



Universidade Estadual do Ceará

Tatiane de Aguiar Sousa

# HAIKAIS DE BASHÔ: O ORIENTE TRADUZIDO NO OCIDENTE

Fortaleza - Ceará  
2007



Universidade Estadual do Ceará

Tatiane de Aguiar Sousa

## HAIKAIS DE BASHÔ: O ORIENTE TRADUZIDO NO OCIDENTE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Estudos da Linguagem. Linha de Pesquisa: Tradução, Terminologia e Processamento da linguagem.

Orientadora: Profa. Dra.. Laura Tey

Iwakami

Fortaleza – Ceará  
2007

**Universidade Estadual do Ceará**  
**Centro de Humanidades**  
**Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada**

**Título do trabalho:** Haikais de Bashô: o Oriente traduzido no Ocidente.

**Autora:** Tatiane de Aguiar Sousa

**Defesa em:** 27/08/2007

**Conceito obtido:** 9,5

**Banca examinadora**

---

Profa.Dra. Laura Tey Iwakami

---

Profa. Dra. Darci Kusano

---

Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho àqueles que foram fundamentais para sua realização: meus pais, que sempre me apoiaram incondicionalmente; meu amado Alexandre, que sempre me incentivou, foi paciente e compreensivo em todos os momentos; minha orientadora, que me auxiliou e orientou em todas as etapas deste trabalho.

## AGRADECIMENTO

Agradeço:

- Primeiramente a Deus, pelo dom da vida e da persistência.

-Ao CMLA e a FUNCAP, por tornar possível a realização desse trabalho.

- À Profa. Dra. Laura Tey Iwakami, pessoa que me apresentou o *haikai*, por sua amizade, orientação e disponibilidade.

-Aos meus pais e irmãos, pela compreensão e apoio.

- A meu amado Alexandre, meu porto seguro, pela paciência e força em todos os momentos.

- Às professoras Soraya Ferreira Alves e Haruka Nakayama (in memoriam), por suas valiosas sugestões.

- A Ignácio Dotto Neto, por sua importante ajuda com material de Wenceslau de Moraes.

-Ao meu professor de japonês Hendrik Lindelauf por ter me “alfabetizado” em língua japonesa e à professora Yuka por sua valiosa ajuda com os ideogramas.

-Aos meus colegas do CMLA e amigos, em especial Gorete Dias, pelo apoio e incentivo.

## RESUMO

Uma forma poética muito antiga sobrevive no Japão, este que é um país extremamente desenvolvido, mas que conserva e valoriza suas tradições culturais. O HAIKAI, uma forma lírica singularmente japonesa, sem rima nem versificação acentual, possui como recurso principal a medida silábica. Nossa pesquisa, de natureza analítico-descritiva, objetiva um estudo do “HAIKAI da rã” de Matsuo Bashô, poeta japonês do século XVI, e as traduções em Língua Portuguesa feitas por Wenceslau de Moraes, Paulo Leminski, Haroldo de Campos e Paulo Franchetti, analisando os recursos e estratégias utilizados por cada um. Concluímos que os conceitos estéticos de pobreza e solidão encontrados no original estão mais presentes nas traduções de Leminski e Franchetti. Verificamos também que Campos explora o elemento visual presente nos ideogramas da poesia original, enquanto Moraes acaba descrevendo a imagem que o *haikai* sugere traduzindo-a em forma de quadra.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia – Haikai - Tradução

## ABSTRACT

A very old poetic form survives in Japan, this country that is extremely developed, but conserves and values the traditions. This singular Japanese lyrical form, without rhyme nor accentuated versification is haikai, which has as main resource the syllabic measure. The purpose of this research of analytical-descriptive nature is a study of Matsuo Basho's "haikai da rã" and the translations in Portuguese by Wenceslau de Moraes, Paulo Leminski, Haroldo de Campos and Paulo Franchetti, analyzing the strategies used by each one. We concluded that the aesthetic concepts of poverty and solitude found in the original poem, are more present in the translations of Leminski and Franchetti. We also verified that Campos explores the visual element present in the ideograms, while Moraes describes the image that haikai suggests.

KEY WORDS: Poetry – Haikai - Translation

## Lista de figuras

Figura 01: Kojiki.....	p. 15
Figura 02: Quadro de hiragana .....	p. 20
Figura 03: Quadro de katakana .....	p. 20
Figura 04: pictogramas .....	p. 21
Figura 05: pictogramas .....	p. 22
Figura 06: Matsuo Bashô.....	p. 78



## Sumário

INTRODUÇÃO.....	09
1. A poética japonesa.....	13
1.1 Japão.....	14
1.2 A escrita japonesa .....	16
1.2.1 O caráter visual da escrita japonesa.....	21
1.3 Pequeno histórico da poesia japonesa.....	23
1.4 Estética oriental e ocidental.....	27
1.5 Bashô e a filosofia zen.....	31
1.6 A arte do haikai .....	35
1.6.1 O haikai no Brasil.....	38
2. Tradução literária: uma reflexão teórica.....	41
2.1 A tradução no tempo.....	42
2.2 A literatura comparada.....	56
2.3 A semiótica peirciana - leituras da tradução.....	59
2.3.1 Haikai e semiótica.....	65
3. O poema de Bashô e suas traduções .....	69
3.1 A poesia de Bashô.....	69
3.1.1 Compreendendo o “haikai da rã” .....	72
3.2 A tradução de Wenceslau de Moraes.....	79
3.3 A tradução de Leminski .....	84
3.4 A tradução de Haroldo de Campos.....	91
3.5 A tradução de Paulo Franchetti/ Elza Doi .....	97
3.6 Análise das traduções.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
BIBLIOGRAFIA .....	111
ANEXOS.....	117

## INTRODUÇÃO

O Ocidente sempre mostrou muito interesse em tudo que diz respeito ao Oriente. A cultura, os costumes, a forma de ver o mundo, tudo difere bastante do nosso comportamento ocidental. De uma forma especial o Japão vem conquistando o carinho e o interesse do Brasil, seja através das artes marciais, dos animes, da cultura etc. desde que se iniciaram suas relações com nosso país em 1908 com a chegada dos primeiros imigrantes japoneses.

Embora sua aparência venha se “ocidentalizando” cada vez mais, o Japão moderno preserva sua tradição milenar tão rica e fascinante causando-nos muitas vezes um “sentimento de estranheza”. Segundo Octavio Paz, esse sentimento de estranheza quando nos deparamos com a cultura japonesa “não provém tanto de nos sentirmos diante de um mundo diferente quanto de nos darmos conta de que estamos diante de um universo auto-suficiente e fechado sobre si mesmo” (1980: 13).

Para entender o Japão atual é importante conhecer sua história que é dividida em períodos ou eras. Em cada um deles encontramos características marcantes como a *Era Heian* (794-1185) quando o povo japonês começa a criar sua própria cultura após ter assimilado durante muito tempo elementos da cultura chinesa, a *Era Muromachi* (1333-1573) quando ocorre o primeiro contato dos japoneses com os portugueses no auge das grandes navegações, a *Era Edo* (1603-1868) quando o país vive dois séculos e meio de paz embora se feche em si mesmo, cortando relações com países estrangeiros através do fechamento dos portos, e a *Era Meiji* (1868-1912) onde há uma “ocidentalização” após a restauração do poder imperial. Nesta era o Japão resolve abrir-se para aprender as técnicas ocidentais, comprando armas, navios, máquinas e implantando um parque industrial. Após a grande derrota na Segunda Guerra Mundial, durante a *Era Showa* (1926-1989), reergueu sua economia e, atualmente (*Era Heisei* iniciada em 1989), é um dos países mais desenvolvidos do mundo.

Apesar da forte influência ocidental que vem ocorrendo com a recuperação e modernização da economia japonesa, a cultura nipônica é mantida, convivendo harmonicamente o Japão antigo e o moderno. No Ocidente, a apreciação por essa cultura, que cultiva a harmonia da natureza, das cores, do espaço, é muito grande e exerce grande influência na arte. No Brasil há uma forte presença japonesa através da colônia, que foi se formando com a chegada dos primeiros imigrantes japoneses (1908), e através da culinária, moda, desenhos animados, artes marciais e poesia.

O poema tradicional japonês, o *HAIKU*, conhecido no Brasil como *HAIKAI*, é uma forma poética que já ocupa um lugar especial em nossa poética. No sul do Brasil, por causa do maior número de imigrantes e conseqüentemente maior contato com essa forma poética, a popularidade do *HAIKAI* enquanto atividade artística ligada à cultura japonesa é grande, ao contrário do que acontece em nossa região, onde não é muito conhecido nem difundido provavelmente pela menor concentração de japoneses. Embora muitos ainda desconheçam essa forma poética podemos perceber que a produção de *haikai* em português é bastante vasta. Entre os haicaístas brasileiros mais famosos encontramos Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida, Haroldo de Campos, Millôr Fernandes e Paulo Leminski, entre outros. No Ceará, também temos nosso representante entre os poetas de *haikai*: Adriano Espínola, autor do livro *Trapézio: Haikais* (1984).

Poema breve de 17 sílabas, o *haikai* é organizado em três versos, sendo o primeiro composto de cinco sílabas, o segundo de sete e o terceiro de cinco. Não há título, nem seus versos possuem rima. Sua forma é bastante simples. Essa simplicidade, característica marcante da poesia, da arte e da vida japonesa de uma forma geral, não significa pobreza, mas é sinônimo de serenidade, tranquilidade e despojamento. É o simples repleto de subjetivismo, com rica mensagem e reflexão. Cabe a nós, leitores, inferir o que está nas entrelinhas, nos jogos de palavras.

Não é raro que tenhamos dificuldade em apreciar o *haikai*, visto que o homem ocidental e o oriental aprendem e explicam o mundo de forma completamente

diferente. Por isso, a simplicidade e concisão do *haikai* muitas vezes não são compreendidas pelo leitor ocidental que está desacostumado com tanto despojamento, tornando-se, assim, mais difícil entender o que diz essa poesia, o que ela sugere. O *haikai* é iluminação poética. É o dizer o mínimo significando o máximo, fazendo com que o leitor perceba que nesse “mínimo” há alguma coisa, que algo mais foi dito. A dificuldade encontra-se exatamente na diferença, no modo de ver e sentir o mundo das duas tradições. Ambas as culturas estão inseridas no contexto atual da globalização, da tecnologia, da rapidez de informações. Mas o homem oriental aprendeu através de sua cultura milenar que “há” muito no silêncio, na ausência e no vazio.

A presente pesquisa nasce de um interesse especial por essa forma lírica tão singularmente japonesa, mas também universal. A produção de um artigo para a graduação sobre análise de *haikais* só aumentou o apreço por essa forma poética, levando-nos até esta dissertação. Esperamos com esse trabalho, além de divulgar a arte japonesa, contribuir com os estudos de tradução e também de *haikai*, difundindo essa forma poética ainda pouco conhecida em nossa região nordestina.

De natureza analítica – descritiva, consiste na análise de quatro traduções de um *haikai* tradicional muito conhecido, escrito por um poeta japonês do século XVII. Considerado até hoje um dos maiores poetas da história do Japão, Matsuo Bashô (1644-1694) é quem teve o mérito de haver resgatado o *haikai* do momento de estagnação em que se encontrava (*Era Edo 1600-1868*).

O objetivo dessa pesquisa é caracterizar a poesia de Bashô e analisar os recursos/estratégias usados pelos tradutores Wenceslau de Moraes, Paulo Leminski, Haroldo de Campos e Paulo Franchetti/Elza Doi ao traduzir o “*haikai* da rã” de Bashô, verificando as traduções separadamente e também as semelhanças e diferenças entre as mesmas.

Utilizaremos a abordagem qualitativa de pesquisa bibliográfica para analisar traduções de um *haikai* de Bashô. A análise não será baseada nos princípios de

fidelidade e equivalência da tradução, mas em teorias e métodos de tradução que tem em foco o processo tradutório. Fundamentaremos a pesquisa nos conceitos de Literatura Comparada, apoiada nos Estudos Descritivos no que se refere ao conceito de tradução.

