

**CAPTURAS OSCILANTES: OS *TANKAS* EM *PEQUENO TRATADO DE BRINQUEDOS*, DE WILSON BUENO**

**OSCILLATING CAPTURES: THE *TANKAS* IN *PEQUENO TRATADO DE BRINQUEDOS*, BY WILSON BUENO**

Felipe Bini<sup>1</sup>

Nilceia Valdati<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem por objetivo analisar a oscilação poética dos *tankas* de Wilson Bueno em *Pequeno Tratado de Brinquedos*. Para isso, parte-se do referencial teórico da poesia contemporânea, compreendendo principalmente Giorgio Agamben (2009), Jacques Derrida (2001) e Octavio Paz (1982; 1984), para se entender o efeito dessa oscilação entre culturas, entre tradição e novidade, natureza e urbano, imagem e palavra. Com a seleção de quatro *tankas*, buscou-se analisar os jogos de linguagem e as temáticas envolvidas que trazem a marca do contemporâneo. Concluiu-se que o uso do *tanka* enquanto captura de um instante carrega, nos poemas analisados, elementos que geram uma cisão nessa imagem, modificando-a ou subvertendo-a, fazendo pulsar o arcaico que remonta ao presente.

**Palavras-chave:** Wilson Bueno. Poesia contemporânea. *Tanka*.

**ABSTRACT:** The present work aims to analyze the poetic oscillation of Wilson Bueno's *tankas* in his *Pequeno Tratado de Brinquedos*. For this, it starts with the theoretical reference of contemporary poetry, including Giorgio Agamben (2009), Jacques Derrida (2001) and Octavio Paz (1982, 1984), so that the effect of this oscillation between cultures, between tradition and novelty, nature and urban, image and word, can be better understood. With the selection of four *tankas*, it sought to analyze the language games and the themes involved that bear the mark of the contemporary. It was concluded that the use of the *tanka* while the capture of an instant carries, in the analyzed poems, elements that generate a split in this image, modifying it or subverting it, making pulsate the archaic that reassembles to the present.

**Keywords:** Wilson Bueno. Contemporary poetry. *Tanka*.

## INTRODUÇÃO

Considerado um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea, Wilson Bueno (1949-2010) nasceu no interior do Paraná, morou vários anos no Rio de Janeiro e em Curitiba. Da mesma “leva” de Leminski, é autor de *Bolero's Bar* (1987), *Manual de Zoofilia* (1991), *Mar Paraguayo*

---

<sup>1</sup> Graduado em Psicologia pela Faculdade Guairacá, com especialização em Psicologia Clínica: Abordagem Psicanalítica, pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e graduando em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa, na Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná - UNICENTRO, Guarapuava – PR. E-mail: felipe\_s\_bini@hotmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Literatura, pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009). Professora adjunta do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro, Guarapuava – PR. E-mail: valdati@gmail.com.

(1992), *Meu Tio Roseno, a Cavalos* (2000), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004); *Cachorros do Céu* (2005), *A copista de Kafka* (2007), entre outros livros. Por oito anos foi editor do periódico literário *Nicolau*, além de colaborar para diversos jornais.

Em sua juventude, tanto na cidade natal, Jaguapirã, quanto em Curitiba, Wilson Bueno esteve em contato com a cultura japonesa. Além da convivência com japoneses, leu diversas obras literárias nipônicas, relatando inclusive terem essas grande importância na sua formação literária enquanto leitor e escritor (KUBOTA, 2009). Tal influência se reflete, diretamente, em suas coleções de *tankas*: *Pequeno tratado de brinquedos* (1996) e *O pincel de Kyoto* (2008).

