

# Errância da brevidade poética no sonho-educação

Marina dos Reis<sup>1</sup>

## A poeira esquiva-se do olhar

89

Este estudo erra, nomadiza sobre o Arquivo da Filosofia da Diferença-Educação. Para tanto, usa de aportes teóricos contemporâneos para maquinar uma didática errática em suas possibilidades aforísticas, ilógicas e onirocríticas. Desloca alguns conceitos do zen-budismo e da literatura de brevidade poética e visual oriental para diferir procedimentos de trabalho no sonho curricular. Elabora provocações para pensar uma docência em sua tradução extratora de sonhos do arquivo (CORAZZA, 2019 b), no *Satori* da Aula. Entende o contemporâneo do currículo como um espaço de criação imanente e usa a errância de Bashô para bordar haikus-entrementes, sem intenção de doutrina. Conclui que uma Aula não pode voltar ao que era.

## Sonho amanhã para traduzir ontem

Assim, as composições deste artigo formam uma unidade heterogênea tramada pelos estudos erráticos em uma poética de brevidade do haiku e do sonho. Tais recursos tensionam formas de expressão em

---

<sup>1</sup> Mestra e doutoranda em Educação, Linha de Pesquisa da Filosofia da Diferença-Educação (UFRGS).

procedimentos inventivos na docência-pesquisa em Filosofia da Diferença-Educação. As transcrições de nossos estudos elaboraram-se usando, talqualmente os sonhos, elementos disparatados: as imagens e palavras-imagem, as palavras-valise, a imagem-tempo, os ideogramas, os diálogos ilógicos do zen-budismo<sup>2</sup> (*koan* ou *mondo*), os *haiku*, as fantasias acordadas, as Aulas-sonho, os silêncios<sup>3</sup> i-mergulháveis. Aqui e agora, se há um “ideal” de conhecimento, é daquele que se desdobra num plano tipológico de dados pela interpretação errante. Tal procedimento, com Deleuze (2000): “fixa um sentido sempre parcial e fragmentário de um fenômeno”. Errar o Arquivo é dramatização, onde o pensamento cria “valores hierárquicos dos sentidos” (DELEUZE, 2000, p. 23, tradução nossa) pela avaliação que compõe os fragmentos dotados de suas pluralidades.

Nessa diferenciação do pensamento que deseja errar (e não julgar), um constrangimento é criado ao esperado encanto do cartesiano modo de pensar. Elabora-se um modo onde há uma fissura à potência da diferença: errar é uma desaprendizagem que se desvia da pedagogização e da metodologia para reterritorializar-se em um plano de variação, nas indiferenças:

Sobre um pensamento como movimento da alma, variação contínua da paisagem, inquietação permanente, construção de novos mundos, fundação de novas taxinomias, não-modelar, metamórfico, que cria na diferença, não está a serviço da boa intenção, é força terrível, da ordem da crueldade. (TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 55)

A tal prática errática não se toma um indivíduo separado da multidão, dotado de algum dom, mas sim um ente moderno: um ser-sentido,

<sup>2</sup> Esclarece-nos o filósofo e pesquisador coreano Han (2019, p. 7) que o zen-budismo é uma forma de budismo orientada à meditação. De origem chinesa, é chamado *mahā*(grande)*yanā*(veículo). A doutrina de Buda, cujo discurso é “livre da compulsão pela verdade que determina o discurso cristão”, nos convida a errar em um caminho de imanência, que criamos ao pisá-lo e ao percorrê-lo, sem origem ou sem dívidas a uma totalidade (no caso do zen-budismo, esse caminho é traçado para lidar com o sofrimento humano). Em percursos errantes nossa pesquisa golpeia o corpo docente com signos a traduzir de zen, o qual é “meio que se torna inútil após ter alcançado o objetivo”. Já a forma budista *hīnayāna* (pequeno veículo) visa, ao contrário do zen-budismo, a uma autorrealização.

<sup>3</sup> O que nutre a prática do zen-budismo é um “filosofar sobre e com”, na qual o silêncio é “sondado linguisticamente sem afundá-lo, assim, imediatamente na linguagem” (HAN, 2019, p. 9).

cuja sensação com a inconsistência deveniente da vida golpeia no pensamento tipos a-traduzir. Fora das palavras, esse gesto evoca pulsões à superfície, fragmentos livres de julgamento: a vontade de criar um corpo que erra, ora denominado Corpoliverso<sup>4</sup>. Trata-se de um trajeto em extensão, cujos signos<sup>5</sup> desejantes afetam a personalidade, que passa a ser uma singularidade não interiorizada em um Eu: “a singularidade [via a Diferença] foge à generalidade, pois implica a emergência de traços absolutamente circunstanciais, que não são os mesmos que processos pessoais” (TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 58).

O sentir *kokoro* (coração) é a palavra que os japoneses usam para “algo que está entre o pensamento e a sensação, o sentimento e a ideia”, e na tradução do poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) “*kokoro* é mais, é o coração e a mente, a sensação e pensamento e as próprias entranhas, como se aos japoneses não lhes bastasse sentir só com o coração” (TABLADA *apud* PAZ, 2015b, p. 171). O sistema que erra é rizomático. A composição da unidade diferencial é heterogênese, na qual “coordenadas do Idêntico, do Semelhante e do Análogo” foram subtraídas. O acaso passa a mobilizar o pensamento errático, nômade, forçando-o a afirmar o seu fora como uma dobra diferencial em devir: “começar não é mais fundar” e pensar não é adequar-se a uma realidade já dada (DE ABREU FILHO, 2007, p. 91). O pensamento que anda não precisa de muletas apriorísticas, mas é assediado por signos, eviscera numa consistência imanente. Assim, o compósito diferencial deste errar o pensamento opera não pela falta, mas pela afirmação de pesquisa desejante: “o desejo faz corpos até mesmo com fragmentos díspares, peças que não se agrupam, matérias que não se colam, linhas que se diluem em massas informes. Antes de burlar a Ordem, o

<sup>4</sup> Corpoliverso faz parte da investigação autoral no doutorado em andamento.

<sup>5</sup> Para que o pensamento rompa em multiplicidades, Signo aqui é tomado à maneira de Deleuze (segundo TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 181), como aquilo que nos afeta e que vem formigar e pôr em movimento algo em nós: a-traduzir. O susto, dessa forma, e todos os signos aqui tratados são signos que desencadeiam afectos e, portanto, percutem o pensamento, que é multiplicidade, a desencadear processos criativos. O signo é portador de sentidos ainda não diagnosticados, ele carrega um sintoma, um sintoma da relação das forças de sua potência de afetar o pensamento, pois “todo signo envolve a coexistência de sentidos”. O pesquisador fareja um signo e a necessidade é clinicar uma anamnese que afirme uma heterogeneidade e subtraia os modelos de reconhecimento, pois o fora não é “uma exterioridade material ou realidade conformada com a verdade transcendente e idêntica a si mesma” (DE ABREU FILHO, 2007, p. 92). O fora também é fluidez errante e silenciosa.

desejo escapa de suas determinações nas fugas trágicas pelas quais se dispõe” (TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 101).

Deleuze nos ensina, ao longo de sua imanência-vida, que precisamos estar com a cabeça fora quando o meio em que nadamos não é o nosso natural. Por isso, os termos espírito (o intelecto) e alma utilizados neste caminho são transcriados na acepção de Valéry (2011; 2018; 2005)<sup>6</sup>. Como conceitos devenientes e intercambiantes ao corpo que brota nesse trabalho: Corpoliverso, um corpo poético que erra em suas multiplicidades, agenciadas por essas quimeras míticas — e orientais — que são desejo. Por isso, diante da linguagem, há nada:

O plano de imanência é pré-filosófico, e já não opera com conceitos, ele implica uma espécie de experimentação tateante, e seu trabalho recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso. Corremos em direção ao horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com olhos cansados [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 58).

