

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS



PEDRO GOMES TEIXEIRA DA PAZ

CRIAÇÃO POÉTICA A PARTIR DA TRADUÇÃO

Uma proposta de transcrição de dez *haikai* de Bashou

Rio de Janeiro

2022

PEDRO GOMES TEIXEIRA DA PAZ

CRIAÇÃO POÉTICA A PARTIR DA TRADUÇÃO

Uma proposta de transcrição de dez *haikai* de Bashou

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Japonês.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado

Rio de Janeiro

2022

CIP - Catalogação na Publicação

P348c Paz, Pedro Gomes Teixeira da
Criação Poética a partir da Tradução: uma proposta
de transcrição de dez haikai de Bashou / Pedro
Gomes Teixeira da Paz. -- Rio de Janeiro, 2022.
54 f.

Orientador: Marcus Rogério Tavares Sampaio
Salgado.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Bacharel em Letras: Português - Japonês,
2022.

1. Poesia japonesa. 2. Tradução. 3. Matsuo
Bashou. I. Salgado, Marcus Rogério Tavares Sampaio,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Após um atribulado período da vida, gostaria de agradecer ao apoio e estímulo que recebi para que pudesse concluir este trabalho e esta graduação. Primeiramente, deixar claro que esta monografia foi executada durante a vigência de uma bolsa de iniciação científica do CNPq pela UFRJ, tornando o trabalho muito mais significativo e recompensador.

Quero agradecer ao meu professor, orientador e amigo, Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado, por ter me feito gostar de poesia e me impulsionado a escrever. Sem isso eu jamais teria tomado gosto pela criação poética e pelo *haikai*, mais especificamente.

Agradeço aos meus pais, Heloísa Helena Gomes Teixeira da Paz e Luís Manuel Santa Bárbara Teixeira da Paz, por terem me apoiado em cada decisão, justificada ou não, e me incentivado a retomar e concluir meus estudos. Aos meus irmãos, Matheus e Thiago, por tornarem minha vida mais leve e divertida, apesar das implicâncias ocasionais.

À minha tia, Vera Lúcia Gomes, por ter me alojado em sua casa durante todo o período da minha graduação e por ter sempre se preocupado comigo.

A L. M., por ter me apoiado e compartilhado momentos comigo enquanto foi possível.

À minha grande amiga, Anna Carolina, por ter sempre lido meus poemas com muito gosto e ter me estimulado a escrever, tanto prosa quanto poesia.

Aos meus amigos, em especial Daniel, Carlos e Ygor, por estarem sempre dispostos a escutar minhas angústias, assim como minhas falas entusiasmadas.

Aos amigos e amigas que fiz durante a graduação, por terem sido, muitas vezes, o motivo pelo qual eu reuni forças para sair de casa.

Aos psicólogos e psiquiatras que me acompanharam durante esse período.

Finalmente, aos muitos professores que tive durante a graduação e a todos os funcionários da UFRJ, principalmente da Faculdade de Letras, por tornarem tudo isso possível.

What an astonishing thing a book is. It's a flat object made from a tree with flexible parts on which are imprinted lots of funny dark squiggles. But one glance at it and you're inside the mind of another person, maybe somebody dead for thousands of years. Across the millennia, an author is speaking clearly and silently inside your head, directly to you. Writing is perhaps the greatest of human inventions, binding together people who never knew each other, citizens of distant epochs. Books break the shackles of time. A book is proof that humans are capable of working magic.

(Carl Sagan)

RESUMO

Esta monografia, elaborada para fins de conclusão do curso de Letras: Português – Japonês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a vigência de uma bolsa de iniciação científica do CNPq, propõe conciliar o trabalho teórico acadêmico com o trabalho poético criativo. Foram selecionados dez poemas do poeta japonês Matsuo Bashou e concebidas múltiplas traduções a fim de contemplar diferentes possibilidades. Dentre as bases teóricas utilizadas, o livro *Haroldo de Campos – Transcrição*, organizado por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega, e *Poética da Tradução*, de Mário Laranjeira, pavimentaram o processo tradutório e de desenvolvimento deste trabalho. No processo, foram consultados *haikai* e traduções em línguas como português, espanhol e inglês visando verificar as características comumente preservadas e abdicadas pelos poetas e tradutores. Além das traduções, o trabalho conta com uma análise tanto dos poemas selecionados quanto das traduções, que abrange desde a história e os elementos extratextuais dos *haikai* até a escolha de palavras e as peculiaridades e diferenças entre as línguas de partida e de chegada.

Palavras-chave: literatura japonesa; poesia japonesa; *haikai*; tradução; Matsuo Bashou.

ABSTRACT

This monograph, prepared for the purpose of completing the course of Letters: Portuguese – Japanese by the Federal University of Rio de Janeiro, under a scientific initiation grant from CNPq, proposes to reconcile academic theoretical work with creative poetic work. Ten poems by the Japanese poet Matsuo Bashou were selected and multiple translations were conceived in order to contemplate different possibilities. Among the theoretical bases used, the book *Haroldo de Campos – Transcrição*, organized by Marcelo Tápia and Thelma Médici Nóbrega, and *Poética da Tradução*, by Mário Laranjeira, paved the way for the translation and development process of this work. In the process, *haikai* and translations into languages such as Portuguese, Spanish and English were consulted in order to verify the characteristics commonly preserved and abdicated by poets and translators. In addition to the translations, the work has an analysis of both the selected poems and the translations, ranging from the history and extratextual elements of *haikai* to the choice of words and the peculiarities and differences between the source and target languages.

Keywords: Japanese literature; Japanese poetry; *haikai*; translation; Matsuo Bashou.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 ANÁLISE DOS POEMAS E TRADUÇÕES.....	11
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
4 REFERÊNCIAS.....	33
APÊNDICE A — Traduções propostas para os poemas selecionados.....	35
ANEXO A — Poemas selecionados de Matsuo Bashou.....	45

1 INTRODUÇÃO

A tradução literária é antiquíssima e muito importante para a difusão de culturas e ideias. Para além de veicular informações, se considerarmos que as traduções alcançam novos e diversos leitores, o trabalho tradutório também é um trabalho criativo. Quem se atreve a traduzir uma obra literária acaba, inevitavelmente, criando uma nova obra. Teóricos da tradução defendem que a estrutura de um texto literário criativo é tão frágil e única que qualquer mínima alteração o destrói e gera um texto novo. Ou seja, é exatamente a intraduzibilidade desses textos que possibilita a recriação dos mesmos em novas obras a partir da tradução.

Os *haikai*¹ de Matsuo Bashou, seguidos de suas respectivas transliterações em caracteres latinos, encontram-se no ANEXO A deste trabalho, numerados de I a X. As traduções compõem o APÊNDICE A, seguindo a mesma ordenação dos poemas em japonês e também devidamente numeradas. A numeração será utilizada para referenciar os poemas no decorrer do texto. A ordem em que os *haikai* são apresentados é a ordem em que eles foram selecionados, tendo nenhuma relação com ano de composição ou estação do ano que eles representam. O mesmo pode ser dito das traduções. Considerando que a maioria dos *haikai* permitiu mais de uma tradução, elas estão dispostas na ordem em que foram compostas. O critério de seleção dos poemas foi a facilidade de tradução, mas a beleza e a densidade dos versos também foram levadas em consideração.

O capítulo de desenvolvimento deste trabalho é formado por um longo texto que apresenta características do *haikai*, além de justificativas e explicações sobre cada poema e suas traduções. A partir das obras *AWARE: Iniciación al haiku japonés*, de Vicente Haya, e *Haikai: Antologia e história*, de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi, expõe-se que tipo de olhar é preciso ter ao ler, interpretar e traduzir um *haikai*. Há detalhes intrínsecos a essa forma de poesia que precisam ser levados em consideração para que não se faça uma leitura que não

1 O poema japonês de 17 sílabas originou-se do *hokku* (発句, ほっく), o verso inicial de 17 sílabas de uma forma poética mais longa chamada de *renga* (連歌, れんが). O *renga* com teor cômico é chamado de *haikai no renga* (俳諧の連歌, はいかいのれんが). Posteriormente, o *hokku* do *haikai no renga* passou a ser cada vez mais praticado por conta de sua importância dentro do *renga*. Em 1891, Masaoka Shiki cunhou o termo *haiku* (俳句, はいく) para designar os *hokku* do *haikai no renga* escritos como uma forma independente a partir das palavras *haikai* e *hokku*. A tradição lusófona, entretanto, costuma optar pelo termo *haikai* por conta da cacofonia e do anacronismo do termo *haiku* para se referir às obras de poetas como Matsuo Bashou.

condiz com natureza do *haikai*. A profundidade de sentido dos versos deve ser exata, nem muito rasa nem demasiadamente profunda.

As teorias presentes nos livros *Haroldo de Campos – Transcrição*, organizado por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega, e *Poética da Tradução*, de Mário Laranjeira, pavimentaram o processo tradutório e aparecem no decorrer do texto sustentando escolhas e apresentando a visão dos teóricos sobre a tradução poética.

O caminho percorrido no desenvolvimento deste trabalho teve como ponto de partida a leitura dos livros supracitados. Os livros *Japanese Haiku: Its essential nature and history*, de Kenneth Yasuda, e o já citado *Haikai: Antologia e história*, de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi, detalham a história da forma desde os primórdios da literatura japonesa, além de apresentar explicações e exemplos a respeito dos elementos que constituem o *haikai*, como o *kigo*. O livro *AWARE: Iniciación al haiku japonés*, de Vicente Haya, também contribui para o aprofundamento da compreensão das características não tão superficiais do *haikai*, como sua relação com o budismo Zen. O livro de Stephen Addiss, *The Art of Haiku: its history through poems and paintings by japanese masters*, além de trazer traduções de Bashou e de outros *haijin*, anteriores e posteriores a ele, traz muitas informações e comentários sobre a história do *haikai*, complementando o que foi apreendido com Yasuda.

