

O DISCURSO DA NOTÍCIA: ESTRATÉGIAS E VIOLÊNCIA*

Karinne Regis DUARTE

Na vida anímica individual aparece sempre, efetivamente, o “outro”, como modelo, objeto, auxiliar ou adversário, e, deste modo, a Psicologia Individual é ao mesmo tempo e desde o princípio Psicologia Social, em um sentido amplo e plenamente justificado. (Freud)

Proposição

O objetivo, neste texto, é apontar algumas estratégias utilizadas pela imprensa escrita brasileira para favorecer a construção de significados, lançar entendimentos e fortalecer conceitos próprios coniventes e convenientes à ideologia e aos objetivos da organização noticiosa sobre o fenômeno da violência nos dias atuais.

Como material representativo de imprensa escrita nacional, escolhemos a revista VEJA e alguns trechos da reportagem de capa sobre o motoboy Francisco de Assis Pereira, conhecido e divulgado como o Maníaco do Parque. Essa reportagem irá exemplificar nossas análises.

* Mestre em Psicologia...

Este artigo é uma Adaptação do Capítulo 4 da Dissertação de mestrado intitulada *Violência à flor da página: as narrativas construídas pela revista Veja sobre o caso “Maníaco do Parque”*, sob a orientação do Prof. Dr. Cornelis J. van Stralen, Universidade Federal de Minas Gerais.

A construção da notícia

Quem não ouviu falar de Francisco? Aquele a quem lhe foram atribuídos crimes como violência sexual e homicídio, fatos acontecidos no Parque Municipal de São Paulo. O caso “Maníaco do Parque” mobilizou grande parte da população brasileira, suscitando questões relevantes e há muito carentes de uma discussão ampla, como a eficiência das políticas públicas de segurança no país, especificamente na cidade de São Paulo, as leis punitivas e o seu respectivo código, o abandono do sistema penitenciário e o descaso com o cumprimento das leis, dentre outros, gerando insatisfação, medo e intolerância.

É amplamente reconhecida a importância da mídia na comunicação de idéias sobre os fenômenos sociais e a vasta literatura sobre o processo de produção das notícias reconhece o poder do jornalismo não só na projeção social, mas também no enquadramento desses assuntos como fonte de discussão.

Estamos mergulhados em um mundo onde a rapidez e a agilidade da construção e divulgação dos acontecimentos pela mídia (televisão, revistas, rádio, cinema, jornais) são consideradas fundamentais. A velocidade com que somos confrontados pelas notícias midiáticas em nosso dia-a-dia é imensa.

A mídia representa o espelho do mundo globalizado, criando novos espaços, construindo vaidades, impondo necessidades e lançando entendimentos sobre os fenômenos sociais ao atribuir significados aos temas do cotidiano. Seus produtos – as notícias – são apresentados ao público como uma forma racional de se apreender a realidade. A mídia desempenha nas sociedades contemporâneas, o papel dos mitos da Antiguidade.

Assim, os significados que esses veículos midiáticos atribuem à violência estão diariamente sendo incorporados

às representações, construções e apreensões que temos desse fenômeno. Tais significados passam a ser valorizados pelas pessoas. Os modelos de identificação oferecidos e constantemente reforçados pelos veículos midiáticos como sucesso, dinheiro, felicidade, acabam direcionando a construção de uma imagem que também reforça o velho ditado: *os fins justificam os meios*. No caso da violência, a mídia acaba banalizando o fenômeno a partir do momento que quaisquer comportamentos passam a ser justificados desde que se atinjam os objetivos valorizados.

E isso é perigoso já que tais comportamentos podem estar configurados na e/ou pela violência. A divulgação e exploração de fatos violentos acabam por promover uma notoriedade àquele indivíduo que, se não fosse pela prática violenta, jamais teria o reconhecimento da sociedade. Na realidade, é uma exploração que dá ênfase ao ato violento e não às realizações comuns da pessoa.

Tomemos nosso exemplo: a imagem construída pela VEJA de um cidadão comum, Francisco. Primeiro, a atribuição do tão famoso apelido “maníaco do parque”, associando a Francisco o termo sinônimo “maníaco”. Tal característica, aliada à delimitação geográfica onde foram encontrados os corpos das supostas vítimas do acusado, o distingue de qualquer outro acusado de assassinato e violência sexual. Não se trata de Francisco, mas de um “maníaco”, e nem se trata de qualquer “maníaco”, mas do “Maníaco do Parque” - uma pessoa comum que só adquire notoriedade a partir dessas acusações criminais. Observa-se a valorização do escatológico, do macabro, do grotesco, que acaba por caracterizar a mídia. (SODRÉ, 2002, p. 39)

Outro exemplo: no decorrer da reportagem são utilizadas expressões qualitativas como “superstar do mal” e feita uma analogia com a artista Xuxa. Esse discurso acaba por promover uma notoriedade a Francisco que, se não fosse pelos crimes cometidos, jamais teria a oportunidade de se

ver estampado na capa de uma revista. Assim, dá-se uma ênfase ao agressor e aos crimes por ele cometidos, banalizando a violência de seus atos e colocando-o em uma posição de “astro”, conseqüentemente, favorecendo e prestigiando comportamentos agressivos e violentos.

[...] Um encontro entre ele e os pais, Maria Helena e Nelson Pereira, foi transmitido ao vivo no programa Ratinho Livre e alcançou 38 pontos no Ibope. É mesmo possível que Francisco tenha gostado de seus dias de Xuxa do crime.

Dessa forma, a mídia acaba violando os princípios éticos que asseguram respeito ao ser humano e ao seu sofrimento, seja ele agressor, vitimado ou expectador, eximindo-se muitas vezes de suas responsabilidades ao longo do processo de construção das notícias. Somos transformados em atores, num palco iluminado por eles, dentro desse processo, de forma tão rápida, que nem sempre temos tempo suficiente para refletir sobre as conseqüências de tudo isso sobre nós mesmos e da nossa participação na construção desse espetáculo.

No caso da violência, a transformação do real em espetáculo transforma também o fenômeno em objeto de consumo, o qual passa a fazer parte do cotidiano de pessoas, que muitas vezes nunca se confrontaram com experiências de violência.

