



λ Faculdade de Letras
Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ORIENTAIS E ESLAVAS

**O ESPELHO DO SER HUMANO:
UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA NA POESIA JAPONESA
ATRAVÉS DA TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE POEMAS**

Tayanna de Melo Barbosa

Rio de Janeiro
2024

TAYANNA DE MELO BARBOSA

O ESPELHO DO SER HUMANO:
UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA NA POESIA JAPONESA
ATRAVÉS DA TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE POEMAS

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

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Lucia Guimarães de Faria

Rio de Janeiro
2024

CIP - Catalogação na Publicação

B238e Barbosa, Tayanna de Melo
 O espelho do ser humano: uma análise da
 representação da natureza na poesia japonesa através
 da tradução e interpretação de poemas / Tayanna de
 Melo Barbosa. -- Rio de Janeiro, 2024.
 45 f.

 Orientadora: Maria Lucia Guimarães de Faria.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
 de Letras, Licenciado em Letras: Português -
 Japonês, 2024.

 1. Natureza. 2. Poesia japonesa. 3. Tradução de
 poesia. 4. Poesia clássica . 5. Poesia moderna. I.
 Faria, Maria Lucia Guimarães de , orient. II.
 Título.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à literatura, que me salvou diversas vezes e continua a impedir o possível endurecimento da minha alma. Foi com ela que aprendi a encontrar beleza nos momentos mais cruéis da vida e, deles, expressar aquilo que essencialmente nos faz humanos: nossos sentimentos. Por ela cheguei até aqui e conheci a maioria das pessoas que me apoiaram em todo o decorrer da faculdade e são extremamente importantes para mim.

Por isso, agradeço à minha orientadora, prof.^a Maria Lucia Guimarães, que acreditou no meu potencial e não desistiu de mim, mesmo nos momentos em que eu mesma não acreditava que iria conseguir. Também agradeço à prof.^a Rika Hagino, responsável por toda a base do meu conhecimento de japonês e que sempre foi atenciosa e dedicada conosco, o que fazia o estudo de uma língua estrangeira ser bem mais leve e divertido.

Além das minhas professoras, devo agradecer à minha família, que esteve comigo nos períodos mais difíceis e sempre confiou em mim. Também serei eternamente grata à sra. Zelinda Tomie Fujikawa e à sua filha, Andrea Chikako, que me ofereceram oportunidades e suporte. Essa gratidão se estende aos meus amigos – Bruno; Lucca; Amanda; Douglas; Mayara e Carol – que também foram importantes para a conclusão desta trajetória.

Por fim, dedico esse trabalho ao meu cachorro, Iguinho, que se foi no período da pandemia. São inúmeras as lembranças que criamos juntos e ele, por muito tempo, era minha única companhia. Assistir sua doença levar sua alma para longe de mim foi uma das piores dores que senti, mas creio que, agora, ele existe na forma da natureza e continuará a me acompanhar e observar todas as outras fases da minha vida.

RESUMO

Para haver uma reflexão sobre o que somos, é necessário, primeiramente, pensar no que não somos. Pensar no outro. Com a crise ambiental atual, urge o dever de repensar a nossa relação com o meio ambiente e um caminho possível para praticar esse exercício é o estudo da literatura, a qual espelha o pensamento de cada sociedade e de cada cultura. Ao que concerne a representação dos elementos naturais no campo literário, a literatura japonesa obtém certo destaque, já que, desde seus primórdios, a presença da natureza detém grande importância em suas obras, como pode ser visto nas suas mais antigas antologias poéticas, o *Man'yōshū* e *Kokinwakashū*, que apresentam o uso das quatro estações como um aspecto essencial para sua elaboração. Por isso, nossa pesquisa tem como foco a poesia japonesa, que se vale amplamente de elementos naturais, convertidos em símbolos, para compor suas criações, a fim de entrelaçar uma reflexão filosófica com a realização poética. Para tal fim, selecionamos quatro poemas de diferentes períodos e autores para observar as características que constroem suas representações da natureza, buscando utilizar a tradução como modo de evidenciar uma linha entre o pensamento japonês acerca da natureza e o fazer literário, tendo como base teórica, estudos relacionados à visão dos japoneses sobre o meio ambiente e ao trabalho de tradução literária. Em proveitoso diálogo com eles, efetuamos algumas análises poéticas detalhadas, mostrando como a construção dos poemas colabora para a produção do simbolismo de uma natureza que, assim como um espelho, reflete o ser humano em sua completude.

Palavras-chave: Natureza; poesia japonesa; tradução de poesia; poesia clássica; poesia moderna

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. A NATUREZA E A CULTURA JAPONESA	8
2. A PAISAGEM	11
3. UMA BREVE APRESENTAÇÃO DA POESIA JAPONESA	13
4. SOBRE A SELEÇÃO E TRADUÇÃO DOS POEMAS	16
5. A REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA NA POESIA JAPONESA: ANÁLISE E TRADUÇÃO DOS POEMAS SELECIONADOS	18
5.1 ONO NO KOMACHI	18
5.2 MATSUO BASHŌ	22
5.3 HAGIWARA SAKUTARŌ	26
5.4 YŌKO TAWADA	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	43

INTRODUÇÃO

No mundo atual, nos perguntamos: será que haverá um amanhã? Em uma ansiedade relacionada a um aviso já antigo sobre a possibilidade de um fim iminente da humanidade, nos rendemos a um fatalismo enquanto observamos passivamente a destruição de nosso ecossistema. Com a aceitação de um hoje sem futuro, é rejeitada a ideia de analisar o presente ou o passado, conseqüentemente nos encaminhando para o destino previsto – porém, não imutável. Justamente em momentos nos quais as atividades de cada sujeito são vistas como dispensáveis, é importante sair da inércia e buscar, na conexão mais ancestral entre o interno e externo de si, as razões pelo valor da vida e de sua permanência. Afinal, o que encontramos ao nos enxergamos para além do indivíduo?

A existência de tudo o que há no mundo é essencialmente coletiva, por isso, mesmo quando direcionados para ações e pensamentos totalmente individualistas, não conseguimos encontrar sucesso em uma vivência conectada apenas ao ‘eu’. Essa não é uma necessidade meramente social, mas também biológica: nós precisamos daquilo que é externo por uma questão de sobrevivência. A vida nos coloca em posição conjunta com tudo aquilo que não nos compõe, em uma relação de interdependência, criando vínculos que moldam o que somos a partir de tudo o que não somos. Assim, poderíamos dizer que a existência é intrinsecamente relacionada ao sensorial e este, por sua vez, é baseado em um conjunto de comparações.

É com as semelhanças e diferenças das coisas que somos capazes de realizar definições, seja por diferenciar o doce do salgado, por caracterizar um mamífero ou descrever um sentimento. Por isso, não é grande surpresa a metáfora ser uma das figuras de linguagem mais utilizadas em nosso dia a dia, já que muitas vezes ela é um caminho facilitador para a explicação de algo. Afinal, é com a observação do externo que oferecemos vida às palavras que, sozinhas, não conseguem transmitir aquilo que se quer expressar. É pela observação do externo que entregamos vida ao banal – e aqui me refiro a banal como tudo o que existe sem receber destaque – e é isso que gera a literatura e a poesia.

Apesar disso, há uma tentativa constante de perpetuar um sistema hierárquico entre as existências: seja por níveis sociais ou até mesmo por considerar ‘o homem’ como o mais importante dos seres. É com a separação do ser humano da natureza que passamos a ver o natural como produto e tiramos toda a sua potência, sua vida, o colocando em posição totalmente passiva. No entanto, essa é uma ideia construída historicamente, a qual podemos analisar e desconstruir. Por isso, buscamos na arte – mais especificamente na poesia – um meio para compreender a nossa relação com o natural e, nesta monografia, faremos isso ao observar uma cultura distinta: a japonesa.

A poesia japonesa tem uma ligação antiga com a natureza, moldada por antologias como o *Man'yōshū* e o *Kokin Wakashū*, que tornou a referência às estações do ano um costume cultural em suas obras poéticas. Essa conexão não é aleatória, pelo contrário, foi intencionalmente construída pela junção de diversos fatores, porém, é um dos melhores exemplos para refletirmos sobre a relação entre o ser humano e a natureza. Um dos centros de nossas reflexões concerne a hipótese de que a poesia japonesa poderia demonstrar a quebra da dicotomia entre o interno e o externo do poeta, dando vida ao natural, que se torna instrumento ativo para a construção do que é expresso. Assim, o poema é apresentado como um reflexo externo do mundo interior, em que há uma mistura tão homogênea que a distinção entre a vivência do poeta e a paisagem é quase impossível.

Por isso, neste trabalho, temos como principal objetivo analisar o modo como os elementos naturais constituem o poema e refletir sobre as influências culturais que podem ter contribuído para moldar tais características. Para isso, primeiro atravessaremos a relação entre o pensamento japonês e a natureza, para ser possível obter maior contexto sobre o que é entendido como natureza. Então, passamos para uma reflexão sobre a atuação da paisagem no poema e o que isso diz sobre a relação entre o interior e exterior do 'homem'. Em seguida, discutiremos brevemente sobre a história da poesia japonesa e sobre o processo de seleção e tradução do material selecionado. Por fim, analisaremos os poemas por meio do exercício de tradução dos mesmos para verificarmos a veracidade da hipótese anteriormente citada.

1. A NATUREZA E A CULTURA JAPONESA

A existência do ser humano é uma questão cercada de mistério que, desde os primórdios da humanidade, estimula a criação de explicações para a origem do homem e para o motivo de toda a sua complexidade. No entanto, apesar de uma enorme diversidade de teorias, desde as hipóteses científicas até as convicções religiosas, podemos observar um elemento em comum: a presença da natureza. Seja pela concepção da evolução de organismos ou pela crença da criação do homem a partir do barro, a origem da existência humana está indissociavelmente conectada com a natureza.

A humanidade sempre dependeu de elementos do meio ambiente para a sua sobrevivência e é inegável o fato de que, mesmo com todo o desenvolvimento tecnológico do mundo moderno, a destruição do nosso ecossistema é equivalente à nossa própria extinção. A conexão do ser humano com a natureza é tão profunda que pode ser observada em diversos aspectos da sociedade e esses, conforme a cultura e costumes de cada povo, apresentarão características diferentes. Por isso, antes de adentrarmos na análise dos poemas, é necessário fazer uma breve reflexão sobre a relação entre a cultura japonesa e a natureza.

Segundo Watanabe Masao, estudioso do pensamento japonês sobre a natureza, para compreender o modo como os japoneses pensam sobre o meio natural, a comparação com o Ocidente seria necessária. Assim, em um primeiro momento, pensemos sobre o que é entendido pela palavra natureza, em japonês *shizen*. Desde antigamente, havia no Ocidente um conceito relativamente bem definido para o que conhecemos como natureza – ou seja, para fazer referência a rios, mares, árvores, flores, pássaros, etc. – diferentemente do Japão, e isso fica perceptível pela sutil diferença entre as definições e origens da palavra *shizen* e da palavra natureza.

Shizen só começou a ser utilizada para se referir ao que conhecemos como natureza a partir da era Meiji (1868-1912), que é o período em que o Japão começa a sofrer mais influência do Ocidente, enquanto a palavra natureza começou a ser utilizada com esse sentido a partir do desenvolvimento da ciência moderna.