92

### Premir o modo Soneca

*Uma vez um mestre zen descreveu o corpo como uma massa de carne vermelha na qual o ser humano entra e sai continuamente.* (OIDA, 2017. p. 84)

Pensar poeticamente com a errância e brevidade dos *haiku* (haicais ou *haikai*) é um pensar des-interiorizado de um Eu, de um centro que exija confluência. O desafio deste estudo em agregar-se a essa forma de expressão um estilo de sonho-poesia, um corpo em devir fluitivo do agora, Corpoliverso, já é traçar uma imanência. Se há um *soma*, é pousada de portas escancaradas, ou é hóspede de saída. Esse ser errante, de sensação, é afável às trevas das bordas imaginativas, resgata o detalhe absurdo do sonho, escuta fragmentos daquilo que sente. O despertar de um sonho, na

<sup>6</sup> Neste estudo, em consulta às obras: *Lições de Poética*. Tradução de Pedro-Sette Câmara. Belo Horizonte: Ed. Áyiné, 2018; *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. 4. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2011 e *A alma e a dança*: e outros diálogos. Tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

sensação que resta de uma imagem fugidia, pode, portanto, ser signo a-traduzir em poesia zen: um *haiku* via meditação transcriativa que condensa modos de pensar:

É extraordinário que, a nível do significante mesmo, a poesia e o mais fundamental processo de elaboração onírica, que é a condensação, mantenham em alemão um parentesco revelador: Poesia é *Dichtung* e condensação é *Verdichtung*. (Daí, a fecunda tirada de Pound: poesia = condensação). Realmente, rende muitíssimo colocar em paralelo os processos de "trabalho de sonho" com os processos de elaboração poética: condensação, deslocamento, figurabilidade. Lacan, retomando e desenvolvendo indicações de Jakobson (no estudo "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia" (na obra *Essais de Linguistique Générale*) assimila o deslocamento à metonímia e a condensação à metáfora. (MENEZES, 1993, p. 125)

93

A atividade interpretativa de um sonho é um modo errante: selecionar, reunir, explicar, compor. Não totaliza ou unifica os fragmentos, mas a unidade que se move nessa perspectiva é interseccionada transversalmente pela atividade paradoxal do pensamento que erra, que desfigura velhas relações e abre fissuras com o fora para novas bifurcações na cadeia das interpretações do Arquivo da Educação:

A lógica arquivística é sempre da ordem do indeterminado e inconcluso, de maneira que os ordenamentos e classificações são sempre variáveis, e novas classificações são sempre passíveis de serem criadas. Do mesmo modo, a forma como olhamos e analisamos os achados não implica interpretações e resultados fidedignos, mas oscilações, modulações, variáveis que remetem sempre a novas visibilidades. (CAMARGO; CAVALHEIRO; MUNHOZ, 2019, p. 106)

Tal interpretação de signos a-traduzir na docência-pesquisa da Diferença não se reduz à “aprendizagem da lógica de um sistema de signos”, mas avança “em perpétua heterogênesse” e “sem totalizar ou unificar os diferentes sistemas de valores que cria” (DE ABREU FILHO, 2007, p. 102). No corpo, isso é impregnar-se de signos (sendo o signo “nem matéria nem significações”) que afirmam a diferença quando contraídos

como um sintoma. O corpo não é uma realidade, mas acaso resultante de relação de forças (as quais também sinalizam uma consciência) dominantes e dominadas. O corpo sem órgãos deste estudo, Corpoliverso, é “acontecimento em uma temporalidade descontínua” (DE ABREU FILHO, 2007, p. 101).

Nessa errância oniróide, das multiplicidades de almas transvaloradas, o fluxo pensamental de sonho didático e de poesia curricular (CORAZZA, 2019a, b) cria no plano onírico de Corpoliverso a capacidade de fareja a traduzir do Arquivo<sup>7</sup> para deles extrair sonhos de Aula:

Aula como uma imagem distorcida, em tratamento permutativo entre o diurno e o noturno, o que explicará a sua existência não estruturável, implicada na distorção própria dessa imagem, enquanto possui uma linguagem tácita que fala a seu modo, em uma marginalia fáustica. (CORAZZA, 2019b, p. 54)

94

Corpoliverso dobra-se Fora, causando uma extensão virtual donde rompem seus conceitos, atualizados no Acontecimento que é errar o Arquivo. Rompem nessa tradução, o silêncio, o ilogismo — intensidades implicadas na tessitura de um fazer onirofílico. Não há fundamento, o pensamento não é mais uma faculdade submissa e voltada ao verdadeiro, não está sob a égide de “modelo de reconhecimento (senso comum/ bom senso)”, sua necessidade movente é a de afirmação do fora, o ser é afirmação do devir. Trabalha com seus fragmentos, assim “o fenômeno deixa de ser pensado como aparência ou aparição, e o fragmento, não sendo mais referido a uma totalidade perdida ou por vir, torna-se diferença irreduzível à identidade, isto é, signo” (DE ABREU FILHO, 2007, p. 90-91).

O Corpoliverso errático surge como signo em nossa transcrição. Ele opera em um estado meditativo sobre o pensamento, estado no qual o “burburinho da identidade cala-se, in-diferença especial, na qual a fala, por assim dizer, flui. Essa fala que flui responde à uma paisagem fluente do vazio” (HAN, 2019, p. 66). Tal mundo deveniente é o da imanência de

<sup>7</sup> O Arquivo, segundo Camargo; Cavalheiro; Munhoz (2019, p. 101), “[...] não é um lugar de onde se extraem fatos, um depósito de letras mortas, mas um conjunto de regras que permite o aparecimento, a ativação e o apagamento de determinados enunciados. [...] o arquivo é [com o pensamento foucaultiano] como um sistema de discursividades que se transforma, se modifica, se atualiza e nunca se esgota.”

fragmentos que, livres de “uma identidade em uma unidade”, deslizam entre si em uma desobrigada e recíproca prática de revezamento e de penetração intermitente no Informe, pois “o verdadeiro vazio não é distinto do dotado de forma” (HAN, 2019, p. 68). O vazio, espaço que percorre o erro, não é, pois, a negação do individual e nem uma forma niilista, mas afirma o ser-sensação, “nega-se apenas a demarcação substancial que produz tensões oposicionais”. Essa “afabilidade do vazio é uma abertura” onde todo ente é no mundo a respiração das outras coisas, que se avizinham, que se espelham mas que nada rejeitam ou retêm (HAN, 2019, p. 69 e 74). Corpoliverso, em vazio de multiplicidades da prática de errar o Arquivo, possui um “coração em jejum, de hospitalidade sem limites” (HAN, 2019, p. 88), que se desdobra em algo indefinido, transforma os fluxos de desejo ou mesmo a vontade egóica em zona de fluidez e de brevidade.

95

Es-vaziar-se até que algo aconteça: eis um signo para Diferir-se, errando. Como recolher as coisas do mundo, os fluxos de afectos sem antes estar vazio de imagens-prontas, da linguagem clichê e de Si mesmo? Desarmado do cuidado com o Eu-Si, o ser-afável é devir puro, pois “transforma a si mesmo de maneira correspondente ao fluxo das coisas, em vez de querer [desejar] permanecer igual a si. Seu si de ninguém, desprovido de si, consiste em espelhamento das coisas. Ele brilha à luz das coisas” (HAN, 2019, p. 101). Esse ente, na esteira de Han, não é um espelho inerte, mas afável, um tipo de ser de sensação, que repousa recebe signos em sua essência de potencial de sentidos. O “ser-afável” (HAN, 2019, p. 91) não é acionado, portanto pelas paixões de um eu: “o vazio des-interioriza o Eu em um rei *amicae* que se abre como uma pousada. Também o ser-com-outros (*Mitsein*) humano pode ser apreendido a partir dessa afabilidade” (HAN, 2019, p. 159).