*Haikais* clássicos como os do poeta japonês, podem ser apreciados mundialmente através das várias traduções existentes. André Lefevere ressalta “que a tradução é responsável em grande parte pela imagem de um texto, de um escritor e de uma cultura” (apud Carvalhal, 2004:24). Nesta pesquisa entendemos que tradução não é equivalência. Segundo Arrojo,

Nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será “fiel” não ao texto original, mas àquilo que consideramos *ser* o texto original, àquilo que consideramos constituir-lo, ou seja, a nossa interpretação do texto de partida, que será, como sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos. (2003:44)

Portanto, nosso propósito é responder aos seguintes questionamentos:

Os conceitos estéticos de pobreza e solidão presentes na poesia de Bashô se apresentam, ou não, nas quatro traduções estudadas? Em que aspectos as traduções apresentam semelhanças e diferenças entre si?

Nosso trabalho está dividido em três partes: na primeira, apresentaremos um pouco do universo japonês através de um pequeno histórico da poesia nipônica, sua filosofia e estética, Bashô e a arte do *haikai*. No segundo momento trataremos das questões teóricas sobre tradução literária, apresentando discussões e argumentações de teóricos no decorrer do tempo, além de uma breve explanação sobre os conceitos da semiótica baseado nas teorias de Charles Sanders Peirce. Finalmente, na terceira parte apresentaremos nossa análise sobre as traduções do “*haikai da rã*” de Bashô.

## 1. A POÉTICA JAPONESA E A POESIA HAIKAI

Que poetas são pois estes, os nipônicos? Como pretendem eles condensar, em dezessete sílabas apenas, os múltiplos sentimentos que a poesia nos sugere, a nós, brancos, que tão longas páginas de versos, não raras vezes, dedicamos a um assunto apenas? (Moraes,1973:182)

No fim do século XIX, o poeta português, Wenceslau de Moraes<sup>1</sup>, apaixonado pelo Japão, já comentava sobre esse sentimento de estranheza e exotismo que nos acomete quando entramos em contato com a cultura japonesa, quando, por exemplo, vemos pela primeira vez um *haikai*. Nós do ocidente somos acostumados a descrever, com riqueza de detalhes, tudo o que sentimos, vemos e pensamos. Temos grande necessidade de explicar, definir, exemplificar, esmiuçar. Logo, não é de se estranhar a diferença cultural com a nossa forma de ver e pensar o mundo.

Mas como compreender uma poesia rica de detalhes e imagens, em apenas três versos e dezessete sílabas poéticas? Moraes (1973) já afirmava:

O leitor, fazendo a si próprio estas perguntas, esquece uma consideração primordial, esquece que nós somos europeus e que os japoneses são japoneses, isto é, que diferenças enormes de mentalidades nos separam, irreduzíveis, (...) evoluindo na existência mundial por dois caminhos, que nada tem de comum um com o outro. Que admirar, pois, que os filhos do Nipon hajam compreendido a poesia de um modo bem diverso da maneira como nós, ocidentais, a compreendemos: (...) a alma japonesa sentiu, criou uma poesia sua, em perfeita concordância com as suas preferências afetivas. A poesia japonesa pouco mais é e pouco mais pretende ser do que uma exclamação – um!(p.182-183)

Como europeu, um representante do Ocidente, Wenceslau de Moraes percebeu essas marcantes diferenças, porém não as tratou com indiferença, mas ao contrário, procurou entender esse novo universo que se lhe apresentava.

Nosso objetivo de estudo é o *haikai* conhecido como “poema da rã” de Matsuo Bashô. Porém, achamos necessário, preliminarmente, expor um pouco da

<sup>1</sup> Em 1899, Moraes, pertencente a Marinha Portuguesa servia em Macau, tornando-se depois cônsul em *Kobe* (Japão).

cultura japonesa, sua escrita, sua poética, para que possamos nos situar nesse mundo cultural, conhecendo um pouco mais a filosofia que envolve o *haikai* e esse povo que integra vida, arte e religião de forma harmônica, misturando passado e presente, tradicional e moderno.

## 1.1 O JAPÃO

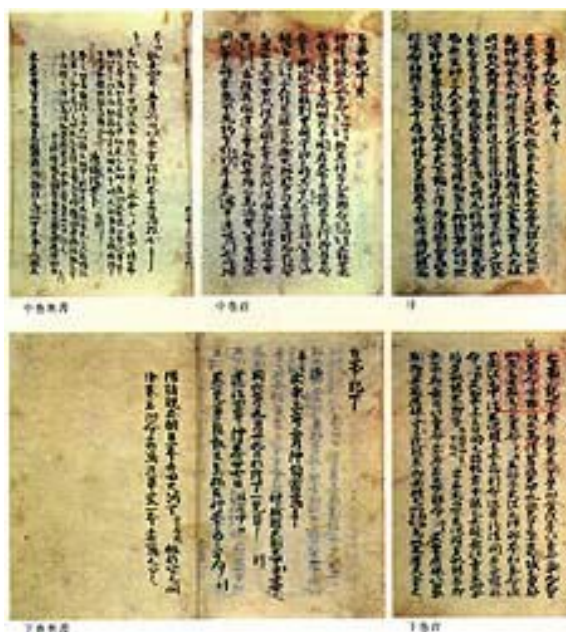
Formado por quatro grandes ilhas – Honshu, Hokkaido, Kyushu e Shikoku - e mais de 6.852 ilhas menores, o Japão é um arquipélago formado por altas montanhas, vulcões ativos, florestas silenciosas e vales profundos situados ao largo da costa leste da Ásia, inteiramente dentro da zona temperada. Sua população, de cerca de 127 milhões de habitantes, onde 75% estão concentrados em centros urbanos, Com uma área maior do que a Alemanha e 23 vezes menor que o Brasil, é um país com expectativa de vida de 75,2 anos para os homens e 80,9 anos para mulheres, um dos índices mais altos em termos de longevidade.

Reino de imperadores, *shoguns*, gueixas e de lutadores de *sumô*, *judô* e *karatê*, o Japão é uma terra de grandes belezas naturais. Seus festivais antigos são celebrados de acordo com as estações do ano. A comida pode ser elevada a um tipo de arte.

A coexistência do antigo e do moderno é uma de suas principais características. O país avança a passos largos, mas preserva uma herança de muitos anos de história, traçada de geração em geração desde o mítico reinado de deuses sobre a terra. As histórias sobre a origem do arquipélago e do povo japonês foram transmitidas de geração a geração através de narrativas orais. Até a chegada da escrita, através dos chineses, havia um oficial encarregado de guardar na memória acontecimentos da corte. Esse cargo era passado de pai a filho, para garantir uma maior exatidão na transmissão.

Com a adoção da escrita chinesa (século VIII) esses acontecimentos foram transcritos e compilados em três volumes do *Kojiki* (Registro das coisas antigas – 712),

o primeiro livro da história do Japão. Escrito em forma poética, esse livro é de fundamental importância para a literatura japonesa, por ser um precursor do estilo poético que até hoje caracteriza o Japão. Nessa obra encontram-se documentadas a mitologia sobre a criação do arquipélago japonês e as primeiras crônicas da “terra dos deuses”.



**Figura 01 – kojiki<sup>2</sup>**

De acordo com o *Kojiki*, no princípio de tudo existia apenas uma massa oceânica viscosa, que se transformou em três criaturas: a primeira uma divindade, as outras macho e fêmea. Dessa trindade surgiram gerações e gerações, até chegar aos deuses *Isanagi*, que significa “macho que convida” e *Izanami*, a “fêmea que convida”. Ao descerem à Terra, foi criada a ilha Ono-koro. Embora fossem irmãos, *Izanagi* e *Izanami* casaram na ilha. Entre a sua prole contam-se os acidentes geográficos, montanhas, vento e outras ilhas japonesas.

*Amaterasu*, a deusa solar, é considerada a ancestral primeira de toda a descendência imperial japonesa, a grande mãe do povo japonês. Ela reinava no céu, e também na Terra através de seus descendentes, os imperadores. O imperador sempre

<sup>2</sup> Retirado do site: [www.ten-f.com/oomiwajinja.html](http://www.ten-f.com/oomiwajinja.html)



foi considerado um ser divino, não podendo se relacionar com qualquer indivíduo, mas apenas com aqueles de sua corte ou figuras políticas de destaque. Essa crença é uma base importante do comportamento nipônico, influenciando o nacionalismo e a identidade cultural. No atual sistema de governo japonês, o imperador é símbolo do Estado e da unidade do povo, mas não é mais a autoridade suprema. Adotou-se um sistema parlamentar de governo, onde o primeiro ministro, juntamente com os outros membros da DIETA<sup>3</sup>, tomam as decisões. Respeitado como descendente de *Amaterasu*, a figura do imperador japonês continua forte no imaginário popular.

Com um estilo de vida ligado à natureza, o povo japonês tem algo de delicadeza de alma, de elevação de espírito. Essa capacidade de contemplação que provavelmente é reflexo do budismo e do xintoísmo, é uma das características que mais contrastam com o modo de ser ocidental. Para que possamos compreender um pouco o universo japonês, devemos nos desprender da resistência ao novo e tentarmos ver e entender o mundo a partir do olhar oriental, especificamente do olhar japonês.

## 1.2 A ESCRITA JAPONESA

O Japão é curiosamente o único país desenvolvido do mundo que não tem uma matriz cultural européia. Sua cultura foi historicamente influenciada pelas culturas continentais da Ásia, sobretudo da China, de quem importou a escrita e o budismo. À medida que a prática de leitura e escrita foi avançando, a escrita chinesa foi sendo adaptada à língua japonesa e assumida como própria pelo povo japonês, levando-os a uma produção literária bastante atuante durante esse processo.

O *Kanji*, ou escrita chinesa, foi introduzido no Japão a partir do século V, juntamente com o budismo (que entrou oficialmente em 538) e elementos da cultura chinesa. Os japoneses adotaram os *kanji*, que conhecemos como ideogramas chineses,

---

<sup>3</sup> Dieta é o mais alto órgão do poder estatal e o único corpo legislativo. Consiste em duas câmaras: Câmara dos Deputados e Câmara dos Conselheiros.

utilizando o mesmo caractere para representar um objeto ou uma determinada idéia, mas conservando a pronúncia japonesa. Posteriormente, foram incorporados símbolos com a pronúncia original chinesa, em especial para formar novas palavras compostas. Os *Kanji* são usados para escrever a raiz de palavras, as palavras compostas e os nomes próprios. Até pouco depois da Segunda Guerra Mundial empregou-se uns 7.000 diferentes símbolos, mas, a 10 de Outubro de 1981, o ministério da educação japonês definiu uma lista de 1945 *kanji* oficiais.

A escrita da língua japonesa é composta por dois sistemas: um ideográfico (*kanji* - de origem chinesa) e outro fonossilábico, que se subdivide em dois: o *hiragana* e o *katakana* – (usados na escrita cursiva em combinação com os *kanji*). Os *kanji* se desenvolveram há muito tempo, a partir de desenhos usados pelos chineses para representar o mundo ao redor deles. Alguns tipos de *kanji* conservam suas formas pictográficas e se parecem com os objetos que representam.

Como o propósito de nosso trabalho não é um estudo aprofundado da escrita, julgamos a classificação de Rowley (2003) mais apropriada para nossos objetivos. Em seu *Dicionário Ilustrado Mnemônico Japonês – Português* classifica os *kanji* em quatro grupos:

a) a *pictografia*, que representa objetos físicos reais de forma estilizada;

  
Montanha

  
portão

b) os *símbolos*, indicam noções abstratas através de modelos lógicos;

上

acima

中

meio

下

abaixo

c) as *ideografias*, união de dois ou mais símbolos para criar uma idéia relacionada;

日

+

月

=

明

Sol

lua

claro, brilhante

d) e os *fonoideográficos*, um grupo mais desafiador, que combinam um elemento que indica a pronúncia com o elemento que sugere o “assunto/tema” do kanji.