O termo Natureza é originário da derivação do verbo grego φύω (foneticamente /fio/), no sentido de fazer nascer e crescer, engendrar, em alusão ao vegetal. Essa concepção relaciona-se à ideia de espontaneidade criativa, de nascimento, de desenvolvimento harmonioso (EHRARD, 1994 [1963]; MERLEAU-PONTY 2006 [1995]). Em latim, o termo Natureza tem relação com a palavra nascor – que se refere a nascer, viver – e provavelmente seu significado fixou-se a partir do sentido nascer. Portanto, no sentido primordial do termo Natureza, tendo como referência a língua grega e latina, Merleau-Ponty (2006 [1995], p. 4) refere-se à Natureza como o que está “por toda parte onde há uma vida que tem um sentido mas onde, porém, não existe pensamento; daí o parentesco com o vegetal [e acrescenta expandindo tal definição dizendo]: é Natureza o que tem um sentido, sem que esse sentido tenha sido estabelecido pelo pensamento.” (Castro, 2019, p. 18)

Surpreendentemente, o termo 自然 que representa a palavra inglesa *nature* não existia até a presença maior do ocidente no Japão da era *Meiji*. Em suma, não havia uma noção de uma *shizen* que contrapunha-se a uma arte artificial. Ou seja, provavelmente não havia uma perspectiva ou pensamento que objetificasse a natureza – *nature*. Realmente, o termo 森羅万象 (*shirabanshō*) era utilizado, no entanto, ele se refere a todas as incontáveis existências dentro do cosmos, não apenas ao natural. É algo que também inclui os seres humanos. É o mesmo sentido que está em “todas as criações” ou o “céu e a terra”. (Tanaka, 2010, tradução nossa)

Apesar de seus usos iniciais mostrarem semelhanças, representando aquilo que é espontâneo, com o passar do tempo é possível observar uma diferença crucial entre as duas definições mais tradicionais: enquanto a definição da palavra *shizen* inclui o ser humano, a palavra natureza não o inclui, fazendo uma separação entre o homem e o natural. Essa mudança de sentido ocorreu devido a influência da ciência moderna, o que construiu uma concepção objetificada da natureza que também começa a permear o pensamento japonês atualmente.

Watanabe Masao (2001) defende a visão de que, no Ocidente, a natureza é observada de modo mais científico, o que faz com que o ser humano esteja em oposição à natureza e pense nela como objeto para seu estudo e benefício. Já no Japão, ela seria observada de modo mais contemplativo, havendo maior harmonia entre o ser humano e o natural, o que os coloca em posições semelhantes. Uma das raízes para essa divergência, apontada pelo autor, é a influência do cristianismo, que fomentou, no Ocidente, a ideia de o humano ser a melhor criação divina, enquanto no Japão não haveria uma divisão precisa entre a natureza e o ser humano, mas uma harmonia em todo o universo.

Outro autor que segue essa mesma linha de raciocínio é Haruhiko Masaki (1996), o qual explica que devido à influência religiosa, na postura tradicional dos japoneses frente à natureza, há um entendimento de que tudo no meio ambiente possui espírito e, conseqüentemente, igual valor. Por esse motivo, as ações que envolvem a natureza estariam mais voltadas para uma intenção de convivência do que de dominação, o que perpassa a religião e acaba sendo observado em outros campos como na arte, na culinária e em diversos costumes. No que concerne à arte, o autor afirma que

(...) o modelo de beleza japonesa almejado é uma beleza natural em relação à beleza moldada do Ocidente. Ao seguir o pensamento ocidental, a beleza não é encontrada dentro da forma da excelência presente na natureza. (...) Isso é um ponto de vista em que a arte não imita a natureza, mas que a natureza imita a arte. (p. 103, tradução nossa)

Para exemplificar esse fato, ele disserta sobre as diferenças entre os jardins europeus e os jardins japoneses. Segundo ele, os jardins europeus seriam moldados de forma a controlar a natureza, buscando demarcá-la por regras geométricas; por outro lado, os jardins japoneses

fogem da artificialidade, não de forma a manter a natureza sem modificações, mas para aparentar a lógica natural do ambiente. Além disso, enquanto os jardins europeus teriam como objetivo principal fornecer um espaço para passeios e caminhadas, os jardins japoneses teriam como maior finalidade servir de local fixo para contemplar a natureza, de modo que o espectador se dissolva lentamente dentro dela.

Em relação à concepção da busca dos japoneses pela harmonia com a natureza, Haruo Shirane, famoso estudioso da literatura japonesa, irá dizer que o pensamento de uma natureza próxima do ser humano tem uma de suas raízes na arte da metrópole – que inclui os jardins, a cerimônia do chá, etc. – o nomeando como “natureza secundária”. Em outras palavras: a “natureza secundária” se refere a uma recriação do imaginário da natureza para gerar a harmonia presente na arte e é por meio da arte que será moldada a visão da natureza que prevalece no imaginário popular e exerce forte impacto em diversos aspectos culturais.

Um bom exemplo para pensarmos sobre isso está relacionado à forma como as quatro estações são representadas na antologia poética *kokinwakashū*, ou *kokinshū* como é mais conhecida. O *kokinshū* é uma das mais antigas antologias poéticas japonesas, compilada por volta do período Heian, ou seja, em torno do século IX, e é a grande responsável pelo estabelecimento da cultura das 4 estações presente no Japão. Ela é organizada em 20 livros, apresentando uma divisão temática – sendo seus principais temas as 4 estações e o amor. Nela, a representação das estações não é exatamente fiel à realidade, havendo uma seleção dos aspectos mais encantadores de cada estação, que é determinado pelos padrões da sociedade aristocrática. Por esse motivo, à primavera e ao outono são dedicados a 2 livros, enquanto o verão e o inverno recebem apenas 1, já que o inverno e o verão são estações mais longas e severas, enquanto a primavera e o outono, como estações de transição, seriam mais suaves.

Essa qualidade integrada e harmônica da poesia também pode ser observada no próprio prefácio japonês da antologia que diz que o poema faz dos sentimentos humanos a sua semente, de onde germinam suas folhagens, que no caso seriam as palavras. Assim, as palavras funcionam como um meio de transmitir as sensações ocasionadas por algo presenciado, o que faz com que a harmonia entre o ser humano e a natureza seja representada na poesia japonesa pela paisagem.

2. A PAISAGEM

A poesia clássica japonesa, conectada a uma cultura das quatro estações, “emergiu sob grande influência cultural da China, a qual possuía uma longa tradição de poesia que utilizava a paisagem (*kei*) e a natureza para expressar as emoções humanas (*jō*) e pensamentos” (Shirane, 2012, p. 202, tradução nossa). Essa característica diverge de uma ideia comum que simplifica a paisagem àquilo que está ao nosso redor, como um cenário, isolando o exterior do interior. No entanto, podemos observar que, desde a origem da palavra “paisagem”, o sujeito é indissociável de sua concepção:

Originada pela sufixação de país (paese, pais), a palavra paisagem (de acordo com o modelo a partir do qual foram formadas paesaggio, paisaje) parece haver surgido nas línguas românicas somente no século XVI, e ter sido, a princípio, utilizada pelos pintores, para designar um quadro com paisagem. Esse é, além disso, o único sentido registrado em 1549 pelo dicionário francês/ latim de Estienne; mas, muito rapidamente, se fez acompanhar da que é hoje sua acepção mais corrente, de “extensão de uma região que o olho pode abarcar em seu conjunto” (Estienne, 1549, p.19 apud Collot, 2013, p. 57). Desde muito cedo, então, sentido próprio e sentido figurado estão intimamente associados; não há a paisagem “real” de um lado e sua “figuração” de outro: é próprio da paisagem já apresentar-se sempre como uma configuração da “região” (Collot, 2013, p.57).

Ao pensar nisso, utilizamos um conceito apresentado por Michel Collot, pensador contemporâneo francês que busca suplantar a divisão entre o ser humano e seu entorno gerada pela visão antropológica do Ocidente. Segundo o autor, a paisagem

[...] não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como “conjunto” perceptiva e/ ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre também *in visu* e/ ou *in arte*. Sua realidade é acessível apenas a partir de uma percepção e/ ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma “paisagem” artística ou literária, importa menos compará-la a seu referente eventual (uma “extensão de região”) do que considerar a maneira como é “abarcada” e expressa. [...] Assim como não se limita a uma região ou a um país, o “sentimento” que inspira a paisagem não é, pois, forçosa nem unicamente ligado à “natureza”. Em contrapartida, ela implica um sujeito. O lugar torna-se paisagem somente *in visu*; dá-se a ver como “conjunto” apenas a partir de um ponto de vista; e o centro dessa visão só pode ser um sujeito. A paisagem se distingue, assim, da extensão, objetiva, geométrica ou geográfica (Collot, 2013, p. 58-59).

Desse modo, a paisagem estaria em um ponto de intersecção entre o exterior e o interior, entre a natureza e o homem, entre o corpo e a alma, razão pela qual é impossível haver sua construção sem a existência da relação de ambos. Essa união sinestésica do concreto e abstrato faz a natureza funcionar como um espelho que permite ao ser humano uma reflexão sobre si mesmo ao perceber o mundo, e a poesia japonesa é um dos melhores caminhos para observar tal questão. Em referência a isso, Michel Collot cita Augustin Berque (1986, p.24) e diz que:

Estudando a relação que os japoneses mantêm com seu meio geográfico, Augustin Berque descobriu que não podia dissociar seus componentes físicos de suas ressonâncias existenciais e simbólicas; assim, a chuva “é algo além de uma precipitação d’água (sua forma objetiva)”: “Tal chuva não cai senão em uma estação específica, ou mesmo num momento específico do dia, porque é inseparável de todo um mundo de sensações, de emoções, de evocações, cujo encadeamento mais ou menos codificado a insere numa certa paisagem”. “O sentimento da natureza”, aos olhos de Berque, “não se decompõe em ‘dados objetivos’, por um lado, e em ‘imagens subjetivas’, por outro”: mas “integra o subjetivo e o objetivo em uma construção dotada de uma lógica intrínseca” (apud Collot, 2013, p. 32).

Por isso, acreditamos que a paisagem é o meio que possibilita ao poeta transcender a existência no mundo para uma existência *com* o mundo, sendo parte essencial para a compreensão do modo como a natureza está presente na poesia japonesa. Desse modo, procuraremos perceber a forma como ela se comporta nos poemas selecionados, relacionando a forma com o sentido e, conseqüentemente, buscando preservar essa característica em nossas traduções. Entretanto, antes de adentrarmos neste tópico, é importante que revisemos a história da poesia no Japão.

3. UMA BREVE APRESENTAÇÃO DA POESIA JAPONESA

Quando falamos sobre poesia japonesa, provavelmente o primeiro exemplo que vem à mente dos brasileiros seria o *haikai*, já que é a forma que mais se popularizou no ocidente e fez com que vários estudiosos ocidentais se aventurassem a produzir *haikai* em suas respectivas línguas. No entanto, a poesia japonesa possui diversas peculiaridades e formas que vão além do *haikai* e a distinguem da poesia ocidental. Por isso, pretendemos apresentar apenas uma visão geral sobre essas características com as quais não temos tanto contato para que o debate provocado futuramente seja compreendido da melhor maneira.

A história da poesia japonesa pode começar a ser traçada a partir da antologia poética *Man'yōshū* – a qual estima-se ter sido compilada durante o período Nara (710 d.C. – 749 d.C.) e é uma das melhores bases para verificar a transição entre o mundo de músicas pré-letrado para aquele em que a escrita e a poesia se tornam formas comuns de expressão individual (SHIRANE, 2016). Essa coleção apresenta aproximadamente quatro mil e quinhentos poemas, os quais abarcam períodos anteriores ao século VII e em sua maioria são escritos em *Man'yōgana* – sistema antigo de escrita japonesa que utiliza caracteres chineses para representar palavras e sons. Ela apresenta algumas formas poéticas como: *Katauta* – estruturado em 5-7-7, considerado como o fragmento de um poema; *Chōka* – poema longo estruturado em quantidade indefinida de pares 5-7, parecido com uma narrativa épica; *Tanka* – poema curto de 31 sílabas em ordem 5-7-5-7-7, sendo a forma mais conhecida da poesia clássica; *Sedōka* – composto por dois grupos de 5-7-7-5-7-7 e o *Bussokusekika* – poemas relacionados ao budismo e à Buda, estruturados em 5-7-5-7-7-7. A maioria dessas formas não sobreviveram nas obras posteriores ao *Man'yōshū*, sendo o *tanka* a forma predominante da poesia japonesa por um longo período. Por esse motivo, a palavra *waka*, que essencialmente se refere à poesia japonesa clássica, começou a ser comumente utilizada para se referir apenas ao *tanka*.