O corpo que pratica essa maneira de errar, de esvaziar clichês, de modo ativo, passa a pensar modos com sua experiência singular. Viver um tipo de experiência artística. Por exemplo, se observa erraticamente uma paisagem, “rio e céu passam um no outro, e fluem no coração des-interiorizado, es-vaziado de ninguém” (HAN, 2019, p. 102-103). A terra sem limites entra, assim, no sonho da ponta tintada do pincel, e o pintor é removido da paisagem.

**Haiku ou poemas zen**

Manhãs de terras  
Fagulham sujeiras  
Sopro outonal  
(Autor(a))

96

O Zen é “uma doutrina sem palavras”, a experiência de sentir o sentido pelo sem-sentido é incomunicável. Para que um estado propício a afectos seja provocado, os golpes do mestre (como nos diálogos *mondo*) usam de formas que destroem a nossa lógica e a nossa “perspectiva normal” — paradoxos, absurdos, contrassensos, golpes físicos, anedota — “mas a destruição da lógica não tem por objeto remeter-nos ao caos e ao absurdo e sim, através da experiência do sem-sentido, descobrir um novo sentido” (PAZ, 2015a, p. 160). O mundo que cabe em um grão de pó é “vazio de todo sentido teológico-teleológico [...], não é ocupado nem por *Theos*, nem por *anthropos*”. O caminho zen-budista é afirmativo de um mundo não-transcendente, mas sim imanente e deveniente “sem solo firme” (HAN, 2019, p. 24), que desemboca no erro do cotidiano.

No mundo zen-budista não há porquês cartesianos, tampouco há harmonia ou busca por ritmo musical divino, “também o *haiku*, caso se escute mais atentamente, não é ‘musical’. Ele não tem nenhum desejo, é livre de todo clamor ou nostalgia. [...], tal insipidez intensiva constitui a sua profundidade” (HAN, 2019, p. 28). Não há nada a ser buscado por trás de um fenômeno, “não há nada fora das evidências que aparecem sob sua própria luz”, talqualmente o *haiku*, “o mundo inteiro não está recolhido em um desconhecido, mas esse mundo inteiro parece nas coisas”, não há medida das coisas, mas a doação de medida (HAN, 2019, p. 31).

O exercício zen-budista consistiria justamente em se libertar daquele persistir eterno. O nada do zen-budismo também é vazio no sentido de que ele nem ondula em si mesmo nem deságua e derrama em si mesmo, que ele não tem o preenchimento do Si, não tem a interioridade cheia, que emanaria em um transbordamento para fora. (HAN, 2019, p. 37)



Os *haiku*, ora traduzidos como ferramentas da brevidade errante “não são uma expressão da alma”, mas interpretação de ninguém. Nos *haiku* não há nenhuma interioridade a ser extraída, “nenhum eu lírico se expressa” ou toma a palavra, usa de metáforas ou símbolos. As coisas do *haiku* “não são impelidas a nada. Antes o *haiku* deixa que as coisas brilhem em seu assim-ser, além do acesso humano”. O coração do poeta está apto a “surpreender estados intervalares” (CORAZZA, 2019 b, p. 11).

### Duração do Signo breve

*O haiku é uma pequena cápsula  
carregada de poesia capaz de fazer  
saltar a realidade aparente.*  
(PAZ, 1980, p. 16-17)

97

A poesia japonesa, assim como a francesa, usa principalmente a medida silábica: não há rima nem versificação acentual, “o japonês é rico em onomatopeias, aliteraões e jogos de palavras” (PAZ, 1980, p. 15). A popularização da forma *haiku*, no Período *Tokugawa* (1660-1868) (CAMPOS, 1969), para além da diversão erudita imperial, deu-se primeiramente pelos poetas: *Yamazaki Sōkan* (1465-1553) e *Arakida Moritoke* (1472-1549) (HIRAFUKU, 1932, p. 28, tradução nossa). Popularizou-se graças a Bashō<sup>8</sup>, mas também a outros poetas, a exemplo de Buson (1716-1784) e Ransetu, Kikaku, Issa (1763-1823):

A sua origem remonta à poesia da antologia *Manyoshu*, e tem por base a *Renka*, forma de poesia continuada, derivação da *katauta*. A *Renka* é composta por dois poetas, um que começa a primeira estrofe e ao jeito de pergunta, e outro que replica com a segunda, sempre em

<sup>8</sup> *Basho Mayuo ou Matsu-ura-Bashō ou Matsuo Munefusa ou Matsuo Chūzaeomon ou Mtsuo Bashō ou Shōofū* (Província de Iga, 1644 — Osaka, 1694). Bashō significa, em português, literalmente, bananeira, nome que o poeta errante forjou ao contemplar a planta em um dos jardins de seus eremitérios. Compilado das seguintes fontes consultadas: HIRAFUKU, Hyakusui. *An anthology of Haiku ancient and modern*. Tokyo: Maruzen, 1932. 841 p. FRÉDÉRIC, Louis. Dicionário. O Japão: dicionário e civilização. Trad. David Hwang. Revisão técnica Jorge Júnior do Prado e Jussara Kazue Ichioti. São Paulo: Globo, 2008, 1457 p. SANTOS, César dos. *O Japão através da sua literatura*. Lisboa: Cosmos, 1945, 176 p. SVANASCINI, Osvaldo. *Três mestres do Haikai: Bashō, Buson, Issa*. Trad. Maria Ramos. Rio de Janeiro: Cátedra, 1974. 64 p.

obediência aos preceitos de ritmo e harmonia característicos da poesia antiga. (SANTOS, 1945, p. 76)

O *haiku* (abreviação de *haikai-hokku* e comumente traduzido em português por *haikai*) é o “cúmulo da concisão poética” (SANTOS, 1945). Novo gênero de poesia sintética, 17 sílabas repartidas em 3 versos de 5 – 7 – 5 sílabas; que são *hakka* (primeira parte — *hokku*) de um poema clássico (dos tipos *Tanka* ou *Waka*, 31 sílabas, ritmo [5 – 7 – 5 – 7 – 7]); ou do humorístico *Renga*, 2 hemistíquios nos ritmos [5 – 7 – 5] (*hokku*) e [7 – 7]) (FRÉDÉRIC, 2008, p. 117). Os poemas curtos, chamados *Kouta*, logo foram preteridos pelos poetas, que passaram à forma miniatura dos *Hokku* ou *Haikai* (que é a primeira estrofe que se separou da segunda da *Renka*), forma breve que “se tornou a expressão requintada do lirismo japonês” (SANTOS, 1945, p. 77). Já para o filósofo Han (2019), em oposição às poesias-do-isso, os *haiku* não apontam propriamente para nada, para nenhum substantivo indisponível. “Nenhum Isso demoníaco inunda o Eu e o mundo”, esse Eu, segundo Han (2019), tomaria as coisas do mundo de forma alheia e impessoal, sem referências. Enquanto que “os *haiku* articulam uma referencialidade, uma afável relacionalidade” (HAN, 2019, p. 110-111).

98

Em nosso procedimento, nas três linhas do *haiku*, a matéria da imaginação encontra-se errática e deslocada na imagem corriqueira, a ser trabalhada numa forma de expressão transcriada em a-traduzir (partes ansiosas por tradução, de um Original). Na maioria das vezes, o a-traduzir a um *haiku* é extraído do erro, da banalidade, e desconhece personificação. Esse bloco molecular de sensação manifesta-se de forma diferente em cada corpo quando une os paradoxos dos afetos, cujas forças de potência criativa brotam na saturação poética de sentidos do agora. A breve, mas profunda, linguagem do *haiku* movimenta o pensamento na operação Corpoliverso. Chispa a simplicidade de uma forma absolutamente minimalista e condensada na inspiração imediata.