O *tanka* é uma forma poética milenar surgida no período Heian do Japão (794 – 1185) e é constituída como um poema curto de 31 sílabas na métrica 5-7-5-7-7. Seu tema geralmente reflete o cotidiano, possuindo um caráter fotográfico em formato simbólico: captura-se um instante com as palavras, descrevendo e relacionando-o com algum sentimento ou lembrança (YAMAMOTO, 2015). Wilson Bueno, em entrevista a Marília Kubota (2009), comenta que o *tanka* carrega o “olho” do *haikai* nos três primeiros versos, mas pede uma conclusão nos dois últimos. Além disso, a métrica do estilo é um exercício de humildade:

você se vê obrigado a desprezar o que julga um achado precioso porque este tal de ‘precioso’ o poema só pode acolhê-lo se em rigorosas e calculadas sílabas poéticas [...] Temos que recusar, jogar literalmente no lixo o que consideramos grandes ‘insights’, porque não cabem no metro do poema, você me entende? (KUBOTA, 2009, s.p.)

Os trabalhos de *tankas* de Wilson Bueno se complementam: *O Pincel de Kyoto* (2008) é uma coletânea de poemas feitos na mesma época que *Pequeno Tratado de Brinquedos* (2002). Nesse trabalho, foca-se as atenções para a coletânea mais antiga lançada em 1996 pela editora Iluminuras. A edição utilizada nesse artigo é a segunda, lançada em 2002, com 79 páginas e 58 poemas.

Neste artigo, o objetivo é analisar a oscilação poética nos *tankas* de Wilson Bueno, identificando seus jogos de linguagens, as diferentes temáticas e no que o seu trabalho se distancia ou se aproxima do formato clássico desse tipo de poesia japonesa. Considerando a importância dos livros de Wilson Bueno, especialmente no que tange a sua intertextualidade e aglutinação cultural e de linguagem, trabalhar com seus *tankas* possibilita uma nova abordagem do autor, fora do viés puramente ocidental ou das misturas latino-americanas, como em *Mar Paraguayo* (1992), visualizando justamente a união entre as disparidades causadas pela distância (espacial e temporal) das duas culturas aqui focadas, Japão e Brasil.

Para desenvolver tais propósitos, estabelece-se um diálogo nas análises dos poemas com a recepção crítica do *Pequeno Tratado de Brinquedos* e a técnica *tanka* de poesia japonesa, destacando-se os textos de Grácia-Rodrigues, Rodrigues e Yamamoto (2011), Yamamoto (2015) e Maciel (2017);

os de Pichini e Cunha (2012), Souza (2017) e Cruz (1996) sobre o estilo de poesia japonesa. Além disso, para colocar em jogo poesia e contemporâneo, toma-se as discussões de Scramin (2013), Bittencourt (2013), Pucheu (2014), Agamben (2002), Derrida (2002) e Paz (1982; 1984).

Do livro, foram selecionados quatro poemas para a análise: “Paixão”, “Criares”, “Anônimo” e “Modigliani”. Atentou-se, primeiro, em certa heterogeneidade temática, além de elementos que permitissem buscar, também, em referenciais fora daquilo que é tradicionalmente inserido em *tankas*, ou seja, a simplicidade e a natureza. Justifica-se essa abordagem justamente para poder discutir a noção da oscilação entre as características tradicionais e o que Wilson Bueno traz como seu próprio traço referencial.

## 1 TANKAS

Surgido ao longo da Era Heian no Japão (794 – 1185), o *tanka* era principalmente utilizado pela aristocracia para, além do caráter artístico, passar mensagens intrincadas a alguns poucos destinatários: “transmitiam ao destinatário-leitor os sentimentos de quem os escrevia (de amor, saudade, desilusão, tristeza) ou suas impressões sobre o ambiente que os cercava (o clima, as estações do ano, os jardins, as residências, as viagens)” (PICHINI; CUNHA, 2012). Mais a fundo na questão da temática, alguns autores como Yamamoto (2015) e Grácia-Rodrigues, Rodrigues e Yamamoto (2011), em seus trabalhos sobre os *tankas* de Bueno, consideram que o *tanka* tenta se definir como um estilo das coisas simples do cotidiano, sendo que o poeta deve estar preparado para capturar a instantaneidade do momento, relacionando isso a vivências anteriores.