Durante o período Heian (794-1185), a antologia poética *Kokin Wakashū* foi a principal responsável por estabelecer o domínio absoluto do *tanka* como forma poética por excelência. Essa seria a primeira vez em que teríamos contato com o que realmente é considerado como poesia japonesa, e a motivação para que isso ocorresse está diretamente relacionada com uma questão política:

Por esta síntese do período Heian, podemos observar que houve três maneiras sucessivas de governar: a forma autônoma pelo imperador; a influenciada pelo clã Fujiwara; e a regida pelos antigos imperadores retirados. Durante o período inicial, a influência chinesa era intensa, mas passou a decair a partir do governo do clã Fujiwara. Nesse caminho, houve uma valorização de manifestações consideradas japonesas, inclusive nas artes. (NAKAEMA, 2012, p.37)

O *Kokin Wakashū* também foi responsável pelo nascimento do costume da classificação dos poemas de acordo com as estações do ano (KATO, 2012) e por transicionar para outra forma de relação entre o sujeito e a paisagem:

Uma proporção maior de poemas individuais e vocabulário mais diverso estavam destinados a descrever emoções, sensações, razões e ações dos seres humanos por meio de verbos e adjetivos dos quais as inflexões indicavam graus maiores de certeza. [...]

Um indicativo dessa mudança de equilíbrio entre a cena e o sujeito foi a mudança dos verbos utilizados para descrever como o sujeito apreendia a cena. Enquanto a poesia do *Man'yōshū* favorecia o uso do verbo intransitivo *miyu* (aparecer), o qual marcava as paisagens como personificação ativa da manifestação do poder espiritual para os meros mortais, há a substituição total desse verbo no *Kokin Wakashū* pelo verbo *miru* (perceber), que é frequentemente vinculado à reconstrução imagética da cena pelo espectador. (SHIRANE, 2016, p.110, tradução nossa)

Além disso, é a primeira grande obra a apresentar a escrita em *kana* – fonograma japonês. Possui dois prefácios, um escrito em *kana* por Ki no Tsurayuki e outro em *mana* – ideograma chinês – por Kino Yoshimochi. O prefácio japonês foi grande responsável pelo estabelecimento de uma ideia de poética japonesa e consolidou determinada estética aristocrática, assim como criou estereótipos entre as relações de determinados vocábulos e imagens (WAKISAKA, 1997). Nesta antologia, também podemos observar a presença de outra forma poética importante: o *haikai*.

No *Kokin Wakashū*, nós podemos observar o que era chamado de *haikaika*, que seria um poema de 31 sílabas, o qual se distinguia do *tanka* por possuir um caráter mais humorístico e exagerado, geralmente por meio de trocadilhos. No entanto, é com a popularização da produção de *tanka* em conjunto, do desenvolvimento do *renga* e da sua sequente circulação em camadas mais populares que podemos observar o surgimento da forma que hoje é conhecida como *haikai*. Do *renga* – “poema encadeado” feito de forma colaborativa por geralmente três poetas – surge o *haikai* no *renga*, que sempre apresenta em sua parte inicial uma estrutura de 17 sílabas chamada *hokku*, que posteriormente tornou-se uma forma poética curta independente. Assim, durante o período Edo (1603-1868), nasce o *haiku* – termo que une as palavras *haikai* e *hokku* – que conhecemos, em português, como haicai. Atualmente tais nomenclaturas acabam por referenciar o mesmo tipo de poema. Essas não foram as únicas formas que surgiram da poesia lírica do Japão pré-moderno, porém são as que tiveram maior domínio e potência na sociedade japonesa, de modo a manter sua relevância por um longo período. No entanto, com a chegada da Era Meiji (1868-1912) e o maior contato com o Ocidente, a poesia lírica japonesa passou a dar maior espaço para o que conhecemos como forma livre.

O waka é considerado uma forma poética que permaneceu ao longo dos anos, evoluiu e está presente na atualidade. A partir do século XIV até o século XVIII, os gêneros *renga* (poema encadeado) e *haiku* (conhecido como haikai, em português) passaram a dominar a preferência do povo, no entanto a forma métrica *tanka* continuou existindo. Após o contato com a poesia ocidental, por volta do ano 1880, passou-se a valorizar a poesia de forma livre. A partir desse momento também houve movimentos para a modernização do *waka*. (NAKAEMA, 2012, p.32)

Em um momento de grandes mudanças, houve também um intercâmbio cultural principalmente entre o Japão e a Europa, o que fez com que diversos estudiosos passassem uma temporada de estudos no exterior. Assim, os poetas japoneses tiveram contato com recursos poéticos inexistentes na literatura japonesa até o momento como, por exemplo, a rima. Isso fez com que a crítica literária ganhasse força e com que fosse procurada uma nova forma de fazer poemas em japonês, a qual foi impulsionada principalmente por meio de traduções.

Diferentemente da poesia ocidental, a presença da natureza está culturalmente conectada com a poesia japonesa, que pode ser observada nas obras mais antigas de sua história. No entanto, a influência de sua presença não permanece a mesma com as mudanças de períodos e estilos, o que nos faz pensar sobre qual dos seus vestígios podem ser observados com o passar do tempo em diferentes obras.

4. SOBRE A SELEÇÃO E TRADUÇÃO DOS POEMAS

Para enfim adentrarmos no terreno da discussão sobre a tradução, é necessário fazer inicialmente uma breve síntese sobre alguns conceitos gerais do japonês. A escrita japonesa tem sua origem no sistema ideográfico chinês, inicialmente registrada em *man'yōgana* – que utilizava foneticamente os ideogramas chineses – e posteriormente adaptada para uso de três fonogramas: *kanji*, *hiragana* e *katakana*. Neste trabalho, haverá a utilização desses signos fonográficos e, quando preciso, eles serão transcritos em letras romanas (*rōmaji*) com base no sistema Hepburn. No que concerne à gramática, vale destacar as seguintes particularidades: a estrutura oracional é SOV (ordem: sujeito - objeto - verbo); não há uma conjugação específica para o tempo futuro; não existe flexão de gênero, número ou grau (que são marcados de outros modos) e ocorre o uso de partículas. Essas especificidades, em certos momentos, serão as principais causas para as divergências entre traduções, como será observado adiante.

Com um sistema tão diferente do português, qual o melhor caminho para realizar a tradução? Haroldo de Campos, ao se deparar com tal desafio para traduzir a peça *Hagoromo*, diz:

As traduções de *Hagoromo* que conheço (para o inglês e para o português, esta de Armando Martins Janeiro) são, de um modo geral, convencionais. Tendem antes a transmitir uma réplica aproximativa, vagamente simbolista, frequentemente diluída, do texto original. A síntese fulgurante, o faiscamento de imagens que há nesse texto, ao mesmo tempo denso e tenso, organizando-se por encadeamento associativo (Eidrndtrin, sabemos, vislumbra na arte japonesa o princípio justapositivo da montagem, o cinema antes do cinema), é algo que escapa a essas versões pouco ousadas. (Campos, 2006, p.15)

Assim, em vez de um mero substitutivo esteticamente vacilante, pelo qual o tradutor “fiel”, à medida que o produz, vai-se apressurado em pedir desculpas quanto ao resultado, dispus-me a configurar um texto poeticamente eficaz, minuciosamente trabalhado, autônomo como obra de arte verbal, dentro dos recursos da língua portuguesa, quando necessário, para responder ao impacto do original. O produto obtido guarda, com o texto de partida, uma relação formal e semântica de reimaginação, para além tanto do rudimentarismo literal, quanto da banalidade explicativa. (Campos, 2006, p. 16-17)

Como podemos observar nos trechos apresentados, um dos maiores desafios que enfrentamos ao encarar o ato de traduzir a língua japonesa é o de resistir à tentação de preencher os vazios com explicações demasiadas. Por isso, decidimos nos inspirar no trabalho de Haroldo de Campos e seguir um caminho mais sugestivo e simbólico, buscando utilizar a totalidade do poema – desde seu conteúdo até sua forma – a nosso favor, já que na poesia japonesa a “(...) simples combinação de dois ou três pormenores de tipo material produz uma representação perfeitamente acabada de uma outra espécie – psicológica” (Campos, 1994, p. 153).

Desse modo, nosso foco será na aproximação da sensação da construção imagética alcançada pelo original, buscando um trabalho de tradução em que o “significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (Campos, 2006, p. 35). Assim, procuramos estabelecer uma harmonia – fator tão valorizado na arte japonesa – entre o leitor, o autor e o texto, com o objetivo de unir o ato de traduzir com a análise do tópico central desta monografia.

A fim de verificar a real continuidade da presença do tema e compreender a forma como essa relação humano-natureza transcende a questão poética, decidimos selecionar autores de diferentes épocas e estilos. Assim, começamos com Ono no Komachi, poeta do século XI presente em uma das mais antigas antologias poéticas, cujos poemas demonstram a clássica conexão da literatura japonesa com a natureza. Em seguida, há outro poeta que se utiliza de uma forma tradicionalmente relacionada ao mundo natural, Matsuo Bashō, poeta de *haikai* do século XVII. Como ambos os poetas, apesar de serem de períodos totalmente distantes, se valem de estruturas intrinsecamente conectadas aos elementos naturais, optamos por trazer Hagiwara Sakutarō e Yōko Tawada, escritores dos séculos XX e XXI respectivamente, que mesmo em versos livres evidenciam a continuidade de uma característica específica do pensar sobre a natureza.

5. A REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA NA POESIA JAPONESA: ANÁLISE E TRADUÇÃO DOS POEMAS SELECIONADOS

5.1 ONO NO KOMACHI

O primeiro poema com que iremos trabalhar é da Ono no Komachi, uma das mais famosas poetisas do período Heian, sendo considerada parte dos *rokkasen*, os seis poetas divinos apresentados no prefácio do *kokinshū*. Sua figura ganhou tamanha popularidade no Japão a ponto de inspirar lendas e peças *nō*, porém, tais histórias fazem o talento poético da autora ficar em segundo plano enquanto destacam a crença de que ela era detentora de extrema beleza e representam-na, normalmente, como uma mulher fria e cruel. Ki no Tsurayuki produz uma sensação semelhante ao dizer no prefácio do *kokinshū* que a poesia de Ono no Komachi era farta de sentimentos, mas não possuía fibra. Tais questões, que podemos considerar como uma forma de subestimação da força literária da poeta, talvez demonstrem afinal que, mesmo em um cenário em que há forte presença feminina, a sociedade não deixa de ser patriarcal. Por outro lado, apesar da problemática apresentada, é importante reforçar também que o status social da poeta proporcionava verdadeiro incentivo para a produção literária.

Como podemos perceber, Ono e Izumi foram personagens cujos comportamentos eram inusuais para uma mulher dentro de uma cultura tão patriarcalista quanto a japonesa. Entretanto, vale ressaltar que os hábitos aristocráticos da corte do período Heian demonstraram ser um ambiente propício para estas escritoras e suas aventuras amorosas, profundamente expressas em suas poesias, principalmente o papel preponderante dado à poesia como meio de expressão íntima e na conduta da vida cotidiana. De acordo com Hirshfield (1980), além do estamento social herdado pela posição familiar na escala social, a exibição bem sucedida da sensibilidade estética era o principal meio para se estabelecer diferenças entre pessoas comuns e as que frequentavam a corte. (SOUZA, 2019, p. 27)


Entretanto, podemos afirmar que, para se distinguir e conquistar o espaço que Ono no Komachi conquistou, é necessário ter grande poder poético e que os temas sobre o amor e a efemeridade da juventude e da beleza, tão recorrentes em seus *wakas*, são retratados de forma sublime.