木

Árvore

柳

árvore salgueiro

材

tronco de árvore

Ele cita como exemplo árvore (木), que além de ter um significado próprio, também é um radical, geralmente indicando algo que é feito de madeira ou relativo às árvores. Na formação do ideograma ele pode ter pouco ou nenhuma relação com o significado do caractere.

木

Árvore

柳

árvore salgueiro

材

tronco de árvore

Durante o século oito ou nove é criado o silabário *kana* (silabário exclusivamente japonês), tornando-se muito mais fácil registrar os sons do ideograma japonês. O *kana* caracterizou o *Período Heian* (794-1192), que teve como principal monumento poético o *Kokinshû* (Coleção de Poesia Antiga e Moderna), de 914<sup>4</sup>.

Existe uma versão de que foram as mulheres que simplificaram a escrita, tendendo a um tipo de escrita mais cursiva e eliminando certos traços. Acredita-se que foi utilizado pela primeira vez no século VIII, época de florescimento da literatura japonesa quando se destacaram várias mulheres no campo da poesia. Por sua forma simples e plana se chamou *Hiragana*. Paralelo a este silabário se desenvolveu o *Katakana*, mais retilíneo e anguloso. O *Hiragana* se formou por evolução, da caligrafia empregada na escrita dos *kanji* para um estilo cursivo “simplificado”. Já o *Katakana* por abreviação, ou seja, também criado a partir do *kanji*, “surgiu como sinais gráficos para auxiliar na leitura de textos chineses, ou ainda, para serem inseridos nos poemas ou textos em estilo chinês”<sup>5</sup>. Vejamos a seguir os dois quadros de silabários:

<sup>4</sup> A ordem para reunir as poesias foi dada em 905.

<sup>5</sup> In: [http://www.japaobrasil.com.br/historia\\_japao/274.php](http://www.japaobrasil.com.br/historia_japao/274.php)

あ	い	う	え	お	は	ひ	ふ	へ	ほ
a	i	u	e	o	ha	hi	fu	he	ho
か	き	く	け	こ	ま	み	む	め	も
ka	ki	ku	ke	ko	ma	mi	mu	me	mo
さ	し	す	せ	そ	や		ゆ		よ
sa	shi	su	se	so	ya		yu		yo
た	ち	つ	て	と	ら	り	る	れ	ろ
ta	chi	tsu	te	to	ra	ri	ru	re	ro
な	に	ぬ	ね	の	わ				を
na	ni	nu	ne	no	wa				wo
					ん				
					n				

Figura 2 – Quadro de *hiragana*

ア	イ	ウ	エ	オ	ハ	ヒ	フ	ヘ	ホ
a	i	u	e	o	ha	hi	fu	he	ho
カ	キ	ク	ケ	コ	マ	ミ	ム	メ	モ
ka	ki	ku	ke	ko	ma	mi	mu	me	mo
サ	シ	ス	セ	ソ	ヤ		ユ		ヨ
sa	shi	su	se	so	ya		yu		yo
タ	チ	ツ	テ	ト	ラ	リ	ル	レ	ロ
ta	chi	tsu	te	to	ra	ri	ru	re	ro
ナ	ニ	ヌ	ネ	ノ	ワ				ヲ
na	ni	nu	ne	no	wa				wo
					ン				
					n				

Figura 3 – Quadro de *katakana*

Tanto o *hiragana* quanto o *katakana* têm 46 símbolos silábicos. O primeiro é utilizado para escrever palavras genuinamente japonesas, enquanto o segundo é usado para palavras estrangeiras. Podemos perceber também uma diferença no traçado,

o *hiragana* tem formas mais arredondadas, semelhante a uma escrita cursiva, já o *katakana* tem traços mais retilíneos.

Mesmo tendo importado uma escrita estrangeira, a escrita japonesa foi se adaptando e avançando, de modo que ganhou características próprias, tornando-se uma escrita tão rica, que utiliza recursos sonoros e visuais. Compreendido seu funcionamento, vejamos agora o caráter visual dessa escrita na poesia.

### 1.2.1 O CARATER VISUAL DA ESCRITA JAPONESA

O elemento visual participa da própria natureza da poesia japonesa, sendo-lhe intrínseco. Isso acontece porque o ideograma é um ícone. Esse assunto será melhor explicado no próximo capítulo, quando falarmos da semiótica peirciana e dos conceitos de ícone, índice e símbolo.



Figura 4<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Figuras quatro e cinco extraída de trabalho em multimídia de Iwakami.



**Figura 5**

Observando os pictogramas acima, percebemos que os elementos mãe, criança, sol, lua e os outros, são representados através de desenhos, que foram evoluindo até o estágio simbólico que se encontram atualmente. Segundo Iwakami (1992) eles são ícones, prontos para imensas possibilidades relacionais, juntamente a outros elementos pictóricos.

Esta dimensão visual herdada via ideograma aguça a percepção, permite um poder de síntese imaginativa. “O pensamento imagístico [pensamento primitivo], deslocado até um certo ponto definido, acaba-se transformando em raciocínio conceitual” (Eisenstein apud Campos, 1994).

Campos (1977) assim define:

o kanji, que evoluiu de uma fase pictográfica (desenho do objeto) para uma notação extremamente sintética e estilizada, é, em si mesmo, uma verdadeira metáfora gráfica, tanto mais complexa quanto mais “abstratas” as idéias de veicular, pois com este sistema de escrita se podem, como é obvio, representar não apenas coisas do mundo real, como também emoções, sentimentos, etc.(1977:63)

Ernest Fenollosa (1885), primeiro a chamar a atenção dos ocidentais para a importância do ideograma como instrumento para a poesia, acredita que a escrita chinesa (da qual se origina a escrita japonesa) abarca o mundo da imaginação, uma

linguagem que passou do visível para o invisível pelo mesmo processo usado em todas as raças antigas, a metáfora (“o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais”). Ou seja, através da concretude do mundo físico, da plasticidade da natureza, consegue-se chegar às abstrações presentes nos sentimentos, impressões e sensações. O haikai possui caráter icônico porque o ideograma provoca o visual. É possível visualizar os elementos presentes na poesia.

### 1.3 PEQUENO HISTÓRICO DA POESIA JAPONESA

Segundo Nojiri (2005), a poesia japonesa assumiu três formas: a chinesa, a tradicional e a moderna (contemporânea). A forma chinesa é uma poesia praticamente extinta, escrita exclusivamente em *kanjis*. A tradicional é composta por poemas curtos, enquanto a moderna é composta de versos livres, influenciada pela poesia ocidental. Neste capítulo nos deteremos em uma breve análise da poesia tradicional japonesa, onde está inserido o *haikai*, objeto de estudo desta pesquisa.

A literatura oral japonesa surgiu há muito tempo, mas só foi registrada depois que os japoneses dominaram a escrita chinesa, introduzida no Japão no século seis depois de Cristo. Os escritos mais antigos do Japão são o *Kojiki* e o *Nihon Shoki*. O *Kojiki* foi compilado por volta de 712 d.C., sendo uma coleção de contos que descrevem a criação do universo e relatos como a fundação da nação japonesa. Feito num período de adaptação da escrita, quando no Japão ainda se utilizava a escrita chinesa (ressaltando que era uma escrita de estilo híbrido, que obedecia ora a leitura chinesa, ora a japonesa), o *Kojiki* surgiu da necessidade de registrar a história e mitos japoneses, para justificar a existência do povo. De acordo com o ele, *Sussanoo no Mikoto*, irmão mais novo de *Amaterasu* foi expulso do reino dos deuses pela irmã. E quando andava pelo rio *Hino*, no país de *Izuno*, salvou a princesa Kushinada. Depois a recebeu como esposa e construiu um palácio em sua homenagem. A seguir, uma versão sobre a origem de um *tanka* presente no *Kojiki*.



Consta, também, na mitologia, que, ao entrar pela primeira vez nesse palácio, Sussanoo sentiu o frescor do ambiente e achou-o muito agradável; por isso, denominou-o *Suganomiya*. O casal viveu aí um intenso amor num clima de muita harmonia. Tamanha felicidade levou Sussanoo a fazer, em homenagem à sua esposa, um poema seguindo a estrutura silábica (5-7/ 5-7 / 7), cujo conteúdo vem a seguir:

**Yagumo tatsu  
Izumoyaegaki tsumagomeni  
Yaegaki tsukuru sonoyaegakio<sup>7</sup>**

**Surgiram muitas nuvens<sup>8</sup>  
Formando uma cerca de oito voltas.  
Oito voltas de nuvens cercam o palácio real.**

Esse poema marca o início das composições com 31 sílabas que vão dar origem ao *Waka* (estilo de poema tipicamente japonês), tendo sido, então, Sussanoo-no-Mikoto o primeiro compositor nesse estilo. (Jordan Augusto)<sup>9</sup>

O *Nihon Shoki* (Crônicas do Japão) data de 720 d.C. De conteúdo semelhante ao *Kojiki*, foi escrito inteiramente em estilo chinês. Segundo Kato (1985), o estilo de escrita híbrido do *Kojiki* talvez não conviesse com o objetivo de provar a legitimidade do poder imperial, cuja origem era divina, por isso a necessidade de uma obra com uma história oficial escrita em bom chinês.

O *Manyôshu*, traduzido como “miríade de folhas” ou “miríade de poemas”, compilado por volta de 770 d.C., é uma antologia de 20 volumes com cerca de 4500 poemas criados por homens e mulheres de todas as camadas sociais. Segundo Iwakami (2003), é considerada a mais antiga e importante antologia de poesia lírica japonesa. Escritos em caracteres chineses que foram utilizados, ora pelo seu significado ora pelo som que representava, os poemas de *Manyôshu* são compostos por versos longos e curtos, com a seqüência de cinco ou sete sílabas, presente em toda poética japonesa e muito importante no haikai.

Iniciamente chamado de *waka* (wa= expressão designativa de Japão e ka= poema, canto), *tanka* significa, ao pé da letra, poesia curta. Composto por cinco versos,

<sup>7</sup> Tradução literal: Surgiram muitas nuvens, as muitas nuvens do palacio Izumo. Para lá morar com minha esposa, construo um palácio com muitas cercas. Ah! Esse palácio com muitas cercas.

<sup>8</sup> Para os antigos, as nuvens eram as imagens da morte, logo nelas habitavam vários deuses.

<sup>9</sup> In: [www.bugei.com.br/index.asp?show=ensaio&id=648](http://www.bugei.com.br/index.asp?show=ensaio&id=648)

sendo os três primeiros formados por uma seqüência de cinco, sete e cinco sílabas poéticas e os dois últimos de sete sílabas, o *tanka* é um exemplo de estrutura da poesia japonesa tradicional: versos de cinco e sete sílabas, sendo preferência de muitos poetas da atualidade.

Veamos um exemplo de *tanka* do grande poeta japonês Takuboku Ishikawa (1886-1912), em sua obra *Kanashiki Ganku* (Brinquedos Tristes) com tradução de Masuo Yamaki e Paulo Colina<sup>10</sup>:

---

<sup>10</sup> Tradução literal: Não sei porque mas inesperado parece que outras pessoas pensam como eu.

何 と な く	案 外 に 多 き 氣 も せ ら る	自 分 と 同 じ こ と 思 う ふ 人
------------------	--	---

<b>Nantonaku,</b>	Não sei porque
<b>angai ni ooki</b>	mas de qualquer
<b>kimo seraru</b>	forma parece
<b>jibun to onaji</b>	que muitas pessoas
	habitam
<b>koto omou hito.</b>	meu pensamento.

A brevidade da forma *tanka* fez com que os poetas recorressem à sugestão para poder expandir o conteúdo expresso nos seis versos, artifício literário que caracteriza a poesia japonesa desde então.