Já Souza (2017), ao analisar a influência atemporal da poeta Ono no Komachi na literatura japonesa, traz à tona que o *tanka*, inicialmente, destaca as emoções íntimas de quem o escreve sem interação com a realidade externa, mas que os poetas modernos tem buscado “reformular esse sentimentalismo subjetivo enfatizando a importância do *shasei*, ou seja, a projeção da realidade, da vida” (SOUZA, 2017, p. 5). Apesar de aparentemente contraditório em relação ao que se estabelece nos outros artigos, explica-se por essa autora que ao *tanka* se aplica, atualmente, também o *waka*, esse sim com as características observadas pelos demais estudiosos. Também vale destacar que Paz (1991 apud CRUZ, 1996) considera que o *tanka* desvela momentos de transparência e de tensão, equilíbrio entre a vida e a morte, reforçando essa dualidade inserida nesse tipo de poema.

## 2 POESIA CONTEMPORÂNEA

Ao se pensar em uma oscilação poética nos *tankas* de Bueno, é preciso levar em conta os locais por onde eles se movimentam. Isso quer dizer pensar além da oscilação entre duas culturas,

Japão e Brasil, mas também em tradição e novidade, passado e presente, natureza e urbano, imagem e palavra. Para tanto, faz-se necessário observar a obra sob o prisma de alguns conceitos que compõe isso que é chamado de poesia contemporânea.

Quando se considera o termo “poesia contemporânea”, surge a questão: qual a relação da poesia com o “contemporâneo”?

Em *O Arco e a Lira* (1982), Octavio Paz considera quatro elementos para se pensar a poesia: a linguagem, o ritmo, o verso e a imagem. A linguagem aqui é insuficiente para definir a poesia; de fato, a criação poética requer uma violência praticada sobre as palavras, desenraizando-as e retirando-as de seu lugar comum, habitual, para então devolver-lhe o que lhe é de sua essência: a pluralidade de sentidos. O poema, assim, “é uma tentativa de transcender o idioma” (PAZ, 1982). Porém, é ao colocar essa linguagem em livre pensamento, deixar-se fluir, que se cria o verso, o “verso poético”. Sendo assim, é necessário retornar ao ritmo para, com o verso, dizer-se o indizível; ou seja, criar imagem.

O ritmo está sempre seguindo “em sentido a” alguma coisa, “não é medida, mas tempo original” (PAZ, 1982, p. 69). Isso significa que não é tempo cotidiano, cronológico, mensurável em relógios. Está mais para um tempo arquetípico que, no poema, transmuta o tempo cotidiano. Diz Paz (1982, p.77):

Não é o que foi, nem o que está sendo, mas o que está-se fazendo: o que está sendo gerado. É um passado que se reengendra e se reencarna. E se reencarna de duas maneiras: no momento da criação poética, e depois, como recriação, quando o leitor revive as imagens do poeta e convoca de novo esse passado que retorna.

O poema é, através de versos ritmados que desenraizam a linguagem, uma produção de pluralidades de sentidos que se enrolam em si mesmas, ou seja, uma imagem que não pode ser dita com outras palavras.

Esse passado, tempo revivido e reencarnado, é peça importante para o crítico da poesia contemporânea, como aponta Scramim (2012). No texto “A Crítica Brasileira de Poesia Contemporânea”, a autora, tomando como referência *Aforismos*, de Karl Krauss, percebe que alguns críticos brasileiros constataam um “movimento” de “retradionalização” da poesia:

Partindo dessa constatação, a ação mais urgente a se empreender é a de ouvir criticamente o que nesse reacomodar de camadas, que é o terremoto da história, surge como uma voz que pode produzir a cultura, ou ainda, como na formulação de Kraus, o que cria a necessidade no ser humano de se movimentar e de viver nesse espaço de morte que é o passado (SCRAMIM, 2012, p. 116).

É preciso que o crítico busque um espaço de manobra nesse passado reencarnado para que se compreenda o que essa ressonância traz de sentido ao presente: “ou seja, colocar em jogo, em movimento esse processo de reverência ao passado observado” (SCRAMIM, 2012, p. 116).

No tempo mítico (de ritmo, verso poético) o passado se joga para o futuro e desemboca no presente (PAZ, 1982). O poema então é jogado

pelas estradas e nos campos, coisa para além das línguas, ainda que aconteça de lembrar-se nelas no momento em que se junta, enrolado em bola junto de si, mais ameaçado do que nunca em seu retiro: ao acreditar defender-se é que se perde. (DERRIDA, 2001, p. 114).