O poema clássico que escolhemos para traduzir e interpretar é um *tanka*, ou seja, um *waka* estruturado com um padrão silábico de 5-7-5-7-7, que está presente no livro de primavera do *kokinshū* e trabalha com a questão da efemeridade. O que ressalta sua beleza, além de especificidades formais como o uso do *kakekotoba*, – palavra que possui duplo sentido, levando a mais de uma interpretação –, é o modo como a simbologia da flor é utilizada, fornecendo um efeito de indistinção entre o que é sentido e o que é visto, o interno e o externo. Este é

exatamente o ponto principal de nossa monografia e pretendemos destacá-lo em todas as nossas análises.


A seguir, trazemos o poema original, uma tradução presente na monografia de Paula Lobão Barroso e a nossa tradução.

Poema 1 - Original



花の色は移りにけりないたづらにわが身世にふるながめせし間に

花 (flor)
 の (partícula marcadora de caso genitivo. Está modificando/especificando “Cor”)
 色 (Cor)
 は (Partícula de tópico)
 うつり (enfraquecer; desbotar - uso antigo do verbo)
 にけり (forma verbal antiga que marca a conclusão de algo)
 な (partícula de modalidade emotiva)
 いたづらに (em vão; sem propósito)
 わが身 (eu; eu mesmo)
 世に (período; tempo ou mundo)*
 ふる (cair - chuva ou passar - tempo)*
 ながめ (Olhar; admirar ou longa chuva)*
 せしまに (enquanto algo acontecia)
 * Kakekotoba



Poema 1 - Tradução de Paula Lobão Barroso

Assim como a cor da cerejeira se perdeu
 a beleza se esvaiu
 e, também em vão,
 enquanto eu observava a longa chuva,
 o tempo me leva e leva o mundo

Poema 1 - Tradução nossa

Ah, sem propósito
da Flor
a cor
desvanece
enquanto
contemplo
os amores
o tempo
a chuva
cai

O poema, escrito em japonês clássico, traz uma sequência de símbolos que, utilizados em conjunto, são responsáveis por absorver o leitor de maneira sinestésica como se ele fosse incorporar a poeta e estivesse sendo capaz de presenciar todas as suas sensações. É interessante perceber que tal efeito consegue ser produzido por algo relativamente curto e que talvez seja exatamente essa brevidade que permita a expansão dos vazios e da potência do simbolismo. Pelo uso de elementos como 花 (flor), que é tradicionalmente relacionada à beleza, juventude e vida; 色 (cor), que costuma evocar uma ideia de vigor, energia e vitalidade, topicalizados no início do poema, somos impulsionados a pensar em algo belo e vivo. No entanto, essa ideia logo é quebrada com o verbo 移り (desvanecer), que nos leva ao oposto, ou seja, a algo que perde a beleza e a vida. Isso acontece sem um motivo específico (いたづらに), pois é algo natural, é o ciclo da vida. É exatamente nesse momento que entra o eu (わが身), marcando um ponto de fusão entre o que ocorre comigo e o que estou observando ocorrer ao meu redor.

Paula Barroso opta por trazer essa fusão de forma explícita ao escolher começar com “Assim” e assemelhar a perda da cor à da beleza. Além disso, também escolhe traduzir *hana* como cerejeira e não como flor. Essas questões são apenas sugeridas pelo poema, já que a ideia da beleza é evocada pela simbologia da flor, e a flor mais popular seria a de cerejeira. No original, porém, todo o caminho para essa compreensão depende de um esforço mútuo entre o leitor e o poema, o que não ocorre ao haver a especificação desses detalhes na tradução. Por isso, nós decidimos priorizar os vazios, procurando não preencher os espaços dos subentendidos para dar voz à presença daquele que lê. Desse modo, optamos por iniciar com “Ah, sem propósito” para conectarmos as partes do poema anterior e posterior à entrada do “eu”. A interjeição foi utilizada devido à presença de な no original, que oferece certa carga contemplativa e também carrega um elemento sentimental da poeta. Em seguida, há a frase “cor

da flor” que é quebrada e tem suas partes isoladas estruturalmente para realçar ambos os termos cor e flor. Além disso, a inversão da ordem da sentença faz com que a flor seja o ponto de partida para o restante do poema, promovendo um movimento de queda de tudo que parte dela e que conseqüentemente parte também da poeta.

A partir da inserção de わが身 (eu), é iniciado o movimento mais interessante do poema, com um misto de informações que incitam a fusão sentimental do interior e do exterior. Esse efeito tem como principal estopim o uso do *kakekotoba* que, talvez por conter uma superposição de significados, consegue instigar esse entrelaçamento que ocorre no poema entre o eu, a flor e o leitor. Aqui, temos um jogo com os seguintes termos: ながめ, que pode significar longa chuva ou estar relacionado à paisagem, ao verbo observar; 世, que pode representar o tempo, a idade, ou o mundo, se referindo ao que é mundano, como por exemplo, as relações amorosas; e, por fim, ふる que pode estar relacionado com o cair da chuva ou com o passar do tempo.

Como podemos observar, a tradutora optou por incluir todos os sentidos gerados pelo *kakekotoba*, porém, a forma como a diversidade de sentidos é trabalhada acaba por tornar o poema extremamente explicativo, de modo que a harmonia, um aspecto tão importante, se perde. Do mesmo modo, há uma perda da interação entre o leitor e o poema na construção de sentido e, conseqüentemente, do seu poder sugestivo. Na nossa tradução, resolvemos priorizar o caráter harmônico do poema, não somente em sua sonoridade, como também em sua forma e construção de sentido.

Procuramos criar um jogo de palavras na própria tradução, pois essa manobra, a nosso ver, simulou o *kakekotoba*, resguardando a harmonia presente no original. Primeiramente, optamos por utilizar a sonoridade e a forma a favor da construção do sentido, o que fez com que não adicionássemos nenhuma palavra ao poema, como ocorreu no caso citado da “cerejeira”. Também evitamos a “longa chuva”, para gerar uma maior fluidez sonora. Nesse caso, o aspecto prolongado da chuva foi sugerido pela disposição e extensão dos versos, de modo que a forma do poema cai igual à chuva, assimilando a reflexão da poeta. Já o jogo de palavras é trabalhado com a conjugação dos verbos contemplar e cair, pois, com a instabilidade sintática, o tempo e a chuva podem ser objetos ou sujeitos tanto de cair quanto de contemplar, o que traz maior proximidade entre o ser humano e a natureza, afinal, como a chuva, meu tempo cai.

5.2 MATSUO BASHŌ

Nascido no ano de 1644, em ou perto da província de Iga, Matsuo Bashō consagrou-se como um dos maiores nomes da literatura japonesa, sendo o responsável pelo estabelecimento do *haikai* como forma literária maior. Pertencente à baixa casta dos samurais, seus primeiros poemas – entre todos os encontrados até a atualidade – datam do ano de 1662, porém, acredita-se que foi apenas com a morte de seu mestre, Tōdō Yoshitada, e com a sucessão de seu irmão mais novo a chefe do clã de sua família, que Bashō passa a dedicar-se à poesia, conquistando diversos discípulos, abandonando o status de samurai e iniciando uma vida de peregrinação que iria ser constante em toda sua trajetória.

Apesar de também ter escrito alguns ensaios poéticos e diários de viagem, Bashō é verdadeiramente conhecido pelo *haikai*, em que consegue evocar todo um mundo de sentidos com uma captura única do momento pelas palavras. Por sua vez, o *haiku* é uma das menores formas poéticas, apresentando 17 sílabas em um padrão 5-7-5 que procura apreender um momento e transmitir suas sensações. Como Paulo Leminski descreve: “A escrita japonesa dos *haikais* tende para o estado gasoso, a rarefação, a dissolução da matéria, sempre a um terço do ponto onde se fixa, mas não se define” (Leminski, 1983, p. 32). Sem apresentar título, a estrutura de um *haiku* precisa indicar uma *kigo* – termo sazonal responsável por determinar o período do poema, ou seja, em qual estação foi produzido.

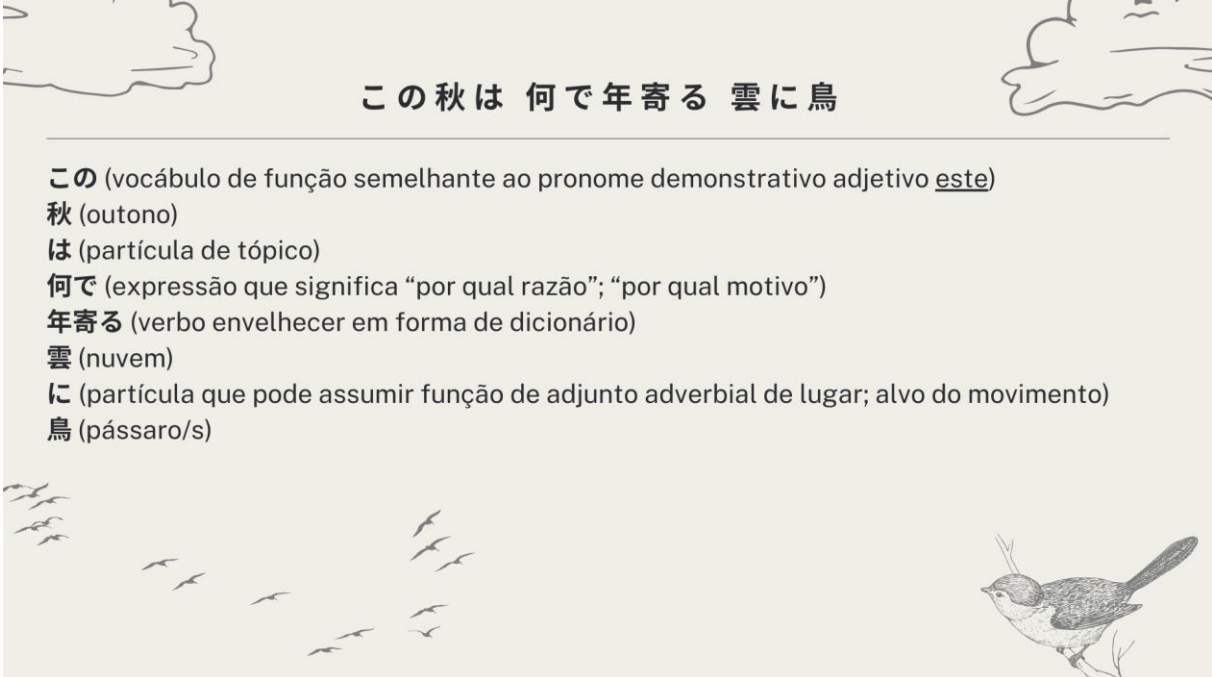
Além disso, a influência do zen budismo é algo evidente em sua escrita. Leminski cita Peirce e diz que para a experiência zen a arte é “(...) sempre, a tentativa de transformar uma Terceiridade, símbolos, palavras, conceitos, em Primeiridade (percepção, formas físicas, cores, materialidades)” (Leminski, 1983, p. 68).

Trazemos a seguir um dos poemas de outono de Bashō, escrito já perto de seu falecimento, no qual consegue destacar as características comentadas. Acompanha-o a tradução de Paulo Leminski, estudioso e admirador da língua e literatura japonesa.

Poema 2 - Original

この秋は 何で年寄る 雲に鳥

この (vocábulo de função semelhante ao pronome demonstrativo adjetivo este)
 秋 (outono)
 は (partícula de tópico)
 何で (expressão que significa “por qual razão”; “por qual motivo”)
 年寄る (verbo envelhecer em forma de dicionário)
 雲 (nuvem)
 に (partícula que pode assumir função de adjunto adverbial de lugar; alvo do movimento)
 鳥 (pássaro/s)



Poema 2 - Tradução de Paulo Leminski

este outono
 como o tempo passa!
 nas nuvens
 pássaros

Poema 2 - Tradução nossa

Este outono

 Envelheço

 À nuvem
 um pássaro

 Por quê?