Transformam a natureza social e o sentido do que venha a ser vivenciado, criando um mundo virtual integrado, ou em constante tensão, com o mundo real, multiplicando assim, as categorias de se perceber e representar o fenômeno.

Sobre o processo de construção da notícia, Sousa (2000) acredita que ele seja estruturado a partir da interação de diversas forças - a ação pessoal dos produtores de notícia,

as dinâmicas sociais que ocorrem dentro das organizações jornalísticas, suas rotinas, ideologias, valores, o sistema cultural, os meios tecnológicos e físicos, a ação histórica, em que a notícia aparece como produto, o fator tempo, as especificidades do público leitor. Estas e outras várias forças participam dinamicamente de todo o processo de construção da notícia e se constituem em variáveis importantes que dever ser analisadas de maneira interdependente.

Um grito gráfico

A primeira etapa de comunicação de um periódico com seu público é o apelo máximo à atenção. Nessa disputa pela atenção do leitor utiliza-se de uma configuração visual que atuaria como um “grito gráfico”. Diversas e variadas estratégias e recursos são utilizadas pela mídia para atrair a atenção do público leitor. As narrativas construídas por esses veículos midiáticos conduzem o leitor a uma compreensão e apreensão da violência a partir dos próprios conceitos e valores subjacentes à notícia.

A mídia transforma acontecimentos violentos em impulsionadores de venda e de audiências supervalorizando tais notícias. A combinação do já tão famoso trio *sexo-mulher-crime* é impulsionadora de vendas principalmente quando estampada nas manchetes jornalísticas. Como a informação está organizada a partir de uma lógica de mercado dentro de contextos específicos, a violência funciona como uma moeda de alto valor de troca, porque é uma mercadoria que vende e vende bem.

É por demais sabido e discutido, principalmente pelos analistas do discurso, que a interação escritor/leitor é sempre intencional, portanto, nunca é inocente ou ingênua já que o aprendizado de uma língua, em qualquer sociedade, reflete normas e valores determinados socialmente. Assim, o ato de ler implica o desenvolvimento de uma competência

cultural e ideológica e não apenas lingüística. Os textos veiculam, pois, valores e normas determinados sócio-culturalmente.

A Análise do discurso proposta por van Dijk (1990) concebe o discurso da mídia como o discurso da notícia. Para esse autor, o discurso jornalístico possui especificidades se se comparado a outras formas de discurso, tais como as conversas diárias, as narrativas ficcionais, por exemplo.

As estruturas jornalísticas discursivas aqui exemplificadas são analisadas a partir de um contexto sócio-cultural específico, com seus valores, normas e ideologias que influenciam e ao mesmo tempo são influenciadas pelo contexto. A Análise do discurso, por esse viés, estará englobando mais que uma mera descrição das estruturas textuais isoladamente, o discurso da notícia não será analisado somente em função do texto, mas principalmente em sua relação com o contexto.

A revista VEJA é a maior revista brasileira e a quarta maior revista de informação do mundo, com índices surpreendentes de tiragens distribuídas por todo o país. Trata-se de um periódico não especializado e a linguagem utilizada na construção das reportagens é predominantemente formal, não restringindo, contudo, o seu público leitor uma vez que composta por editoriais diversificadas.

A organização do discurso da notícia é feita por categorias. A organização do texto noticioso obedece a uma ordem estabelecida que procura encaminhar a leitura direcionando a atenção do leitor para os temas que a imprensa considera serem mais importantes, condicionando, dessa maneira, modos específicos e determinantes de leitura.

No que se refere às estratégias de persuasão no discurso da notícia, van Dijk (1990, p. 126 - 131) destaca, principalmente, as de natureza factual dos acontecimentos:

(a) descrições diretas dos acontecimentos que estão ocorrendo; (b) as testemunhas oculares; (c) as evidências de fontes confiáveis (autoridades, profissionais da área, o caráter científico do caso, pessoas próximas ou familiares ligados ao acusado); (d) marcadores que indicam precisão e exatidão (como números, valores, horário, local, citações, etc.); (e) a utilização direta das fontes, destacando aquelas que desempenham um papel importante na atribuição de veracidade e imparcialidade da notícia.

Na reportagem, exemplificamos:

Era um dos primeiros dias de Francisco de Assis Pereira, 30 anos, no prédio da Divisão de Homicídio e Proteção à Pessoa, DHPP, no centro de São Paulo. Havia um caos nas três salas da equipe C-Sul que antecederam uma pequena cela para onde Francisco é levado antes dos depoimentos.

Podemos ainda observar que a entrevista é articulada, por uma narrativa que descreve todo o processo de prisão de Francisco, utilizando-se de elementos introdutórios: *quem?*, *onde?*, *o que?*, *como?*, *por quê?* Esses recursos fazem do fato policial uma pequena história, bem caracterizada pela forma como principia toda e qualquer narrativa em prosa – “era uma vez...”, bem próxima e familiar da população, o que facilita o entendimento do público leitor.

O fato de se utilizar as falas de Francisco na reportagem, ou seja, fazer de Francisco o ator social da notícia, possibilita ao entrevistado construir sua própria representação e interpretação dos fatos, estratégia que garante objetividade e imparcialidade à reportagem.

- Nunca contei isso pra ninguém, nem pra minha mãe. Eu tenho um lado ruim dentro de mim. É uma coisa

feia. Perversa, que eu não consigo controlar. Tenho pesadelos, sonho com coisas terríveis. Acordo todo suado. Tinha noite que não saía de casa porque sabia que na rua ia querer fazer de novo, não ia me segurar. Deito e rezo pra tentar me controlar.

Ainda no discurso de Francisco podemos observar que a exclusividade que a revista atribui em sua capa à reportagem é notoriamente justificada, pois ninguém dará maior credibilidade para o fato que o próprio entrevistado. Para o público leitor, há uma descrição fiel da entrevista, o que fica claro e latente a partir do momento em que Francisco revela um segredo guardado até então só para ele e que é, agora, compartilhado com os leitores da VEJA.