A poesia para Derrida está atrelada a memória e ao coração (“to learn by heart”), é uma marca ou um traço que se protege do esquecimento, enrolando-se ao redor de si (enrolando-se em seu sentido, pela via de Paz) no meio da estrada. Nisso, expõe-se ao perigo, expõe-se ao acidente: “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também” (DERRIDA, 2001, p. 115).

Ferida essa que remete ao Octavio Paz mais maduro do livro *Os Filhos do Barro*: “todos esses objetos, sejam pinturas e esculturas ou poemas, têm em comum o seguinte: qualquer que seja a civilização a que pertençam, sua aparição em nosso horizonte estético significou uma ruptura, uma mudança.” (PAZ, 1984, p. 20). Aqui, o autor discute a “tradição de ruptura”, um paradoxo à primeira vista, mas que se traduz como parte essencial da modernidade: rupturas constantes com uma tradição para, em seguida, propor uma nova. Para ele, a ruptura causada gera esses dois lados: interrupção da tradição anterior e proposição de uma nova. Isso seria a modernidade e, também, efeito do poema.

Apesar de se poder fazer essa ligação entre Derrida (2001) e Paz (1984) no que tange a ruptura, a ferida, há também uma diferença fundamental. Enquanto para o segundo, o poema pode abrir a ruptura (enquanto mudança) na tradição, para o primeiro o poema se abre como uma ferida. Se a ruptura da continuidade permite uma mudança, a ferida, rasgando a carne, habita justamente esse espaço aberto.

É nessa ferida que se une a poesia com a contemporaneidade, nos moldes de Agamben (2009). No poema russo que o autor lança mão, a fera (representante do século) tenta olhar as pegadas que o trouxeram até aqui, porém está com o dorso quebrado. Entre as vértebras partidas, apresenta-se o poeta, que “enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p. 61). Sutura essa uma tarefa inexecutável: a fera insiste em se virar para ver as próprias pegadas e nisso mostra seu rosto demente.

Essa imagem base usada pelo autor é essencial para entender o contemporâneo. Olhar o seu tempo no rosto demente da criatura é como olhar para o céu e não se concentrar nas estrelas, mas na escuridão, sabendo que essa mesma escuridão é formada pela luz de galáxias distantes que não consegue alcançar a terra. Por isso, a contemporaneidade vê o presente como com as vértebras quebradas: é o tempo mais distante que não cessa, mas nunca sucede, de tentar alcançar os indivíduos. Não se trata apenas de tempo linear, mas uma urgência dentro deste e que o transmuta: “E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’” (AGAMBEN, 2009, p. 65-66).

Nessa divisão do tempo, quando a contemporaneidade se escreve no presente, há também nessa escritura uma assinatura do arcaico. Arcaico pois não apenas presente no passado cronológico, mas sempre agindo no devir histórico, onde pulsa com força no presente. Mais uma vez, o passado do tempo mítico de Paz (1982) aparece, dessa vez ao avesso:

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la (AGAMBEN, 2009, p. 70).

A fenda que o contemporâneo faz no presente também comporta, então, esse arcaico. É justamente essa a ação do contemporâneo no seu tempo: divisão, cisão, fratura, ferida, para colocá-lo em relação com outros tempos, “de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

O poeta contemporâneo causa justamente essa ferida, essa cisão, e age nela, talvez não de livre arbítrio, na medida em que se coloca nela e cria, ou engendra, uma imagem. O poema. A crítica a essa poesia segue por um caminho semelhante, fazendo novas aberturas ou manobrando dentro daquelas abertas (se é que nessa manobra não se faz outra cisão). Assim,

quem sabe pensar a abertura entre o pré-histórico e nós enquanto o contemporâneo signifique, igualmente, trazer a abertura do futuro para esta contração de todos os tempos em cuja fenda constante reside o contemporâneo (PUCHEU, 2014, p.332).

### 3 A CONTEMPORANEIDADE DOS *TANKAS* DE BUENO

O que significa, na leitura dos *tankas* de Bueno, perceber a contemporaneidade, a ferida, dos elementos presentes em seus poemas?