Esse é um poema essencialmente simples, mas que apresenta harmonia excepcional, de tal forma que interior e exterior do poeta juntamente com o poema passam a ser uma coisa

única. Paulo Leminski opta por priorizar certa vanguarda poética para transmitir a delicadeza e sutileza do original. Nossa tradução, por outro lado, percorre um caminho diferente ao brincar com a estrutura para potencializar a ambiguidade e vazios presentes no original. Comparemos as duas traduções para realizar uma análise mais aprofundada do poema.

O poema começa com *この秋は* – traduzido como “este outono” em ambas traduções, com a única diferença do posicionamento no poema. Enquanto Leminski coloca o verso acima do centro do verso seguinte, decidimos fazer dele uma estrofe, distanciando os dois versos para topicalizar ainda mais o “Este outono” e promover uma pausa mais prolongada. O principal motivador para esse vazio presente entre os versos da nossa tradução é o verso seguinte. *何で年寄る* não apenas representa uma constatação, mas oferece um questionamento. Enquanto a tradução “como o tempo passa!” garante certa fidelidade métrica e evoca alguma reflexão, a escolha do tradutor faz com que o tom de questionamento seja perdido. Por outro lado, nossa tradução se afasta da maior fidelidade métrica para abrir maior margem para a presença da reflexão do próprio leitor, com a ambiguidade, simplicidade e harmonia características do haiku. Traduzimos a passagem por “Por que envelheço?”, porém lançando primeiro apenas o verbo e jogando o “por quê?” para o fim do poema.

Esse jogo com a posição do questionamento foi intencionalmente realizado ao pensarmos no verso seguinte *雲に鳥*. Leminski escolhe traduzir esse trecho como “nas nuvens/pássaros”, centralizando o penúltimo verso e distanciando levemente o último – suas escolhas fazem com que a própria forma do poema se assemelhe a uma nuvem e demonstre o movimento dos pássaros, que, como o tempo, passam. Há uma manutenção admirável da harmonia de sentidos almejada pelo *haiku*. Já a nossa tradução apresenta “À nuvem/um pássaro” como um modo de ser mais fiel à imagem pintada pelo original. A partícula *に*, nesse caso, estabelece sentido de direção, razão pela qual achamos mais apropriado o uso da preposição “à” para indicar não só o movimento, mas a direção do pássaro. Com a preposição “nas”, normalmente a cena imaginada será a de vários pássaros (Leminski optou pelo plural) voando por entre as nuvens ou nelas situados, uma vez que a preposição “em” indica localização estática. Ao usar a preposição “à”, por outro lado, transmitimos claro sentido de direção e um conseqüente afastamento pelo voo.

Enfim, com a presença da interrogativa ao final, costumamos uma reflexão sobre cada parte do poema, como um eco escutado em cada vazio onde é questionada a razão para o fim, criando plena harmonia entre interior e exterior do poeta. Cada parte do poema marca o tema da efemeridade, da despedida, da morte. Sendo a palavra outono o termo sazonal deste *haiku*, nos deparamos com a estação em que as folhas caem, como um fim de ciclo. Igual é a vida do

poeta que envelhece, que já não é mais um broto e percebe que sua trajetória está chegando ao fim. Semelhante ao voo de um pássaro que se distancia gradualmente, para bem longe, em direção ao céu, a vitalidade do autor se esvai. Ao entrar em completo contato com seus sentidos devido à observação da paisagem, ele questiona a passagem de todas as coisas.

Podemos observar que ambos os poetas buscam na natureza elementos para representar a efemeridade da vida: enquanto Ono no Komachi traz “a cor da flor” que está mais relacionada com a perda da vivacidade, da juventude e da beleza, Bashō utiliza “o pássaro” e “a nuvem” que evocam o distanciamento, com a viagem, nesse caso, para o fim da vida. Ainda que de formas diferentes, os dois enfatizam o entrosamento entre a natureza e eles próprios, fazendo uma reflexão sobre sua vida ao perceber o seu entorno.

5.3 HAGIWARA SAKUTARŌ

Popularmente conhecido como pai da poesia moderna coloquial japonesa, Hagiwara Sakutarō nasceu em 1886, na cidade de Maebashi. Apesar de ser filho de um médico com próspera carreira, escolheu dedicar-se ao estudo e escrita literária, publicando seus primeiros poemas ainda durante a fase escolar, os quais demonstraram possuir bastante influência dos trabalhos de Yosano Akiko e Ishikawa Takuboku – famosos poetas da era Meiji. O período dos primeiros trabalhos de Hagiwara sucedeu um momento marcado pelo contato e influência do Ocidente, o que proporcionou diversas traduções de obras ocidentais e reflexões sobre a poesia japonesa que posteriormente inspiraram suas criações.

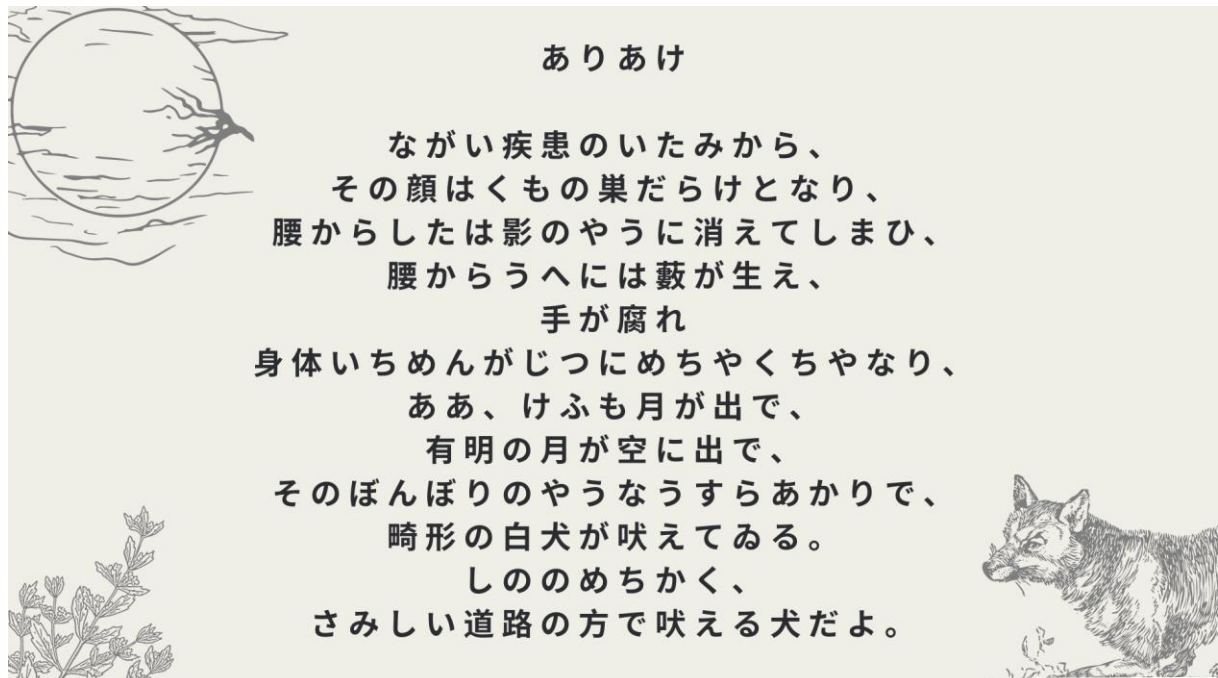
Hagiwara Sakutarō (1886-1942) utilizou a língua moderna pela sua própria sonoridade escrevendo em versos livres e coloquiais. Aqui “versos livres” significa abandonar a tradicional alternância dos versos de cinco e sete sílabas. Seus temas beiravam a neurose e sua sensibilidade era algo mórbida, mas mesmo assim se mantinha uma beleza. Donald Keene, (1981:146), ressalta que o estilo novo da poesia japonesa atingiu sua maturidade com ele. As temáticas de seus poemas resultam num lugar comum do artista japonês do início do século XX. Fascinado pelo Ocidente, apreciador de sua civilização, mas vivendo no cenário fantasmagórico do Japão. Sua poesia pertencia à tradição simbolista, rejeitando o neoclassicismo e o realismo (Almeida, 2019, p. 5-6).

Não apenas pelo contato com a poesia ocidental, mas também por seu interesse pela música – que o fez aprender a tocar bandolim, por exemplo –, o escritor procurou estudar e explorar a presença da musicalidade e do ritmo na poesia japonesa. Ele analisa essa questão em *Waka no inritsu ni tsuite* (Sobre a métrica do Waka), um de seus ensaios críticos, comentado por Reiko Tsukimura:

Nesse ensaio, ele compara *ritsu* (padrão silábico) e *in* (rima) com o ritmo e a nota musical, respectivamente. Reconhecendo a ineficácia, assim como os possíveis resultados adversos da rima na poesia japonesa, Hagiwara tenta exemplificar artifícios de rima utilizados tradicionalmente no tanka a partir de uma análise cuidadosa dos poemas que ele selecionou para a antologia. As técnicas de rima utilizadas com maior frequência, segundo ele, são: *tōin* (aliteração), *kyakuin* (rima externa), *tsuiin* (rima emparelhada) e *jūin* (assonância). Apesar de procurar descobrir regras gerais para rimar ou correspondências de sons nos poemas, não era sua intenção estabelecer uma versificação rígida como padrão moderno. Pelo contrário, ele enfatiza a flexibilidade, espontaneidade e liberdade na mecânica dos artifícios de rima que encontrou. (Tsukimura, 1976, p. 51, tradução nossa)

Sua atenção para a musicalidade, a influência do movimento simbolista e as habilidades com os versos livres em linguagem coloquial são características notórias de sua primeira coletânea de poemas *Tsuki ni hoeru* (Lamentos à lua) lançada em 1917, a qual marcou um novo capítulo da literatura japonesa e consagrou seu nome na poesia. É nessa obra que se encontra o poema que iremos apresentar. Juntamente a ele, também trazemos a tradução de Graeme Wilson e a nossa versão.

Poema 3 – Original



ありあけ/有明 (amanhecer)
ながい (adjetivo equivalente a longo)

疾患 (doença)

の (partícula marcadora de caso genitivo. Está modificando/especificando o nome seguinte)

いたみ (dor)

から (partícula que conecta duas orações estabelecendo relação causal. Semelhante a porque)

その (semelhante ao pronome demonstrativo adjetivo esse)

顔 (face; rosto)

は (partícula de tópico)

くもの巣 (teia/s de aranha)

だらけ (cheio; repleto)

となり (tornar-se)

腰 (lombar; quadril)

から (partícula que indica ponto de partida)

した (baixo)

影 (sombra)

のやうに (como se-; ように)

消えてしまひ (verbo desaparecer)

うへ (cima)

に (partícula que funciona como locativo espacial)

藪 (mato)

が (partícula que marca sujeito)

生え (verbo brotar; crescer)

手 (mão/s)

腐れ (verbo apodrecer; decompor)

身体 (corpo)

いちめん (completo; todo)

じつに (verdadeiramente; realmente)

めちやくちやなり (ficar bagunçado)

ああ (interjeição)

けふ (hoje)

も (partícula que funciona como o nosso também)

月 (lua)

出で (surgir; aparecer)

空 (céu; espaço)

ぼんぼり (lanterna de papel)

のやうな (como a de um-)

うすらあかり (luz fraca)

で (partícula que marca local em que se realiza uma ação)

に (partícula que marca ponto de chegada)

畸形 (deformidade; formato estranho)

白犬 (cachorro branco)

吠えてゐる (verbo latir/uivar na forma teiru que indica continuidade)

しのめ (amanhecer)

ちかく (próximo; perto)

さみしい (solitária)

道路 (rua; estrada)

方 (direção; caminho)

吠える犬 (semelhante a oração relativa - cachorro que uiva)

だ (indica asserção)

よ (partícula que indica ênfase em uma nova informação)

Poema 3 - Tradução de Graeme Wilson

Dawn

From pain of long disease

The face is spider-webbed.