No século VIII, durante as festas de cunho religioso, moços e moças se desafiavam simulando diálogos de amor, os *Sômon*, que aparece no *Manyôshu*. Esses

diálogos simulavam elementos líricos, cômicos e satíricos e eram travados em *tanka*, numa seqüência de estrofe-pergunta seguida de estrofe-resposta. Esse divertimento evolui para a forma literária conhecida como RENGA (versos ligados), uma seqüência de *tankas* feitos por poetas reunidos. “O gênero leve, cômico ou epigramático, chamou-se *renga haikai* e o poema inicial, *hokku*.” (Paz, 1990:157). Cito uma tradução feita por Octavio Paz (1990: 158) para o espanhol, de um fragmento de um desses poemas:

El aguacero invernal  
incapaz de esconder a la luna,  
la deja escaparse de su puño.

TOKOKU

Mientras camino sobre el hielo  
piso relámpagos: la luz de mi linterna.

JUGO<sup>11</sup>

Al alba los cazadores  
atan a sus flechas  
blancas hojas de helechos.

YASUI

Abriendo de par en par  
la puerta norte del palacio: la Primavera!

BASHÔ

Entre los rastrillos  
y el estiércol de los caballos  
humea, cálido, el aire.

<sup>11</sup> Tradução do próprio O. Paz (1990:158):

O aguaceiro invernal/ incapaz de esconder a lua/ deixa-a escapar-se de seu punho./Enquanto caminho sobre o gelo/ piso relâmpagos: a luz de minha lanterna.

## KAKEI <sup>12</sup>

A evolução de *renga haikai* até o *haiku* começa a partir da separação da primeira estrofe do *tanka* (5-7-5) que é chamado *hokku* do restante. Com a separação do resto da estrofe, o *hokku* passou a chamar-se *haiku*. Antes de Bashô, o *haiku* era uma poesia de pendor cômico. Com Bashô passou a ter presentes os elementos de *wabi* e *sabi* (pobreza e solidão). O verso satírico é chamado de *Senryû*.

Atualmente o nome *haikai* é considerado sinônimo de *haiku*, que foi uma mudança que alguns poetas japoneses do fim do século XV imprimiram ao *renga*, em resposta a sua rigidez formal e conceitual. *Haikai* faz referencia aos versos cômicos, de construção engenhosa. No Brasil, essa forma poética é conhecida apenas como *haikai*.

### 1.4 ESTÉTICA ORIENTAL E OCIDENTAL

Toda cultura estabelece seus valores específicos. A eles acrescenta valores novos, em suas fases criativas de desenvolvimento. Errado é, no entanto, julgar os valores de uma determinada cultura com critérios de valor de outra. Fenômenos culturais, qualquer que seja nossa posição diante deles, só podem ser explicados e compreendidos a partir da situação psicológica e social que os engendrou.

Eis o que devemos aprender, se pretendemos construir um futuro em comum. (Koellreutter, 1983:20).

Em nosso primeiro contato com o *haikai*, principalmente com os originais japoneses ou suas traduções, é comum o estranhamento, a não compreensão e, muitas vezes, a rejeição a esse tipo de poesia. Muitos deixam de perceber a beleza e riqueza dessa forma poética porque a visão de mundo ocidental restringe sua percepção ao racionalismo. Na maioria das vezes não estamos abertos às simples sensações. Neste subcapítulo, pretendemos fazer uma relação entre as duas estéticas, facilitando, dessa forma, a compreensão do *haikai* de Bashô em seu meio histórico e cultural.

<sup>12</sup> Versão literal portuguesa op. Cit.

Na aurora os caçadores / atam a suas flechas / brancas folhas de feto./ Abrindo de par em par / a porta norte do palácio: a Primavera/ Entre os rastelos / e o esterco dos cavalos / fumeira, cálido, o ar.

A busca de uma apreensão racional do homem e de seu meio ambiente determinou toda a história ocidental. A estética surge quando filósofos passam a se ocupar com a investigação racional do belo e com a análise dos sentimentos por ele provocados (Sousa, 1995:210). Do grego *aesthesis*, estética designa conhecimento efetivado pelos sentidos, sensibilidade, experiência.

Na Antiguidade, especialmente com Aristóteles e Platão, o estudo da estética era fundido com a ética e a lógica, sendo o belo, o bom e o verdadeiro uma unidade. A beleza é o próprio bem, equivalente à verdade. Para Aristóteles a beleza é harmônica, percebida pela visão através de coordenação harmônica entre simetria, ordem e grandeza.

O belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem e, portanto, um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando a vista dos espectadores a unidade e a totalidade, imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...). (Aristóteles, 1973:449-50).

Na tentativa de apreender racionalmente o meio ambiente e a si próprio nasce o conceito de Absoluto. A arte é, como originalidade absoluta, parte da atividade criadora de Deus. Segundo a estética ocidental de Aristóteles e Platão, as artes fundem-se no *logos* de um Deus e na idéia do cosmos. Na Renascença, mesmo a personalidade do artista sendo considerada a força propulsora da atividade criadora, aceitava-se a influência de um ideal de beleza absoluto. Tempos depois Descartes afirmava que a sensibilidade estética era a razão obscurecida. Já os racionalistas franceses “vêm na forma do poema um ‘quebra-mar’ contra os caprichos humanos”. (Tanaka apud Koellreutter, 1985:22). Somente na atualidade a arte é vista como construção e expressão que desvela a realidade e constrói um sentido novo.

Diferentemente da visão da estética ocidental, o *haikai* de Bashô, objeto de análise de nosso trabalho, “é produto de um pensamento religioso sincrético, em que o

animismo shintoísta convive com a doutrina budista do mundo como ilusão e sofrimento” (Franchetti, 1990: 19). Os critérios estéticos japoneses têm estreita ligação com o pensamento confucionista e budista.

Segundo Franchetti,

Da mesma forma, ao pensar o haikai como arte, precisamos ter consciência de que conceitos estéticos tão familiares para nós, como, por exemplo, verossimilhança, universalidade, particularidade, são estranhos à tradição japonesa. Além disso nunca existiu na cultura nipônica um corpo coerente de doutrina estética, relativamente independente da religião, que sofresse sucessivas interpretações ao longo dos tempos, nada que se assemelhasse a tradição aristotélica entre nós. (1990:19)

O Oriente difere do Ocidente em muitos aspectos, especialmente o fato de a vida cotidiana, arte e filosofia (religião) se integrarem, concentrando-se na relação do “eu” com o “outro”. O japonês precisa tornar o convívio mais harmônico, por isso o pensamento coletivo e a renúncia do individual em prol do social.

Dois intelectuais, S. Tanaka e H. J. Koellreutter, discutiram essas diferenças entre a estética japonesa e a ocidental em doze cartas escritas entre 1974 e a 1976. Em uma dessas cartas, Tanaka afirma que “A harmonia é uma exigência moral e estética, sendo nossos conceitos morais geralmente baseados na sensibilidade estética” (apud Koellreutter, 1985: 91). Para ele, a harmonia é uma das leis supremas da moral e estética japonesa. E para realizar esse ideal de convívio harmônico, o japonês vive de maneira a sentir a “presença do outro”, ou seja, o *kehai*.

(...) o japonês formulou uma estética a que eu chamaria “estética kehai ou shojo”. Seus fundamentos consistem em relegar o ego a um segundo plano e em penetrar o mais possível, no mundo emocional do outro, para dessa maneira, realizar o ideal do convívio harmônico. (apud Koellreutter 1985:41-42)

Muitas são as diferenças discutidas pelos dois, dentre elas podemos destacar a necessidade tradicional no mundo ocidental de uma inspiração divina ou uma musa; a consciência intuitiva japonesa e a consciência racionalista ocidental; a sugestão como princípio da arte japonesa.

Embora nossa concepção de arte e estética moderna venham se transformando no decorrer da história e intensificando a expressão do subjetivo, desde Aristóteles perpetua-se a idéia de que o artista (do ocidente) precisa de uma inspiração divina para produzir sua arte. Essa seria a ligação com o Absoluto já mencionada. O artista japonês desconhece o divino. A fonte exclusiva da criação poética é a alma e o coração do poeta.

Em seu prefácio “**Kana-jo**” do **Kokinshu ki Tsurayuki** (? – 945) explica o que a arte significa para o japonês, e mostra o que distingue a estética japonesa da ocidental: “o poema japonês tem sua raiz no coração humano e suas folhas, em milhares de palavras. O que fazer dos homens que vivem nesse mundo é variado, e aquilo que sentem no coração (kokoro) expressam através de objetos percebidos pelos olhos e ouvidos. A voz do rouxinol nas flores ou a dos sapos nas águas... qual desses seres vivos não estará se expressando através de um canto! Tudo que move céu e terra sem o emprego da força e causa compaixão aos espíritos e deuses invisíveis, que torna a relação entre o homem e a mulher mais afetuosa e ameniza o coração do guerreiro impetuoso é poema, poema nascido no tempo em que, pela primeira vez, céu e terra se abriram”. (Tanaka apud Koellreutter 1985:41-42)

A posse e o uso da razão caracterizam o homem, que é capaz de conhecer, refletir, raciocinar e compreender os outros e a si mesmo. O modo de pensar acentuadamente racional caracteriza o homem ocidental desde o período final da Antiguidade. Já o pensamento nipônico tem uma capacidade de compreensão totalizante, “intuitiva”. A arte oriental se funda no princípio da sugestão. Enquanto tentamos explicar, detalhar, o japonês tenta expressar o que não pode ser expresso.

As formas de consciência japonesa e ocidental não são semelhantes, o que leva a marcada diferença entre o pensar, sentir, arte e estética. Koellreutter (1983) acredita que essas diferentes consciências tendem a completar-se, enriquecendo-se mutuamente.

## 1.5 BASHÔ E A FILOSOFIA ZEN



Este sub-capítulo será dedicado a Bashô, poeta que fez com que o *haikai* alcançasse a liberdade e o frescor ignorados até então.

Bashô não rompe a tradição, mas segue-a de uma maneira inesperada; ou, como ele mesmo diz: “Não sigo o caminho dos antigos: busco o que eles buscaram”. Bashô aspira a expressar, com meios novos, o mesmo sentimento concentrado da grande poesia clássica. Assim transforma as formas populares de sua época (o haiku no renga) em veículos da mais alta poesia. (Paz, 1990:156).

Nascido em uma cultura que buscava o sentido de tudo no silêncio e no vazio, numa sociedade que valoriza o coletivo, Bashô (1644-1694), samurai e monge zen, colocou em prática no *haikai* tudo aquilo que aprendeu e alimentou a sua alma durante a vida. Tornou-se o maior poeta de *haikai* do Japão, transformando essa forma poética em um caminho (*DÔ*), uma via de acesso a uma experiência.

Nos seus primeiros 23 anos de vida, Bashô viveu como um guerreiro samurai. Desde cedo o samurai assimilava as destrezas com as armas (desde as lutas corporais ao uso de espadas, lança, bastão, arco e flecha) e uma complexa ideologia baseada no confucionismo. O “caminho do guerreiro” ou seja, o Bushidô, tinha ênfase no dever, no sacrifício e na preponderância do social sobre o individual.

Com a morte do seu mestre Todo Yoshitada em 1667, Bashô e os outros samurais que deviam vassalagem ao mestre partiram e se dispersaram, virando “ronin”, ou seja, um samurai sem senhor para servir. A partir desse momento o poeta se dedica ao caminho do haikai, o Haikai- dô. Antes de Bashô, o *haikai* era poesia cômica, epigrama, jogo de palavras. Ele transformou seu sentido, através da busca do instante poético. Dessa forma, sua poesia é um exercício espiritual.

Discípulo do monge *Bucco*, Bashô enche sua poesia de zen budismo. Conjunto de tradições religiosas que surgiram a partir dos ensinamentos de *Siddhartha Gautama*, o Buda histórico (563-483 a.C.), o budismo é uma das religiões mais difundidas na Ásia, com aproximadamente 300 milhões de seguidores. Seus principais

ensinamentos são: todos os seres estão sujeitos ao sofrimento (velhice, doença, etc); o sofrimento surge de causas, como cobiça, inveja, etc; eliminando as causas o sofrimento é eliminado; e praticando o caminho óctoplo (oito práticas ensinadas pelo Buda), o sofrimento e suas causas serão eliminados. Para Paz, Budismo é “filosofia antes que religião” e “postula como primeira condição de uma vida reta a desapareição da ignorância acerca de nossa verdadeira natureza” (1990:139).