### **Bashô, errar o mundo**

*Não sigo o caminho dos antigos.  
Busco o que eles buscaram.  
(BASHÔ apud PAZ, 2015a, p. 156)*

99

Bashô entendia-se como “monge errante em vestes que balançam com vento”, e sua poesia, *Fūryū*, era entendida literalmente como “fluxo de vento”. Assim, habitar o mundo para Bashô é errar, como as nuvens impermanentes, ser-hóspede “onde quer que seja no mundo”. Aqui está o espírito da brevidade que transcriamos para este estudo “mora-se, erra-se na finitude” (HAN, 2019, p. 114-115). Sempre em despedida, Bashô nos ensina que errar não é um vagar em ócio, mas “vagar sem lentidão [...] sem o peso da melancolia” (HAN, 2019, p. 117). O coração em jejum alegra-se e desperta por estar afável, disponível, deveniente. O errar é nomadismo que abdica de toda a forma do Meu: “Bashô anula inteiramente a sua existência econômica” em sua temporalidade sem futuro ou posse. Pisando o agora e a terra, o poeta errou sem o desejo (o desejo ocidental da falta), porque “Bashô já chegou desde sempre” (HAN, 2019, p. 123). Tal liberdade de um “coração vazio em in-diferença singular”, torna nosso Corpoliverso errante e afável aos fluxos da vida e do sonho, pois habita lugar nenhum do Arquivo da Educação. O vazio como superfície livre afirma a agoridade do “caminho que leva ao mundo habitado e pluriforme” (HAN, 2019, p. 129).

Bashô, em sua errância, deixou-nos diários de viagem (gênero em voga em sua época). Um diário famoso, citado por Paz (1980, p. 18-19), foi *Okuno-Hoso-Michi* (em português, *Sendas de Oku*), feito de “velozes desenhos verbais e súbitas alusões”, onde “não acontece nada, exceto a vida e a morte”, citando Bashô:

É primavera  
a colina sem nome  
por entre a névoa

Segundo Svanascini (1974, p. 34), Bashô ofereceu variações ao estilo da forma poética irônica e humorística do tipo *renga haikai*, sua criação reunia os conceitos de “sobriedade (*sabi*), humanidade e sutileza”. Seu estilo adquiriu o “princípio de comparação interna”, ou seja, a simples descrição emerge significações a partir de uma leitura visual do poeta em

uma nova relação com a realidade. Essa observação “simples e direta” é, para o cineasta Tarkovski (2010, p. 75-76), o elemento básico também da arte-cinema, ele disse: “O que me fascina no haikai é a sua observação da vida — pura, sutil e inseparável de seu tema”. Tal tradução de um estado de pura observação é um modo de errância da brevidade. É procedimento capaz, segundo Tarkovski (2010, p. 76-77), de sensibilizar qualquer pessoa, já que é um signo que golpeia um tipo de vontade de poesia. Mais do que reconhecer a imagem, o pensamento passa à imanência-vida. O *haiku* recusa-se em sugerir um significado final da imagem, é tipo de signo que “cultiva suas imagens de tal forma que elas nada significam para além de si mesmas, ao mesmo tempo que, por expressarem tanto, torna-se impossível apreender seu significado final” (TARKOVSKI, 2010, p. 124). No Corpoliverso errante preparamo-nos para essa sensibilidade de sonho de um poeta acordado, o qual “com agudeza, condensará o fluxo de emoções. Pensará a educação como uma ação humana afeita à poética paradoxal de ângulos desencontrados” (CORAZZA, 2019 b, p. 36).

100

### Unidade de erros

Um *haiku* trata, assim, de espaços, profundidades, o que o aproxima de nossas imagens oníricas, pois um leitor de *haiku* mergulha na natureza dessa observação, não há sujeito e objeto, mas “é a rã e o lago” (TARKOVSKI, 2010, p. 124), ao que nos traz ao mais famoso de Bashô, abaixo, algumas traduções:

Um templo, um tanque musgoso;  
Mudez, apenas cortada pelo ruído das rãs  
Saltando à água, mais nada  
(SANTOS, 1945, p. 32, Trad. Venceslau de Morais)

Um velho lago silencioso  
Salta uma rã na água  
Um chape quebra o silêncio.  
(TARKOVSKI, 2010, p. 124, Trad. Jefferson Luiz Camargo)

o velho tanque

rã salt'

tomba  
rumor de água<sup>9</sup>

Campos (1969, p. 55), sobre a brevidade e síntese do *haiku*<sup>10</sup>, cita Ezra Pound (1885-1972, da obra *ABC of Reading*)<sup>11</sup> para definir a poesia, lembrando-nos de que *dichten* é *condensare*: a poesia em geral, e especialmente a japonesa, trabalha nessa busca pelas “essências e medulas”. O trabalho de sonho também é, em sua base, a condensação de elementos diversos, os quais, na elaboração secundária (quando contamos ou escrevemos ou começamos a narrar um sonho), parecem-nos enigmáticos, pois as palavras não conseguem desamarar os nós da *assemblage* onírica. O poeta do romantismo alemão Novalis (1772-1801), ao equiparar sonho e pensamento, fragmentou: “Pensar, no sentido comum, é pensar do pensar, comparar etc. dos pensamentos especificamente diferentes. Sonhar direto — sonhar refletido — sonhar potenciado” (SOUZA; SUZUKI, 2015, p. 24).

Corpoliversonha acordado e põe a funcionar esses signos das paisagens noturnas pela errância de pensá-los. Pode usar esse acesso da brevidade da forma *haiku* ao emaranhado concentrado do sonho para restaurar em figuras aquilo que foi produto da sensação:

A sensação é o contrário do fácil ou do já feito, do clichê, mas também o contrário do “sensacional”, do espontâneo... etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao naturalista e a Cézanne), e a outra face voltada para o objeto (o “fato”, o lugar, o acontecimento). Ela pode também não ter face nenhuma, ser as duas coisas indissolúvelmente, ser o estar-no-mundo como dizem os fenomenologistas: por sua vez eu me torno na sensação e alguma coisa me acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro. (DELEUZE, 1981, p. 19)

<sup>9</sup> (*furu ike ya/ kawazu tobikomul/ mizu no oto*), na transcrição de Haroldo de Campos, 1969.

<sup>10</sup> Haiku/Haikai: Período Tokugawa (1660-1868). Bashô e sua escola (1644-1694), Buson (1716-1784) e Issa (1763-1828).

<sup>11</sup> Sobre a influência do haiku sobre o Imagismo promovido por Ezra Pound e outros nos anos 1912-14, a tese desse movimento de renovação da poesia de língua inglesa era a de que “as ideias poéticas são melhor expressas pela apresentação de imagens concretas do que por comentários” (CAMPOS, 1969, p. 55). E Pound passou a explicar o imagismo aproximando-os dos ideogramas (em japonês: *kanji*).