Paixão  
a noite vermelha  
estes teus olhos tão pretos  
reluz o incêndio

adaga de noite e vento  
a lua arde em fogo lento (BUENO, 2002, p. 39)

Em “Paixão” lê-se um instante capturado: a noite, os “olhos tão pretos” capturam o incêndio. O fogo se apresenta como uma metáfora sexual, o fogo da paixão (eis o título), que arde lentamente durante a noite. Têm-se também uma certa subversão da imagem da noite: não escura, com o brilho das estrelas e da lua, mas aqui avermelhada com o fogo que queima, também a própria lua. Percebe-se o uso que Bueno faz de elementos para transmitir um jogo de sexual, não se colocando (e não colocando o leitor) senão de forma oblíqua, sendo o eu-lírico apenas divisível, se capturado também pelos olhos que reluz o incêndio. Há um elemento de perigo “adaga de noite e vento”: efêmero como o vento, que tem sua força, mas escapa; mais uma vez a presença da característica noturna.

Pode-se pensar que nesse *tanka* o elemento principal é os “teus olhos tão pretos”. É ao redor dessa característica que a imagem da noite se distorce, que a lua arde e que se faz sentir a adaga. É, assim, o elemento humano que modifica o natural, solidifica esse instante e causa o poema.

Em “Criares”, Bueno mistura, numa primeira leitura, a sensualidade com outro tema comum em seu trabalho, o “zoo”:

Criares  
bichinhos de Deus  
coatis, os mamilos teus,  
tange o bico rosa

venta e o quarto leva embora  
o zoo dos olhos meus (BUENO, 2002, p. 31)

Aqui, é como se aparecesse dois instantes ou, melhor, um instante que se transforma. Na primeira estrofe, temos os “coatis”, “os mamilos teus” e “o bico rosa”. Um momento de fantasia de aproximação de corpos, desses coatis; os mamilos, tangenciando um bico rosa, uma boca ou mesmo a cabeça do pênis. Subitamente, segunda estrofe, “venta” e “o quarto” aparece, levando embora o “zoo dos olhos meus”.

De forma parecida com o *tanka* “Paixão”, os olhos transmutam uma cena ou uma realidade, dessa vez o eu-lírico não está capturado nos olhos do outro, mas são seus próprios olhos que criavam a fantasia do “zoo” da primeira estrofe. A criação se perde, porém, quando venta, transmutando a cena novamente em uma realidade mais crua e o quarto reaparece.

Utilizando-se dos coatis, esse mamífero de focinho alongado, e da palavra bico, Wilson Bueno explora essa intersecção entre o humano e o animal, fronteira que Derrida (1998 apud MACIEL, 2017) localiza como um olhar que revela o limite abissal do humano. É nos olhos do “animal-em-si” que “Criares” inicia e é desse olhar que é desprovido no seu fim. Mais uma vez, o poeta se utiliza do olhar como causa do poema.

No *tanka* “Anônimo”, um novo jogo de linguagem se apresenta:

Anônimo  
Eu e a minha mestra  
Saímos caçar cepilhos  
Só colhemos grilos

Tarde voltamos com fome  
Jantamos os nossos nomes (BUENO, 2002, p. 33)

Um *tanka* bastante distinto dos anteriores e, diferente do estilo clássico, não captura um instante, mas sim conta um tipo de história ou parábola. Ao começar pelo título, pode-se perceber que é uma história escrita em um outro momento, num futuro para além do acontecimento em si. Os nomes foram jantados, logo, quem escreve é anônimo.

Na primeira estrofe, o eu-lírico e sua “mestra” saem caçar “cepilhos”, sem sucesso, colhem “grilos”. Primeiro, há uma relação de mestre-aprendiz apresentada no primeiro verso o que, também, nos aponta para algum tipo de aprendizado. Em seguida, a palavra cepilho pode ter dois sentidos: pode ser o objeto usado para alisar madeira ou, também, a própria palha da mesma. Por estar no plural, a segunda definição é mais provável. Por fim, colhem grilos. Os verbos aqui traçam um jogo interessante: a caça indica uma busca, um objetivo e, também, remete a caça para alimentação. Colher, uma outra forma de conseguir alimentos, se apresenta na relação com grilos; ora, colher grilos é costumeiramente uma expressão que indica encontrar preocupações, problemas ou, mesmo, indagações.