Ao se espalhar pela Ásia ao longo dos séculos, o budismo se adaptou às necessidades locais, surgindo dessa forma várias escolas com suas tradições. Cada uma delas enfatiza determinados aspectos e ensinamentos budistas. O Zen é uma escola que se difundiu principalmente na China, Coréia, Vietnã e Japão. Baseia-se na idéia de que todos têm uma *natureza búdica*, e que para atingir a *iluminação* é preciso descobrir o Buda interior, o que requer muita disciplina e anos de estudo. A influência zen budista chega até os samurais, *shoguns* e aristocratas, influenciando até o código de honra dos guerreiros (*Bushidô*).

Muitas vezes, erroneamente, associamos o zen a tudo aquilo que nos parece místico, transcendental. A filosofia ocidental usa palavras ou imagens como portadores de conceitos, afim de que compreendamos e tenhamos consciência do mundo a nossa volta. O zen é um pouco diferente. Essa consciência deve ser atingida sem palavras, através de um despertar. O zen prega a iluminação súbita, chamada satori.

O treinamento nas comunidades zen encaminha as consciências em direção a um despertar (“satori”, em japonês), uma iluminação, indescritível, intransferível. O desabrochar de uma consciência icônica, talvez. (Leminski, 1990:115).

Essa é uma das diferenças fundamentais entre o modo de pensar e viver oriental e ocidental: a filosofia ocidental busca a “definição” da “essência das coisas”, a oriental, representada pela filosofia zen, passa pelo plano transverbal.

O zen influenciou profundamente a cultura japonesa. A formalidade que cerca a prática da meditação zen no Japão provavelmente se deve a influência da formalidade da cultura japonesa, onde tudo é precisamente regulamentado como o modo de andar, de sentar-se e de entrar em uma sala de meditação. Nos mosteiros tradicionais, o zen é acessível às pessoas através dos “dôs”, “caminhos”, vias de acesso a uma experiência. Já que o zen não se explica com palavras a única forma de compreendê-lo é através da experiência, da vivência. Os principais caminhos são o *Kendô* (caminho da espada), o *Kyudô* (caminho do arco e flecha), o *Shodô* (caminho da caligrafia), o *Chadô* (caminho do chá), o *Kadô* (caminho das flores) e, a partir de Bashô, o Haikaidô.

No *ken-dô*, através do zen tenta-se alcançar a compreensão do imóvel, os conceitos de não-pensamento e espontaneidade. Tudo converge para a não-ação, para o estático. As qualidades do *Sadô* são a harmonia, o respeito, a tranquilidade e a pureza. Segundo Blyth, “o modo como um mestre do Chá caminha, sua inconsciência, seu andar-como-se-não-estivesse-andando, era o que Bashô queria atingir no haikai” (apud Leminski, 1990:125). Tudo isso pode parecer muito estranho aos olhos de um ocidental, tão acostumado a um modo de vida dinâmico e acelerado, não conseguindo compreender o que está por trás do silêncio, do estático e do não agir. Como diz Teitaro Suzuki<sup>13</sup>, “em muitos casos o silêncio é tão eloqüente como a loquacidade...” Enquanto o pensamento ocidental é muito mais racional que intuitivo, o pensamento oriental é predominantemente intuitivo, característica essa herdada do budismo zen.

Entre o zen, a arte e a poesia oriental há uma relação muito direta. Para o japonês, vida e arte se integram. A arte é expressão e produto exclusivo do homem, nasce da subjetividade, do intuitivo, do equilíbrio interior. Bashô elaborou sua poética através de sua vivência profunda e incessante com o haikai, unindo filosofia, modo de vida e arte.

---

<sup>13</sup> In Nojiri, Antonio. Poesia Japonesa. São Paulo: Zipango, 2005. p. 37.

Para Leminski, Bashô é “santidade e sentido, guerreiro de nascença e formação, monge por escolha, poeta por fatalidade” (1980:83). Chega a ser comparado por ele a São Francisco de Assis (1182- 1226) jovem rico que abandonou tudo, andando errante e maltrapilho em afronta e protesto à sociedade burguesa da época, entregando-se a um estilo de vida fundado na pobreza, na simplicidade de vida e amor total a todas as criaturas. Embora vivendo realidades completamente diferentes, ambos abandonam a vida que possuíam para viver segundo aquilo que acreditavam, além da sensibilidade para sentir o mundo a sua volta.

Francisco conseguia  
entender  
o que a ave dizia.

Bashô enxergava  
a lágrima  
no olho do peixe.

(Alice Ruiz)

Para Bashô, a arte é um caminho, um modo de viver no mundo. E nos ensina: “Aprenda a respeito do pinheiro diretamente do pinheiro, a respeito do bambu, diretamente do bambu”. Ou seja, devemos encarar o objeto diretamente, penetrando-o. Dessa forma, o desconhecido se revela e sensibiliza a alma, nascendo, assim, a poesia.

## 1.6 A ARTE DO HAIKAI

O haikai é uma forma de canto. O canto existe desde o início do céu e da terra. Quando a deusa e o deus desceram do céu a Onokoro -jima, a deusa disse primeiro: “Ah, que homem encantador!” E então o deus disse: “Ah, que mulher encantadora!” Isso ainda não era canto. Mas como o canto é a expressão em palavras do que sente o coração, vê-se aí a origem do canto.

No tempo dos deuses o número de sílabas não era fixo, mas chegando a idade dos homens definiram-se, com Susanô-no-Mikoto, as trinta e uma medidas:

Yagumo tatsu	Todas essas nuvens
Izumo yaegaki	que se acumulam
Tsuma gomeni	no céu de Izumo
Yaegaki tsukuru	parecem muros
Sono yaegaki wo	construídos para nos abrigar

Diz-se que foi com este canto que o número de sílabas ficou determinado. E como se tratasse da maneira do país de Wa, passou a se chamar Waka. (Toho apud Franchetti, 1990:9).<sup>14</sup>

O *haikai* é uma modalidade poética de origem japonesa que prima pela simplicidade, concisão e plasticidade. Segundo o dicionário MICHAELIS, *haikai* é “uma pequena composição poética japonesa, em que se cantam as variações da natureza e a sua influência na alma do poeta. Consta de dezessete sílabas, divididas em grupos de cinco, sete e cinco”. Luis Antônio Pimentel<sup>15</sup> nos define *haikai* de uma maneira mais poética, através de um próprio *haikai*:

**Que é um haikai?  
É o cintilar das estrelas  
Num pingo de orvalho!**

Poema breve, o *haikai* é composto de 17 sílabas poéticas organizado em três versos, sendo o primeiro composto de cinco sílabas, o segundo de sete e o terceiro de cinco. Não tem título nem seus versos possuem rima. É uma poesia simples e concisa onde abundam os substantivos.

Antes que fossem escritas as poesias no Japão, o que só aconteceu no século seis depois de Cristo quando os japoneses dominaram a escrita chinesa, as pessoas diziam *tankas* aos deuses e aos monarcas no poder. A poesia japonesa tradicional se estrutura na alternância de versos de cinco e sete sílabas. O *tanka*, também chamado *waka*, é um antecessor do *haiku*. É também um poema curto, mas um pouco maior que

<sup>14</sup> A forma poética original presente no *Kojiki* é apresentada como a origem da métrica clássica da poesia japonesa (5/7/5). Nesse capítulo foram apresentadas duas traduções para este mesmo poema, uma na página 13 e a presente nesta página.

<sup>15</sup> Citado no site: [www.universodohaikai.cjb.net](http://www.universodohaikai.cjb.net)

esse. São 31 sílabas divididas em duas estrofes, a primeira de três versos (5, 7 e 5) e a segunda de dois versos de sete sílabas. Na criação do *tanka* geralmente participavam dois poetas: um escrevia os três primeiros versos e o outro os dois últimos. Depois começaram a ser escritas séries inteiras de *tankas* ligados por um tema (geralmente ao das estações). Esses poemas encadeados passaram a se chamar *Renga*.

A evolução de *renga* até o *haiku* começa a partir da separação da primeira estrofe do *tanka* (5-7-5), do restante que é chamado *hokku* (7-7). Vejamos um *tanka* escrito por Raimundo Gadelha (1991), poeta e fotógrafo brasileiro, que estudou a cultura japonesa e escreveu *tankas* em português, mantendo as características originais de um *tanka*:

Temos no olhar  
a prisão de imagens  
e no coração  
sede de liberdade...  
a emoção do vôo.

Quanto ao conteúdo, segundo os poetas japoneses do século XVII, “haikai é simplesmente o que está acontecendo neste lugar, neste momento”. É a descrição de um acontecimento, geralmente trivial, que chamou a atenção do poeta. A vegetação, o clima, as estações do ano ou um riacho podem ser o tema de um *haikai*.

À primeira vista essa forma poética parece muito simples de escrever e interpretar, já que uma poesia tão pequena não deve conter muitas informações. Mas aí está a grande dificuldade: por ser composto por apenas três versos com 17 sílabas, o *haikai* deve ser conciso, mas repleto de significação. Como afirma Paz, “sua própria brevidade obriga o poeta a significar o muito dizendo o mínimo” (1980:16). Eis a arte do *haikai*.

O *haikai* é essencialmente contemplativo, registro do instante poético, e nossa visão de mundo *aristotélica*<sup>16</sup> tende a obscurecer a diferença entre as palavras e as coisas, ou seja, o fato de que “um objeto ou uma sensação [...] não são verbais, não são palavras” (Korzybsky apud Campos, 2000:233). A meta filosófica tradicional no Ocidente tem sido a busca da definição de “essência das coisas”. Enquanto um ocidental “é” no mundo, o oriental “está”.

Para se compreender o caminho do *haikai* precisamos compreender o ambiente cultural em que ele se desenvolveu. O *haikai* de Bashô é um exercício espiritual; o budismo zen está presente em sua obra e em sua vida. Sua obra capital foi ter elevado o *haikai* ao estatuto de um *michi*, um *dô*, ou seja, um caminho de ida, uma forma de ver e viver o mundo. *Dô* é uma via de acesso a uma experiência. *Haikai-dô* ou caminho do *haikai* é a poesia como exercício espiritual. O zen budismo é a expressão dos valores que ele cultivava: a espontaneidade, a intuição, o aperfeiçoamento espiritual.

Os termos de central importância para o *haikai* de Bashô são o *SABI* e o *WABI*. O *sabi* caracteriza o poema pelo clima de solidão e tranquilidade.

Em solidão,  
Como minha comida -  
E sopra o vento do outono.

Issa<sup>17</sup>

O *wabi* se refere mais ao desapego das coisas deste mundo. É modéstia, desprendimento, simplicidade. A poesia que predominou antes de Bashô era ostensivamente trabalhada e aparentemente carregada de sentido. Bashô tem sua definição do *haikai* ideal: “Na minha presente concepção, um bom poema é aquele em

<sup>16</sup> Segundo A. Korzybiski denomina, a estrutura de língua tradicional indo européia interiorizada por nós educados na cultura ocidental e, segundo ele, inadequados para a solução dos problemas contemporâneos.

<sup>17</sup>In: FRANCHETTI, Paulo (org). **Haikai**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990:21.

que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso”.<sup>18</sup>

A restauração Meiji de 1868 não só abriu o Japão às influências ocidentais, mas também constituiu um ponto de partida no interesse de outros países pela cultura japonesa, já que o intercâmbio cultural até então havia sido mínimo. A partir desse momento, o interesse pela arte nipônica vem crescendo cada vez mais no mundo inteiro. Poetas ingleses, franceses, portugueses, espanhóis, hispano-americanos e também brasileiros tomaram conhecimento dessa forma poética até então desconhecida no ocidente e passaram a dedicar-se à sua arte.