Below the waist the ebb
 Flesh has contracted to
 Thin shadow-shapes, and these
 Shaped shadows peter out
 In nothings, in grey dream....

Above the waist there sprout
 Things bushy, things that seem
 Like brambles of bamboo.
 The rotted hands are thin
 And every piece and part,
 Lips, knees and nails and heart,
 Are smashed and battered in.

The moon is up today,
 The day-moon's in the sky.
 Its dawnly feeble ray,
 Dim as a hand-lamp, glows
 Weak as from over-load
 And somewhere far away,
 Lifting its muzzle high,
 A huge white dog gives tongue...

From desolation wrung,
 Its desolation flows
 Along the empty road,
 Cry upon howling cry

Poema 3 - Tradução nossa

Amanhecer

A dor da duradoura doença
 de teias de aranha
 torna esse rosto repleto

Da lombar
 o que há abaixo
 some
 como sombra

Da lombar
 no que há acima
 nasce
 vasta gramínea

as mãos

apodrecem

A superfície do corpo,
verdadeiramente em desordem

Ah,
novamente,
hoje, a lua aparece
A lua do amanhecer aparece no céu

luz pálida
como lanterna de papel

Um cachorro branco
disforme
está uivando

próximo do amanhecer
rumo à rua solitária,
é o cachorro
que uiva

Neste poema, é possível observar uma nova face da poesia japonesa, a qual se aproxima de uma forma moderna e da linguagem coloquial, utilizando-se dessa característica para potencializar a força do poema, tornando-o tão cru e melancólico quanto o cenário imagético pincelado por suas palavras. Por ser uma criação carregada por um simbolismo que se consuma em sua sonoridade, traduzi-la de maneira a capturar toda a sua gama de sentimentos é uma árdua tarefa. Enquanto Graeme Wilson opta pelo maior uso de adjetivos e descrições para alcançar certa idealização de uma linguagem poética, nós buscamos alcançar uma tradução mais objetiva e sugestiva. Então, começemos nossa análise pelo título.

A palavra *ありあけ* faz referência ao momento em que a noite começa a clarear, sendo similar à palavra amanhecer, em português, e *dawn*, em inglês. Consequentemente, em um primeiro instante, a palavra nos remete à luz, ao fim da escuridão. No entanto, o poema não irá transitar para a manhã, mas, sim, caminhar conosco por esse período de espera, em que não é noite ou dia, não é claro ou escuro – apenas permanecemos em um ponto de transição. O amanhecer é silencioso, é quando os dois mundos noturno e diurno se encontram, por isso, é um tempo que influencia toda e qualquer reflexão interior. Essa é exatamente a sensação que surgirá conforme a construção imagética do poema vai sendo moldada.

A primeira linha nos apresenta a um ser que está doente há longo tempo – fato destacado pelo uso do adjetivo *ながい* para iniciar o verso –, e sabemos que essa doença irá causar algo, pelo uso do *から*. Então, no verso seguinte, começamos a observar seu rosto que, como resultado da situação desse ser, está coberto de teias – as quais servem como um simbolismo

para aquilo que está há muito tempo parado, abandonado. A sonoridade também já se destaca, apresentando a repetição principalmente de oclusivas (**nagai shikkān no itami kara**) que oferecem maior impacto ao verso, além do uso de consoante geminada e sons nasalizados que contribuem para uma impressão de arrastamento da frase.

Até este momento, as duas traduções em pauta não apresentam tantas diferenças em suas versões, mas duas questões podem ser apontadas: a escolha do uso do som e a forma de indeterminação da face. Ao pensarmos na primeira, podemos notar que Wilson, apesar de priorizar rimas perfeitas no decorrer do poema, não brinca com a potencialidade simbólica do som. Por outro lado, nossa tradução busca explorar essa característica, escolhendo a repetição do D que também consegue produzir o efeito de prolongamento da frase.

Já para pensarmos sobre a segunda questão devemos, primeiramente, refletir sobre o uso de *その顔*. *その* é semelhante ao pronome demonstrativo “esse”, e *顔* pode ser traduzido como rosto. Ao sermos direcionados a essa imagem, temos certa proximidade com o componente subjetivo do eu-lírico, que, por sua vez, demonstra certa proximidade com o rosto do qual se fala. Ao pensarmos em uma tendência da poesia japonesa de estabelecer uma simbiose entre o poeta, a natureza e a paisagem, também não é impossível a hipótese de que o rosto seja do próprio eu-lírico que se coloca em posição de observador de todo um cenário que reflete seu âmagō. De qualquer modo, o uso do pronome demonstrativo é essencial para estabelecer uma relação de proximidade que ocorre no original: não somos capazes de afirmar a quem pertence a face, mas sabemos que é uma face qualquer. A escolha de Wilson por utilizar o *The* – que podemos traduzir para o artigo definido *A* – faz com que essa estrutura fique impessoal.

Nas quatro linhas seguintes, ocorre a construção imagética do restante do corpo desse ser, que, devido à inércia forçada pela doença, começa a integrar-se à natureza, como uma transição que os tornará um só. Esse momento é marcado por um vocabulário mais anatômico, com *腰*, *手* e *体*, que funciona como um impulso de inserção em que a consciência do leitor, antes em posição mais distante, é puxada para dentro do carnal. Entretanto, tal anatomia é misturada com o externo, tornando-se uma forma que podemos considerar misteriosa, grotesca ou até mesmo fantasmagórica – não há mais distinção entre o ser e o cenário, o que implica em uma desordem no reconhecimento do que se é. A partir desse ponto, as traduções caminham por escolhas totalmente distintas.

A tradução de Graeme Wilson apresenta escolhas que tornam esse trecho um poema à parte, inserindo imagens não expressas no original que estão relacionadas com a interpretação do próprio tradutor, obstruindo a grande abertura para a construção interpretativa do leitor sobre a obra. O fato de ser conhecido que Hagiwara tinha influência simbolista em seus trabalhos, além de gostar de utilizar vocabulário relacionado ao mundo da medicina – provavelmente por

ligação com sua família – talvez tenham contribuído para os caminhos trilhados pelo tradutor. A segunda estrofe inteira corresponde ao trecho “腰からしたは影のやうに消えてしまひ”, em que não há o substantivo *flesh* (carne) para definir o que sumiu, assim como não há o adjetivo *thin* (fino) para caracterizar as sombras/影, e o último verso “In nothings, in grey dream...” é inexistente.

Essas escolhas prejudicam certa subjetividade do vazio presente no original, já que nos direcionam a uma imagem mais especificada e um tom mais exagerado: com a presença de *flesh*, *contracted* (contraída) e *thin*, há maior tendência de pensarmos unicamente no físico que, ou está muito magro ou sofre alguma transformação. Assim, é perdida qualquer relação de unificação entre o ser e o espaço. Além disso, a adição do último verso da estrofe introduz um caráter onírico e reflexivo do eu-lírico – potencializado também pela escolha de usar reticências – que não é tão visível nessa parte do original, já que estamos observando descrições mais objetivas.

O mesmo ocorre na terceira estrofe, que se refere à quarta, quinta e sexta linhas do original. A escolha de traduzir 藪が生え por “there sprout / Things bushy, things that seem / Like brambles of bamboo” (brotam coisas espessas, coisas que parecem espinhos de bambu) novamente adiciona tom reflexivo ao trecho, aumentando o foco na presença do eu-lírico e seu interior. Traduzir 手が腐れ por “rotted hands” (mãos apodrecidas) e repetir o adjetivo *thin* estabelecem maior relação causal entre a transformação do físico do ser e as descrições que observamos, distanciando-o de seu entorno. O mesmo efeito é produzido e solidificado com a tradução da sexta linha, correspondente aos três últimos versos da estrofe, que apresenta um detalhamento das partes do corpo e opta por utilizar os verbos *smashed* (amassado) e *battered* (desgastado) que são mais específicos que o termo めちやくちや.

Nosso esforço, por outro lado, foi fazer uma tradução mais direta dos termos, com a menor quantidade de acréscimos possível, pois acreditamos que é no vazio das palavras que o leitor encontra seu espaço no poema – elemento essencial para a integração observada aqui. Assim como ocorre no original, em que há um ponto de partida – 腰から – para a observação e construção do corpo apresentado, optamos por “Da” como indicador do local de referência e “lombar” que é um termo mais específico que quadril e se enquadra na tradução. O direcionamento do olhar é feito conforme usamos os advérbios abaixo e acima, como o original, que utiliza うへ e した. Como o tópico da terceira linha é apenas “腰からした” – pois está marcado pelo は – não há maior especificação do que some, apenas o modo como isso ocorre, que é como uma sombra. Essa ausência abre margem para a indeterminação do que é visto, e é isso que possibilita a existência indiscernível do ser e da paisagem.

Como 藪 é um termo que abrange lugares em que diversas plantas nascem densamente, escolhemos utilizar “gramínea” não apenas pela sonoridade, mas também por ser uma palavra que inclui bambus e outras plantas em seu significado. Nos versos seguintes, procuramos manter a mesma objetividade da tradução e preocupação com a sonoridade, realizando os processos de aliteração e assonância e buscando explorar o simbolismo dos sons, como na segunda estrofe, em que o som fica mais suave conforme nos é dito que algo some. O espaço físico do poema também é utilizado de forma consciente para realizar pausas em conjunto com as movimentações que ocorrem dentro do poema – como um jogo de câmera que molda o modo como a paisagem será percebida.

Até o momento, estávamos em uma posição de observadores, juntamente com o eu-lírico, e o caráter das enunciações era mais descritivo, porém, na sétima linha há uma mudança nesse tom. O fator que potencializa o corte entre esses dois momentos é a presença da interjeição que traz consigo o ar de reflexão que nos leva do exterior para o interior do poeta e por isso ela também é utilizada na nossa tradução. Também consideramos que a presença do 朧 contribui para esse caráter reflexivo, já que não se trata apenas de observação de uma paisagem, mas ocorre a constatação da repetição desse cenário. Essas são duas estruturas que não estão expressas na tradução de Wilson, o qual optou novamente pelo exagero descritivo para formar esse tom mais poético e subjetivo. Compreendemos que “luz pálida / como lanterna de papel” é suficiente para caracterizar essa imagem formada pela lua, e como esse trecho também se relaciona com o verso seguinte, o simplificamos e deixamos um espaçamento entre ambos.

Em “畸形の白犬が吠えてゐる” nos é informado apenas que: o cachorro é branco, deformado e está uivando. Sua localização está unicamente conectada com o cenário moldado pela lua, ou seja, não sabemos se está próximo ou distante. A tradução de Wilson não apresenta o fato de o cachorro não ter a aparência usual – apesar de acrescentar vários outros adjetivos à descrição – mas consideramos que esta é uma parte essencial do texto, afinal, observamos desde o começo um ser doente que também enxerga seu corpo em desordem. Podemos dizer que há um processo de olhar de fora para dentro e de dentro para fora, em que a imagem do ser se une fisicamente e sentimentalmente com o cenário. Sendo assim, a semelhança entre o corpo do ser e o cachorro não é acidental.