As narrativas que vão sendo construídas buscam o envolvimento total do leitor, principalmente o envolvimento emocional: ao complementar a reportagem com fotos das vítimas, detalhes pormenorizados dos crimes, depoimentos de mulheres que conseguiram sobreviver aos ataques, depoimentos de ex-namoradas, dos pais. As citações feitas não só convertem a notícia em algo mais real como também funcionam como indicadores diretos da realidade – o que foi dito e o modo como foi dito. Introduzir participantes na construção da reportagem beneficia tanto a dimensão humana da notícia como seu caráter dramático.

Quando as luzes das câmeras de televisão se apagaram, logo em seguida à entrevista coletiva, chorou no ombro da mãe e do pai com uma criança. Com as mãos algemadas, passava os braços em torno do pescoço deles enquanto dizia que havia pensado muito na família nas últimas semanas. Maria Helena perguntou baixinho:

- Meu filho, você fez essas coisas todas?

Francisco colocou a cabeça em seu ombro, chorando.

O depoimento da ex-namorada Juliana Prado Fanasca:

O Francisco é bastante carinhoso e brincalhão. O único defeito é que o tempo livre dele é todo para o patins.

Apoiar-se em fontes científicas, como algumas teorias explicativas sobre a violência ou em discursos de profissionais que atuam na área criminal e que transmitem veracidade e imparcialidade à notícia é outra estratégia claramente utilizada na reportagem para mascarar os próprios julgamentos e valores da revista.

Um exemplo: para reforçar sua narrativa, VEJA faz uso do depoimento de uma advogada, perita em questões forense e criminal para corroborar a opinião que a revista anteriormente já emitira. Assim, ao fazer uso do depoimento de uma pessoa supostamente detentora do conhecimento na área criminal, a revista tenta apoiar sua posição particular. A imprensa não diz por si só, mas apóia-se em fragmentos de depoimentos dispostos sempre depois de expressar suas opiniões ou julgamentos como uma tentativa de reforçar e justificar seus próprios valores – essa é uma estratégia muito corrente quando se lança mão de entrevistas diretas. O depoimento dos entrevistados tem uma dupla função: (1) aparece para corroborar o julgamento expresso pela imprensa, com exemplo para apoiar o que se está opinando e (2) como uma tentativa de ocultar seus próprios julgamentos e opiniões, deixando-os de forma implícita, dando, assim, uma maior credibilidade e veracidade à reportagem.

Considerações finais

Os exemplos discutidos ao longo deste texto tiveram como objetivo tentar clarificar algumas das estratégias utilizadas pela imprensa escrita nacional para atrair a atenção de seu público leitor. Vimos que as notícias com que somos confrontados cotidianamente nunca são neutras.

O significado último da notícia será dado pelo leitor. Mas não devemos ignorar a importância da mídia na conformação e delimitação desse significado no contexto.

Referências bibliográficas

- DIJK, Teun A. van. **La noticia como discurso: comprensión, estructura y producción de la información.** Barcelona: Paidós, 1990.
- MICHAUD, Y. **A violência.** São Paulo: Ática, 1989.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo.** Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1975.
- ROGER, Silverstone. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- SODRÉ, Muniz. **Sociedade, mídia e violência.** Porto Alegre: Sulinas, EDIPUCRS, 2002.
- _____. **A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira.** Petrópolis: Vozes, 1973.
- SOUSA, Jorge Pedro. **As notícias e seus efeitos.** Coimbra: MinervaCoimbra, 2000.
- THOMPSON, John B. **A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia.** Petrópolis: Vozes, 2002.
- VEJA. (*on-line*). 12 de agosto de 1998.

“O PAR QUE ME PARECE”: O DIÁLOGO DE PAULO LEMINSKI COM A TRADIÇÃO DO HAIKAI

*Lidiane Alves do NASCIMENTO*¹

O Ocidente traduz como haikai ou haikai um tipo de poema japonês chamado *haiku* que, de modo sucinto, designa um poema curto, geralmente sem rimas e sem título, com 17 sílabas, destinado a poetar acerca do universo, da natureza e suas mutações.

O clássico *haiku* surgiu do haikai-renga, uma espécie de criação coletiva que alcançava até 100 linhas, obedecendo à ordem de 5-7-5, 7-7 sílabas. Diz-se que a primeira seqüência de versos era elaborada por um mestre da cerimônia o qual chamavam (chamado) de *hokku*. Daí, a posterior junção dos termos *hokku* e haikai-renga originaria, no século XVII, o conhecido termo *haiku*.

Versando sobre a história do haikai, é interessante observar que a antiga prática do haikai-renga está associada ao cômico popular. Ao mesmo tempo, aventa-se a hipótese de o haikai ter suas raízes vinculadas ao campo, dado que, até meados do século XIX, o Japão apresentava características feudais, determinando, assim, o estabelecimento da maioria da população junto à região rural.

É, pois, entendível, nesta acepção, o fato de o haikai estar relacionado à poesia pura, isto é, ao instante de alumbramento, como se o poema estivesse afastado das convenções intelectuais no que tange à sua estrutura. Ainda, em consonância com o Japão do século XVII, o haikaísta é tomado como um erudito, disciplinadamente às voltas com as questões existenciais e religiosas, porquanto, não tendo

¹ Mestre em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.

ainda florescido a árvore robusta do capitalismo, as correntes artísticas prendiam-se tão somente à tranquilidade do misticismo, do budismo e outras filosofias que tais.

O poema de 17 sílabas consagrado com Bashô, Buson e Issa, para citar os nomes mais importantes que se configuraram como mestres japoneses do haikai, possui, além da estreita relação com as estações do ano, a vantagem de o idioma japonês, sendo aglutinante, favorecer a composição das palavras-montagem ou palavras-valise, que constituem a fusão de uma palavra em outra ou, nas acepções de Campos (1977, p. 62), “desejo de fundir imagem em imagem”.

Conta-nos Chaga (2000) que Bashô, principalmente, teria percebido na linguagem do haikai o caminho rumo à iluminação e, com vistas a atingir a luz almejada, o artista deveria centrar-se numa concentração distraída, uma correspondência sincera com as coisas e com o mundo infinito. Corrobora-se, então, que a poesia japonesa se nos afigura intrincada à relação com o universo, à devoção da natureza, das quatro estações, de modo a podermos compreender o espírito do haikai a partir desta tênue sensibilidade. Observe-se o poema de Bashô:

Nem flores nem lua
E ele tomando sakê
Sozinho!
(Bashô, 1987, p. 42).