### 1.6.1 O HAIKAI NO BRASIL

O *haikai* chegou ao Brasil em 1919 com o poeta Afrânio Peixoto e, desde essa época, vem passando por vários momentos como perder e ganhar rima e título, o que gerou algumas polêmicas quanto a sua forma e dividiu os haicaístas em três correntes.<sup>19</sup>

A primeira corrente defende o tradicional *haikai* japonês, conservando a forma e a métrica, a linguagem simples sem rima e o *kigo*<sup>20</sup>. Seus principais representantes são Edson K. Iura, Francisco Handa, Douglas Eden Brotto, Francisco Pichorim, Paulo Franchetti, Luis Antônio Pimentel, Antônio Seixas, Jorge Fonseca Ramos e outros. A segunda corrente é a de Guilherme de Almeida, que afirma que o *haikai* deve ter título, rima e métrica rígida. A terceira corrente incorpora ao *haikai* as tradições brasileiras, acrescentando-lhe novas possibilidades temáticas e a não valorização da métrica. Seus principais representantes são poetas como Paulo Leminski, Helena Kolody, Millôr Fernandes, Alice Ruiz e mais recentemente César Silveira e Olga Savary.

---

<sup>18</sup> Opus cit.

<sup>19</sup> Divisão feita por Franchetti que será retomada novamente no capítulo três.

<sup>20</sup> Referência a natureza expressa por uma palavra que representa uma estação do ano.



Na nossa região o *haikai* é pouco conhecido, mas também temos nossos representantes. Entre os haicaístas nordestinos, mencionamos o cearense Adriano Espínola, que publicou o livro *Trapézio* (1984). Dentre suas poesias podemos destacar quatro, que se referem às estações do ano.

**Primavera**

**Uma borboleta  
em dois divide o ar. Depois  
pinta-o de violeta.**

**Verão**

**Ao sol, um lagarto.  
A tarde ali se espicha e arde.  
De calor, vou farto.**

**Outono**

**Folhas. Ventania.  
Cajus se despencam nus:  
apodrece o dia.**

**Inverno**

**Caem jenipapos.  
A chuva desaba viúva  
Soluçam os sapos.**

O *haiku* japonês está impregnado de um forte sentimento de estações do ano. É o *kigô*. A primavera identifica-se com o florescer das cerejeiras, o canto das aves, as sete flores da primavera, etc. O verão com o canto dos insetos, as chuvas, a plantação. Os patos, as garças e a colheita do arroz são próprias do outono. O inverno vem acompanhado da neve, do vento e dos campos vazios. Mas, ao contrário do Japão, grande parte do Brasil não tem as estações do ano bem definidas. Como exemplo, temos o Estado do Ceará, que possui apenas duas estações: a chuvosa e a não-chuvosa. Curiosamente, Adriano Espínola faz um *haiku* para cada estação do ano. Mas as retrata, mostrando através de elementos regionais, como são as estações do ano do ponto de vista do cearense.

Como pudemos perceber, a arte de escrever um *haikai* consiste em descrever o momento com poucas palavras, em apenas três versos. O *haijin* (haicaísta) nos sugere algo. Nós leitores desenvolvemos essa sugestão, o que estas poucas palavras querem nos transmitir.

## **2. TRADUÇÃO LITERÁRIA: UMA REFLEXÃO TEÓRICA**

A tradução é um elemento importante em todo processo literário e deva ser estudada nas várias formas de sua contribuição além de em si mesma, como

concretização possível de outros textos, de outras culturas. É, sem dúvida, como se reitera sempre, um recurso indispensável à escrita da história literária, pois que a análise das traduções em seu conjunto permite que nelas se acompanhe o processo evolutivo das formas, dos gêneros e do gosto, pela penetração tardia ou rápida das idéias, dos estilos e das atitudes críticas alheias. Além disso, como estratégia e lugar das meditações interliterárias, a tradução é modernamente considerada recurso essencial das relações com o Outro. (Carvalho,2004:23)

Tradicionalmente, tradução nos remete à idéia de fidelidade e equivalência (termos tratados aqui como sinônimos) objeto de estudo de várias correntes teóricas no decorrer da história. A atividade tradutória sempre gerou discussões a respeito de como conservar ou manter a essência do texto original, e em cada época há um ponto de vista sobre o fenômeno tradutório. A maioria dos escritores e poetas que abordam a tradução de textos literários considera que traduzir é destruir. Há uma frase italiana muito conhecida que afirma que o tradutor é um traidor (*traduttore, traditore*), reforçando a idéia de tradução como inferior. Alguns chegam a afirmar que só pode traduzir poesia quem for poeta. O tradutor e poeta José Paulo Paes acredita que o tradutor de poesia deveria ter o mesmo tipo de inventividade do poeta, “ainda que em segundo grau”.

Com o intuito de compreendermos melhor os diferentes pontos de vista dos tradutores analisados nesta pesquisa, faremos um breve apanhado das reflexões teóricas sobre a noção de tradução no decorrer do tempo e da questão da fidelidade. Também abordaremos os estudos comparatistas através de um breve explanação sobre a literatura comparada. Como último tópico deste capítulo apresentaremos uma breve explanação sobre a semiótica peirciana e como ela pode auxiliar nossa análise.

## **2.1 A TRADUÇÃO NO TEMPO**

As discussões acerca da fidelidade de um texto traduzido do original é algo que remonta à Grécia Antiga. Cícero, ao traduzir o Protágoras de Platão, já declarava:

O que homens como vós... chamam de fidelidade em tradução os eruditos chamam de minuciosidade pestilenta... é duro preservar em uma tradução o encanto de expressões felizes em outra língua... Se traduzo palavra por palavra, o resultado soará inculto, e se, forçado por necessidade, altero algo na ordem ou nas palavras, parecerá que eu me distanciei da função do tradutor. (apud Milton,1998:5)

O conceito de fidelidade é uma questão bastante recorrente na literatura de tradução, um ponto central. Ser “fiel” é o mesmo que ser “equivalente”, termo provavelmente tomado da matemática, na tentativa de estudiosos de tradução construírem uma terminologia própria. Em matemática, o termo ‘equivalente’ significa “ser o mesmo, igual em relação a” alguma coisa. Na tradução, “fidelidade” tem seu significado a cada época. No período Renascentista o trabalho do tradutor era inferior ao original, mas após 1650, a tradução já passa a ser vista como preservação da “chama”, da essência, do original.

Nos dois últimos séculos, essa noção de equivalência tem variado muito. Para Benjamin (2001), tradução não é igual, mas deve assemelhar-se ao modo de designar do original:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até os mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmento de uma língua maior como cacos são fragmentos de um vaso. E precisamente por isso, ela deve abstrair do propósito de comunicar e, em larga medida, do sentido, sendo-lhe o original essencial apenas pelo fato de já ter eliminado pelo tradutor e sua obra o esforço e a ordem próprios de comunicar. (2001:207)

As teorias que enfocam a tradução sob o prisma da lingüística vêm a equivalência como

um conjunto de requisitos básicos, que não tem fundamento nos textos ou nas culturas envolvidas, mas em exigências abstratas, determinadas pelo modelo em que se baseia a proposta. A relação de significação postulada é estática e a-histórica, pois a tentativa de formulação de métodos para atingir a exata significação dos textos por meio da análise lingüística pretende ser válida universalmente. Isso vincula a concepção de equivalência a uma noção de

tradução como transporte ou substituição de significados pretensamente neutros, que não sofreriam influência do meio para que se dirigem (Rodrigues, 2000: 100).

Jakobson define a tradução como mensagens equivalentes em dois códigos diferentes e Toury (1980) propõe que a equivalência entre texto fonte e texto alvo seja apenas uma relação possível entre dois textos já que a equivalência tem suas limitações. Para Pound, o tradutor é como um recriador do original, idéia também adotada pelos irmãos Campos.

Como podemos perceber, a visão dos conceitos de fidelidade e equivalência se modifica durante o tempo e cada tradutor adota uma visão. Vejamos agora um pouco das concepções sobre tradução no decorrer da história.

A prática da tradução se inicia no momento em que povos separados por barreiras geográficas e diferentes culturas passam a relacionar-se. Podemos considerar a tradução da Bíblia como marco inicial da arte de traduzir no Ocidente. Jerônimo, tido como patrono dos tradutores, traduziu a Bíblia do hebraico para o latim no século IV. Com a Reforma Protestante no século XVI, a Bíblia passa a ser traduzida em línguas populares e difundida entre povos de diversas origens, após a invenção da imprensa. Dessa forma, o trabalho dos tradutores começa a ser mais e mais requisitado, surgindo teorizações diversas a respeito da arte de traduzir.

Do fim do século XVII até o século XVIII, podemos destacar o período *Augustan*, que foi a primeira tentativa de uma teorização do ato tradutório. Originado na Inglaterra, tem como figuras centrais John Dryden, Alexander Pope, Abraham Cowley, Lorde Roscommon e Lorde Woodhouselee.

Os *Augustans* tinham a plena consciência de que seu período era um período de melhoria na sociedade (...) E a solução dos Augustans foi a de seguir modelos clássicos tanto em literatura, como na linguagem, na arquitetura e na cultura como um todo. Os autores gregos e latinos foram os modelos para os *Augustans*. (Milton 1998:25).

John Dryden figura mais influente na segunda metade do século XVII na Inglaterra, teceu os comentários sobre as traduções mais importantes do período. Dryden dividia a tradução em três tipos: metáfrase, paráfrase e imitação. A metáfrase é a tradução literal. O próprio Dryden adverte que é quase impossível traduzir literalmente e bem. Na paráfrase, ou “tradução com latitude”, o texto é traduzido parafraseando o original, o autor é mantido ao alcance dos olhos. Na imitação o autor tem a liberdade de variar as palavras e o sentido, modificando-os quando achar conveniente.

Segundo Milton (1998), para Dryden.

o mais importante é que o tradutor seja poeta e mestre de ambas as línguas com as quais trabalha. Também tem de estar completamente familiarizado com as características do seu autor e deve tentar associar-se ao autor. (p. 27).

Podemos destacar alguns pontos centrais do período *Augustan*, dentre eles a preocupação em ser fiel ao texto original, ao mesmo tempo em que tenta “melhorar” sua qualidade de escrita, como a manutenção da métrica e as rimas emparelhadas na poesia. Não consideravam o original como sagrado, intocado, que devesse ser reproduzido na língua de chegada. Prezavam as versões livres, mas também não admitiam uma liberdade total do tradutor que, além de ser sensível ao autor, deveria admirá-lo e sentir uma relação próxima com ele (Milton, 1998), além de preocupar-se em traduzir o texto de forma que enriqueça o leitor intelectualmente. Interessante notar que muitos dos preceitos da tradição *Augustan* são muito semelhantes aos atuais, como o consenso de que a tradução literal nunca chega ao núcleo do original. Podemos dizer que esses conceitos ainda são atuais.

Por sua vez, a arte de traduzir francesa e alemã desenvolveu-se em épocas cronologicamente paralelas, entretanto com idéias completamente opostas. As *belles infidèles*, como eram chamadas na França (século XVII), seguiu um caminho muito diferente da tradição *Augustan*. Para chegar à clareza do som, a suavidade e, sobretudo, o prazer do público leitor, os tradutores franceses faziam alterações significativas em

suas traduções, dentre elas acréscimos e omissões. Segundo Milton, muitas modificações eram feitas para eliminar aquilo que julgavam inapropriado nos clássicos originais, “a embriaguez e as práticas homossexuais dos macedônios, o estupro de Britânico por Nero e o adultério de Agripina e Palas são todos eufemizados” (1998:16).

Nas traduções de d’Ablancourt encontramos um culto ao belo. Para alcançar a beleza era necessário eliminar todo tipo de obscuridade. Para conseguir ser equivalente ao texto original, os franceses acreditavam que deveriam criar uma “impressão” semelhante, o que não seria feito através da tradução literal. Esta afastaria cada vez mais a tradução da mensagem original, obscurecendo-a. O importante era adaptar o texto original.

