura – *Trégua de vidro* –, não pude concordar, no entanto, com a afirmação “a paisagem não pode ser mais nítida” e com a (bela) descrição que se oferece em seguida. No diário, as linhas em prosa que precedem esse haiku, narrando a ida um templo localizado no cume de uma montanha, não nos remetem propriamente a uma cena de “sol e rochedos” em que “a única coisa viva no ar seco é o canto das cigarras”. Bashô fala antes em “um amontoado de rochas e penhascos entre os quais crescem pinheiros e carvalhos muito velhos”, lugar em que “a terra e as pedras estavam cobertas por um musgo suave e tudo parecia anti-quíssimo” (SOp 76). Diante do que me pareceu uma intrigante dissonância, fui com muito interesse conferir a nota que, na tradução, Paz apõe a esse haiku. Ali ele de fato já começa por ressaltar: “minha tradução talvez tenha sido livre demais”, acrescentando que “antes tinha traduzido assim” (SOe 71)13:

*Quietud:  
los cantos de la cigarra  
penetran en las rocas.*

---

13 SOp 104: Quietude:/ o canto das cigarras / penetra nas rochas.

Está em jogo sobretudo, é claro, o primeiro verso, este que, na versão genial de Paz é *Trégua de vidro*.; em substituição à versão anterior, *Quietud*:. Paz acrescenta nessa mesma nota uma série de outras traduções, que falam, todas, muito mais em favor da versão descartada: *Such – stillness* – (Keene); *Silent and still: then* (Bownas e Thwaite); *Ah le silence* (Siefert); *In seclusion, silence* (Miner); *In the utter silence* (Yuasa). Por que Paz teria preferido manter a versão que admite ser talvez livre *demais*? Eis a sua justificativa:

*Bashô opõe, sem se opô-los expressamente, o material e o imaterial, o silencioso e sonoro, o visível e o invisível, a quietude do campo perante a agitação humana, a extrema dureza da pedra e a fragilidade do canto das cigarras. Duplo movimento: a consciência intranquila do poeta sossega e se alivia ao fundir-se na imobilidade da paisagem; a broca sonora da cigarra penetra na rocha muda; o agitado se acalma e o pétreo se abre; o sonoro invisível (o chilrear do inseto) atravessa o visível silencioso (a rocha). Todas estas oposições se resolvem, se fundem, em uma espécie de fixidez instantânea que dura o que duram as dezessete sílabas do poema e que se dissipa como se dissipa a cigarra, a rocha, a paisagem e o poeta que escreve... Ocorreu-me que a palavra trégua – em lugar de quietude, sossego, calma – acentua o caráter instantâneo da experiência que evoca Bashô: momento de suspensão e armistício, o mesmo no mundo natural como na consciência do poeta. Esse momento é silencioso e esse silêncio é transparente: o chio da cigarra se torna visível e transpassa a rocha. Assim, a trégua é de vidro, uma matéria que é homólogo visual do silêncio: as imagens atravessam a transparência do vidro como o som atravessa o silêncio. (SOP 104-105)*

Tomando liberdades que são sem dúvida, em algum sentido, excessivas em relação ao verso original, Paz condensa aí, nisso que é, sob tantos outros aspectos, um grande achado tradutório e poético, toda uma força que reconhece não apenas nesse verso e nesse poema em particular mas também, talvez mais ainda, na própria poética de Bashô: o modo como este sabe opor sem opor, aproximar sem igualar. Talvez pudéssemos dizer que essa força é emulada nos próprios métodos do Paz leitor-tradutor – este que sabe opor sem opor as diferentes traduções, suas e alheias, e que, com o auxílio imprescindível dos comentários, reações poéticas tão singulares, traduz-performa a poesia de Bashô. Instala, quem sabe, no circuito mesmo das muitas traduções e comentários uma espécie de trégua de vidro – um frágil, silencioso, poderoso armistício; uma aliança suspensa, impossível, entre a indeterminação e a exatidão.

A suspensão é, de toda forma, um motivo que retorna a todo momento no encontro do mexicano com o japonês. No haiku de Bashô, diz Paz, coexistem sentido e falta de sentido, vida e morte. Não se trata de anulação dos contrários, nem de fusão – mas antes de *suspensão do ânimo*. A singular escrita de Bashô, uma escrita do oriente, faz o que é, para Paz, também uma tarefa geral da poesia. Em um fraseado que, trazendo algumas palavras hoje mais ou menos heréticas, poderá ferir ouvidos contemporâneos, ele nos diz: “a verdade original da vida é a sua vivacidade: e esta vivacidade é consequência de esta ser mortal, finita: a vida está tecida de morte – mas ao dizê-lo, convertemos em dois conceitos, vida e morte, a vivaz e fúnebre unidade vida-morte” (SR 167). Para Paz, no haiku e em Bashô, encontramos uma linguagem que é capaz de dizer sem dizer essa unidade. Trata-se de uma linguagem crítica, que é “burla oblíqua da significação”: com ela, a “poesia já não se distingue da vida e a realidade reabsorve a significação” (SR 167).

Voltada para a recriação do instante privilegiado em meio à impermanência de tudo, a poesia de Bashô, segundo a leitura de Paz, não nos adverte de nossa mortalidade – ao trazer num poema, por exemplo, a imagem de um relâmpago, não repete o lugar comum segundo qual a vida é curta como um relâmpago. Em vez disso: “a própria intensidade de sua luz, semelhante à intensidade verbal do poema, nos diz que o homem não é unicamente escravo do tempo e da morte, mas que leva dentro de si um outro tempo” – a subversão do sentido produz uma reversão do tempo: “o instante do haiku é incomensurável” (SR 167).

Se pensamos assim a poesia – a poesia singular de Bashô; a poesia japonesa e o haiku; a poesia de Octavio Paz; a poesia – podemos talvez retornar à frase de Nancy citando-lhe a continuação: “não há mais mistério do oriente” ele dizia, e acrescenta: “e é isso que dá a orientes inauditos alguma chance, venham eles do Oriente Médio, ou do Extremo Oriente, do Sul, ou mesmo do coração despido do Ocidente” (1993, p. 125).

A leitura que Paz faz de Bashô favorece, a meu ver, pela tradução e pela poesia, a possibilidade hoje aparentemente tão remota de orientes inauditos. Parece-me que, em alguma medida, isso tem a ver – de um modo bastante literal – com a disposição de traduzir um idioma que não se conhece.



## Referências Bibliográficas

- Bashô, Matsuo. *Sendas de Oku*. Traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, 1970. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Sendas de Oku*. Tradução indireta de Olga Savary (do espanhol). São Paulo, Roswitha Kempf, 1983.
- Borges, Jorge Luis. “Arte poética”. In. *O fazedor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 148.
- Campos, Haroldo de. “Entrevista com Haroldo de Campos sobre Octavio Paz”. In. *A palavra inquieta : homenagem a Octavio Paz / Maria Esther Maciel* (organizadora). — Belo Horizonte : Autêntica : Memorial da América Latina, 1999, p. 49-60.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Tradução: José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.
- Nancy, Jean-Luc. *Le sens du monde*. Paris: Galilée, 1993.
- Paz, Octavio. A poesia de Matsúo Bashô. A tradução do Haiku. In *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite, 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 155 a 184.
- \_\_\_\_\_. *Las cosas en su sitio: sobre la literatura española del siglo XX*. (En colaboración con Juan Marichal). México, Finisterre, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