Deparamo-nos com um haikai extraído de uma imagem de solidão extrema; um homem bebe sakê e se mantém absorto em seu reduto. No poema, registra-se a ausência dos elementos da natureza com os quais se poderia estabelecer harmonia (flores, lua) e / ou comunhão e a cena se conclui mesmo apenas na companhia da bebida (sakê) no ambiente solitário. Tal ausência que, na linguagem, está

expressa no uso do advérbio de negação (nem), colabora para matizar o instante de impassibilidade diante do que há em volta, como Olga Savary (1987) preconiza em *O livro dos hai-kais* em nota alusiva ao poema. Partindo de uma situação cotidiana e prosaica, o haikai e seus versos condensados conseguem compreender a complexidade máxima da emoção contida na cena contemplada. Ainda, o afastamento dos elementos naturais (flores, lua), que poderiam intermediar a relação do homem com o mundo, aventa uma existência, ao menos provisoriamente, dissociada das coisas que a cercam. Embora a leveza caracterizadora do haikai lide comumente com o efêmero, com o estático catalisado, a cena parece prolongar-se na sugestão de continuidade concretizada no uso do gerúndio no único verbo do poema: “tomando sakê / sozinho!”.

Para voltar a falar da trajetória do haikai, dir-se-ia que ocorre, ao longo dos tempos, por volta do século XIX, o advento do capitalismo no Japão e, com ele, o crescimento das cidades, o que redundava em uma maior difusão do *haiku* além dos limites do Oriente. Nesse tempo, o poema japonês já se situa entre manifestações populares, relacionado ao riso.

A viagem do haikai ao Brasil transcorre, segundo Goga (1988), no início do século XX. O poema teria sido divulgado na literatura brasileira como forma elementar de arte, mais simples que a trova popular, por Afrânio Peixoto, em 1919. Os poetas que praticaram esta modalidade o fizeram à maneira ocidental, esforçando-se, por sua vez, para alcançar formas de expressão próprias da poética japonesa: a concisão, a pureza, o mistério. Entre os praticantes do haikai no Brasil, figuram nomes como os de Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Augusto de Campos e Paulo Leminski, poeta cerne do trabalho que por ora se desenvolve.

natureza cumprindo o seu papel. Aqui, notamos que a imagem poética obtida rompe com a disparidade previamente existente entre “canto” e “morte”, uma vez que, como nos reporta Paz (2003), na reconciliação de contradições, o poeta cria realidades outras, não compromissadas com verdades arbitrárias, antes, suas imagens poéticas construídas delineiam lógica própria.

Ressaltamos que a paisagem que a cigarra logra definir dentro do poema matiza sua própria presença e lugar na natureza, uma presença breve, já que a maioria das espécies tem ciclos vitais curtos e morre logo após a desova. A liberdade para cantar a que se destina a força deste ser pequenino reflete a liberdade do haikai para auscultar no aparentemente intangível a beleza poética a penetrar as nuances do texto.

Verifica-se que a imagem produz um instante de impacto ao coadunar o aparentemente oposto, visto que “canto e morte da cigarra” se nos apresentam como aspectos absolutamente interligados. A paisagem tenuemente delineada pelo vigor plástico do haikai presenteia o leitor com o tom lírico preciso capaz de desencadear a emoção diante do poetizar o instante captado na natureza. Pode-se ler, aí, um toque de ironia, mas, sutil, de filigranas, justamente no contraste que amalgama “canto e morte”. A ironia que, segundo Kierkegaard (1991), a tudo relativiza, aqui, põe em xeque a vida, o canto que não se perpetua e tende a encontrar a morte no final. A ironia permite a dialética das contradições povoando o mesmo reduto. Por isso, vida e morte coexistem na mesma paisagem, desvelando a certeza de que tudo o que nasce morre, de que, ironicamente, a vida sustenta sempre o seu contrário. A morte, por sua vez, sinaliza a conclusão de um ciclo, ou a continuidade das leis irrevogáveis da natureza.

A sensibilidade poética de Bashô o conduz às entranhas insólitas do cotidiano, de onde ousa extrair

maravilhas que devem ir repousar no leito do poema. Para tanto, o poeta preconiza “uma sincera identificação com as coisas e uma irmandade com tudo que existe no mundo: ervas daninhas, estrume de vaca, flores ou capim”. (CHAGA, 2000, p. 42).

O haikai, podendo ser alegre, encantador, lírico, ou mesmo, burlesco, irônico, melancólico, é, em todo caso, um poema que concentra em si alta densidade de sentimento poético. Paz (2003, p. 163) o definiu como “uma palavra cápsula carregada de poesia capaz de fazer saltar a realidade aparente”. Cabe ressaltar, de modo geral, que o haikai caracteriza-se pela economia verbal, a linguagem coloquial sobre a qual baila o humor cotidiano, o amor pela exatidão e pelas imagens insólitas; o haikai, para Paz, não se pode definir, pois o abismo entre ocidentais e orientais, na sua maneira distinta de conceber o mundo, é assaz para afirmar-se a impossibilidade de compreender a essência de um haikai.

Após essas digressões em torno da história do *haiku* e sua expansão pelo mundo até chegar ao haikai, como conhecemos, passaremos a discorrer sobre as proximidades do poeta Paulo Leminski com o poema japonês, averiguando as diretrizes que evidenciam o processo dialógico do poeta com esta tradição.

Leminski sempre demonstrou aguçado interesse pela cultura oriental, mas sua aproximação com a tradição do haikai ocorre nos anos de 1960, quando se encontra com a poeta Helena Kolody, uma descendente de ucranianos, bem mais velha que ele, residente no mesmo prédio do jovem curitibano. Vaz (2001) informa que, nesse episódio, Kolody tinha em mãos um livro de própria autoria, no qual relatava suas concepções de haikai advindas do veterano Guilherme de Almeida. Leminski, que nesse tempo já era estudioso de japonês, mostrou-se eminentemente interessado por aquela modalidade poética.