Os tradutores franceses demonstram desaprovação por traduções feitas palavra por palavra (...) d’Ablancourt menciona sua reprovação ‘dessa tradição judaica, que segue a letra e que suprime o espírito’. Traduzir um autor dessa maneira apenas mostrará a metade de sua eloquência traindo-o e desonrando-o: ‘é privar um homem de boa casa a quem fingimos hospedar em nossa casa’. (Milton, 1998: 60).

Na Alemanha a tradução influenciou politicamente aproximando culturas distantes. Após a tradução da Bíblia por Martinho Lutero (1483-1546), do latim para vários dialetos alemães, a literatura alemã começou a desenvolver-se. O momento era bastante propício, pois o alemão era uma língua em construção, tendo em vista o processo de unificação dos reinos independentes que culminaria na formação do povo alemão.

Os tradutores alemães, dentre eles Friederich Schleiermacher, Friederich Schlegel, Johan Goethe e Mme. De Stael praticavam a *tradução identificadora*, que considerava a tradução como de grande valor para o indivíduo, já que apresentava ao leitor a nova cultura, cabendo a ele absorver o que lhe interessasse. Dessa forma, a língua alemã seria como um armazém para a literatura do mundo.

Interessante notar como as *belles infidèles* e a tradição alemã diferem, embora sejam contemporâneas: alemães com a *tradução identificadora* e os franceses com a *tradução naturalizadora*. Encontramos nas idéias alemãs algo de antifrancês, ou seja, os alemães iam de encontro com as idéias dos tradutores franceses que faziam com que qualquer texto clássico, em nome da clareza, soasse francês. Por esses motivos os alemães os julgavam insensíveis ao original.

No século XX uma grande revolução no mundo literário foi instaurada por Ezra Pound. Figura importante do período, grande poeta e tradutor, Pound exerceu um papel central na teorização da tradução desse século. Grande poeta e tradutor, Pound consegue elevar a tradução a um plano superior, colocando abaixo a necessidade de tradução total e erudição mantida por outras tradições. Ele acredita que a tradução é uma força importante ao escrever poesia e entender literatura. Era fundamental acabar com qualquer separação entre leitor e obra.

Ele pregava o fim da metafísica para o estudo literário e repudiava qualquer tipo de abstração em torno da arte. Para ele, não deveriam existir biombos críticos entre leitor e obra. A crítica só era válida enquanto processo de um exercício de escuta, o que, segundo Heidegger, é o princípio de toda abertura e interação, para deixar em segundo plano o pensar sobre (isto é, o abstrair) a obra (no ABC da literatura ele diz: “Se alguém quiser saber alguma coisa sobre poesia, deverá fazer uma das duas coisas ou ambas. E, é olhar para ela ou escutá-la. E, quem sabe, até mesmo pensar sobre ela”). (Márcio-andré, 2005).

Ao falar sobre a possibilidade de se traduzir, Pound esclarece que a poesia tem três elementos. O primeiro é a *melopéia*. Este elemento seria a musicalidade, o som das palavras, difícil de ser traduzido devido à sonoridade e musicalidade particular de cada língua. O segundo elemento é a *fanopéia*, uma projeção de imagens na imaginação. Conseguir as mesmas imagens nas duas línguas seria possível através de palavras bem escolhidas. A *logopéia*, terceiro elemento, não pode ser traduzida, mas parafraseada. É o uso especial de palavras no poema, como os jogos de palavras. Mas termos equivalentes podem ser ou não encontrados. Segundo essa concepção não se pode manter tudo no original, a visão do tradutor é mais importante.



A partir de Pound a tradução passa a ser vista como um processo criativo que auxilia no desenvolvimento da linguagem. Esse processo de “recriar” exerceu grande influencia sobre os poetas concretistas brasileiros, especialmente os irmãos Campos.

Quando os poetas concretos de São Paulo se propuseram uma tarefa de reformulação da poética brasileira vigente, (...), deram-se, ao longo de suas atividades de teorização e de criação, a uma continuada tarefa de tradução. Fazendo-o, tinha presente justamente a didática decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas idéias à função da crítica – e da crítica via tradução – como “nutrimento do impulso” criador. Dentro desse projeto, começaram por traduzir em equipe 17 Cantares de Ezra Pound, procurando reverter ao mestre moderno da arte da tradução de poesia os critérios de tradução criativa que ele próprio defende em seus escritos. (Campos, 1976:30-31).

Pound liberou a tradução de várias maneiras. O tradutor moderno passa a ter liberdade de escolher em que “grau de fidelidade ao original” ele vai se colocar, podendo também se concentrar em outras características do texto, como a musicalidade. Enquanto Dryden afirma que o tradutor deve seguir os passos do texto original, Pound diz que a tradução deve ser dominada pelo tradutor, e este deve pôr sua essência nela.

É importante ressaltar que Ezra Pound foi o intermediário entre a poesia oriental e o ocidente. Devido a sua intuição e sensibilidade de poeta inventor, foi escolhido, pela viúva de Ernest Fenollosa como legatário dos manuscritos do sinólogo sobre seus estudos sistemáticos de poesia chinesa em 1897. Fenollosa (1853-1908) foi um professor americano que teve papel importante na *Era Meiji* para a preservação da arte nipônica. Fenollosa estudou a língua chinesa como instrumento para a poesia, percebendo no ideograma chinês a presença de “harmônicos” que transformam o verso em algo pictórico. Em contato com a arte oriental, Pound recebeu influência do haikai, escrevendo assim, um de seus mais famosos poemas:

**The apparition of the faces in a crowd;**

**Petals on a wet black bough.**

(A aparição das caras na multidão;

Pétalas em negro galho molhado.)<sup>21</sup>

Como vemos, Pound foi uma figura de grande importância no século XX. Com o lema “Make it new” (renovar), deu grandes contribuições às teorias de tradução. As idéias apresentadas por outros tradutores do século XX não são nada mais que repetições das idéias de Pound, de Dryden e dos Augustan. A maioria dos tradutores contemporâneos já tem consciência da importância da forma do poema a ser traduzido, não tendo nenhuma forma padrão para ser seguida.

Em 1921, Walter Benjamin escreveu o ensaio *A tarefa do tradutor*, causando grande impacto nos estudos de tradução. Define tradução como uma forma, reconceituando desta maneira a tarefa do tradutor. Segundo Milton (1998), nesse ensaio Benjamin “coloca a tradução dentro da tradição cabalística”, enfatizando que a “tradução verdadeira traduz a forma da obra-fonte”, ou seja, “a importância da obra poética está mais na forma do que no conteúdo” (p. 160).

uma tradução verdadeira é transparente; não encobre o original, não bloqueia sua luz, mas deixa pura a linguagem, como se fosse revigorada por seu próprio meio, brilhar no original ainda mais plenamente. (Benjamin apud Milton, 1998:160).

Dessa forma Benjamin afirma que tradução é uma forma cuja lei reside no original, e esse vínculo estreito com o original se dá através da traduzibilidade.

A traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras; isso não quer dizer que sua tradução seja essencial para elas mesmas, mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade. É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças a sua traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele. (Benjamin, 2001:193).

<sup>21</sup> Citado e traduzido in Milton, 1998:91.

Através de algumas metáforas, ele analisa a relação entre texto original e tradução. Diz, por exemplo, que no original conteúdo e língua formam uma unidade determinada como a fruta e a casca, enquanto a língua da tradução envolve esse conteúdo como um manto real com dobras sucessivas. Outra metáfora muito conhecida de Benjamin é a que ele compara o original a um vaso e a tradução a um vaso quebrado, que teve seus cacos recompostos. Com essa metáfora, ele se refere à questão da fidelidade, afirmando que por mais que esses cacos sejam o vaso, quando recompostos jamais serão como o original. Em suma, a tradução jamais poderá igualar-se ao original.

Benjamin concorda com Pannwitz em seu livro *Crise da cultura européia*, quando afirma que

Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio, elas querem germinar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos lingüísticos do que diante do espírito da obra estrangeira.. O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. Sobretudo quando traduz de uma língua muito distante, ele deve remontar aos elementos últimos da própria língua, onde palavra, imagem e som se tornam um só; ele tem de ampliar e aprofundar sua língua por meio do elemento estrangeiro. (apud Benjamin, 2001:211).

Acredita que deve-se deixar as influências de língua estrangeira entrarem, aumentando dessa forma as possibilidades de desenvolvimento da própria língua. Em seu ensaio Benjamin também comenta que podemos nos aproximar da língua pura (*Ursprache*) através da tradução.

A partir da segunda metade do século XX, surgem muitos trabalhos abordando a tradução do ponto de vista da lingüística. Seus principais representantes foram Eugene Nida, que usava “o instrumento mental da lingüística para solucionar questões de tradução” e John Catford, que “buscava na teoria lingüística bases para a sistematização da tradução” (Rodrigues, 2000: 25-26). Esses autores se baseiam na

noção de equivalência enquanto idéia de igualdade, termo este provavelmente absorvido da matemática.

A lingüística contrastiva, vertente ligada a Catford e também representada por Halliday, segundo Rodrigues (2000) acredita que a tradução seja a “relação entre dois ou mais textos que desempenham papel idêntico”. Embora tenham a questão da equivalência como central, nenhum teórico dessa vertente conseguiu definir com precisão o que seria equivalência.

A vertente dos estudos lingüísticos vinculada a Nida é a que “não tem como objetivo sistematizar a tradução com fundamentos lingüísticos”, mas “usar a lingüística como instrumental para análise e solução de problemas de tradução” (Rodrigues, 2000: 62). Nida concebe tradução como igualdade de valores, fragmentando o conceito de equivalência, embora não o defina, apenas repetindo o termo sem explicá-lo.

O objetivo de Nida é descrever cientificamente “o processo de transferência de uma mensagem de uma língua para outra” (1964, p.6). Em outras palavras, pretende “fornecer uma abordagem essencialmente descritiva para o processo de tradução” (p.8). No entanto, nos pontos em que efetivamente trata de tradução, há uma série de orações em que emprega “é necessário”, “o tradutor deve”, “deveríamos”, “o tradutor precisa”, que apontam para a prescrição e não para uma mera descrição de problemas (Rodrigues, 2000:63).

Em seus textos, as soluções de problemas de tradução são apresentadas de forma normativa, como receitas para que um tradutor seja bem sucedido.

Resumindo, os estudos de tradução através dos lingüistas, nas suas duas vertentes, têm em comum a tentativa de determinar o que é “equivalente de tradução”. Ambas priorizam a cultura e a língua de partida e “compartilham objetivos prescritivos, ainda que seus métodos sejam diferentes” (Rodrigues, 2000:98). No entanto, muitos trabalhos que falam de tradução não sistematizam em um enfoque teórico, mas buscam particularidades da recriação literária. Dois grupos de estudos sobre tradução literária se destacaram, dirigindo críticas específicas a abordagens que se baseiam na noção de equivalência,

direcionando seus estudos para a análise da solução dada por um certo tradutor ou grupo deles, e para as razões pelas quais uma determinada escolha foi feita, em detrimento de outras possíveis, e evitam a prescrição de regras (Rodrigues, 2000: 103)

O primeiro grupo, conhecido como grupo de Tel Aviv, tinha como principais nomes Itamar Even-Zohar e Gideon Toury. Devido a insatisfação com o registro e classificação positivista, Even-Zohar propõe “uma abordagem na sua visão, funcional e relacional” (Vieira, 1996: 124). Ele vê os fenômenos semióticos como um sistema, de caráter dinâmico e heterogêneo. Para enfatizar essa idéia, Even-Zohar passou a chamar esse sistema de “poli-sistema”.

Um poli-sistema, então, seria uma rede fechada de relações na qual os seus membros assumem um determinado valor através de seus respectivos opostos. Mas ele é também uma estrutura aberta composta de várias redes simultâneas de relações (Even-Zohar apud Vieira, 1996: 125).