A antologia *Bashō and His Interpreters: selected hokku with commentary*, compilada e traduzida por Makoto Ueda, apresenta comentários interessantes sobre a vida de Bashou, além das traduções aos poemas. Além disso, a tradução de Meiko Shimon do diário de viagens de Matsuo Bashou, *Trilhas Longínquas de Oku*, e uma coleção de *haikai* do norte-americano Jack Kerouac, organizada e traduzida por Rodrigo Garcia Lopes, intitulada *Haikerouacs*, também foram consultadas buscando maior contato com a prática de tradução de *haikai*, sejam eles de Bashou ou de outros haicaístas.

Após uma leitura inicial dos livros teóricos citados acima, os poemas foram selecionados. Durante a seleção ficou decidido que a abordagem seria mais ampla e rasa, ao invés de restrita e profunda. A partir dos dez *haikai* e de suas traduções seria possível uma apresentação mais diversa das características do *haikai*, além de uma exploração mais abrangente das teorias tradutórias.

As traduções foram feitas em duas etapas distintas. Com base no método de composição do próprio Matsuo Bashou, a primeira tradução de cada poema foi composta de maneira não muito trabalhada, levando em consideração principalmente a carga semântica

mais superficial dos poemas. Feito isso, as traduções seguintes foram concebidas a partir de um olhar mais atento não só à história do poema, como contexto, momento e lugar de composição, mas também às características retóricas e linguísticas do *haikai*, como métrica, presença de neologismos, sintaxe etc.

Cabe aqui explicar o que foi chamado de *frame* ao longo deste trabalho. Com base no artigo de Paulo Henrique Duque, *Discurso e Cognição: uma abordagem baseada em frames*, “*Frames* são mecanismos cognitivos através dos quais organizamos pensamentos, ideias e visões de mundo.” (DUQUE, 2015, p. 26) Ou seja, poderíamos entender os *frames* como imagens mentais que são acionadas conforme somos expostos a informações, novas ou velhas, que precisam ser decodificadas. Palavras diferentes, mesmo quando, a princípio, referem-se à mesma entidade, podem ativar *frames* diferentes, por isso a escolha lexical é de suma importância para a poesia e para a tradução de modo geral.

Dito isso, a proposta deste trabalho é traduzir dez *haikai* selecionados de Matsuo Bashou e, desse modo, recriá-los, dando origem a múltiplas traduções em língua portuguesa que refletem as diversas nuances dos poemas originais. É importante ressaltar que a maioria dos poemas deu origem a mais de uma tradução.

2 ANÁLISE DOS POEMAS E TRADUÇÕES

Traduzir poesia é sempre uma tarefa árdua e isso não é diferente quando tentamos traduzir *haikai*. Devido a sua forma breve, a tarefa pode se tornar ainda mais complicada, visto que não há muito no que se apegar além da métrica e do significado das palavras isoladas. *Haikai* tem o propósito, segundo Vicente Haya, de expressar coisas simples de formas simples. “El haiku es una impresión fácil de comunicar por medio de unas palabras fáciles de comprender. [grifo do autor]”² (HAYA, 2013) E ainda: “El haiku no es un jeroglífico. Hay quien cree que hay que situarse ante un haiku con el deber de averiguar su simbología oculta. Pero resulta que el haiku dice exactamente lo que quiere decir.”³ (HAYA, 2013) Matsuo Bashou também dizia que um trabalho excessivo na retórica poderia matar o *haikai*. Segundo ele: “Na minha presente concepção, um bom poema é aquele em que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso” (HISAMATSU, 1963, *apud* FRANCHETTI, 2012, p. 24). Dito isso, é evidente a dificuldade de se traduzir o mesmo *haikai* mais de uma vez e dar a luz a poemas diferentes. Apesar disso, essa é a proposta deste trabalho.

Segundo Haroldo de Campos, traduzir poesia é, como ele chama, um processo de “transcrição”. “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [grifo do autor]” (CAMPOS, 2015, p. 5) E segue:

Em meu ensaio de 1962, “Da Tradução Como Criação e Como Crítica”, procurei definir a tradução criativa (“recriação”, “transcrição”) como uma prática *isomórfica* (no sentido da cristalografia, envolvendo uma dialética do diferente e do mesmo), uma prática voltada para a iconicidade do signo. [grifo do autor] (CAMPOS, 2015, p. 37)

Deve-se se atentar ao que o poema tem a oferecer, como rimas, aliterações, métrica, etc. Seguindo essas proposições, tentaremos, ao traduzir poemas de Matsuo Bashou, manter,

2 “O haiku é uma impressão fácil de comunicar através de palavras fáceis de entender.” [tradução nossa] (HAYA, 2013)

3 “O haiku não é um hieroglifo. Há quem creia que é preciso se colocar diante de um haiku com o dever de descobrir sua simbologia oculta. Mas acontece que o haiku diz exatamente o que quer dizer.” [tradução nossa] (HAYA, 2013)

quando possível, características importantes do poema original japonês, não apenas no que diz respeito à métrica do *haikai* (três versos de 5, 7 e 5, respectivamente), mas também ao conteúdo.

Apesar de Matsuo Bashou ser tido como um *haijin* (poeta de *haikai*) prototipicamente zen, não é apenas disso que se trata o *haikai*. Vicente Haya defende, em seu livro *Aware, Iniciación al haiku japonés*, que o *haikai* não é poesia zen: “La divulgación del haiku por gentes afines al Zen o por simples ignorantes ha extendido la idea de que «el haiku es satori», en célebre frase – castellana por poco – de Octavio Paz.”⁴ (HAYA, 2013) Ele diz, ainda: “El mundo que percibe el haijin es real. No hay que pensarlo, no hay que trascenderlo para llegar a una última y verdadera Realidad que se oculte tras él.”⁵ (HAYA, 2013) Ele aponta, inclusive, um *haikai* de Matsuo Bashou que utiliza a forma negativa do verbo *satoru* e santifica essa posição:

稲妻にさとらぬ人の貴さよ
Inazuma ni satoranu hito no toutosa yo
 ¡Qué santidad
 la del hombre que ante un relámpago
 no despierta a la realidad!⁶ (HAYA, 2013)

Haya quer dizer, com isso, que as mentalidades de um monge zen, antes de qualquer coisa, e de um *haijin* são quase opostas, “distantes anos-luz”. O mundo de um *haijin* é o mundo real como se percebe, enquanto o mundo de um monge budista zen “es el Sunyata (el Vacío), justamente lo que no se percibe, producto destilado de una de la más complejas metafísicas orientales”⁷ (HAYA, 2013). Ou seja, ainda segundo Haya, apesar de Bashou ter

4 “A difusão do haiku por pessoas afins ao Zen ou por simples ignorantes disseminou a ideia de que ‘haiku é satori’, em célebre frase – castelhana por pouco – de Octavio Paz.” [tradução nossa] (HAYA, 2013)

5 “O mundo que o haijin percebe é real. Não se precisa pensar sobre ele, não se precisa transcendê-lo para alcançar uma última e verdadeira Realidade que se esconde atrás dele.” [tradução nossa] (HAYA, 2013)

6 “Que santidad
 a do homem que diante de um relâmpago
 não desperta à realidade!” [tradução nossa] (HAYA, 2013)

7 “é o Sunyata (o Vazio), justamente o que não se percebe, produto destilado de uma das mais complexas metafísicas orientais” [tradução nossa] (HAYA, 2013)

sido, sim, um monge zen budista, ele não escreve *haikai* por ser um monge zen budista, mas, antes de mais nada, por ser um japonês.

Haya faz outras considerações na seção 53 de seu livro, intitulada “El haiku no es poesía Zen”, como a seguinte:

El haijin no comprende nada, ni antes ni después ni mientras hace su haiku. No hay una naturaleza verdadera y profunda – por poner algunos ejemplos – de ‘libelulidad’ o de ‘montañeidad’ que el poeta capte para hacer a esos seres – libélula o montaña – dignos de estar em su haiku. No hay outra realidade para el haijin que las cosas mismas, tal como son, tal como se perciben.⁸ (HAYA, 2013)

Paulo Franchetti aponta três termos que são essenciais na poesia de Bashou: *wabi*, *sabi* e *karumi*. Enquanto *wabi* e *sabi* conotam solidão (“a calma, a resignada solidão do homem no meio da beleza brilhante, da grandeza do universo” e “um calmo saboreio dos aspectos agradáveis da pobreza, do despojamento que liberta o espírito dos desejos que o prendem ao mundo”, respectivamente), *karumi* indica a combinação de “simplicidade superficial” e “conteúdo sutil”, opondo o estilo de Bashou ao *haikai* “ostensivamente trabalhado e aparentemente carregado de sentido”. Bashou define o *haikai* ideal, portador de *karumi*, da seguinte forma, com frase já citada anteriormente: “Na minha presente concepção, um bom poema é aquele em que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves quanto um rio raso fluindo sobre um leito arenoso”. (HISAMATSU, 1963, *apud* FRANCHETTI, 2012, p. 24)

Bashou, no *post scriptum* da primeira grande antologia de sua escola *Shoumon*, intitulada *Minashiguri*, destaca o que ele chama de quatro “sabores” contidos naqueles *haikai*: “lyric beauty in the work of Chinese poets Li Po (701 – 62) and Tu Fu; the Zen spirit of the T'ang-period monk Han Shan's verse; the *wabi* and *fūga* of Saigyō; and romantic love in Po Chū-i's poetry. [grifo do autor]”⁹ (UEDA, 1991, p. 85) É interessante notar que, apesar do que

8 “O haijin não entende nada, nem antes, nem depois, nem enquanto faz seu haiku. Não há natureza verdadeira e profunda – para dar alguns exemplos – de ‘libelulidade’ ou ‘montanheidade’ que o poeta capta para tornar esses seres – libélula ou montanha – dignos de estar em seu haiku. Não há outra realidade para o haijin além das próprias coisas, tais como são, tais como são percebidas.” [tradução nossa] (HAYA, 2013)

9 “beleza lírica na obra dos poetas chineses Li Po (701 – 62) e Tu Fu; o espírito Zen do verso do monge Han Shan do período T'ang; o *wabi* e *fuuga* de Saigyō; e o amor romântico na poesia de

diz Haya, a filosofia zen sempre esteve muito presente entre os poetas de *haikai*, não apenas entre Bashou e sua escola. Sobre a citação anterior, Stephen Addiss acrescenta: “Perhaps the words that most characterize Bashō's own haiku, however, are sincerity and integrity.”¹⁰ (ADDISS, 2012, p. 89) Addiss não caracteriza, como pode ser visto, a poesia de Bashou como poesia zen.