A poesia, se for um tipo de revelação errática no agora, adere sentidos que não existem a priori, mas revelam-se quando lançados. A poesia não pertence a uma totalidade, doa-se em seus resultados, é amante do acaso:

Ao criar uma imagem ele [o artista] subordina seu próprio pensamento, que se torna insignificante diante daquela imagem do mundo emocionalmente percebida, que lhe surgiu como uma revelação. Pois, afinal, o pensamento é efêmero, ao passo que a imagem é absoluta. (TARKOVSKI, 2010, p. 45)

102

O *haiku* é bifurcado. É forma condensada de “extrema economia de meios”, relaciona dois elementos básicos (a partir de Bashô interpretado por Keene): um elemento de permanência (“a condição geral”, como fim de outono, primavera) e outro elemento de “transformação”, de “percepção momentânea” (CAMPOS, 1969, p. 57). Talqualmente o pensamento rizomático, possui uma parte descritiva, enunciativa — a da condição geral e situação temporal e espacial do poema: “outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou uma pedra, a lua ou o rouxinol”. E outra parte, inesperada, relampejante — contém o elemento ativo, “consiste em voltar ao silêncio do qual partiu o poema, só que agora carregado de significação” (PAZ, 1980, p. 17). É o *Satori* ou choque zen-budista, entendemos que somente abertos ao erro poderemos capturar essa sensação. No léxico japonês, há inúmeros exemplos dessa maleabilidade compositiva: as “palavras-montagem”, trabalhadas ocidentalmente por Joyce com palavras-valise<sup>12</sup> (de Lewis Carroll, [1832-1898]), como em *silvamoonlyake*: “*silva*: selva em latim, *moon*: lua, *lake*: lago, além da nuance sonora *silver*, prateada” (CAMPOS, 1969, p. 58).

A índole *haiku* é anti-intelectual, antiliterária, concreta, anti-heroica e busca rebeldia às definições sem intenção de ser definido ou nomeado,

<sup>12</sup> Campos (1969, p. 58) entende a palavra-valise como “quase uma contraparte verbal do ideograma, ou seja, a reprodução do efeito do ideograma através da palavra, que já não mais secciona, mas incorpora em um continuum os vários elementos da ação ou da visão”, um “desenrolar cinematográfico”, talqualmente “uma pintura em movimento”. O cineasta Eisenstein (apud CAMPOS, 1969, p. 58-59) entende os haikus e ideogramas como “registros de tomadas”; e sobre o poeta James Joyce (1882-1941), que coube a ele “desenvolver em literatura a linha pictórica do hieróglifo japonês”.

errar é preciso. O *haiku* critica os lugares-comuns da linguagem, que tendem “a dar sentido a tudo o que vemos e uma das missões do poeta é fazer a crítica do sentido” (PAZ, 1980):

Trégua de vidro:  
 o canto da cigarra  
 perfura rochas.<sup>13</sup>

Não é a preocupação do *haiku* o decorativo e o artificioso, mas uma tensão promovida pela linguagem sucinta do vazio. Quanto à forma da composição de *haiku* em língua portuguesa, ou das traduções do japonês, Campos (1969, p. 59) — acerca de suas transcrições — descarta a cogitação de rima, por causa da transposição de uma linguagem onde há frequência homofônica, e do esquema métrico de 5 – 7 – 5 sílabas, pois a contagem silábica no japonês não obedece ao princípio da tônica final: “o verso japonês é plano, nele se computam todas as unidades silábicas”.

103

Tonta, pés unidos  
 à caça de borboletas  
 cinco sete cinco  
 (Autor(a))

O *haiku* é, via de regra, construído entre duas formas e sua “percepção poética surge do choque [entre essas duas partes]”. Ao subverter o sentido, o *haiku* produz uma reversão do tempo, e seu instante torna-se incomensurável (PAZ, 1980, p. 16 e 21). A chispa do *haiku* passa a ser um acontecimento, pois gera, a cada repetição, séries inapreensíveis de nomes prenhes em a-traduzir. O Acontecimento surge nesse devir ilimitado e “ocupa a superfície dos corpos” (DE ABREU FILHO, 2007, p. 105), é limiar entre estes e a linguagem. Para a Filosofia-Diferença, interessa-nos, portanto, perguntar dramatizando a linguagem a uma dimensão tradutória errante, que não se apoie nos designados, mas faça-se formas de expressão de potência nos signos, pois “traduzir um poema, um sonho, é dar testemunho de uma relação com outros, na qual, a cada encontro, inventamos, juntos, uma nova e única matéria” (CORAZZA, 2019 b, p. 41).

<sup>13</sup> Bashô (trad. O. SAVARY, *apud* PAZ, 1980, p. 20).

### Procedimento<sup>14</sup> da errância no vazio

O conceito budista central *śūnyatā* (vacuidade) é “um movimento de des-apropriação, de es-vaziamento do ente que se afunda em si”. A vacuidade afunda o ente em uma abertura, em uma amplidão aberta”. É oposto ao conceito de substância, a qual é, por assim dizer, “cheia [...] preenchida de si mesma”. O vazio “não marca nenhuma transcendência que precede à forma fenomênica”, nem representa um princípio originário” de cujo poder emanaria algum efeito (HAN, 2019, p. 58-59). As formas das coisas em total desprendimento, oscilam entre os conceitos ocidentais de presença e ausência, de ser e não-ser.

Em *zazen* (posição da meditação normalmente em lótus, pernas cruzadas), sabemos onde a língua está: ao tocar a ponta do céu da boca. Corpoliverso realiza-se em procedimento sobre o pensamento, sobre a arquitetura de pulsões (o edifício pulsional spinozista-deleuze-nietzscheano de intensidades, afectos e perceptos). Língua parada, já não é um órgão, mas órgãos de passagem do erro. Torna-se um corpo estranho da linguagem, maquinado sem idioma. A língua erra o corpo. O silêncio exercitado em *zazen* é um elemento sugerido a essa maquinação pensamental. Procedimento que luta para adentrar o momento presente, faz parte da suspensão errante de a-traduzir. Ouve, Corpoliverso, a obliquidade das vozes incessantes do pensamento. Errar é atravessar o caos na velocidade do fluxo incansável de pensar, quando a língua percorre palavras. A lavratura desse caminho que erra é um modo de vida que não diz nada diante do relâmpago. Sobre o Nirvana, em trecho de *Dharma Bums*, Kerouac (*apud* ECO, 2007, p. 208) descreve sua busca pela chispa poética da vida, o *Satori*. Deixou-nos dito que não há o que buscar, sob a lua: “[...] isto é Isto... o mundo como é o Nirvana, estou procurando o Céu além enquanto que o céu está aqui, o Céu nada mais é do que este pobre triste mundo [...]”. O nada budista não possui um interior infinito para onde se recolheria, não se deixa

104

---

<sup>14</sup> Conforme aportes de Feil (2011, p. 70-71), “O procedimento é, primeiramente, uma maneira de ocupar o vazio provocado pelas Formas doentes; depois, é uma maneira de recuperar o vazio. Em suma, o procedimento é uma maneira de preencher o vazio sem se desfazer dele pois, conforme Deleuze e Guattari, a expressão puxa o conteúdo”.



determinar por forças regentes ou ordenadoras do mundo, “o nada significa que nada domina” (HAN, 2019, p. 18).

O julgamento que separaria elementos por conta de uma substância, é suspenso quando o pensamento erra no vazio. Toda a diferença flui e desliza em outras diferenças: “o vazio esvazia aquele que vê no visto. Pratica-se, por assim dizer, uma visão objectual, que se torna objeto, que deixa ser, que é afável”. Tornar-se da qualidade da coisa “vista”, o beija-flor sorve as sépalas e as sépalas tremem o beija-flor, num “vazio aberto há a penetração recíproca, [...] nada se recolhe a um si isolado” (HAN, 2019, p. 63-64).

Permanecer no presente é um dos procedimentos *zazen*. Mas um sonho contado também só acontece no agora, é signo poético que surge da agoridade, o erro é inevitável. O procedimento a seguir sugerido da prática Corpoliverso entende-se como acesso a uma possibilidade de errar o pensamento livre. Sentados no chão, olhos semicerrados (45 graus), em limiar latente entre o que o olho julga e o corpo sente. Maquinar a errância na composição de disparidades. Aqui, pode-se pensar com um sonho. Na elaboração do sonho estamos no presente — ele nos diz onde estamos, o que fazemos, sem dúvidas acontecemos sonhando coisas que não sabíamos. O broto do erro salta-nos quando a língua dobra e ilogiza seu devir no agora: “há no Zen uma atitude [...] anti-intelectualista, de aceitação da vida em sua imediação, sem tentar justapor-lhe explicações que a tornariam rígida e a matariam, impedindo-nos de colhê-la em seu livre fluir, em sua positiva descontinuidade” (ECO, 2007, p. 205).