Em seguida, considera-se o fato de Leminski denotar estimada afinidade com as artes marciais, dado que, após ter sido introduzido no judô pelo irmão Pedro Leminski, leva tão a sério o exercício a ponto de alcançar, dentro de quatro anos, a respeitada faixa preta. Doravante, a cultura oriental influenciará, sobremaneira, os rumos literários perseguidos pelo poeta, pois como assegura Vaz, o judô e os princípios filosóficos imbuídos nele e nas demais lutas marciais, a decodificação dos ideogramas do idioma japonês fascinam o poeta, que aprende a trilhar pelas nuances da intuição.

No tempo em que consegue sustentar um físico em perfeita ordem, Leminski alimenta o seu intelecto devorando obras de poesia oriental, biografias, lendo estudiosos do zen-budismo, tais como Alan Watts, Teitaro Suzuki e Thomas Merton. Para além desses aspectos, o poeta tende, paulatinamente, para o experimentalismo poético, engendrando uma intensa carreira literária que, no entanto, seria precocemente interrompida com sua morte em 1989, ocasionada pelo vício do álcool.

Apaixonado pelos bares, por literatura e por cultura japonesa, Leminski chega a tecer ensaios importantes, entre os quais um sobre o zen e as artes marciais, em fins dos anos de 1970. Os mais evidentes sinais de envolvimento do poeta com a literatura oriental advêm do seu trabalho como biógrafo e tradutor. Em 1983, nasce *Matsuo Bashô, a lágrima do peixe*, (biografia do poeta japonês) e, dois anos depois, *Sol e aço*, (tradução do original em japonês, de Mishima).

A biografia de Bashô é resultado da admiração de Leminski pelo japonês que, ao abandonar a vida de samurai para ser apenas e plenamente poeta, torna-se o precursor do *haiku*. Nessa obra, há muito esgotada para vendagem, Leminski expõe resultados de suas pesquisas sobre o idioma japonês e seus mecanismos distintos, com a sua fonética simples e sílabas bem completas, na estrutura

consoantevogal e a ausência de acirrados encontros consonantais (como ocorre nas línguas latinas), favorecendo harmonias sonoras no âmbito da poesia.

Certamente, a poesia japonesa via Bashô toma o encantamento de Leminski pela musicalidade, pelo jogo fonético e todas as formas de se jogar com as palavras, a desobrigação de rimas externas, coincidência sonora que se vai achar sempre ao final dos versos, como é prática da poesia ocidental. Mais que isso, Leminski percebe a grandeza plástica do haikai japonês, não somente escrito, mas desenhado, num processo de escrita caligráfica, feita à mão, mantendo, assim, denso teor plástico e icônico, o que permite depreender que o elemento visual é inerente à poesia japonesa.

Para além desses aspectos, notar-se-á que a herança oriental para a poesia leminskiana guarda em seu cerne a marca nítida do concretismo no “Plano Piloto da Poesia Concreta” pois, no concretismo dos anos 1960, outra influência para “o samurai malandro”², Haroldo de Campos, ao propor a valorização do aspecto visual e sintético da poesia, retoma a tradição do haikai.

Voltando a falar de Bashô, o poeta nascido em Ueno (1644), embora tenha conhecido em sua formação familiar a rigorosa orientação de costumes antigos, refugia-se na doutrina do zen-budismo, onde encontrará o amor puro imergido em doses medidas de humor pelas coisas mais simples que habitam o mundo. Bashô medita muito, procurando alijar-se das influências rigorosas, que primavam por conter o riso solto existente na originalidade dos haikais e opta por criar seu próprio estilo. O humor e a irreverência caracterizadores da doutrina do zen-budismo se ajustaram bem ao poema curto, muita vez, irônico, que o Japão chamou de *haiku*. Marsicano (1997) informa, aliás, que

² Epíteto atribuído a Leminski, cunhado por Perrone-Moisés (2000).

Bashô não reprime o humor e a liberdade, originais do haikai, mas os expressa abertamente.

Diante das informações aferidas, entende-se que Leminski assimila de Bashô, além desta atitude de humor e irreverência frente à vida, a plasticidade das imagens, a concisão, a contemplação da natureza, com nível preciso de inspiração e um humor quase imperceptível à cultura ocidental. O nosso poeta curitibano encontrará também nos haikais a capacidade de se erigir poesia de situações corriqueiras (o que já havia encontrado em Oswald de Andrade), aparentemente banais. É lícito asseverar, portanto, que o humor, a brincadeira, a liberdade, intrínsecos ao poema japonês, colaboram para plasmar o veio irônico e anárquico do poeta que nos interessa investigar aqui.

O incomensurável teor criativo dos haikais de Leminski torna as discussões críticas acerca deles afazeres menos indispensáveis. Não obstante o poeta fazer parte do grupo de reinventores da tradição do haikai, nele inserindo ingredientes próprios, são mantidas algumas características basilares do poema japonês, como ocorre no seguinte haikai:

duas folhas na sandália

o outono
também quer andar
(Leminski, 1983, p. 99).

Neste, a impulsão lírica, a sabedoria acerca do simples, o humor leve advindo do apanhado do inesperado, as experiências sensoriais da vida diária, dos elementos mais prosaicos, asseguram ao haikai leminskiano a sua ressonância com o *haiku* tradicional. Os poemas leminskianos não se fixam no modelo oriental 5-7-5 sílabas poéticas e, comumente, dispensam alguns traços distintivos do formato original do poema, mas, muitos deles, como o

supracitado, se realizam em estrutura similar, em três versos, sem a rima costumeira ao poema ocidental, no final dos versos. Também, em seu rico acervo, encontrar-se-á a preservação dos temas típicos do poema japonês: as estações do ano, a natureza, o alubrimento captado nas pequenas coisas que se podem perder junto à fugacidade do tempo. No poema citado, uma singela e imagética alusão ao movimento do outono: “o outono também quer andar”. Na precisão do haikai, entre o ir e o retornar, os fenômenos cíclicos se mostram impermanentes, a indicarem novas percepções da realidade a cada (re) surgir. A mais alta densidade lírica que o outono pode inspirar assoma junto ao humor que resulta de uma vicissitude aparentemente corriqueira: “duas folhas na sandália”; a imagem é extirpada da fixação do espontâneo, do exercício de contemplação e captação do efêmero.