A ideia deste trabalho é prover uma ou mais traduções para cada um dos *haikai* selecionados de Matsuo Bashou. Primeiramente, tenta-se chegar a uma tradução que transmita o conteúdo dos *haikai* selecionados de forma rasa e direta. As demais, porém, tentam se ater a características retóricas que tenham talvez sido negligenciadas numa primeira tradução. A justaposição das traduções propostas visa criar uma imagem o mais próxima da original possível. Em algumas ocasiões, palavras precisarão ser substituídas para que o leitor do *haikai* traduzido consiga criar a mesma imagem mental que um leitor japonês criaria lendo os *haikai* de Matsuo Bashou no original.

Além de comentários relacionados a elementos do *haikai*, ao ano e local de composição e até mesmo à língua japonesa, este capítulo contará também com justificativas gerais a respeito das várias traduções, embasando determinadas escolhas a partir dos teóricos lidos.

Elementos como o *kireji* (切れ字, きれじ, palavra de corte) e o *kigo* (季語, きご, palavra da estação), por exemplo, podem influenciar diretamente na escolha de determinados termos ou até mesmo na estrutura do poema traduzido. Outras características, como a métrica, que se faz presente em muitos poemas, e a rima, que faz aparições de forma muito mais tímida, também podem influenciar nas traduções.

Há, no *haikai*, algumas palavras, terminações verbais, interjeições ou partículas que são usadas para cortar o poema. São utilizadas, normalmente, ao final dos versos e cada uma exprime uma coisa diferente. São os chamados *kireji*. Nos poemas selecionados, os *kireji* presentes são: *kana* e *ya*. Não é errado afirmar que estes são os *kireji* mais frequentemente usados. Como se pode perceber a partir das traduções propostas, há uma forma convencional de se traduzir cada um dos dois. *Kana* é comumente traduzido como uma interjeição “ah!” e *ya*, como um travessão ou traço. O primeiro é uma espécie de interjeição contemplativa, normalmente utilizado ao fim do poema e depois da palavra mais importante esteticamente

Po Chū-i.” [tradução nossa] (UEDA, 1991, p. 85)

10 “Talvez as palavras que mais caracterizem o próprio haiku de Bashou, no entanto, sejam sinceridade e integridade.” [tradução nossa] (ADDISS, 2012, p. 89)

para o *haikai*. Já o segundo atua como uma forma de quebrar a fluidez do poema e também como uma forma de direcionar o foco à palavra que o precede.

Nos *haikai* I, III, V, VI e VII há a presença do *kireji kana*. No poema I, é utilizado depois do termo *tsukiyo* (月夜, つきよ), que pode ser traduzido como “noite iluminada pela luz da lua”. Observando a colocação deste *kireji* em todos os poemas citados acima, percebe-se que é utilizado sempre após um substantivo e exprime apreciação, estupefação, enfatizando fortemente o substantivo que o precede. Desta forma, o termo *tsukiyo* no *haikai* I é digno de uma apreciação maior do que o termo *hana* (花, はな, flor), que faz menção especificamente às flores de cerejeira. É interessante notar que nos poemas III, VI e VII, apesar de, em japonês, a característica citada acima ser preservada (ser utilizado após um substantivo), algumas traduções apresentam uma certa peculiaridade.

O *haikai* III torna difícil a tradução do *kireji* por conta do que o precede. O substantivo *noyama* (野山, のやま) é modificado pelo termo *kokonoka* (九日, ここのか) com o auxílio da partícula que marca genitivo *no*. Sendo assim, a estupefação indicada pelo *kireji kana* não é direcionada apenas ao termo *noyama*, que pode ser traduzido como “campos e montanhas”, mas a toda a expressão *kokonoka no noyama*. A expressão, que traduzida literalmente é “nono dia dos campos e montanhas”, deve ser interpretada como “nono dia de primavera dos campos e montanhas”, sendo, desta forma, o *kireji kana* utilizado para exprimir estupefação diante da passagem do tempo no ambiente descrito. Considerando esta situação, no caso de apresentar a interjeição “ah” na tradução, é mais coerente colocá-la no segundo verso, precedendo toda a expressão “ainda é o nono dia dos campos e montes”.

Há uma tradução para o *haikai* VI em que a interjeição “ah!” e o termo “água límpida” são colocados no primeiro verso e não no último como é feito no original em japonês. Isso se deve ao fato de que há nesse poema uma construção que chamamos de *rentaishuushoku* (連体修飾, れんたいしゅうしよく, modificação adnominal). Neste caso, tudo que precede o substantivo *shimizu* (清水, しみず) está, de certa forma, modificando-o. Dito isso, é imprescindível lembrar que a ordem sintática do português e a do japonês são praticamente opostas. Os elementos que modificam o termo “água límpida” precisam ser colocados após ele, alterando, assim, a organização dos elementos. Deve-se ressaltar que essa é apenas uma das interpretações possíveis para o poema.

No *haikai* VII, por sua vez, o termo que precede o *kireji kana* pode ser traduzido, em português, tanto como um substantivo quanto como um verbo. *Sashizu* (指図, さしず) é

essencialmente um substantivo, mas pode se tornar um verbo se adicionado *suru* (する, fazer) a ele. A ausência, entretanto, de *suru* no poema não é, exatamente, um indicativo de que *sashizu* não deve ser interpretado como um verbo, uma vez que tais omissões são comuns na língua japonesa. A estrutura sintática deste poema é bastante clara: temos um objeto direto (涼しさ, すずしさ, *suzushisa*, frescor) e um sujeito (飛驒の工, ひだのたくみ, *Hida no takumi*, mestre artesão). Desta forma, é natural o impulso por entender *sashizu* como um verbo. Apesar de não ser impossível nem injustificável colocar o *kireji kana* nas traduções que apresentam *sashizu* como um verbo, optou-se por omiti-lo, uma vez que seria necessário realocá-lo para o início do poema. Construir um poema apenas com substantivos tornou mais fácil encaixar a interjeição “ah” na tradução. Outro ponto positivo dessa tradução é a simplicidade retórica que ela transmite, considerando que Matsuo Bashou era praticante da filosofia zen, mesmo que Haya defenda que “El haiku no es poesía Zen”¹¹ (HAYA, 2013).

Apesar de o poema I, citado acima, apresentar uma estrutura simples com a utilização do *kireji kana*, numa das traduções propostas opta-se por omiti-lo. Isso se deve ao fato de que o termo precedente *tsukiyo* é de difícil tradução. Podendo ser entendido como “noite iluminada pela luz da lua”, a tradução, acrescida ainda da interjeição “ah”, se tornaria demasiadamente grande para ser colocada em apenas um verso do *haikai*. As alternativas encontradas foram duas: ou manter o *kireji* e quebrar a expressão em dois versos, ou conservar a expressão em apenas um verso e omitir o *kireji*. Considerando que a proposta desse trabalho é, exatamente, tentar apresentar mais de uma tradução para cada *haikai* selecionado, não foi preciso descartar nenhuma das duas ideias.

Se, por um lado, é difícil relacionar objetivamente os dois primeiros versos ao terceiro no *haikai* V, o uso do *kireji kana* após o termo *sakura* (櫻, さくら) e a estrutura sintática do poema, por outro lado, são simples e não possibilitam múltiplas interpretações ou variações. Mesmo sendo o único poema desta antologia que apresenta apenas uma tradução, não há motivo para um comentário extenso a respeito da utilização do *kireji*.

Os *haikai* II, VIII e X, por sua vez, apresentam o *kireji ya* em sua composição. No poema II o *kireji* aparece já no primeiro verso, após o substantivo *natsukusa* (夏草, なつくさ, relva do verão). Um fator que permite mais facilmente a tradução deste *kireji* nos poemas em que aparece é ele ser traduzido por um travessão ou traço, não sendo necessário acrescentar nenhuma palavra ao verso. A densidade semântica é, frequentemente, maior em japonês,

11 “O haiku não é poesia Zen” [tradução nossa] (HAYA, 2013)

sendo necessária uma menor quantidade de sílabas para transmitir alguma ideia. Isso pode ser percebido, dentre outros exemplos, no primeiro verso do *haikai* II, onde *natsukusa* tem quatro sílabas, enquanto “relva do verão” tem cinco. Apesar da pequena diferença nesse exemplo, outros termos, inclusive vistos acima, podem acabar com uma diferença muito maior. A necessidade de se adicionar mais uma sílaba (como no caso de *kana*) poderia arruinar mais ainda o verso, deixando-o extremamente longo. Felizmente, diferente do *kireji kana*, traduzido por “ah”, *ya* é traduzido por um travessão, uma breve pausa contemplativa e levemente enfática, permitindo, assim, uma utilização mais despreocupada e menos problemática.