105

### A brevidade transcriadora

Para não enfraquecer a “ação direta do original”, Campos (1969, p. 59) enumera resumidamente os recursos que utilizou na tradução dos *haiku* (também a partir do manifesto imagista *A few dont's*, de Ezra Pound<sup>15</sup>). O *haiku* é “uma crítica da realidade. Em toda realidade existe algo a mais do que aquilo que chamamos realidade. Simultaneamente, é uma crítica da

---

<sup>15</sup> Campos (1969, p. 56) cita os seguintes autores e obras que falam sobre o imagismo, ideogramas e/ou que influenciaram diretamente Pound: Donald Keene (*Japanese Literature*), J.G. Fletcher (citado por Stanley Coffman Jr, *Imagism*), Ernst Fenollosa (*The chinese written character as a medium for poetry*).

linguagem” (PAZ, 1980, p. 20). Estas lições nos auxiliam na prática deste tipo de exercício de composição breve e errática. Na proposta acima apresentada, temos um problema: a partir da elaboração secundária, ou seja, de um sonho, como tratar a imagem condensada, o hieróglifo (freudiano) de a-traduzir um sonho em uma errância ao estilo *haiku*?

Então, passemos para a brevidade na errância transcriadora do *haiku*: a) um módulo de composição: verso livre extremamente breve; b) um “rendimento máximo dos efeitos da elipse”; c) um “afastar do corpo enxuto do poema traduzido todos os apoios conectivos, a adjetivação pitoresca, o resquício explicativo ou conceituoso” (CAMPOS, 1969, p. 60); d) a ideia de continuidade visual do *haiku*, “que se contém em apenas uma linha no sentido vertical”, mas inevitavelmente a tradução à linguagem ocidental rompe esse princípio de leitura vertical, que “é feita da direita para a esquerda” (CAMPOS, 1969, p. 60 e 68); e) rizomas: a recusa da simetria é uma característica tanto da arte quanto da não-lógica zen, parte da intuição de que “a simetria representa um módulo de ordem, uma rede lançada sobre a espontaneidade, o efeito de um cálculo, e o zen tende a deixar crescer os seres e os eventos sem preordenar os resultados” (ECO, 2007, p. 210); f) um fluir in-diferença: definir a impermanência a torna estanque. Ela não é definida, mas é praticada como um demorar-se nas coisas que passam sem “dispersar” esse presente no qual demora-se inteiramente, em um “antes ou no depois” (HAN, 2019, p. 156). Manter-se pisando o agora é passar com as coisas que passam sem elevar-se a qualquer transcendência, mas construir uma imanência, um “passar junto” e “deixar-se passar” (HAN, 2019, p. 148); g) erro: “a imperfeição é o cume”<sup>16</sup>, revela-nos instantes em um instante (vivacidade: mortalidade), e trata de um inacabamento consciente e voluntário, “consciência da fragilidade e precariedade da existência, consciência daquele que se sabe perdido entre um abismo e outro” (PAZ, 2015 b, p. 172).

Nesse processo de condensação do *haiku*, semelhante à estrutura do ideograma, “duas coisas conjugadas não compõem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas” (FENOLLOSA

---

<sup>16</sup> A imperfeição pela perspectiva da arte japonesa é anunciada em uma frase que Paz (2015b) cita do poeta Yves Bonnefoy (1923-2016).

[orientalista] *apud* CAMPOS, 1969, p. 56). Um ideograma é um poema completo. Segundo Keene (*apud* CAMPOS, 1969, p. 57-58), dessa relação entre seus versos deve surgir uma centelha, um *vortex* — “ponto de máxima energia”, como a imagem unificadora do teatro Nô entre esses “polos elétricos” —, ou, ainda, o momento de “iluminação da inspiração zen-budista” (CAMPOS, 1969, p. 67), ou *Satori*<sup>17</sup>. “Espiritualmente, o haicai mantém uma estreita relação com o teatro Nô, o *ikebana* ou arranjo floral, o *chanoyu* ou cerimônia do chá” (SVANASCINI, 1974, p. 29), além da vinculação com o budismo e o xintoísmo. A dramatização do Nô utiliza esse binarismo da imaginação aglutinante da cultura japonesa: “Como o haicai, também o Nô possui dois elementos, sendo que o intervalo entre a primeira e a segunda aparição do dançarino principal desempenha a função do corte do haicai, devendo o auditório suprir o elo entre ambas” (CAMPOS, 1969, p. 58). O teatro Nô pode ser considerado como “uma amplificação do haicai” (KEENE *apud* CAMPOS, 1969, p. 65)<sup>18</sup>. Essa estrutura assemelha-se ao que Freud (1966, p. 52) constata sobre a elaboração secundária: “quando no sonho aparece uma alternativa, isso ou aquilo, devemos traduzir por uma agregação: isso e aquilo”. No *haiku* de Bashô, por exemplo, cada fragmento trata de um plano poético de a-traduzir manifesto aos olhos ocidentais na condensada brevidade que obrigou o poeta a traduzir o que toma como matéria de modo a “significar muito dizendo o mínimo” (PAZ, 1980, p. 16).

*la muerte invade  
de vez en cuando el sueño*

---

<sup>17</sup> Bashô foi discípulo do monge Buccho (ermitão que praticava a poesia e a meditação), por isso Paz (1980, p. 16) considera sua poesia um tipo de exercício espiritual, e o zen-budismo nela inscreve “a reconquista do instante”. O Kireji define no haiku a palavra cortante, que dá o susto, a suspensão, o Satori do haiku é o que o “separa” nesses elementos. Segundo Svanascini (1974, p. 25), San Suzuki (monge que introduziu estudos zen-budistas no Brasil) diz que o haiku, em seu Satori, age em choques à alma. Além disso, “quando se toma uma coisa, ela é tomada juntamente com todas as coisas. Assim, uma flor é a primavera e uma folha morta é o outono ou todos os outonos”.

<sup>18</sup> Vale pontuar, sem cair no dualismo mente e corpo, mas interpretando o atletismo afetivo do corpo (o qual Deleuze conceitua a partir de Artaud), que um dos princípios utilizados no teatro clássico japonês, em especial no Nô, a fórmula de Zeami, para “expressar o espírito em dez décimos; mover o corpo em sete décimos, afirma justamente a proeminência do movimento interno sobre o externo, lembrando-se que ‘espírito’, no Oriente, não é apenas uma abstração, podendo ser trabalhado através da respiração. Nas palavras de Artaud, a respiração deve ser o ponto de apoio do movimento” (QUILICI, 2002, p. 99).

*y hace sus cálculos*<sup>19</sup>

A palavra *sueño* possui, em espanhol, a acepção de sonho e de sono: o ato de dormir, as imagens fantásticas e irracionais ou ainda “a faculdade psíquica ou fisiológica que produz essas imagens” (PAZ, 1998, p. 503). *Sueño* como sonho também admitido como os desejos, as ambições, as ilusões. *Sueño* ainda é significada (PAZ, 1998, p. 516) como sonhar não de forma mentirosa, mas como visão; *sueño* como o nome dessa visão.

Na tradução do castelhano *sueño* à língua francesa, também se bifurca em *rêve* (significa sonho) e *songe* (curiosamente, *Je songe* é traduzido para “Estou a pensar”). O sonho é experiência rara, talqualmente o pensar. Na dificuldade de um discurso ilógico (em circularidade aporética, que chispa a-traduzir), por exemplo nos diálogos zen-budistas (*koan* ou *mondo*), a resposta põe em movimento a pergunta, sucessivamente, ao infinito, “até a razão assinar um ato de rendição aceitando o absurdo como textura do mundo” (ECO, 2007, p. 215).