A objetividade do haikai, mantida neste exemplo, oculta o desejo de expressão do “eu” (não há eu - lírico), para que as coisas se permitam “ser” por si mesmas. Ainda, a notável brevidade e capacidade plástica desses poemas propiciam ao leitor, súbito, ser tomado pelo encanto máximo que lateja sobre os mínimos haikais.

Diferentemente, o poema citado adiante assinala a peculiaridade do haikai de Leminski:

Acabou a farra
formigas mascam
restos da cigarra
(Leminski, 2000, p. 174).

A princípio, poderíamos ler na tessitura desses versos os ecos ruidosos de Bashô. Também, é provável que relacionaríamos esse irreverente haikai de Leminski com o já mencionado do poeta japonês, o qual urge reiterar neste momento: “Canto e morte / da cigarra / na mesma paisagem”. Leminski bebe na idéia fonte de Bashô, ao

flagrar um quadro da natureza matizado pela presença do mesmo elemento: a cigarra. Recorrente na temática do poema japonês como elemento contemplativo, a cigarra retomada por Leminski adquire, porém, conotações (irônicas) que a diferenciam da leveza adotada por Bashô, com aquele poema estabelecendo pouca consonância. Logo, a ironia de Leminski, neste haikai, alija o caráter de alusividade alusivo ao poema oriental. No poema do autor japonês, a impulsão lírica, ao explicitar o conflito que coaduna “canto e morte” no mesmo quadro pictórico, acentua o sublime da contemplação, ao passo que Leminski, em seu humor, é bem pouco suave na maneira de conceber o destino trágico, porém, inevitável, da cigarra.

O poema se inicia com um verbo conjugado no pretérito perfeito, sugerindo fim, encerramento, o definitivo, irrevogável. O vocábulo “farra” estabelece claro parentesco sonoro com “cigarra”, promovendo a rima que harmoniza e dá o gracejo maior ao poema; além disso, “farra e cigarra” sustentam relações outras como o fato de “farra” ser sinônimo de festa, brincadeira, portanto, alegria, e cigarra ser vista como o animal que vive simplesmente a cantar, isto é, fazendo “farra” de sua vida. Ao examinarmos atentamente esse poema, é imprescindível dizer de sua relação de parentesco com a fábula de La Fontaine (1986) “A cigarra e a formiga”. Veja-se:

Tendo a cigarra, em cantigas,
Folgado todo o verão,
Achou-se em penúria extrema,
Na tormentosa estação.

Não lhe restando migalha
Que trincasse, a tagarela
Foi valer-se da formiga,
Que morava perto dela.

-- Amiga, --diz a cigarra --
prometo, à fé de animal,
pagar-vos, antes de agosto,
os juros e o principal.

A formiga nunca empresta,
Nunca dá; por isso, junta.
-- No verão, em que lidavas?
À pedinte, ela pergunta.

Responde a outra: --Eu cantava
Noite e dia, a toda hora.
Oh! Bravo! -- torna a formiga --
Cantavas? Pois dança agora!
(La Fontaine, 1986, p. 20).

É sabido que a fábula de La Fontaine, situada na grande época clássica, mais especificamente, no neoclassicismo, exprime a valorização do tempo útil, do trabalho, própria deste período. Por outro lado, o haikai leminskiano ironiza a morte conseqüente do excesso de canto e escassez de labor da cigarra. O fim declarado ironicamente em “acabou a farra” parece apontar para a crítica do poeta à sociedade burguesa, onde não há espaço para a cigarra. Verifica-se o tom destrutivo da imagem erigida para retratar o fim brutal e absoluto do ser. Em Leminski, questiona-se o princípio da utilidade vigente na sociedade capitalista e, diferentemente, na fábula, deparamo-nos com o trágico apresentado com justificativas morais, isto é, merecedor. É no poema, então, que percebemos o assinalar da crítica irônica pressupondo a não conformidade com a ordem estabelecida.

Se na lógica do mundo capitalista não cabe o princípio do prazer, e mais, se a poesia se nos afigura como

uma dessas formas de prazer mundanas que perdem o sentido na era moderna, lemos, pois, em Leminski, uma mirada crítica sobre tal situação. A cigarra, no poema, pode sugerir uma metáfora da poesia situada no arenoso solo da modernidade. No tempo em que os ecos capitalistas soam mais altos e harmoniosos aos ouvidos burgueses, a cigarra deve incidir em silêncio perpétuo. Nessa perspectiva, vê-se que a obrigação do trabalho reprime a “farra” e o corpo é concebido unicamente como instrumento de produção. É o que diz Paz (1984, p. 196):

A concepção de corpo como força de trabalho conduziu imediatamente à humilhação do corpo como fonte de prazer. O ascetismo mudou de signo: não foi um método para ganhar o céu, mas uma técnica para aumentar a produtividade. O prazer é um desperdício, a sensualidade, uma perturbação.

Para obter um lugar ao Sol, ou melhor, à sombra, após o esforço diário em torno do cultivo do útil, para, enfim, alcançar o júbilo de todos os bens inalienáveis almejados por toda a gente: amor, amizade, festa, felicidade, é necessário lutar cotidianamente, qual um trabalhador que aguarda dias de recompensa procedentes ao sacrifício; em síntese, ser “formiga” ao habitar o mundo.

Destarte, poesia e cigarra se irmanam em seus papéis. A cigarra, na natureza, dada exclusivamente aos prazeres, perde a vez rapidamente. A poesia, na era da utilidade, mergulhada no solipsismo, no conflito de ser inutensílio, dança, como a cigarra de La Fontaine. Reitera-se, em tempos hodiernos, em que o que não produz lucro não serve para nada, a poesia, por não possuir um fim prático e imediato, permanece inútil. A cigarra, sujeita às leis irrevogáveis da natureza, a poesia, incompreendida pelas coerções morais impostas pela ditadura da utilidade que não percebem: “a arte é a única chance que o homem tem de

vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldes” (LEMINSKI, 1986, p. 92). Finalmente, entendemos que Leminski parece brincar impotente face o inevitável, mas combate com a arma da ironia, ao denunciar implicitamente o não-lugar da cigarra na natureza, metáfora do não-lugar da poesia e do poeta dilacerados pelas “formigas” implacáveis do sistema.