A utilização do *kireji* no *haikai* VIII é bastante conveniente. A estrutura do poema é, claramente, composta pela expressão *tanabata no awanu kokoro* (七夕のあはぬこころ, たなばたのあはぬこころ) e pelo neologismo *uchuuten* (雨中天, うちゅうてん), que descreve, através de um trocadilho, exatamente o sentimento que a expressão precedente transmite. Além de uma breve pausa enfática, o *kireji ya* é também uma partícula que separa as duas partes do poema. Na maioria das traduções apresentadas para este poema, o travessão se faz presente. O motivo para que se tenha omitido o travessão em uma delas é, justamente, não interferir na fluidez do poema.

O *haikai* X apresenta uma configuração incomum, considerando a seleção de poemas apresentada, para o *kireji ya*. O *kireji* não se encontra no fim de nenhum dos três versos, mas, ao invés disso, no meio do segundo. É importante notar que a separação escolhida para o *haikai* em questão é a comumente usada 5-7-5. Apesar disso, é possível, assim como será mostrado em outro poema, que se separe um *haikai* em apenas um dístico, sendo ele 8-9 ou 9-8. Nesse caso, o *kireji ya* marcaria justamente o limite do primeiro verso com essa breve pausa enfática.

Antes de abordar outro elemento de suma importância no *haikai*, o *kigo*, deve-se falar brevemente sobre a métrica do *haikai*. Apesar de dez dos dez poemas selecionados conservarem a métrica tradicional do *haikai*, ou seja, 17 sílabas poéticas, Vicente Haya diz o seguinte: “Puede afirmarse que menos de un 50% de haikus clásicos están escritos en la forma 5-7-5.”¹² (HAYA, 2013) Ou seja, mesmo haicaístas renomados, como Bashou, têm muitos *haikai* que ou ultrapassam as 17 sílabas, ou têm menos do que isso. Sendo assim, não é imprescindível que o poema tenha uma determinada quantidade de sílabas para ser

12 “Pode-se afirmar que menos de 50% dos haiku clássicos são escritos na forma 5-7-5.” [tradução nossa] (HAYA, 2013)

considerado um *haikai*, nem em japonês e, muito menos, em português. Analisando as traduções propostas, pode-se notar que uma quantidade muito pequena delas tenta intencionalmente se limitar a essas 17 sílabas, como ocorre na terceira tradução do poema IV. Considerando que a essência do *haikai* não é a métrica, é muito mais interessante abdicar dessa característica, quando necessário, para dar espaço a outras que podem tornar o *haikai* mais aprazível. Além de tradutores de *haikai* como Paulo Franchetti, Meiko Shimon e Vicente Haya não se limitarem às 17 sílabas, o haicaísta norte-americano Jack Kerouac defendia que, por serem línguas diferentes, não havia motivo para se prender à métrica tradicional do *haikai*.

A rima não tem uma participação significativa na poesia japonesa em geral. Como citado acima, sua aparição é tímida e, provavelmente, acidental. Dentre os poemas selecionados, no *haikai* II há um exemplo de rima fraca nos versos primeiro e segundo. O *kireji ya*, no primeiro verso, e a partícula *ga*, no segundo, foram traduzidas, acidentalmente, pelas palavras “verão” e “são”, respectivamente. É importante lembrar que rimas em *haikai* não são uma convenção e geralmente não são levadas em consideração por tradutores, sendo muito raramente mencionadas. O fato de a primeira tradução do *haikai* II ter sido concebida com uma rima pobre foi contornado através das traduções posteriores. Entretanto, considerar essa característica ao traduzir poesia japonesa gera novas possibilidades e desafios.

O *kigo*, finalmente, é um elemento que está presente em dez dos dez *haikai* selecionados. É dito que o *kigo* é uma característica essencial do *haikai*, pois expressa em qual estação do ano estamos. Sobre isso, Vicente Haya diz o seguinte: “Y, es cierto que es muy importante, porque sin expresar el momento del año cuando el asombro sucede, la escena queda abstracta y eso no ayuda al lector a ubicarse en el lugar donde sucedió el asombro.”¹³ (HAYA, 2013) Apesar disso, Haya prossegue e aponta a existência de *haikai* sem *kigo*, os chamados *mu-kigo haiku*.

El haiku es una transmisión de algo que ocurre en un tiempo y en un lugar. Pero lo cierto es que, de hecho, existen los *mu-kigo haiku* (無季語). Las clasificaciones japonesas del haiku dividen los haikus en primavera, verano, otoño, invierno, principio de año y *mu-kigo*, es decir, haikus en los que no

13 “E, é verdade que é muito importante, porque sem expressar o momento do ano em que acontece o espanto, a cena fica abstrata e isso não ajuda o leitor a se localizar no lugar onde aconteceu o espanto.” [tradução nossa] (HAYA, 2013)

hay referencia a la estación del año. Y sin embargo son haiku. [grifo do autor]¹⁴ (HAYA, 2013)

De acordo com ele, ainda que essencial e de suma importância, o *kigo* não se faz presente em todos os *haikai*.

Kenneth Yasuda dedica uma seção de seu livro *Japanese Haiku: its essential nature and history* ao que ele chama de *Seasonal Element*, abrangendo conceitos como *kidai*, *kigo* e *kikan*. Yasuda traça uma linha desde a primeira aparição dos elementos sazonais na poesia japonesa até a sua consolidação no *haikai*. Ele cita Shin Asano que diz o seguinte sobre o elemento sazonal:

Aside from the question of rendering season in the hokku of renga, the requirement to state a particular time came from the need to show clearly the date that the renga was composed. That is to say, what was announced by the theme of or introduction to a waka was to be done by the hokku.¹⁵ (ASANO, 1939, *apud* YASUDA, 2001, p. 202)

Yasuda em seguida aponta o contraste entre os títulos dos *tanka* e dos *renga*, o que corrobora com a ideia de que o *hokku* do *renga*, que posteriormente se tornaria o *haikai*, tinha a mesma função do título dos *tanka*, ou seja, identificar o tema geral do poema e seu momento de composição. Nas palavras de Yasuda:

From this cursory view of tanka titles, it seems clear that while not all of them indicate the time or season of composition, a large number of them do. They tend to be quite long and explanatory, describing either the subject or the occasion for which the poem is composed.¹⁶ (YASUDA, 2001, p. 203)

14 “Haiku é uma transmissão de algo que acontece em um tempo e em um lugar. Mas a verdade é que, de fato, existem *mu-kigo haiku* (無季語). As classificações dos haiku japoneses dividem os haiku em primavera, verão, outono, inverno, início do ano e *mu-kigo*, ou seja, haiku em que não há referência à estação do ano. E, no entanto, eles são haiku.” [tradução nossa] (HAYA, 2013)

15 “Além da questão da exprimir uma estação no hokku de renga, a exigência de indicar um determinado tempo veio da necessidade de mostrar claramente a data em que o renga foi composto. Ou seja, o que era anunciado pelo tema ou introdução a um waka deveria ser feito pelo hokku.” [tradução nossa] (ASANO, 1939, *apud* YASUDA, 2001, p. 202)

16 “A partir dessa visão superficial dos títulos de tanka, parece claro que, embora nem todos indiquem o tempo ou a estação da composição, um grande número deles o faz. Eles tendem a ser

E continua:

In contrast the titles of renga often simply give the number of links in it and the place where it was composed. For example, the great masterpiece of the classical renga, *Minase Sangin Hyakuin*, whose title can be translated *A Poem of One Hundred Chains Composed by Three Poets at Minase*, is typical. Another title, *Oharano Jikka Senku*, can be rendered *One Thousand Verses Composed on Ten Flowers at Oharano*. Then there is the *Shōmyōji Renga*, or *Renga Composed at the Shōmyōji Temple*. The scope and intent of the renga is of course much larger than that of the tanka and it is perhaps difficult to give a concise summary of it in a title as can be done for the tanka. Perhaps this is part of what Asano means by his statement that “what was announced by the theme of or introduction to a waka was to be done by the hokku.”¹⁷ [grifo do autor] (YASUDA, 2001, p. 203)

Ainda nesse tema, poemas que possuem mais de um *kigo* também são, de certa forma, comuns. Essa característica é chamada de *kigasanari* (季重なり, きがさなり). Apesar de essa prática ser vista, geralmente, como algo a ser evitado, a presença de mais de um *kigo* em determinados *haikai* pode resultar em poemas excepcionalmente belos. Dentre os *haikai* selecionados, os poemas I e X possuem dois *kigo* cada um. No caso do poema I, os *kigo* são *hana* e *tsukiyo*, significando “flor (de cerejeira)” e “noite iluminada pela luz da lua” respectivamente. É curioso como os dois *kigo* apontam para estações do ano diferentes, sendo a flor de cerejeira uma referência comum à primavera, enquanto a noite iluminada pela luz da lua, ao outono. Dito isso e lembrando que a importância do *kigo* é situar o leitor no momento do ano em que o *haikai* foi composto, é imprescindível que um dos dois se sobressaia para que o leitor tenha certeza a qual estação o *haikai* em questão pertence. Apesar de a palavra *tsukiyo* vir acompanhada do *kireji kana*, o *kigo* que marca a estação sobre a qual esse *haikai*

bastante longos e explicativos, descrevendo o assunto ou a ocasião para a qual o poema é composto.” [tradução nossa] (YASUDA, 2001, p. 203)

17 “Em contraste, os títulos de renga muitas vezes simplesmente fornecem o número de elos que o renga contém e o local onde foi composto. Por exemplo, a grande obra-prima do renga clássico, *Minase Sangin Hyakuin*, cujo título pode ser traduzido como *Um Poema de Cem Elos Composto por Três Poetas em Minase*, é típico. Outro título, *Oharano Jikka Senku*, pode ser traduzido como *Mil Versos Compostos em Dez Flores em Oharano*. Além disso, há o *Shoumyouji Renga*, ou *Renga Composto no Templo Shoumyouji*. O escopo e a intenção do renga é obviamente muito maior do que o do tanka e talvez seja difícil dar um resumo conciso dele em um título como pode ser feito para o tanka. Talvez isso seja parte do que Asano quer dizer com sua afirmação de que ‘o que foi anunciado pelo tema ou introdução a um waka deveria ser feito pelo hokku.’” [tradução nossa] (YASUDA, 2001, p. 203)

fala é *hana*. Isso se deve ao fato de que as flores de cerejeira são vistas e apreciadas exclusivamente durante a primavera, diferentemente da noite iluminada pela lua, que, mesmo sendo comumente usada para se referir ao outono e muito mais intensamente apreciada durante essa estação, também se faz presente durante outras épocas do ano.