108

A expressão chinesa “rede de palavras” é usada para indicar como a estrutura lógica enrijece a existência. Para atingir o erro no vazio, *Satori*, é preciso pegar o peixe (a-traduzir) e esquecer a rede (linguagem clichê, filosofia da representação). Corpólivero recebe o escuro de a-traduzir, blocos de sensações que o perpassam, e segue errante pelo plano onírico, sem saber como linguajá-lo. Entende que o silêncio compõe essa existência de tradução. Na colheita poética errante, uma palavra significada é um empecilho. O mundo não precisa ser constantemente explicado, pode ser sentido e transconstruído em ilogismos, “erros” da língua, e reelaborado talqualmente o fazem as criações míticas, idiomas de sonho. Paradoxalmente, Corpólivero desperta num frescor intempestivo para nutrir-se de sonhos e de silêncios, os peixinhos que escapam da rede:

Não pode o silêncio, em seu estado literal, existir como a propriedade de uma obra de arte. [...] Não há superfície neutra, discurso neutro, tema ou formas neutras. Uma coisa é neutra apenas com relação a algo a mais — como

<sup>19</sup> Haiku n. 2, Mario Benedetti (1920-2009, Uruguai), *Rincón de Haikus* (1999). Em uma tradução livre: “A morte invade / de vez em quando os sonhos / e faz suas contas”.

uma intenção ou uma expectativa. [...] Cultivar o silêncio metafórico sugerido por temas convencionalmente sem vida [como a arte Pop] e construir formas mínimas que parecem carecer de ressonância emocional são em si opções vigorosas e, com frequência, estimulantes. [Há sempre positividade na experiência, o silêncio é povoado de uma multidão de outros perceptos] [...] (John Cage descreveu como, mesmo em uma câmara silenciosa, ainda ouvia dois sons: a batida de seu coração e o fluxo do sangue em suas têmporas). (SONTAG, 2015, p. 17)

A dimensão poética do silêncio abarca o contato com essa alteridade linguística que povoa nossos corpos. O núcleo do afeto errante é causado pela raspagem, operação languageira que transcria-se, somos tradutores o tempo todo. O erro é riscar *haiku* em potência de a-traduzir, umbigo-limbo.

### **Grafismo errante**

O *haiku* nos convida a uma experimentação nômade, a provar com nossas próprias pernas o que se anuncia, pula e retorna ao poço, “[...] nos diz que o homem não é unicamente escravo do tempo e da morte, mas que leva outro tempo dentro de si. E a visão instantânea desse outro tempo chama-se poesia — crítica da linguagem e da realidade, crítica do tempo” (PAZ, 1980, p. 21). Para pensar por signos, a pele estratificada do adulto Eu precisa errar em sensações de espaços lisos, errar caminhos que são criação, isto é, algo que acontece pela abertura à improbabilidade do instante, deixar-se nomadizar. Não se trata de capturar as possibilidades, mas de raspar o pensamento do modo de julgar para um modo outro de sentir:

O homem é definido como um ser pensante, mas suas grandes obras se realizam quando não pensa e não calcula. Devemos reconquistar a ingenuidade infantil, através de muitos anos de exercício na arte de nos esquecermos de nós próprios. Nesse estágio, o homem pensa sem pensar. Ele pensa como a chuva que cai do céu, como as ondas que se alteiam sobre os oceanos, como as estrelas que iluminam o céu noturno, como a verde folhagem que brota na paz do frescor primaveril. (HERRIGEL, 2011, p. 18)

O ideograma ou *kanji* é uma metáfora gráfica complexa, que veicula tanto coisas do mundo real como ideias abstratas. Sua notação sintética e

estilizada é tipo de estrutura de grafismo de ideias, é instrumento à poesia (a partir da observação pioneira do orientalista Fenollosa à poesia ocidental). O seu elemento visual Pound denominou “fanopeia, o lançamento de uma imagem na retina da mente” (CAMPOS, 1969, p. 63, tradução nossa). A criação poética a partir de uma pictografia, pelo pensamento chinês e demais saberes desconhecidos pelo ocidente passa, segundo Fenollosa (*apud* CAMPOS, 1969, p. 64), pelo processo metafórico das linguagens fonéticas através do “uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais”. Nessa transcrição que condensa elementos disparatados diante da lógica ocidental, um ritmo surge da série de imagens que são desdobradas no trabalho errante de um poeta: “A linguagem poética vibra sempre com camadas sucessivas de harmônicos e afinidades naturais, mas no chinês a visibilidade da metáfora tende a elevar esta qualidade a sua mais elevada potencia” (FENOLLOSA *apud* CAMPOS, 1969, p. 64).

O *Kanji* para Sonho:



111

Um exemplo dessa relação metafórica condensadora, em “casulo gráfico”, de potencial usado com eficácia pela poesia oriental porque utiliza também as analogias gráficas (no caso do desenho do *kanji*), é apresentado por Campos (1969, p. 64-65) na palavra sonho (em japonês *yumê*), que “é expressa pelos desenhos abreviados e superpostos de vegetação crescendo + rede de pesca + cobertura + pôr do sol”.

A dimensão visual do ideograma/ *kanji* vibra a imaginação a um erro diante da nossa costumeira forma de pensar figurativamente. Um estranhar-se numa tradução. Uma ferida ao núcleo da linguagem ocidental. Um refinamento de Corpoliverso, errar como revelação, como conteúdo manifesto de um sonho contado. Uma sensação: colorir os harmônicos do

original em planos de novas qualidades na transcrição disforme, assimétrica, dissonante.

Na forma *haiku*, passamos a errar quando confrontamos as imagens dogmáticas (representativas e figurativas que nos impedem de pensar) com planos sucessivos não-verbais de signos a-traduzir (tipo de imagem-tempo<sup>20</sup> deleuziana): “No pensamento por imagens do poeta japonês, o haikai funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a capturar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível” (CAMPOS, 1969, p. 65).

### **Mondo**<sup>21</sup>

Na Diferença-Educação, o que é possível além de pensar por subtração do julgamento e pensar o pensamento? Errar. Como o Corpoliverso traduz silêncios ou glossolalias a algo inevitável: Acontecimento Aullar<sup>22</sup>? Pesquisar o Acontecimento é lançar-se no seu experimento próprio, com seu virtual de atualizações sempre diferentes, que está entre o porvir e o que ocorreu, detectando “não a parte do ser, mas do devir: deixar o estado de ser uma coisa para voltar ao estado de ainda não ser uma [...] visando assim, conceitualizar as tendências que traçam, na face atual do presente, novas configurações não-atuais” (TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 152 e 66).

O Mestre Eihei Dogen (1200-1253), fundador da tradição Soto Zen Shu no Japão, em suas recomendações para a prática do Zazen (*Fukan Zazen gi*) ensinava: “Há o pensar, o não pensar, e além do pensar e não pensar” (COEN, 2011, p. 6). Deleuze responderia: e há o sentir a essência da diferença pura, que não se encaixa em nenhuma dessas unidades que remetem ao todo, mas fragmenta-se em possibilidades que se estraçalham em choques e agregações informes de infinito a infinito, eis a imanência: uma vida que erra.

<sup>20</sup> Imagens óticas e sonoras puras “entram em cena, imagens disjuntivas, não representacionais, nas quais o tempo se apresenta diretamente e não mais mediado pelo movimento (que deixa de ser normalizado para torna-se aberrante)” (CARVALHO, 2018, p. 247).

<sup>21</sup> Koan/mondo: diálogo entre os mestres japoneses e seus discípulos com “típicas perguntas e respostas absolutamente casuais” (ECO, 2007, p. 213-214).