Afora tenha se empenhado de maneira incisiva no estudo dos poemas japoneses, conhecendo bem a tradição do haikai e até mesmo arriscando algumas traduções de poemas de Bashô, Leminski envereda-se pelo haikai com vistas a fustigar ainda mais o seu exercício de poeta experimental e, nele, sem dúvida, o haikai logra despertar a busca pelo fugaz que se pode apreender das coisas, o humor simples recôndito no mistério do cotidiano. Dessa forma, sua atitude experimentalista, ao lidar com o haikai, impulsiona a realização de uma poesia que enxuga os excessos e tenta fugir da rigidez do concretismo no que tange à ação de recusa às construções fráscas praticada pelo movimento.

Achado exemplar da matéria bruta auscultada nos liames do cotidiano para a composição irreverente do haikai é o poema que se segue:

saber é pouco

como é que a água do mar
entra dentro do coco?

(Leminski, 2000, p. 115).

Neste, o poético é captado num estado de cândida ignorância dos que não sabem e ensejam descobrir. Daí surgem interrogações soando como ingênuas, porque há certas coisas presentes na natureza que “são como são”, como fossem obviedades, e, dispersos conforme estamos

para dentro de uma visão automatizada da vida e das vicissitudes que se assentam em nosso mundo circundante, jamais indagamos a respeito. Acostumados a perceber apenas mecanicamente, ou ainda, a acomodar-nos na não percepção das coisas que são, naturalmente, sem intervenção humana, não conseguimos perguntar, tampouco explicar “como é que a água do mar entra dentro do coco”.

Pode-se vislumbrar aí a proposta emblemática de Oswald de Andrade (1985) no que concerne ao “olhar infantil” sobre o mundo, só possível entre os poetas e demais seres destoados das convenções instituídas pela sociedade. Leminski faz brotar poesia donde menos se espera e, aqui, precisamente, também surge a abstração de um instante ocorrido na natureza para dentro da escrita emergencial que prefere tomar elementos mais prosaicos e corriqueiros, quase imperceptíveis. Certa prática de regularidade poética advinda do caráter caprichoso de Leminski é identificada, nesses versos, no exercício da rima (pouco / coco), mesmo nos haikais, para não abrir mão da musicalidade, do ritmo que agrada a sensibilidade do leitor, apanhado de surpresa pelo improvável alçado ao nível de uma indagação. O poema adquire um nítido sabor filosófico, investigativo, sobre o profundo que se vai achar na superfície do banal.

Ao ostentar urdiduras poéticas tocadas pelo primor da novidade, Leminski parece conciliar o aparentemente inconciliável, os dois universos distantes (oriental e ocidental), ao fazer de seus haikais um desdobramento do tradicional poema japonês, quando, por vezes, não abre mão dos ingredientes orientais: contemplação do instante e da natureza em três versos sem rima nem título, ao mesmo tempo em que, em outros poemas, se afasta um tanto da tradição ao admitir e ajudar consolidar uma nova forma de haikai, ocidental, amiúde rimado, algumas vezes com título e nem sempre voltado às questões do tempo e da natureza.

Leminski, quer-se reiterar, em sua dicção poética, ao visitar a tradição do haikai, muita vez, em consonância com os poetas orientais, deixa-se embriagar em divagações filosóficas acerca do tempo e da natureza, experimentando a analogia com o simples que habita o mundo. Entretanto, a relação analógica que se visa sustentar com o mundo, típica desses povos orientais, e evidentemente percebida na poesia japonesa, data de um tempo místico anterior à entrada do capitalismo no mundo, à ordem mercadológica e à negação das artes e de todas as formas de prazer, rompidas, pois, em prol dos poderes da sociedade industrial que incute no homem a lógica hostil do trabalho.

Entre os ocidentais, sobremaneira, a ordem industrial redundava em um artista para sempre cindido, o qual não encontra outro caminho senão o de se rebelar contra a modernidade e a ditadura da utilidade nela circundante. Decorre daí que, para os poetas modernos, e entre eles, consideramos Paulo Leminski, a analogia está perdida, o que não subentende que os poetas não visem recuperá-la. Paz (1984), cujos estudos temos apreciado ao longo deste trabalho, é quem discorre exemplarmente sobre a nostalgia da unidade e a tentativa dos artistas em resgatá-la através da analogia poética.

Não obstante acreditarmos que a analogia caracteriza toda a poesia moderna e se faz presente de alguma maneira em Leminski, particularmente, entendemos que a analogia reside aquém da sua consciência irônica, crítica, a qual reflete um artista fragmentado e sucumbido pelas suas fissuras ante o mundo filisteu. Paralelo ao humor que encontra lugar apropriado em seus haikais, desvela-se, em acordo com Moreira (2001), uma atmosfera trágica que não tem a ver com a saudade da unidade. O humor dos poemas breves de Leminski configura-se, então, como o ponto para o qual ele foge ao insurgir contra quaisquer modelos sistêmicos que primam pela rigidez e seriedade em

detrimento da descontração lúdica. Contudo, observa-se que o riso não o salva de todo o conflito, vez que o poeta sabe que “a fuga do sistema só pode ser feita com elementos do próprio sistema” (ibidem, p. 200).

Conforme informações supracitadas, estudiosos do haikai, entre os quais destacamos Haroldo de Campos, enunciam dois elementos básicos que caracterizam o tradicional poema japonês: um deles relacionado à condição geral (estações do ano) e o outro referente à transformação, ou seja, à percepção momentânea de um fato. A capacidade de concentração e vigor exigida por este poema breve, quando da demonstração de certos estados da alma, se ajusta com a peculiaridade do idioma japonês e seus ideogramas, o que propicia um desafio à distinta realidade lingüística dos ocidentais. A discrepância entre as duas realidades levou Campos (1977) a criticar a atuação dos ocidentais que se fizeram haikaístas, alegando que o Ocidente descaracterizou a composição epigráfica, deixando a desejar, sobretudo, em respeito à exatidão das 17 sílabas obtidas pelo eficiente poder de condensação do poema japonês.