O *haikai* X, por sua vez, fala, ao mesmo tempo, do inverno e do outono. O poema menciona uma casa que desconhece o inverno, o som do arroz Momi sendo descascado e o granizo de menos de 5 milímetros. Os *kigo* em questão seriam *momi* (もみ, arroz Momi) e *arare* (あられ, granizo de menos de 5 milímetros). O som do arroz Momi sendo descascado é típico do outono, sendo essa a época em que esse tipo de arroz é colhido, enquanto o granizo é um elemento estreitamente ligado ao inverno. A interpretação que pode ser feita deste *haikai* é a seguinte: apesar de estarmos no momento mais rígido do inverno, ainda pode ser ouvido o som do arroz sendo descascado vindo dessa casa, que por esse motivo desconhece o inverno. O termo *arare* utilizado nesse *haikai*, além de reforçar a ideia de que o poema remete ao inverno, conota a presença de algo pequeno, porém minucioso e nítido, referindo-se, no caso, ao som que emana dessa casa. Feitas essas considerações, é inegável que o poema trata do inverno e seu *kigo* principal, por assim dizer, é *arare*, sendo *momi* utilizado apenas como um suporte para a ideia que Bashou queria transmitir.

Apesar de as características e elementos tidos como principais em um *haikai* terem sido abordados, há muito ainda a ser dito, tanto a respeito das traduções, quanto a respeito dos *haikai* selecionados. O período e o local em que o poema foi concebido, as palavras escolhidas para construí-lo e as referências históricas e culturais presentes nele são também muito importantes para o bom entendimento do poema, além de auxiliarem na formulação de novas traduções. É esperado que uma tradução não alcance o mesmo sucesso em ativar *frames* na mente do leitor do que o poema original. Por este motivo, comentários, explicações e múltiplas traduções são fundamentais para que um leitor não muito familiarizado com as características socioculturais, geográficas e históricas do Japão consiga apreciar mais profundamente os *haikai*. Mário Laranjeira, inclusive, ressalta o seguinte, quando fala sobre tradutibilidade e fatores socioculturais:

É praticamente nula, entretanto, a probabilidade de se atingir a total intradutibilidade, a não ser em casos pontuais que, em geral, podem ser resolvidos pela metalinguagem, glosa, *explicação*, *comentário* (*tradução*

intralingual) ou pelos tão usuais processos de adaptação, decalque ou de criação léxica. [grifo nosso] (LARANJEIRA, 2003, p. 19)

A intertextualidade é um elemento que pode aprofundar ainda mais o entendimento e o prazer de alguém ao ler um poema, como, por outro lado, também pode arruinar uma obra por torná-la difícil de decifrar. O *haikai* IV é um desses casos. Ao citar Akokuso, nome de infância do poeta japonês Ki no Tsurayuki, e a flor de ameixa, Matsuo Bashou faz uma referência clara a um *tanka* desse poeta. Antes de apresentá-lo, é importante explicar o conceito de nome de infância. Desde a Era Heian até a Era Edo era comum que samurais e nobres, quando crianças, usassem nomes diferentes dos seus nomes verdadeiros pelos quais seriam conhecidos depois. O nome verdadeiro só era enfim dado à pessoa numa espécie de cerimônia de maioridade (元服, げんぷく, *genpuku*). Finalmente, o *tanka* referenciado é o seguinte:

人はいさ心も知らずふるさとは花ぞ昔の香ににほひける
Hito wa isa kokoro mo shirazu furusato wa hana zo mukashi no ka ni nioikeru

Em tradução de Peter McMillan, temos:

Have you changed?
 I cannot read your heart.
 But at least I know
 that here in my old home
 as always the plum blossom
 blooms with fragrance
 of the past.¹⁸ (MCMILLAN, 2008, p. 37)

18 “Mudaste?
 Não consigo ler teu coração.
 Mas ao menos sei
 que aqui em meu velho lar
 como sempre a flor da ameixa
 floresce com a fragrância
 do passado.” [tradução nossa] (MCMILLAN, 2008, p. 37)

Ki no Tsurayuki menciona a flor de ameixa que florescia no quintal de um amigo de infância. Matsuo Bashou, ao se referir a ele usando seu nome de infância, dá a entender que ele, quando criança, também não conhecia a flor de ameixa sobre a qual posteriormente versaria.

Um leitor falante de português, ignorante da história literária japonesa e dos costumes de época do Japão, dificilmente conseguirá formar uma imagem nítida a partir de nenhuma das duas traduções propostas. O mesmo, entretanto, pode ser dito de um leitor falante de japonês que não tenha, por ventura, conhecimento deste *tanka* de Ki no Tsurayuki ao ler o original de Bashou.

Ainda que a primeira das traduções tenha sido concebida de forma espontânea, ela conseguiu resgatar a ordem em que os elementos aparecem no poema original. Entretanto, a modificação adnominal do japonês não foi realizada no português. Apesar de não ser uma característica imprescindível, como já foi anteriormente justificado, principalmente em traduções, foi feita uma tentativa deliberada de recriar a métrica do original, tomando como base a tradução espontânea. Nessa tentativa, a supressão do artigo definido “o” que precede “coração” se faz necessária, assim como a alteração na ordem em que os elementos aparecem, uma vez que foi decidido que a métrica deve prevalecer sobre as demais características do poema. É importante notar que, desta forma, a simplicidade sintática típica do *haikai* foi perdida. Mesmo sendo uma tradução que não é fiel ao *rentaishuushoku* presente no original, a primeira tradução permitiu modificações que recriassem a métrica, ainda que de forma não muito natural para os padrões do português. É válido lembrar que a proposta deste trabalho não é chegar à melhor tradução, mas apresentar traduções que preservem elementos diferentes para que, a partir da justaposição de todas elas, se possa chegar o mais próximo possível do que o poema original despertaria no leitor.

Há ainda outro *haikai* escolhido que tange a questão da intertextualidade. O *haikai* VII faz parte das correspondências de Bashou com seu discípulo Sugiyama Sanpuu (杉山杉風宛書簡, すぎやまさんふうあてしよかん, *Sugiyama Sanpuu ate shokan*). Matsuo Bashou, por achar a casa de repouso de outro de seus discípulos, Okada Yasui, parecida com a ideia de casa defendida pelo monge Yoshida Kenkou na 55ª parte de sua obra *Tsurezuregusa* (徒然草, つれづれぐさ), compôs o poema como uma forma de congratulação, elogiando-o. A seção de *Tsurezuregusa* em questão é a seguinte:

Houses should be built with summer chiefly in mind. One can live anywhere in winter, but a house that is ill suited to hot weather is unbearable.
 Deep water is not cooling to the eye. Shallow, running water is far cooler.
 A room with a sliding door makes things brighter than one with wooden shutters, and so is better for looking closely at something.
 A high ceiling is cold in winter, and darkens the lamplight.
 I recall a discussion where all agreed that including areas of no particular use when making a building creates visual interest, and they can be made to serve all sorts of purposes.¹⁹ (YOSHIDA, 2013)

É compreensível a relação entre *suzushisa* e *sashizu* após tomar conhecimento do texto acima. Pensando no calor, o frescor seria comandado a passar pela casa, tornando-a suportável. O termo *Hida no takumi*, porém, nada tem a ver com a obra *Tsurezuregusa*. A expressão aparece numa história da obra *Konjaku Monogatari* (今昔物語集, *こんじゃくものがたりしゅ*), de autoria desconhecida, e refere-se a um famoso e inigualável artesão proveniente da cidade de Hida, que teoricamente teria construído o palácio *Buraku-in* (豊楽院, *ふうらくいん*), que se envolve com um igualmente famoso e inigualável pintor chamado Kudara no Kawanari. Na tradução de Naoshi Kooriyama e Bruce Allen:

At that time, there also lived a craftsman who was known as the Craftsman of Hida. This craftsman had played an important role when the capital was moved from Nara to Kyoto. He was a craftsman beyond compare. He built the exquisitely beautiful Burakuin Hall. As it happened, this craftsman was trying to compete with Kawanari.²⁰ (KOORIYAMA; ALLEN, 2015)

19 “As casas devem ser construídas com o verão principalmente em mente. Pode-se viver em qualquer lugar no inverno, mas uma casa mal adaptada ao clima quente é insuportável. A água profunda não é refrescante para os olhos. A água rasa e corrente é muito mais fria. Uma sala com uma porta de correr torna as coisas mais claras do que uma com persianas de madeira, e por isso é melhor para olhar com atenção para alguma coisa. Um teto alto é frio no inverno e escurece a luz da lamparina.

Lembro-me de uma discussão em que todos concordaram que incluir áreas sem uso específico na construção de um edifício cria interesse visual, e elas podem servir a todos os tipos de propósitos.” [tradução nossa] (YOSHIDA, 2013)

20 “Naquela época, vivia também um artesão que era conhecido como o Artesão de Hida. Este artesão desempenhou um papel importante quando a capital foi transferida de Nara para Kyoto. Ele era um artesão incomparável. Ele construiu o incrivelmente belo salão Burakuin. Acontece que esse artesão estava tentando competir com Kawanari.” [tradução nossa] (KOORIYAMA; ALLEN, 2015)

Os dois personagens pregam peças um no outro na intenção de demonstrar como dominam bem suas respectivas artes. Posteriormente, a expressão *Hida no takumi* tornou-se um termo genérico para designar um artesão ou carpinteiro de habilidades excepcionais. A história faz parte, provavelmente, do conhecimento popular japonês, tornando a expressão presente no poema de Bashou de fácil assimilação para um leitor japonês. O mesmo *frame*, entretanto, não é acessado por um leitor de português em contato com uma tradução.