<sup>22</sup> Conceito autoral em desenvolvimento na pesquisa de doutorado.



### À moda de uma conclusão

Tal é a perspectiva deste estudo, transcriar valores e transmutar em novos sentidos de didática de sonhos a partir do *haiku*, do *zazen* e das lições de poesia do agora, em fazeres paradoxais errantes. Não se trata, portanto, em nossos procedimentos, de unificação a algo ou de descobertas de elementos ocultos. De olhos fechados tudo é irregular: o dedo, a ponta do dedo, apalpa as coisas do mundo, que são produtos dos gestos dos outros. O feio ou o bonito são prestações aos olhos dos julgamentos alheios. Um rosto, uma flor, uma pedra: sem olhos para vê-los são obscuros, existem na inexistência, são informes que nos tocam quando não há distância. São um tipo de contraforma do obscuro que chamamos de realidade, reconhecidas como algo e não outro algo; ou reconhecidas como nada, via um somatório do irreconhecível. Errar é não-reconhecer, mas antes dar espaços à sensação de uma temperatura a uma pequena distância.

113

Os restos desse percurso até aqui deixa-nos inquietos: como transcriar o contemporâneo da Educação em procedimentos a partir daquilo que nos chega a respeito das vidas em suas errâncias? Além de pensar numa errância para criar sonhos, poesias e didáticas nos espaços da vida e da Aula, usando o corpo, como exercitar uma língua poética do agora, do vazio, de ninguém? Como criar no intercambiante fluxo da vida-docência-pesquisa um tipo de filosofia menor, desprovida da lógica por demais ocidental, da relação causa-efeito, da separação sujeito-objeto? Seria possível extrair procedimentos em Educação a partir da “arte sem arte”, expressão já clichê nos livros sobre o Zen? E como extrair do sonho, região onde festejam os inversos da psique, uma docência-arte que se permita errar para criar?

Venta, venta sempre  
uma janela entreaberta  
arrepia o corpo  
(Autor(a))

## REFERÊNCIAS

CAMARGO, Jeferson; CAVALHEIRO, Bruno Mallmann; MUNHOZ, Angelica Vier. “Ensino, aprendizagem e arte: rastreamentos de um arquivo”. *e-Mosaicos*, v. 9, n. 20, p. 98-110, 2019.

CAMPOS, Haroldo de. “A poética da brevidade — Visualidade e concisão na poesia japonesa”. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável: e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 63-76.

\_\_\_\_\_. “A poética da brevidade — Haicai: homenagem à síntese”. In: CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável: e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 55-62.

CARVALHO, Marcelo. *Imagens, clichês: um estudo comparativo acerca da «imagem» em Henri Bergson e em Guy Debord* (a propósito do filme *La société du spectacle*, de Debord). In: ARAUJO, Denise et al. *IMAG(EM)INÁRIO: imagens e imaginário na comunicação*. Ed. Imaginalis/Página 42, 2018, p. 244-264 [ebook, 509 p]. Disponível em: <[http://www.pagina42.com.br/pdfs/imaginario\\_compos.pdf](http://www.pagina42.com.br/pdfs/imaginario_compos.pdf)>. Acesso em: 13 mai. 2020.

CORAZZA, Sandra Mara. “O direito à poética na aula: sonhos de tinta”. *Revista Brasileira de Educação - RBE*. v. 24 Rio de Janeiro, 2019a, 15 p. set/out 2019 a. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1413-24782019000100234&lng=pt&nrm=iso](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-24782019000100234&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 10 jun. 2020.

114

\_\_\_\_\_. Projeto de Pesquisa de Produtividade (CNPq, março de 2019 a fevereiro de 2023). *A-traduzir o arquivo da docência em aula: sonho didático e poesia curricular*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2019b, 80 p.

DE ABREU FILHO, Ovídio. “O fora e o signo”. *O que nos faz pensar*. v. 16, n. 22, p. 89-112, Rio de Janeiro, dec. 2007. ISSN 0104-6675. Disponível em <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/236>> . Acesso em: 4 mar. 2020.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Tradução de Isidoro Herrera; Alejandro del Río. Madrid: Arena Libros, 2000.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: lógica da sensação*. [Deleuze, Gilles (1981) *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Aux éditions de la différence]. Trad. Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe (sem revisão), 1981. p. 86. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2021.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

ECO, Umberto. Zen e Ocidente. In: ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 203-225.

FEIL, Gabriel Sausen. Procedimentos em Gilles Deleuze: Proust, Sade, Sacher-Masoch, Klossowski, Kafka e Bacon. In: MONTEIRO, Silas Borges (Org.). *Cadernos de notas 2: rastros de escrituras*. *Anais do I Colóquio Nacional*

*Pensamento da Diferença Escriteiras em meio à vida* (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escriteiras. Canela: UFRGS, 2011. p. 67-93.

FREUD, Sigmund. *Los sueños*. Tradução de Luis López-Ballesteros Y de Torres. Madri: Aliança Editorial, 1966.

HAN, Byung-Chul. *Filosofia do zen-budismo: uma desconstrução da história da paixão ocidental*. Trad. Lucas Machado. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

HIRAFUKU, Hyakusui. *An anthology of Haiku ancient and modern*. Tokyo: Maruzen, 1932.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Trad. J.C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 2011.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2017.

PAZ, Octavio. A poesia de Matsúo Basho. In: PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva. 4. ed. 2015 a. p. 155-167.

\_\_\_\_\_. A tradição do Haiku. In: PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva. 4. ed. 2015 b. p. 169-184.

\_\_\_\_\_. Primeiro Sueño. In: PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz — As Armadilhas da Fé*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Editora Mandarin, 1998. p. 500-538.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: SAVARY, Olga (tradutora). *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Massao Ohno, 1980.

115

QUILICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. *Sala Preta*. São Paulo. v. 2, p. 96-102, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57081>>. Acesso em 02 jan. 2020.

SANTOS, César dos. *O Japão através da sua literatura*. Lisboa: Cosmos, 1945.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio (1967). In: SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 10-46.

SOUZA, Cláudia; SUZUKI, Márcio. “Novalis e Pessoa: lucidez poética e reflexão onírica”. *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 47, p. 9-26, 2015. Disponível em: <[https://www.uc.pt/fluc/dfci/public\\_publicacoes/textos\\_vol24\\_n47/novalis\\_e\\_pessoa](https://www.uc.pt/fluc/dfci/public_publicacoes/textos_vol24_n47/novalis_e_pessoa)>. Acesso em: 27 nov. 2019.

SVANASCINI, Osvaldo. *Três mestres do Haikai: Bashô, Buson, Issa*. Tradução de Maria Ramos. Rio de Janeiro: Cátedra, 1974.

TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra Mara; ZORDAN, Paola. *Linhas de escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

**Resumo:** Este artigo consiste em uma composição de heterogênesse a partir de estudos transcriadores via Filosofia da Diferença-Educação. Objetiva operar com a errática poética da brevidade algumas propostas arquivísticas na área da Educação, Letras e Filosofia. Transvalora signos a-traduzir pela estética da forma Haiku (poesia Zen), do Silêncio e do Sonho.

**Palavras-chave:** poética; sonho; a-traduzir; docência; Bashô.

**Abstract:** This article consists of a heterogeneous composition from transcreation's studies through the Philosophy of Difference. It aims to operate with the erratic poetics of brevity some archival proposals in the area of Education, Letters and Philosophy. It is a text that intends to transvaluing the to-be-translated signs by the aesthetics of the Haiku form (Zen poetry), silence and dream.

**Keywords:** poetic; dream; to-be-translated; teaching; Bashō.

Recebido em: 11/08/2021

Accito em: 10/11/2021