Toda a imagética presente no final do poema não necessita da adição de mais adjetivos para intensificar sua carga emocional, pois a paisagem por si só já carrega simbolismos que evocam nossas sensações, que, apesar de em sua maioria estarem relacionadas à melancolia e à solidão, têm certa mudança com a repetição da palavra amanhecer – presente na penúltima linha do original e na última estrofe da nossa tradução. Mesmo em situação deplorável, é ao constatar

que a lua do amanhecer – aquela que se esvai como a vida – está no céu que encontramos a esperança, seja ela relacionada ao fim do sofrimento ou ao início de um novo dia. É nesse cenário silencioso e solitário que vemos os primeiros raios de sol que iluminam a escuridão, e, sob eles, é o cachorro, semelhante a esse corpo, aquele que quebra o silêncio. É ao observar o cachorro que é possível ter a esperança de não estar sozinho e de recuperar/adquirir a força para resistir.

5.4 YŌKO TAWADA

O último poema a ser apresentado pertence à premiada escritora contemporânea Yōko Tawada, mais conhecida pela exofonia de seu trabalho, que engloba romances, peças teatrais, poemas e ensaios. Nascida em 1960, na cidade de Kunitachi, Tawada sempre mostrou possuir certa afinidade com a literatura – começou a escrever desde muito nova e graduou-se na Universidade de Waseda em língua e literatura russa. No entanto, é a partir do momento em que se muda para a Alemanha em 1982, onde reside e realizou seu mestrado e doutorado, que suas obras começaram a tomar a forma pela qual são reconhecidas atualmente: uma literatura que transita constantemente pelo japonês e alemão.

É possível observar no trabalho da autora uma grande atenção para questões linguísticas e extralinguísticas, em conjunto com a exploração de temas político-sociais que podem servir como base para debates referentes ao feminismo e a teoria *queer*. Além disso, a concepção da influência da língua na percepção do mundo e o sentimento de alienação pelo contato com diferenças culturais são temas de forte presença nos discursos da escritora. Apesar de transitar por diversos gêneros, os estudos e traduções de suas obras concentram-se em maioria na prosa, oferecendo pouco destaque para a sua atuação como poeta. No que diz respeito à sua poesia, podemos considerar que

Tawada se utiliza de elementos da tradição japonesa, sem se alinhar demasiadamente com nenhum grupo específico. Da poesia clássica japonesa, ela utiliza a forma 5-7 [...], homônimos e o princípio de uma intertextualidade em camadas. Entretanto, ela escreve *gendaiishi*, poemas de verso livre, com suas fortes influências ‘ocidentais’: intertextualidade com a literatura ‘ocidental’, uso de linguagem vernacular e características estilísticas modernas (Böhm, 2021, p. 29, tradução nossa).

O poema que escolhemos está presente no primeiro livro publicado por Tawada, em 1987, intitulado *Nur da wo du bist da ist nichts/Anata no iru tokoro dake nani mo nai*, que corresponde a uma edição bilíngue – em alemão e japonês – de poemas da autora. Ele possui três versões: a original, escrita em japonês por Tawada, e sua tradução para o alemão feita por Peter Pörter, seguidas por uma terceira versão, feita posteriormente pela escritora, que mistura as duas línguas. Aqui, nós nos baseamos apenas no poema em língua japonesa, em conjunto com a tradução para o inglês realizada por Bruno Navaski, seguindo a mesma metodologia adotada nas análises anteriores.

Poema 4 - Original

月の逃走

トイレでひとり歌っていると
月がころがりこんで来た

裸のまま
自転車で乗って
暗喩の森を駆け抜けて
月がわたしに会いに来た

外の通りを 美しい女が歯を磨きながら歩いていく
公園のベンチでは
妊婦服を着た男がリンゴジュースを飲んでいる
世紀末には健康がつきものだ

空にぼっかりあいた穴
月のような不安も月のような憂いも消えて
「のような」たちが穴のまわりをほがらかに飛びまわる

深淵の皺は伸び
つるつるになった苦悩の表面で
詩人たちがスケートを始める

月 — わたしの — とりの

月 (lua)	外 (lado de fora; exterior)	のような (como ~)
の (partícula marcadora de caso genitivo. Modifica/especifica o nome seguinte)	通り (rua; avenida)	不安 (ansiedade; preocupação)
逃走 (voo; fuga)	美しい (bonita; linda)	も (partícula com função semelhante ao nosso também)
トイレ (banheiro; toilette)	女 (mulher)	憂い (infelicidade; melancolia)
で (partícula que marca local em que se realiza uma ação)	歯 (dente)	消えて (verbo sumir/desaparecer)
ひとり (sozinho; 1 pessoa)	を (partícula que marca objeto direto)	たち (sufixo que marca plural)
歌っている (verbo cantar na forma teiru que indica continuidade)	磨きながら (enquanto escova ~)	のまわり (ao redor; em volta)
と (~quando)	歩いていく (verbo andar)	ほがらか (alegre; iluminado)
が (partícula que marca sujeito)	公園月のベンチ (banco do parque)	飛びまわる (voar para lá e para cá; circular livremente)
ころがりこんで来た (entrar em um lugar - voando, rolando, etc. - com energia; visitar)	は (partícula de tópico)	深淵 (abismo)
裸 (nu)	妊婦服 (roupa de grávida)	皺 (ruga; ondulação)
のままで (permanecer x)	を着た男 (homem que vestia x)	伸び (alongamento; crescimento)
自転車で乗って (andar de bicicleta)	リンゴジュース (suco de maçã)	つるつる (escorregadio; deslizante; liso; suave)
暗喩 (metáfora)	飲んでいる (verbo beber na forma teiru que indica continuidade)	になった (tornar-se)
森 (floresta)	世紀末 (fin de siècle - final do século)	苦悩 (angústia; sofrimento)
を (partícula que marca o lugar "por onde" x)	に (partícula que marca locativo temporal)	表面 (superfície)
駆け抜けて (passar correndo por x)	健康 (saúde)	詩人 (poeta)
わたし (eu)	つきものだ (parte natural/essencial/comum de x)	スケート (skate)
に (partícula que marca encontro)	空 (céu)	始める (começar a)
会いに来た (veio para encontrar)	に (partícula que marca locativo espacial)	わたしの (meu)
	ぼっかり (que abre como um olho ou boca, deixando grande espaço)	とりの (do meu lado)
	あいた穴 (buraco aberto)	

Poema 4 - Tradução de Bruno Navasky

The Flight of the moon

I was singing on the toilet
when the moon
came rolling in

bare naked
on a bicycle
racing through a forest of metaphor
the moon came to meet me.

Along the road outside
 a beautiful woman walks by, brushing her teeth.
 On a park bench
 a man in a maternity dress is drinking apple juice.
 At the end of the century health is always in full phase.

A hole in the sky drops open.
 Distress like the moon, a gloom like the moon are gone
 and the likes
 fly brightly round and round that hole.

The deep folds of the abyss smooth.
 Across the now-blank suffering face
 poets start to skate.

The moon... mine... another.

Poema 4 - Tradução nossa

A escapadela da lua

Sozinha no banheiro
 cantando estava
 quando chegou...

A lua

ainda nua
 em uma bicicleta corria
 pela floresta de metáforas
 a lua veio
 para me encontrar

do lado de fora
 a rua

por ela caminha
 uma linda mulher
 escovando os dentes

no banco do parque
 com roupa de gestante
 um homem
 bebendo suco de maçã

no fim do século
 a saúde é indispensável

o buraco
no céu
boquiaberto

a ansiedade lunar

a infelicidade lunar

desaparecem

os lunares
rodopiam
solares
voando
pelo arredor do buraco

O vinco do abismo
estica-se
na face da agonia,
agora,
extensão suave
são os poetas
que começam a andar de skate

a lua – meu – ao meu lado

Neste último poema, podemos observar com bastante clareza o modo como a relação entre o ser humano e a natureza se adaptou à poesia moderna: uma poesia de extensão maior é explorada, e o eu-lírico, que é exposto no texto, mistura-se subitamente com a paisagem, revelando a coexistência. Se, com as obras clássicas, tínhamos contato com um cenário que dizia algo sobre o poeta, com os poemas de Hagiiwara e Yōko conseguimos enxergar o processo de unificação entre o ser, seu interior e seu exterior. Em *月の逃走*, a poeta embarca em uma viagem onírica ao se encontrar com a lua e, como ela própria menciona, atravessa um conjunto confuso de metáforas a fim de retornar à realidade. O desafio de traduzir essa poesia encontra-se principalmente na realização casual da justaposição abrupta de diferentes cenários, sem tornar a leitura maçante e mantendo suas ambiguidades.

O título *月の逃走* instiga a curiosidade e dúvida que irão permanecer em todo o decorrer do poema. Temos o nome 月 – corpo celeste e inanimado –, relacionado com 逃走, que traduz uma ação característica de seres dotados de sentimentos e se liga, portanto, a substantivos animados. Cria-se uma personificação que nos leva a questionar: para onde, como e do que a lua estaria fugindo?

A palavra 逃走 contém uma carga semântica que está relacionada à fuga e, por isso, mesmo em contextos nos quais é utilizada com o significado do substantivo voo, está implícita a finalidade de fugir. Sendo assim, quando o tradutor para o inglês escolhe empregar *flight* (voo), certa carga semântica é perdida, já que não há mais uma dependência de algo externo para motivar a ação. Por isso, em nossa tradução optamos por “escapadela”, que é mais sutil e sonial que a palavra fuga, porém contém sentido similar, além de nos remeter a alguém que foge silenciosa e rapidamente, como a viagem percorrida nesses versos. “Escapadela” traz, também, uma conotação brincalhona e menos séria, que condiz com a disposição do poema.

Na primeira parte do poema, temos contato com o eu-lírico, em um momento individual de aparente relaxamento – até o instante em que a lua, inesperadamente, adentra os versos. Bruno Navasky segue um caminho objetivo e sem muitos acréscimos de descrições e explicações, conseqüentemente as traduções têm diferenças mais pontuais, impulsionadas pela decisão do modo e necessidade de expressar algo, o que pode ser observado nessa primeira estrofe. No original, há a presença de ひとり, que reforça o fato de que não há mais ninguém naquele espaço, mesmo que a concepção de estar no banheiro geralmente esteja relacionada a uma situação individual. Na versão em inglês, esse termo é ocultado, enquanto nós escolhemos manter sua presença por acharmos que usá-lo é importante para toda a construção poética.

Uma segunda divergência que podemos analisar está ligada à expressão ころがりこんで, que deixa implícita uma entrada inesperada, forçada ou que veio rolando. Navasky opta por *rolling in* que é uma expressão que abarca a ideia de rolar, mas significa “chegar atrasado” que, de certo modo, nos oferece alguma sensação de surpresa. Já na nossa versão, escolhemos jogar com a pontuação, utilizando as reticências e o espaço entre “quando chegou...” e “a lua” para adicionar a ideia de um acontecimento inusitado, deixando em aberto a forma como a lua entrou para a interpretação do leitor, por haver símbolos – como a própria lua, que é redonda, e o fato de o banheiro ser um espaço fechado – que sustentam essa gama diversa de possibilidades e pelo fato de essa liberdade de entendimento também ocorrer no original.

A próxima parte do poema trabalha a questão do encontro da lua com o eu-lírico. A ambigüidade da construção faz a presença de ambos se misturar de forma a não deixar clara a definição do sujeito referente a cada oração. Como a ordem das orações apresentada no original já consegue estabelecer tal ambigüidade, a escolha por uma tradução mais direta, que ocorre em ambas as versões, é suficiente para que a falta de determinação da junção dos versos fique evidente. Já no terceiro momento, somos direcionados, abruptamente, para o externo, como

observadores de uma paisagem confusa, que é capaz de falar sobre o eu-lírico, agora, um só com o mundo.