Ainda sobre a questão da intertextualidade, ao comentar a tradução do poema Rubaiyat de Kháyýám/Fitzgerald feita por Augusto de Campos, Paulo Rónai percebeu que a palavra *sans* utilizada no inglês não era um empréstimo do francês, mas uma preposição inglesa antiga com uma pronúncia levemente diferente. Ele descobre, além disso, que a mesma aparece repetidas vezes num verso de Shakespeare. Nas palavras de Rónai:

Com razão podia Fitzgerald supô-lo conhecido de seus leitores, no espírito dos quais a reminiscência shakespeariana, sobreposta ao verso dele, só fazia acentuar a atmosfera lúgubre da advertência. O que mostra que os poemas, além de sua existência individual, são elos de uma tradição poética que é preciso trazer de cor para senti-los integralmente. Porém o tradutor, até o melhor, fica impotente em face desse resíduo que não se deixa reduzir. (RÓNAI, 1975, p. 159)

Bashou, possivelmente, julgava que seus leitores seriam conhecedores tanto dos *tanka* de Ki no Tsurayuki quanto da obra *Tsurezuregusa*. Sobre a expressão *Hida no takumi*, apesar de ser uma questão de intertextualidade para um leitor de português, uma vez que só se conseguiria entender o motivo de “artesão de Hida” designar um artesão habilidoso a partir da leitura da 15ª história do *Konjaku Monogatari*, não podemos dizer o mesmo de um leitor japonês, considerando o que foi mencionado no fim do parágrafo anterior.

A época, o local e a ocasião da composição de um poema são informações que podem auxiliar o leitor a relacionar elementos que, a princípio, parecem distantes, ou até mesmo vislumbrar mais detalhadamente a imagem que o poema busca retratar. No *haikai* I, por exemplo, tendo sido composto no quarto ano da Era Genroku (1691), a imagem criada a partir dos versos se torna significativamente mais bela uma vez que se percebe que na época em questão ainda não existiam as tradicionais lanternas de papel (提灯, ちょうちん, *chouchin*)

usadas para a apreciação do florescer das cerejeiras (花見, はなみ, *hanami*) durante a noite, muito menos postes de iluminação.

Assim como outros poemas contidos nesta antologia, o *haikai* II proporciona uma interpretação mais completa quando situado no tempo e no espaço. Matsuo Bashou escreveu este *haikai* no segundo ano da Era Genroku (1689), aproximadamente um mês após o início da viagem que seria imortalizada posteriormente em *Oku no Hosomichi*. Na ocasião, Bashou se encontrava na cidade de Hiraizumi. A utilização do termo *tsuwamono* (兵, つわもの) no poema faz referência a guerreiros como Minamoto no Yoshitsune e seus servos e também ao clã Fujiwara, que alcançou a glória em Hiraizumi. Além disso, é possível traçar um paralelo entre os termos *natsukusa* e *tsuwamono*. Podendo ser traduzido como “relva do verão”, *natsukusa* não faz referência a uma espécie exata de grama, mas à grama genérica que cresce em abundância por todo o Japão durante o verão. O sentimento que a palavra *natsukusa* evoca é de vitalidade turbulenta e tempestuosa, uma vez que essa grama continua a crescer independente do clima hostil e das adversidades. Dito isso e considerando que a história japonesa é permeada de conflitos e guerras entre membros de clãs diferentes, a relação entre a vitalidade turbulenta e a vontade de prosperar tanto dos samurais quanto da grama verdejante é inegável.

Ainda sobre o *haikai* II, é importante justificar algumas escolhas que transmitem informações que se apresentam de forma mais subliminar no poema original. Primeiramente, é interessante reforçar as relações entre os termos utilizados no original e como os *frames* que não estão tão explícitos podem ser ativados nas traduções. Como já foi mencionado, *natsukusa* e *tsuwamono* se relacionam através das ideias de “vitalidade turbulenta” e “vontade de viver e prosperar”. Por estarem vinculados, assim, à ideia mais abstrata de vida, também se relacionam com o termo *yume* (夢, ゆめ), “sonho”, remetendo a efemeridade, fugacidade, tanto da vida quanto do sonho. Dessa forma, a segunda proposta de tradução do *haikai* apresenta a palavra “transientes”, forçando a ativação desse *frame*. Pensando, por outro lado, na palavra *ato* (跡, あと), “rastros”, pode-se associar *natsukusa*, *tsuwamono* e *ato* a um caminho no qual as pegadas (足跡, あしあと) dos soldados estejam eternizadas pela relva que cresce nele. A partir disso, a terceira proposta de tradução foi concebida.

No quinto ano da Era Joukyou (1688), Matsuo Bashou realizou uma viagem a Kouzuke, sua cidade natal. Os *haikai* IV e V foram ambos compostos nesta ocasião. Como citado anteriormente, o *haikai* IV menciona Akokuso e a flor de ameixa, criando, assim, uma

conexão direta com um *tanka* de Ki no Tsurayuki. A passagem de Bashou pela casa de seu amigo de infância, Fuubaku, que coincidentemente tinha uma árvore de ameixa em seu quintal, foi o motivo pelo qual o *kigo* foi utilizado, possibilitando o intertexto.

Ainda durante a viagem a Kouzuke, Bashou, ao admirar uma cerejeira florida, lembrou-se de diversas coisas relacionadas ao tempo em que foi servo de seu antigo mestre zen já falecido, este que tinha também em seu quintal uma cerejeira, compondo então o poema V. Sem tais informações, a conexão que um leitor pode fazer entre a flor de cerejeira e o ato de se lembrar de várias coisas é bastante limitada, senão nula. É importante ressaltar que essas informações auxiliam na compreensão dos versos mas não contribuem muito para o desenvolvimento de uma nova tradução. O poema em questão é simples, considerando que não há margem para mudanças lexicais significativas. A métrica, sendo um dos primeiros elementos a serem negligenciados numa tradução, é difícil de ser recuperada por conta da densidade semântica discrepante entre as duas línguas. Dadas estas circunstâncias, a proposição de múltiplas traduções não foi possível.

Ao falar sobre a intertextualidade, a questão sociocultural e o imaginário popular foram abordados não muito profundamente. Tais elementos são decisivos quando se trata de interpretação de obras literárias e artísticas no geral. O *haikai* VIII ilustra perfeitamente a situação. O *Tanabata* (七夕, たなばた, sétima noite) é uma comemoração japonesa que tem como base a lenda de Orihime (織姫, おりひめ) e Hikoboshi (彦星, ひこぼし), representados pelas estrelas Vega e Altair, respectivamente. Os dois são amantes que, por estarem sempre juntos e apaixonados, negligenciando suas obrigações, foram separados pelo Imperador Celestial (天帝, てんてい, *tentei*) cada um de um lado da Via Láctea. Com todo o sofrimento e tristeza gerados pela separação, o Imperador Celestial decidiu permitir que se encontrassem uma vez por ano, na sétima noite do sétimo mês, mas apenas se eles se propusessem a realizar os desejos das pessoas da Terra. As duas estrelas que representam esta lenda realmente só aparecem próximas no céu noturno uma vez por ano. É dito ainda que no primeiro encontro dos dois amantes, Orihime percebeu que não havia ponte para que ela pudesse atravessar o rio (a Via Láctea). Depois de tanto chorar, uma revoada de pássaros apareceu e permitiu que ela cruzasse por cima de suas asas, desta forma conseguindo encontrar Hikoboshi. Apesar disso, em caso de chuva no dia do *Tanabata*, diz-se que o bando de pássaros não aparece e Orihime e Hikoboshi precisam esperar mais um ano para poderem se encontrar. A chuva em dia de *Tanabata* é chamada de “lágrimas de Orihime e Hikoboshi”.

Conhecer a lenda dá todos os meios para que um leitor compreenda o poema original, mas a presença de um neologismo dificulta a tradução. Pela impossibilidade de recriar o trocadilho que deu origem ao neologismo *uchuuten* (雨中天, うちゅうてん) em português, dependendo de como for traduzido, o poema pode não conseguir alcançar o mesmo impacto do original. O encontro de Orihime e Hikoboshi, segundo a lenda, é um momento de extrema felicidade, por isso, uma palavra compatível com esse sentimento, em japonês, seria *uchouten* (有頂天, うちょうてん), que pode ser traduzida exatamente como “êxtase” ou “o mais alto céu (expressão de origem budista)”. Fazendo um paralelo com a sonoridade, Matsuo Bashou cunhou a palavra *uchuuten* com os ideogramas de “chuva”, “meio” e “céu”. As duas palavras indicam sentimentos opostos, uma vez que a chuva em dia de *Tanabata* representa a tristeza dos amantes que não se encontram. Traduzir o neologismo de forma literal, ideograma por ideograma, pode ser problemático porque a característica que o torna um trocadilho inteligente não será recuperada, mas é uma possibilidade a ser considerada. As duas primeiras traduções do *haikai* em questão são exemplos concretos disso. Uma segunda possibilidade é traduzir de forma mais livre e levando em considerações elementos da lenda que transmitam a tristeza que uma tradução literal não consegue, como feito na terceira tradução, onde *uchuuten* foi traduzido como “chuva de lágrimas”. Por fim, talvez a melhor forma de se traduzir um neologismo seja através de outro neologismo. Haroldo de Campos diz o seguinte: “Tradução de poesia é, pois, substituição de um código especialíssimo e fragilíssimo por outro de análoga natureza e propriedades.” (CAMPOS, 2015, p. 24) Utilizar as ideias de “chuva”, “meio” e “céu” para criar uma palavra que faça um paralelo com a ideia de “êxtase” é difícil, senão impossível, em português. Dito isso, é pertinente se apegar a outra característica desse neologismo, e da língua japonesa como um todo: a justaposição de imagens. Semelhante ao que James Joyce faz em *Finnegans Wake*, criando a palavra *silvamoonlyke*, cunhou-se uma palavra aproveitando elementos da lenda. Os neologismos “chuvestrelágrimas” e “pluviestrelágrimas” são compostos a partir das palavras “chuva” ou *pluvius*, “estrela” e “lágrimas”, considerando que o poema menciona a chuva, esta que, em dia de *Tanabata*, é considerada uma chuva de lágrimas dos dois amantes, estes que, por sua vez, são baseados nas estrelas Vega e Altair.