É real, dados os aspectos já comentados, a dificuldade do trabalho do tradutor de haikais em ser fiel ao texto original, porém, no tocante à modificação estrutural e temática do poema, é preciso lembrar que esta antecede mesmo a difusão da modalidade entre os ocidentais, porquanto Bashô já havia transformado o haikai, despindo-o de seu caráter nobre e erudito, para, então, introduzir o simples laborado com elementos do cotidiano. Artistas brasileiros tais como Guilherme de Almeida, Millôr Fernandes, Paulo Leminski, Alice Ruiz, entre outros que se envolveram com a prática do haikai, admitiram, naturalmente, inserir, em suas composições, aspectos mais condizentes com a nossa realidade literária.

Ao tratarmos da relação da poética de Leminski com esta influência, podemos afirmar que, como Eliot (1989, p.

38), nele, “a tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço”. É perceptível, nesse sentido, a maestria de Leminski ao adentrar visceralmente o universo oriental, a literatura japonesa, não apenas com intuito literário, mas também, em seu ofício de pesquisador inquieto e árduo.

Emblemático da atuação crítica de Leminski frente à influência do haikai na poesia brasileira é o breve ensaio “Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira”, originalmente publicado na Revista *Ímã* do Espírito Santo em 1986 e, por nós, extraído do site Kamiquase <<http://planeta.terra.com.br/arte/PopBox/Kamiquase>>, um dos maiores e mais bem organizados acervos virtuais da obra de Paulo Leminski, dirigido pelo poeta e tradutor Elson Fróes.

Nesse ensaio, Leminski versa sobre possíveis aproximações entre o Ocidente e o Oriente, com vistas, já nessa época, a uma futura unidade cultural concretizada entre os homens. O autor adverte que a primeira influência direta da poesia japonesa no Brasil teria sido sobre os modernistas de 22 através das traduções francesas. Mario de Andrade (/s.d./ p. 249) assinala que gêneros poéticos orientais divulgados entre nós, entre os quais se situa o haikai, “influíram com suas dimensões minúsculas na concepção poética dos modernistas”. Pode-se constatar, desse modo, que, entre eles, a verborragia é dissipada pelo anseio de síntese corroborado na realização do poema curto que vige, intensamente, no referido movimento literário. É interessante observar que Leminski traça um breve percurso do haikai no Brasil ao longo da consolidação da literatura brasileira, remetendo, aliás, a Guilherme de Almeida como precursor das principais modificações do haikai entre nós, por ter introduzido a rima inexistente entre os nipônicos.

Leminski destaca, ainda, a presença de um Oswald de Andrade que retira dos haikais o ideal para os seus

“poemas-minuto”, cita, entre tantos, Mario Quintana, quem considera bom assimilador do imagismo do haikai, a popularidade dos haikais de Millôr Fernandes, o exercício do haikai entre os concretistas e marginais dos anos 70, entre estes, a figura da esposa Alice Ruiz, notável haikaísta. Por fim, Leminski explica a relação metafórica construída no título do ensaio. Para ele, o haikai lembra o bonsai, árvores japonesas, conhecidas por seu cultivo melindroso, artístico e pacientemente realizado em vasos minúsculos. E conclui: “‘haikai’ é ‘bonsai’ da linguagem. Explique quem puder. Os japoneses já estavam lá”.

A caminho de finalizar este texto, queremos ressaltar, em uníssono com Franchetti (1994, p. 197), a importância de Leminski para a poesia, ao conseguir juntar “a abordagem tecnicista da poesia concreta com uma espécie de orientalismo zenbudista que provém de outras fontes”. Na adaptação do haikai para o seu trabalho poético, sem dissipar a atenção dirigida à técnica do ideograma, Leminski concebe o poema japonês como um campo fecundo onde a poesia pode abastar-se do cotidiano.

Neste estudo, procurou-se observar que a liberdade poética leminskiana, ao nortear o trânsito ora pelos detalhes originais do haikai, ora pelas novas conquistas ocidentais (rima), corrobora a originalidade de seu trabalho. Pela criatividade de suas livres recriações de Bashô bem como por suas composições que absorvem o humor arraigado nas origens do haikai, humor este tão sutil, e, portanto, quase imperceptível ao olho ocidental, Leminski configura-se como um dos mais importantes haikaístas citados nos estudos desta tradição poética na literatura brasileira.

Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. In: _____. **Obra imatura**. São Paulo: Livraria Martins /s.d./.
- ANDRADE, Oswald. **Cadernos de poesia do aluno Oswald**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. (Poesias reunidas).
- BASHÔ, M. **Trilha estreita ao confim**. Trad. Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. Haicai: homenagem à síntese. In: _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CHAGA, Marco Antônio. **A viagem do haicai de Nempuku**. Santa Catarina: Universitária Grifos, 2000.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaios**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FRANCHETTI, Paulo. Notas sobre a história do haikai no Brasil. In: **Revista de Letras**. São Paulo: UNESP, n. 34, 1994, p. 197-213.
- GOGA, H. Massuda. **O haicai no Brasil**. Trad. José Yamashiro. São Paulo: Oriente, 1988.
- KIERKEGAARD, S. A. **O Conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LA FONTAINE, **Fábulas**. Ilust. Gustave Doré. Trad. Bocage et al. Rio de Janeiro: Brasil-América, 1986.
- LEMINSKI, Paulo. A arte e outros inutensílios. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 out.1986. Caderno Ilustrado, p.92.
- _____. Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira. **Revista Imã**. Espírito Santo, n.3. p. 37-38, 1986. Disponível em < [http:// planetaterra.com.br/arte/PopBox/kamiquase](http://planetaterra.com.br/arte/PopBox/kamiquase) >. Acesso em 15 nov.2005.

- _____. **Caprichos & relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **La vie en close**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- MARSICANO, Alberto. A Trilha Errante de Bashô. In: BASHÔ, M. **Trilha estreita ao confim**. Trad. Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. A trilha errante do Haikai. In: BASHÔ, M. **Trilha estreita ao confim**. Trad. Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. São Paulo, Iluminuras, 1997.
- MOREIRA, Wilton Cardoso. **Leminski**: sem leme, sem lema. 2001. 229f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.
- PAZ, Octavio. A poesia de Matsuo Bashô. In: _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In: _____. **Inútil poesia**. Cia das Letras, 2000.
- SAVARY, Olga. **O livro dos hai-kais**. São Paulo: Aliança cultural Brasil – Japão / Massao Ohno, 1987.
- VAZ, Toninho. **O bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.