Na segunda estrofe, a resolução “tarde voltamos com fome/ jantamos nossos nomes”. Os cepilhos seriam o alimento e, na sua falta, janta-se os nomes. É a ideia de ser um pupilo e sua mestra em todo o *tanka* que nos dá uma chave para entender a relação entre essas palavras e mesmo girar as aparentes contradições. Para haver cepilhos é necessária uma ação prática sobre a madeira, logo, caçar cepilhos seria caçar algo pronto, fechado, o produto de um saber ou conhecimento. Mas o

que conseguiram foram grilos: questionamentos e indagações. Ao buscar conhecimento, encontraram mais dúvidas. Essa noção é reforçada no verso final, “jantamos nossos nomes”: a fome por respostas consome as noções já dadas, aquilo que se identifica mais radicalmente, como o próprio nome.

Temos então um outro foco de Bueno para o poema, utilizando aqui a mestria para trabalhar um poema que não carrega alguns traços de um *tanka* clássico, como a captura de um instante ou a observação da natureza, apesar do uso metafórico de elementos dessa última. O estranhamento do poema, porém, se apresenta nessas torções sintáticas ou nessas aparentes contradições “caçar cepilhos”, “colher grilos”, “jantamos nossos nomes” e causa, no leitor, o efeito de justamente colher grilos ao caçar cepilhos.

Modigliani  
quantos homens longos  
moram num homem apenas?  
- só o homem e um poema

Sob paletós derrotados  
Os dúbios cabides choram (BUENO, 2002, p. 53)

Um *tanka* que remete ao artista plástico e escultor Amedeo Modigliani (1884-1920), conhecido por suas obras envolvendo nudez feminina e seus autorretratos, os quais costumeiramente são apresentados em formatos longos e vestindo paletós. Nesses versos de Bueno, pode-se supor que, se há a captura de um momento, esse momento seria a apreciação das obras do artista plástico que, inversamente, causa um efeito de introspecção ao eu-lírico. Isso se apresenta com mais clareza na primeira estrofe, quando os dois primeiros versos fazem o questionamento “quantos homens longos/ moram num homem apenas?” em uma referência direta as obras do artista e segue com a resposta imediata “- só o homem e um poema”.

Essa resposta causa um efeito parecido com os “olhos tão pretos” do primeiro *tanka* analisado. É o ponto fulcral da primeira estrofe e se apresenta como o próprio efeito do tempo na poesia, de forma semelhante ao que é apontado por Paz (1982) quando comenta sobre o tempo revivido (revivido pelo leitor ou pelo admirador da arte) e reencarnado: reencarnado na medida em que se torna essa resposta “- só o homem e um poema”, mas também o próprio processo do questionamento realizado nos dois primeiros versos. É, em outras palavras, a ressonância do passado no presente que Scramim (2012) considerava como elementos para a análise crítica de uma obra.

Entretanto, Bueno não faz uma poesia com caráter de crítica a obra de Modigliani. Sendo um *tanka*, é o efeito da captura do momento de ver essa obra, efeito que gera nele – o eu-lírico –

colocar-se como um apreciador e, na pluralidade de sentidos, encontrar um para si. Em suma, não é uma estrofe que faz o trabalho da crítica, mas que de algum modo traz a experiência crítica causada pela arte em si.

O *tanka* prossegue com seus heptassílabos finais: “Sob paletós derrotados/Os dúbios cabides choram”. Encontrar a si mesmo “só um homem e um poema” é um efeito de se colocar nu: não importa quantos homens longos são produzidos, há apenas um homem e um poema. Nesse sentido, os paletós que revestem o homem, que revestem a obra, não passam de semblantes que causam o choro em cabides dúbios, que não se definem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Pequeno Tratado de Brinquedos* traz os elementos típicos das obras de Wilson Bueno no formato da poesia japonesa. O uso recorrente das temáticas de sexualidade e de zoopoética, bem como a metapoética ocidental, se reinventam nesse formato oriental, modificando-o principalmente na tecitura da imagem poética: se voltar ao elemento do “momento capturado” em palavras. Wilson Bueno captura instantes e os modifica de acordo com elementos sutis, fazendo o trabalho que Paz (1982) aponta de retirar a linguagem de seu lugar; observa-se isso em “Paixão” e “Criares”, nos quais o jogo de linguagem distorce ou modifica esse instante capturado que, de outra maneira, seria quase mundano. A poesia se faz, nesses casos, habitando a ferida, como aponta Derrida (2001) ou Agamben (2009).