Além das questões socioculturais, a natureza também afeta diretamente a maneira como o indivíduo percebe a poesia. Um leitor familiar com uma vegetação decídua, e principalmente com o efêmero florescer da cerejeira, tem mais facilidade de perceber a

importância e a beleza de uma *sakura* do que um leitor familiar com uma vegetação perene. Um exemplo já citado anteriormente é o *haikai* I, que menciona *hana* remetendo à flor da cerejeira. O *haikai* V menciona exatamente a *sakura*, apesar de não ter como foco a beleza das flores, mas as lembranças do passado evocadas. Como já foi dito, as estações do ano tem um papel importantíssimo no *haikai* e são, também, um fator que dificulta a tradução para o português. Não só pelo fato de o Brasil se localizar no hemisfério sul, mas também pelo fato de as estações do ano não serem bem definidas como no Japão. Um leitor brasileiro dificilmente lerá um *haikai* como o III e pensará no início do ano. Muito menos no frio que permanece nos primeiros dias de primavera e na sensação sentida conforme esse frio ameniza com o passar dos dias. E são, precisamente, os *frames* que o *haikai* original ativam e que só podem ser ativados numa tradução através de notas e explicações.

Apesar da palavra *ochiba*, ou “folhas caídas”, parecer diretamente ligada ao outono, não é sempre esse o caso. No *haikai* IX, as folhas caídas são de pinheiros (*matsukaze* pode ser traduzido como “o som do vento entre os pinheiros”). Os pinheiros são perenifólias, ou seja, mantêm suas folhas durante todo o ano. É no início do verão, entretanto, que estas árvores deixam cair as folhas mais antigas, dando espaço às mais novas. O *kigo* *suzushi*, “frescor”, reforça a ideia de verão. A dificuldade de se traduzir este poema conseguindo ativar os *frames* corretos, isto é, relacionados ao verão, se dá pelo fato de que há a menção aos termos “folhas caídas” e “frescor” ou “brisa fresca”. Um leitor desavisado ou não conhecedor do ciclo de vida dos pinheiros pode facilmente associar “folhas caídas” ao outono. O problema com a palavra que se refere à ideia de frescor é exclusivamente tradutório: há, em japonês, outro *kigo* que se refere, coincidentemente, ao outono e também à ideia de brisa ou frescor. *Shinryou* (新涼, しんりょう) pode ser traduzido, literalmente, como “frescor do outono” ou “primeiro ar gelado do outono”. É provável que, por conta da brevidade do *haikai*, esse *kigo* seja traduzido em algum momento por apenas “frescor” ou “brisa fresca”. A existência de dois *kigo* que, em português, podem ser traduzidos por palavras próximas ou iguais pode gerar confusão em leitores que não são familiarizados com as nuances da língua japonesa e, principalmente, dos *kigo*. Para entender, interpretar, apreciar e vislumbrar devidamente um *haikai* como esse é necessária, indiscutivelmente, alguma compreensão das propriedades da vegetação e do clima do país onde o poema foi concebido, mas também é necessário um trabalho atento e comprometido por parte do tradutor. Nenhuma das quatro traduções

propostas aponta para as características e ambiguidades aqui descritas, mas tentam recriar a atmosfera de dúvida a respeito do barulho que remete ao frescor.

Não são raros os poemas que exigem um conhecimento sociocultural e literário, além de familiaridade com características naturais e com o local e época de composição, para que se consiga interpretá-lo corretamente. O *haikai* VI faz parte do diário de viagens de Bashou chamado *Oi no Kobumi* (笈の小文, おいのこぶみ) e é prefaciado pelo termo *koke shimizu* (苔清水, こけしみず). *Koke shimizu* é uma referência de suma importância para o bom entendimento do poema em questão. O termo remete a “água límpida que corre entre o musgo”. Matsuo Bashou compôs o poema quando passava pelo eremitério do monge Saigyô no monte Yoshino, tendo em mente o seguinte poema do monge:

とくとくと落つる岩間の苔清水くみほす程もなきすまひかな
Tokutoku to otsuru iwama no koke shimizu kumihosu hodo mo naki sumai kana

A tradução desse poema, de forma livre, é a seguinte: “uma casa (um eremitério, um retiro nas montanhas) onde a água límpida, que não para de fluir, pinga gota a gota no musgo entre as pedras”.

O *haikai* VI tem traduções que variam muito umas das outras. Isso se deve ao fato de que o poema, por conta principalmente da intertextualidade, visa ativar muitos *frames*. A imagem do musgo é inserida no poema através da expressão *koshita ni tsutau*, que pode ser traduzida como “segue/corre embaixo da árvore”, apoiada no termo *shimizu*, que também é utilizado no poema de Saigyô associado à palavra *koke* (“musgo”). Na primeira tradução proposta, a imagem que se pretende criar é a da água escorrendo pelos troncos da árvore até o solo. Mesmo não mencionado explicitamente, o musgo se faz presente, considerando que a água que escorre da árvore até o solo é absorvida por ele e propicia o surgimento de tais plantas. A opção por traduzir *koshita ni tsutau* por “corre pelo musgo” visa escancarar a relação entre o *haikai* de Bashou e o poema de Saigyô, que é difícil de ser traçada a partir de uma tradução mais literal como “corre embaixo da árvore”. Apesar disso, a tradução também foi aproveitada, uma vez que a proposta é exatamente justapôr as possibilidades para criar uma imagem mais completa e próxima do original.

A partir de Mário Laranjeira, em seu livro *Poética da Tradução*, 2003, “a fidelidade em tradução poética será a resultante de um trabalho operado nos níveis semântico, lingüístico-estrutural e retórico-formal, integrados todos no nível semiótico-textual onde se dá a significância.” (LARANJEIRA, 2003, p. 125) Dito isso, uma tradução não pode se pautar apenas na carga semântica do poema e nos elementos retórico-formais, isto é, elementos que compõem o *haikai*, como métrica, *kigo*, *kireji* e as ideias de *wabi*, *sabi* e *karumi*. Para além disso, o trabalho tradutório deve se atentar às características lingüístico-estruturais que ajudam a determinar o grau de complexidade lingüístico que o poema pretende entregar ao leitor. “Em suma, a fidelidade lingüístico-estrutural impõe que se traduza o que é marcado por marcado, o que não é marcado por não-marcado, o que é figura por figura, o que não é figura por não-figura.” (LARANJEIRA, 2003, p. 127) Uma sintaxe complexa, portanto, deve ser, idealmente, traduzida por uma sintaxe igualmente complexa, ao passo que uma sintaxe mais simples deve ser traduzida por uma sintaxe igualmente simples. Tendo isso como base, alguns poemas contam com traduções que tentam recuperar, por exemplo, a complexidade sintática do original.

No *haikai* I, a primeira tradução proposta tem como objetivo apresentar os elementos do poema na mesma ordem do original, apesar de dividir a palavra *tsukiyo* em dois elementos: a noite e a lua. Na segunda proposta, por conta de a sintaxe do poema original ser bem simples e comum para a língua japonesa, isto é, uma construção de modificação adnominal (*rentaishuushoku*), a composição sintática correspondente no português coloca o termo modificado, *tsukiyo*, antes do que o modifica, *hana no ue naru*. A ausência do *kireji kana* na tradução já foi explicada anteriormente. Em alguns casos, a opção por reconstruir uma sintaxe banal pode, muitas vezes, forçar o tradutor a omitir algum termo ou alterar a ordem de aparição dos elementos imagéticos. O leitor de poesia ocidental talvez já esteja acostumado com uma sintaxe truncada e construções completamente diferentes das que se usam na língua corrente, mas o *haikai* propõe dizer coisas simples de forma simples, como foi explicado no início do trabalho a partir das palavras de Vicente Haya, e privar o leitor dessa experiência de simplicidade com traduções demasiadamente complexas é um pecado, inclusive segundo Bashou, que, como também já foi citado, defende que uma retórica muito trabalhada pode matar o *haikai*. Dito isso, apesar de a linguagem e a tradição poética ocidental permitirem essa complexidade, é interessante apresentar paralelamente traduções simples.

Do ponto de vista linguístico-estrutural, os *haikai* II e III não apresentam uma discrepância significativa entre as traduções e os originais. É evidente que, analisando as três diferentes traduções do poema II, por exemplo, é possível perceber que há propostas mais carregadas de imagens do que outras, mas isso se deve ao fato de que o *haikai* original possibilita a ativação de muitos *frames* que nem sempre são acessados em traduções mais restritas e literais. Entretanto, a omissão do verbo copulativo, e eventualmente até de verbos de ação, que é aceitável e comum no japonês, nem sempre é igualmente aceita no português. Assim sendo, apenas uma das três traduções trabalha com a omissão de qualquer tipo de forma verbal, sendo composta somente de substantivos. O *haikai* III não merece menção por não permitir mudanças significativas, nem sintáticas nem lexicais.