O fato de nos depararmos com fatos que divergem da ideia esperada, como alguém estar escovando os dentes em uma rua, não dentro de casa, ou como um homem vestido com roupas de maternidade, tradicionalmente relacionadas às mulheres, causa um estranhamento. Esse estranhamento nos faz refletir sobre questões da atualidade: o imediatismo; a falta de tempo para realizar atividades mundanas; os debates de gênero ou a obsessão com a estética. Tantos tópicos, que afligem o ser humano moderno, são os mesmos que atingem a poeta. Assim, a fim de alcançar uma maior naturalidade na formação da justaposição das cenas, de modo a causar confusão apenas pelo que é dito, optamos por distanciar espacialmente cada momento da terceira estrofe, o que não ocorreu no inglês.

É importante ressaltar, no entanto, o duplo efeito obtido pela opção de naturalidade feita pela própria poeta na composição do poema. Por um lado, a naturalidade potencializa a estranheza, pois apresentam-se como costumeiros fatos que divergem bastante do esperado, causando perplexidade no leitor. Mas, por outro lado, esta mesma naturalidade da apresentação, ao tratar como “regular” aquilo que parece totalmente fora dos padrões, pinta uma imagem muito viva, dinâmica e frenética da louca cena moderna. Por paradoxal que soe a aglutinação das disparidades, ela oferece uma imagem mais “realista” do mundo atual do que o faria a descrição bem-comportada das ações. Trata-se de um realismo diverso, que busca traduzir na *forma* do poema, vale dizer, nos próprios recursos mobilizados em sua fatura, os deslocamentos e rupturas relativos às inúmeras concepções gastas, estanques e empobrecedoras, que paralisam o mundo, os costumes e os seres humanos em “tipos” e “modos” previamente categorizados. O verbo *pintar*, inclusive, é bastante adequado ao *modus operandi* do poema: em ágeis e precisas pinceladas cria-se um *flash* que mostra uma face da vida, não austera e “careta”, mas aberta à diversidade e ao inusitado.

Apenas após enxergarmos a paisagem, após olharmos os outros, podemos refletir sobre nós mesmos. Do exterior, o eu-lírico retorna ao seu interior, juntamente com o leitor e então somos expostos diretamente aos sentimentos. Assim, a lua retorna para os versos, e observá-la faz os sentimentos conflitantes da poeta desaparecerem, assim como a lua irá desaparecer ao nascer do sol, escorrendo pelo ralo do banheiro.

Em relação a essa parte, referente à quarta estrofe do original, é interessante nos determos sobre a escolha de “o buraco / no céu / boquiaberto” para traduzir “空にぽっかりあいた穴”. Como tudo o que vem antes de 穴 está caracterizando essa palavra, preferimos não utilizar verbos. A escolha da palavra boquiaberto se deve ao fato de que queríamos trazer uma característica semântica presente no original, que pode contribuir para a

interpretação do leitor, já que um dos significados para a expressão ぽっかりあいた está relacionado com partes do corpo humano – boca e olhos –, o que também demonstra a simbiose entre o humano e o natural.

Além disso, também é válido destacar duas diferenças entre as traduções. No trecho “月のような不安も月のような憂いも消えて”, o uso de ような caracteriza os sentimentos, não a forma como eles desaparecem, e essa é uma diferença clara na oração em japonês. Em outras palavras, o uso de ような implica na modificação de outro nome, não de um verbo, ou seja, o nome 月 e as características atreladas a ele estão ligados a 不安 e 憂い, não ao verbo 消えて. Em inglês, com a escolha de traduzir essa parte para “Distress like the moon, a gloom like the moon are gone” (a angústia como a lua, a melancolia como a lua somem), a posição e repetição de “like the” nos direcionam a relacionar a lua com o verbo, como se as características da lua estivessem relacionadas apenas ao modo como os sentimentos desaparecem, não à forma como eles se comportam, perdendo a abrangência do original. Assim, para que essa comparação fosse mais direcionada aos sentimentos, optamos por traduzir para “A ansiedade lunar / a infelicidade lunar / desaparecem”, que consegue atribuir outros traços semânticos aos sentimentos, não nos limitando apenas à característica da lua de desaparecer com o nascer do sol.

Se escolhêssemos traduzir a expressão por “como a lua” ou “assim como a lua”, acabaríamos por ter um direcionamento maior dessa comparação para o verbo desaparecer, não para o modo como o sentimento se comporta e, por isso, optamos pelo termo “lunar” que atribui as características da lua a tais nomes. Também é interessante o fato de “lunar” contrastar com “solar”, termo escolhido pelo fato de ほがらか comumente ser utilizado para se referir a algo brilhante, a um céu claro ou até a uma pessoa alegre e carismática. Na versão em inglês, o termo *like* para estabelecer a comparação contribui para gerar o movimento interpretativo que buscamos evitar.

A outra diferença que podemos apontar é o uso de *that* na versão em inglês, que determina o buraco, sendo ele o mesmo que se abriu no céu. Como no original não ocorre essa definição, preferimos não acrescentar nenhum pronome, para causar maior indeterminação. Por fim, compreendo a parte final do poema como uma contemplação da poeta sobre toda essa sucessão onírica de eventos, que perpassa pelo próprio fazer poético e pela relação entre o ser humano e tudo que há de externo a si mesmo, uma espécie de demonstração de como a poesia e toda sua capacidade de expressão facilitam essa reflexão sobre a vida, sobre os próprios sentimentos, aliviando agonias, pois é delas que os poetas se aproveitam.

A divergência mais visível nessa parte final das traduções está nas opções escolhidas para traduzir となりの: enquanto em inglês é utilizado *another* (outro), em português optamos por “ao meu lado”. Apesar de não haver uma grande modificação de sentido, “ao meu lado” nos aparenta ser mais fiel ao original e consegue ter um alcance interpretativo maior em sua relação não apenas com as pessoas, mas com o ambiente. Assim, as palavras soltas ao fim do poema marcam o trajeto percorrido por todo o texto, explicitando a coexistência de todos, como se fossem um só.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nosso trabalho, discorremos sobre diversos pontos que consideramos necessários para o melhor entendimento da relação entre a cultura japonesa e a natureza e, por fim, utilizamos a tradução para analisar o modo como as questões apresentadas ocorrem na poesia. Percebemos que, apesar de a cultura japonesa ter sofrido diversas modificações com o passar do tempo, tradicionalmente havia uma compreensão de vida *com* o mundo, em que não há necessidade de dominação, mas sim de coexistência, e essa característica é observada na poesia clássica pelo uso da paisagem – logo, pelo uso da natureza – para expressar os sentimentos do poeta. Com a modernidade, a cultura japonesa sofreu maior influência do ocidente o que, conseqüentemente, afetou a poesia, que começou a explorar novas formas e características, no entanto, os traços de relação simbiótica do homem com a natureza permaneceram.

Na poesia japonesa moderna, com poemas mais longos e versos mais flexíveis, o uso da paisagem se expandiu – os versos não apenas descrevem uma paisagem para falar das questões humanas, mas unem a voz do eu-lírico com a paisagem, de forma a criar um ponto de convergência em que não se consegue distinguir o que é natureza e o que é poeta. Para criar uma sensação semelhante na tradução para o português, a melhor opção foi evitar a tendência à explicação do que é dito no original, buscando moldar o que é compreendido pelo leitor através de uma união mais livre de vocábulos que exploram a própria forma do poema em prol da construção imagética. As orações se sobrepõem como uma pintura impressionista, às vezes quase cubista, como no último poema que vimos, que lentamente gera sensações ao revelar seus cenários.

A natureza na poesia japonesa mostra uma capacidade específica de produção de efeito, revelando uma possibilidade de relação muito mais profunda do ser humano com seu entorno. Mais do que uma personificação ou uma metáfora, observamos um fenômeno diferente em que os elementos do ambiente não são utilizados para falar *do* eu-lírico, mas sim para falar *com* o eu-lírico. A descrição da paisagem não serve como o *meio* para formar o significado, pois ela *é* o significado. Talvez, se decidirmos voltar nossos olhos para o que há além de nós mesmos, – seja isso a natureza, uma outra cultura ou um outro povo – possamos aprender muito mais sobre a vida e sobre o que somos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Elian dos Reis. **A poética da obra Lamentos à lua (*Tsuki ni hoeru*)**, Hagiwara Sakutaro. 2019. 33 f. – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- BÖHM, Jasmine. **Voices from the In-Between: The Poetry of Tawada Yōko**. 2021 – Universidade de Tréveris, Alemanha, 2021.
- CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: _____ (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Edusp, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. O charme sutil de Hagoromo. In: ZEAMI. **Hagoromo de Zeami – O charme sutil**. São Paulo: Estação Liberdade, 2006, p. 13-27.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48.
- CASTRO, Daniel Stella. Um Estudo Sobre o Conceito de Natureza. **Revista do Departamento de Geografia**, São Paulo, Brasil, v. 38, p. 17–30, 2019. DOI: 10.11606/rdg.v38i1.155804. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rdg/article/view/155804>.. Acesso em: 20 maio. 2024.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. tradução: Ida Alves ... [et al.] . — 1. Ed. – Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. **Bashô: a lágrima do peixe**. São Paulo: Brasiliense, 1983a.
- MAKOTO, Ueda; BASHŌ, Matsuo. **Matsuo Bashō**. Kodansha Internacional, 1982.
- MASAKI, Haruhiko. 日本人の自然観と環境倫理. 長崎大学教養部紀要. 人文科学篇, v. 37, n. 2, p. 97-114, 1996.
- NAKAEMA, Olivia Yumi. **Os Recursos Retóricos na Obra Kokinwakashū (Coletânea de Poemas de Outrora e Hoje): Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso Kakekotoba**. 2012. 274 p. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

NAVASKY, Bruno. The flight of the moon. **Kiss**, 2014. Disponível em: <https://elarciniegas.blogspot.com/2014/01/yoko-tawada-flight-of-moon.html?m=0>. Acesso em: 20 de maio de 2024.

RODD, Laurel Rasplica. tradução. **Kokinshū: A Collection of Ancient and Modern Poems**. 1984.

SHIRANE, Haruo. **Japan and the culture of the four seasons: Nature, literature and the arts**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012. 311 p.

SHIRANE, Haruo et al. **The Cambridge History of Japanese Literature**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2016. 847 p.

SOUZA, Ayanne Larissa Almeida de. As mulheres na literatura – A poesia feminina japonesa: ono no komachi e izumi shikibu. **Hon no Mushi: Estudos Multidisciplinares Japoneses**, [S. I.], v. 4, n. 6, p. 10-33, 01 set. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/HonNoMushi/article/view/5893>. Acesso em: 25 de out. de 2023.

SOUZA, Paula Lobão Barroso de. **Reflexos atemporais de Ono no Komachi: representações, tradução e intertextualidade**. 2017. 39 f., il. Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

TANAKA, Hidemichi. 「自然」という言葉の東西 (アドルノ論のためのノート). 田中英道ホームページ – 美の探究者、歴史と思想を語る, 2010. Disponível em: http://hidemichitanaka.net/?page_id=400. Acesso em: 20 de maio de 2024.

TAWADA, Yoko. 月の逃走、 1960. Lyrikline: listen to the poet. Disponível em: <https://www.lyrikline.org/en/poems/13806> . Acesso em 20 de maio de 2024.

TSUKIMURA, Reiko. Hagiwara Sakutarō and the Japanese Lyric Tradition. **The Journal of the Association of Teachers of Japanese**, vol. 11, no. 1, 1976, pp. 47–63. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/489177>. Acesso em: 27 Maio 2024.

WAKISAKA, Geny. **A Poética de Kokin Wakashū**. Estudos Japoneses, São Paulo, v.17, p.55-70. 1997.

WATANABE, Masao. 日本人の自然観--西洋との比較. [s.l.] 2001. Disponível em: <https://www.keiwa-c.ac.jp/wp-content/uploads/2013/01/nenpo01-1.pdf>

WILSON, Graeme. **Translations from Hagiwara Sakutaro**. *The Hudson Review*, vol. 22, no. 2, 1969, pp. 253–59. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3849407>. Acessado em 13 Nov. 2023.