Ao longo dos quatro poemas analisados, percebe-se também a inscrição do arcaico no presente: seja na própria métrica do *tanka*, com certeza o único elemento que não se abre mão na obra; nas figuras orientais de “Anônimo” (mestre e aprendiz, grilo); ou no uso de um artista já falecido, Modigliani. Não se trata de uma contemplação do passado, mas o efeito da inscrição do mesmo no presente: pensar na “captura do instante” é pensar naquele exato momento. Se faz contemporâneo, pois surge essa fenda onde a poesia se relança do presente ao passado para viver a experiência do instante capturado: o olhar que modifica a imagem, o zoo que se vai, as respostas que são mais dúvidas, o Modigliani que traz a introspecção do poeta.

Acredita-se assim alcançar os objetivos propostos. As temáticas apresentadas nesses poemas não trazem o caráter da “simplicidade” do *tanka*, mas de outra forma elementos recorrentes na obra do autor e, mesmo quando vem acompanhados de figuras orientais, são modificados por jogos de linguagem que se ligam a esse trabalho do contemporâneo, de cingir o momento e fazer pulsar o arcaico. A oscilação é, aqui, essencialmente o próprio caráter que aponta *Pequeno Tratado de Brinquedos* como uma obra de poesia contemporânea.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

BUENO, Wilson. *Pequeno Tratado de Brinquedos*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. 79 p.

CRUZ, Antônio Donizeti. A poesia sintética de Helena Kolody. *Letras de Hoje: Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa*, Porto Alegre, v. 31, n. 3, p.81-87, set. 1996.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? (1988), trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar, *Inimigo Rumor*, 10, p. 113-116. (maio 2001)

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RODRIGUES, Rauer Ribeiro; YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo. A Epifania nos Tankas de Wilson Bueno. *Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada*, [s.l.], v. 9, n. 2, p.1-14, 21 nov. 2011.

KUBOTA, Marília. *Entrevista 00: Wilson Bueno*. 2009. Disponível em: <<https://revistamemai.wordpress.com/2009/11/01/a-transfiguracao-do-tanka/>>. Acesso em: 9 abr. 2017

MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas contemporâneas. *Remate de Males*, Campinas, v. 27, n. 2, p.197-206, jul-dez 2007.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PICHINI, Ana Maria Sigas; CUNHA, Andrei dos Santos. Poemas no Cotidiano Japonês da Era Heian em "O Romance de Genji". In: II JORNADA UFRGS DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 2., 2012, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Instituto de Letras, 2012. p. 1 - 12. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/ppgletras/IIjornadaestlit/artigos/estrangeira/PICHINIANaMaria.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2018.

PUCHEU, Alberto. Efeitos do Contemporâneo. In: *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 321-352.

SCRAMIM, Susana. A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras. *Alea: Estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p.106-124, jan./jun. 2012.

SOUZA, Paula Lobão Barroso de. *Reflexos Atemporais de Ono no Komachi*: Representações, Tradução e Intertextualidade. 2017. 48 f. Monografia (Graduação) - Curso de Letras - Língua e Literatura Japonesa, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <[http://bdm.unb.br/bitstream/10483/18743/1/2017\\_PaulaLobaoBarrosodeSouza.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/18743/1/2017_PaulaLobaoBarrosodeSouza.pdf)>. Acesso em: 22 abr. 2018

YAMAMOTO, Cícera. O Espírito do Haikai nos Tankas de Wilson Bueno. *Revista de Letras*, Curitiba, UTFPR, v.17, n. 21, jul./dez. 2015.