A modificação adnominal é uma construção muito presente na língua japonesa e inclusive no *haikai*. O poema IV, assim como outros, apresenta essa construção. Ainda que a primeira tradução, prezando pela ordem em que as imagens são evocadas no original, não reconstrua a sintaxe do *rentaishuushoku*, a segunda tradução o faz. A simplicidade do *haikai* é mantida em ambas as traduções, diferentemente do que acontece na terceira, resultando numa sintaxe incomum na língua portuguesa. Apesar de a mensagem transmitida permanecer a mesma, são essas diferenças pequenas e sutis que podem tornar um poema mais aprazível e palatável do que o outro.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução literária é uma prática muito importante e antiga. Apesar do esforço para trazer ao leitor de português todas as nuances contidas no poema em japonês, ficou claro que a distância, não só geográfica mas também cultural, do Japão para o Brasil pode ser encurtada, mas nunca extinta. As idiossincrasias das línguas e os conhecimentos populares (isto é, conhecimentos adquiridos através de interações sociais do dia a dia, sem necessidade de ir a livros ou realizar pesquisas) utilizados para interpretar os poemas lidos não podem ser ignorados, sendo responsáveis pela ativação dos *frames*. É evidente, inclusive, que, não fosse este o caso, o trabalho em questão não teria motivo de existir. Desde o início da pesquisa, o *haikai* se mostrou singular e peculiarmente rico em se tratando de densidade poética, possibilitando ativar diversos *frames* por conta da presença de *kigo* e *kireji*, por exemplo, além da natureza ascética presente nos poemas de Matsuo Bashou.

A elaboração das traduções presentes neste trabalho foi, apesar de laboriosa, deveras prazerosa e, de certa forma, lúdica. A atenção aos pormenores de ambas as línguas, na intenção de criar e recriar efeitos poéticos, é imprescindível, mas a proposição de mais de uma tradução para cada poema permite uma diversidade de possibilidades que torna o exercício tradutório mais indulgente. Traduzir mais de uma vez o mesmo poema mostra aos leitores e aos poetas que essa tarefa pode – e deve – ser feita *ad infinitum*, sem intenção de encontrar a melhor tradução, ou a tradução ideal.

Foi durante o levantamento de informações que viriam a compôr o desenvolvimento deste trabalho que o sentido e as minúcias de alguns poemas foram desvelados. Em grande parte dos *haikai* selecionados há a necessidade de consideração de elementos extratextuais, como local e momento da composição, em prol de uma melhor interpretação. Verificou-se, a partir dessa análise, que alguns termos ativavam *frames* mais obscuros quando relacionados a essas informações. A intertextualidade e as referências culturais específicas de determinados poemas também contribuíram para uma maior variedade de *frames* ativados a partir da leitura dos poemas.

A quantidade de traduções propostas foi estimada no início deste trabalho, mas variou para mais ou para menos durante a pesquisa e o fazer poético. É importante ressaltar que a variação foi esperada e devidamente justificada no capítulo de desenvolvimento, conforme foram explicadas as nuances e particularidades de cada poema.

O presente trabalho, para além de simplesmente uma pesquisa e análise de uma coleção de poemas, é principalmente um exercício de criatividade e criação poética. As teorias tradutórias de Mário Laranjeira e Haroldo de Campos, construídas, aliás, sobre as teorias de outros tradutores e poetas, pavimentaram o caminho percorrido. Constatou-se que a tradução poética, entretanto, não se faz apenas com teoria, sendo indispensável também a sensibilidade do tradutor.

Os elementos constituintes do *haikai* como *kigo* e *kireji* compõem uma outra camada de complexidade no processo tradutório. A temática e o sentimento evocados pelo *kigo* no original japonês são difíceis de serem resgatados numa tradução, principalmente pelas disparidades geográficas entre os dois países. Quanto ao *kireji*, nos poemas selecionados não houve empecilho, dado que para os *kireji* presentes há uma convenção quanto a tradução. É importante ressaltar, apesar disso, que o poder de um *kireji* em japonês é intensificado pela história da forma e pela tradição poética japonesa. Partículas que cortam versos e exprimem contemplação não fazem parte do código utilizado na poesia ocidental.

A partir desta empreitada, acima de tudo, criativa, a sequência esperada é a continuação do exercício tradutório buscando aprimoramento poético não apenas através da língua japonesa e do *haikai*, mas expandindo o repertório de formas poéticas e contemplando outras possibilidades e culturas. Considerando tudo que foi lido, experimentado e aprendido durante todo o período de confecção deste trabalho, uma das lições mais relevantes refere-se ao fato de a tradução poética dar nova vida ao texto original, permitindo-o alcançar outras pessoas em tempos diferentes do seu.

4 REFERÊNCIAS

ADDISS, Stephen. **The Art of Haiku**: its history through poems and paintings by japanese masters. Boston: Shambhala, 2012.

BASHŌ, Matsuo. **Trilhas Longínquas de Oku**. Tradução: Meiko Shimon. São Paulo: Escrituras Editora, 2016. E-book Kindle.

DUQUE, Paulo Henrique. Discurso e cognição: uma abordagem baseada em frames. **Revista da Anpoll**, [S. l.], v. 1, n. 39, p. 25–48, 2015. DOI: 10.18309/anp.v1i39.902. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/902>. Acesso em: 26 jun. 2022.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko (org.). **Haikai**: antologia e história. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

HAYA, Vicente. **AWARE**: iniciación al haiku japonés. Barcelona: Editorial Kairós, 2013. E-book Kindle.

KŌRIYAMA, Naoshi; ALLEN, Bruce; THORNBUR, Karen Laura. **Japanese Tales from Times Past**: stories of fantasy and folklore from the konjaku monogatari shu. North Clarendon, VT: Tuttle Publishing, 2015.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução**: do sentido à significância. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LOPES, Rodrigo Garcia (org.). **Haikerouacs**. Tradução: Rodrigo Garcia Lopes. Londrina: Galileu Edições, 2021.

MCMILLAN, Peter. **One hundred poets, one poem each**: a translation of the Ogura Hyakunin Isshu. New York: Columbia University Press. 2008.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

UEDA, Makoto. **Bashō and His Interpreters**: selected hokku with commentary. Stanford: Stanford University Press, 1991.

YASUDA, Kenneth. **Japanese Haiku**: its essential nature and history. North Clarendon, VT: Tuttle Publishing, 2001.

YOSHIDA, Kenkō; KAMO, Chōmei; MCKINNEY, Meredith. **Essays in idleness and Hōjōki**. Tradução: Meredith McKinney. Londres: Penguin Classics, 2013. Disponível em: https://www.tlu.ee/sites/default/files/Instituudid/T%C3%9CHI/%C3%B5ppekavad/Liberal%20Arts%20in%20Humanities%20tekstid/Essays%20in%20Idleness_%20and%20Hojoki%20-%20Kenko.pdf. Acesso em: 25 jun. 2022.

APÊNDICE A — Traduções propostas para os poemas selecionados**I**

Por um momento
sobre as flores, a noite,
ah, a luz da lua!

Por um instante
a noite iluminada pela lua
sobre as flores.

II

Relva do verão –
os soldados são
rastros de um sonho.

Relva do verão –
soldados, transientes,
rastros de um sonho.

Relva do verão
por onde os soldados pisaram
já são rastros de um sonho.

III

Passa a primavera,
ainda é o nono dia
dos campos e montanhas.

A primavera passa
ah, ainda é o nono dia
dos campos e montes.

IV

O coração do Akokuso
também desconhece
a flor da ameixa.

A flor de ameixa
que o coração do Akokuso
também desconhece.

Também desconhece,
coração do Akokuso,
a flor de ameixa.

V

Diversas
coisas relembro,
ah, a flor de cerejeira.

VI

Chuva de primavera
segue árvore abaixo
ah, água límpida!

Corre pelo musgo
a chuva de primavera,
ah, água límpida!

Ah, água límpida
da chuva de primavera
que corre pelo musgo.

Chuva de primavera
corre embaixo da árvore
ah, água límpida!

VII

O frescor
o mestre artesão
direciona.

O mestre artesão
comanda
o frescor.

O frescor,
o mestre artesão,
ah, as ordens!

VIII

Do Tanabata
corações que não se encontram –
céu em meio a chuva.

Corações do Tanabata
não se encontram
em meio a chuva.

Corações do Tanabata
que não se encontram –
chuva de lágrimas.

Corações do Tanabata
que não se encontram –
pluviestrelágrimas.

Corações do Tanabata
que não se encontram –
chuvestrelágrimas.

IX

Do vento entre as folhas caídas
dos pinheiros ou da água,
o som fresco.

O som da água
ou do vento nas folhas caídas
dos pinheiros, frescor.

Do vento nas folhas caídas dos pinheiros
ou da água, o som fresco.

O som fresco
do vento entre os pinheiros
ou de um riacho?

X

A casa que desconhece
o inverno – faz som de
descascar arroz.

Que o inverno desconhece,
a casa – de descascar arroz
o som minucioso.

ANEXO A — Poemas seleccionados de Matsuo Bashou**I**

暫は花の上なる月夜かな

Shibaraku wa hana no ue naru tsukiyo kana

II

夏草や兵共がゆめの跡

Natsukusa ya tsuwamonodomo ga yume no ato

III

春たちてまだ九日の野山かな

Haru tachite mada kokonoka no noyama kana

IV

あこくその心もしらず梅の花

Akokuso no kokoro mo shirazu ume no hana

V

さまざまの事おもひ出す櫻かな

Samazama no koto omoidasu sakura kana

VI

春雨のこしたにつたふ清水哉

Harusame no koshita ni tsutau shimizu kana

VII

涼しさを飛騨の工が指図かな

Suzushisa wo hida no takumi ga sashizu kana

VIII

七夕のあはぬころや雨中天

Tanabata no awanu kokoro ya uchuuten

IX

七夕のあはぬころや雨中天

Tanabata no awanu kokoro ya uchuuten

X

冬しらぬ宿やもみする音あられ

Fuyu shiranu yado ya momi suru oto arare