Segundo Milton (1998), esse grupo afirma que a fonte deve ser totalmente desconsiderada. Toury acredita que raramente as traduções influenciam no sistema da fonte, e nunca influenciam suas normas lingüísticas, elas “são fatos de um único sistema: o sistema alvo” (Toury apud Milton, 1998: 188). Ele salienta o aspecto da diferença em que o texto traduzido é o “outro” em outro contexto.

Toury entende, portanto, que os estudos devem se direcionar a fim de descobrir a maneira pela qual as traduções se moldam para satisfazer os objetivos do pólo receptor, e de como as funções que devem preencher influenciam sua produção (Rodrigues, 2000:133).

Além dessas características, esse método é descritivo, pois analisa as traduções tentando levar em conta os vários elementos dentro de uma tradução, como o desenvolvimento histórico da tradução em uma dada sociedade etc.

O segundo grupo, de André Lefevere e Susan Bassnet, é conhecido como grupo Anglo-saxônico e acolhe algumas das concepções do grupo de Tel Aviv. Ambos têm em comum rejeitar a noção de equivalência enquanto construto definido com base

no texto de partida. Ambos enfatizam a importância dos aspectos espaços-temporais, que os tradutores sofrem influência dos tempos em que vivem, das tradições literárias que tentam conciliar e dos traços das línguas com os quais trabalham. Mas Lefevere analisa o comportamento tradutório. Seu objetivo é estudar a tradução literária e pesquisar os fatores que influenciam a produção de tradução em certos períodos ou culturas.

Ele enfatiza o papel dos agentes de continuidade cultural, do contexto receptor na transformação de textos e criação de imagens de autores e culturas estrangeiras, bem como o da tradução de cânones literários. Ou seja, as traduções, produzidas dentro dos limites ideológicos e poetológicos da cultura receptora, têm também um efeito retroverso ao criarem imagens da cultura originária e cânones transculturais. (Vieira, 1996:138).

Ainda considera tradução como reescritura, que não é isenta nem objetiva, que reflete uma certa ideologia. Para Lefevere, fidelidade é apenas uma estratégia tradutória para transmitir a ideologia conservadora, e tratar a “tradução fiel” como a única possível é utópico e fútil. Frequentemente são essas “traduções fiéis” que se inspiram em uma ideologia conservadora.

Os estudos das escolas de Tel Aviv e Anglo-saxônica ficaram conhecidos como Estudos Descritivos, porque propõem uma análise de tradução literária numa perspectiva histórica, levando em consideração a cultura de chegada e a articulação entre o texto original e tradução. A análise a que se propõe essa dissertação é feita, de uma forma geral, nessa perspectiva, visto que nossa intenção é descrever os recursos e estratégias (escolhas) usadas nas quatro traduções do poema da rã de Bashô pelos seus respectivos tradutores.

Além dos Estudos Descritivos, uma outra linha de pensamento surge nos estudos de tradução. É um enfoque teórico que neutraliza as diferenças, minando os conceitos de equivalência, criticando o universalismo e o essencialismo, e afirmando que os valores são convencionais e socialmente determinados. Enquanto o pensamento tradicional considera a leitura como preservação de significados, a recuperação da

intenção do autor, sendo a tradução uma reprodução de uma língua em outra, uma vertente da pós-modernidade que se denomina *desconstrução*, questiona a validade ou a legitimidade do pensamento tradicional. Ao ler, estamos criando nosso próprio texto. A tradução seria identidade e diferença.

Dois dos autores do pensamento pós-moderno que se destacam são o norte-americano Fish e o francês Jacques Derrida. Este acaba desenvolvendo as idéias de Benjamin quanto à lenda da Torre de Babel.

Em seu ensaio intitulado *Torre de Babel* (1987), Derrida comenta o artigo de Benjamin a partir da história bíblica da divisão da língua única (Ursprache) em diferentes línguas. Essa divisão teria acontecido como forma de castigo por causa do desejo dos homens de construir a mais alta torre para alcançar a Deus, a *Torre de Babel*. Além de um nome próprio, Babel significa “confusão”. Derrida acredita que jamais poderemos alcançar a suposta unidade pré-babélica, onde as variadas línguas se relacionariam e se completariam. A tradução nunca conseguiria atingir esse domínio, mas seria um complemento do original, um suplemento. Para Derrida, é necessária e ao mesmo tempo impossível.

Se o tradutor não restitui nem copia um original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se. Ora, é necessário que o crescimento, e é nisso que a lógica “seminal” deve ter-se imposto a Benjamin, não dê lugar a qualquer forma em qualquer direção. O crescimento deve concluir, preencher, completar (Erganzung é aqui a palavra menos freqüente). E se um original chama um complemento, é que na origem ele não estava lá sem falta, pleno, completo, total, idêntico a si. Desde a origem do original a traduzir, existe queda e exílio. O tradutor deve resgatar (erlosen), absorver, resolver, tratando de absorver-se a si mesmo de sua própria dívida que é, no fundo a mesma – e sem fundo. (Derrida, 2002:46-47).

Na reflexão pós-moderna, o tradutor está isento da responsabilidade de transportar a carga semântica de uma língua para outra. Para essa reflexão, a relação entre o texto de partida e a tradução é algo complexo. Ambos são produtos de leituras construídas contextual e socialmente, e estão em relação de complementaridade. A

tradução seria uma leitura do tradutor influenciada pelas circunstâncias que o cercam. Como disse Derrida, “a tradução não é a vida nem a morte de um texto, mas a continuação de sua existência” (apud Rodrigues, 2000:178).

No Brasil, as reflexões acerca da desconstrução foram aplicadas pelos irmãos Campos. Haroldo de Campos, um dos poetas tradutores presentes na pesquisa, vê a tradução como leitura, “como um ato subversivo de natureza cultural, a ação efetiva da tradução na tradição que ela altera ou prolonga, a tradução como escolha e como interpretação, enfim, como crítica” (apud Carvalhal, 2004:25). Sua estética tradutória está presente não só nas traduções, mas também na criação de poemas.

Campos (1977) define sua estética tradutória como uma “transposição criativa”:

É o que podemos chamar também de *recriação* ou *transcrição* (não a transcrição meramente literal-referencial) (...) procuramos descrever o fenômeno da seguinte maneira: a informação estética do poema traduzido é autônoma, mas está ligada a do poema original por uma relação de isomorfia; se elas são diferentes enquanto expressão idiomática, seguiram a lei dos corpos isomorfos, cristalizando-se dentro de um mesmo sistema. (p. 143).

*Transcriar* seria recriar levando em conta as diferenças existentes, a começar da língua, dos próprios universos do tradutor e do traduzido. A reflexão sobre tradução em Campos (1977) tem em sua base um entendimento do processo tradutório como transposição e transferência de sistemas culturais. Para ele, traduzir (entenda-se por tradução criativa, recriação, transcrição) “é vista como forma de crítica” (p.10).

Além da relação com a desconstrução, a transcrição tem relação com o movimento literário brasileiro da poesia concreta formado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari. A poesia concreta, segundo Melo (2006), incorpora aspectos que vão além da informação semântica e que encontram equivalentes na forma ou estrutura da informação estética.



Se, por um lado, a transcrição é identificada como a poética da desconstrução, pois leva o tradutor a desconstruir item por item, por outro lado a tradução visa apropriar-se do texto original num ritual (Antropofagia em termos osvaldianos) eu dele extrai as forças do original, para dar vida ao outro, a tradução, encontrando um equivalente (isomorfia) num desdobramento, em uma língua de chegada, com toda a vitalidade do original. (Melo, 2006:37).

Campos sempre demonstrou muito interesse pela poesia japonesa. Ao falar do movimento da poesia concreta, Campos expressa sua vinculação com a tradição oriental: “a poesia concreta procurou esgotar o campo do possível”, chegando à síntese ideográfica. Haroldo de Campos define a poesia enquanto concreção de signos, “forma significante”. Para ele,

coexistem, lado a lado, em seu pensamento, a tradução como procedimento (trans)criador e a poesia ou uma concretização do processo de construção poética e, igualmente, o entendimento da tradução como estratégia e recurso transcultural, ou, como diz, um dispositivo transculturador preferencial (apud Carvalho, 2000:113).

Algumas das razões podem ter sido: a exploração do visual, a contenção da linguagem, o jogo dialético, enfim, aspectos que embasaram a poesia concreta.

Ao término do apanhado sobre a história da tradução, vimos que alguns pontos de vista foram mudando a cada época ou sendo retomados em algum ponto da história: os Augustan que se modelaram segundo valores clássicos e tendo como seu principal representante Dryden, que concebeu o paradigma triádico *metáfrase*, *paráfrase* e *imitação*, termos ainda usados hoje em dia; as *Belles Infideles* na França (séculos XVII e XVIII) que exigiam que tudo fosse sacrificado pela beleza e clareza e os alemães (fim do século XVIII e início do XIX) que valorizavam as formas da língua de partida; Pound, um dos maiores nomes da tradução literária e o seu método “make it new” de “fazer suas traduções novas”; o pensamento pós-moderno com Benjamin e o mito de Babel, vendo a tradução como um modo de desconstrução; os Estudos Descritivos que acredita que é possível a tradução apresentar os mesmos valores presentes no texto de partida; e a tradução no Brasil com a abordagem da *transcrição*

dos irmãos Campos. Vimos que a questão da fidelidade sempre foi central e polêmica gerando várias discussões a seu respeito.

A partir deste momento falaremos brevemente sobre a literatura comparada, traçando um breve histórico desde a origem de seus estudos até o tempo em que o termo se firmou.

## 2.2 A LITERATURA COMPARADA

Quando vemos a expressão “literatura comparada” entendemos uma “forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (Carvalho, 2006:5). Mas quando nos deparamos com trabalhos acadêmicos de estudos literários comparados, percebemos que ela tem um vasto campo de atuação devido à diversidade e complexidade dos temas estudados.

Além da diversidade não há um consenso definido sobre seus objetivos e métodos, havendo divergência nas orientações metodológicas. Segundo Carvalho (2006),

o sentido da expressão “literatura comparada” complica-se ainda mais ao constatarmos que não existe apenas *uma* orientação a ser seguida, que, por vezes, é adotado um certo ecletismo metodológico. Em estudos mais recentes, vemos que o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre. Aos poucos torna-se mais claro que literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de “comparação”.

É no início do século XX que a literatura comparada se torna uma disciplina reconhecida, presente nas grandes universidades européias e americanas. Nessa época predominavam os estudos clássicos, que tinham duas orientações. O primeiro acreditava que “a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países” (Carvalho, 2006:13). Já a segunda “determinava a definitiva vinculação dos estudos literários

comparados com a perspectiva histórica”, passando a ser vista como um ramo da história literária.

As grandes escolas comparativistas foram a francesa, a norte-americana e a soviética. Na primeira predominam as relações causais entre obra ou entre autores, mantendo uma estreita ligação com a historiografia literária. A escola francesa era base para as duas orientações acima referidas. Já escola americana difere da francesa por seu maior ecletismo e facilidade de absorver noções teóricas, de uma forma especial os princípios do *new criticism*, um movimento crítico desenvolvido nos Estados Unidos a partir dos anos 30. Seu maior representante foi René Wellek.

A escola soviética, representada por Victor Zhirmunsky, tem como princípio básico a compreensão da literatura como produto da sociedade, associada ao comparativismo. Também é importante mencionar a investigação comparatista na Alemanha, orientada para os estudos de temas, motivos e personagens, mas atualmente voltada para a imagologia.

Dessa forma, muitas foram às contribuições didáticas para a fixação do termo literatura comparada, que foi sendo aprimorado com o decorrer do tempo. As propostas dos manuais franceses tinham caráter normativo e foram bastante difundidas. Paul Van Tieghem (1931) distingue literatura geral da comparada afirmando que os estudos de literatura comparada, responsável por estudos binários, seriam como “análise preparatória” aos trabalhos de “literatura geral”, esta mais “sintética” e a primeira mais “analítica”.

No Brasil, a escola francesa teve um fervoroso seguidor, o professor Tasso de Oliveira que argumenta que em Literatura Comparada verifica-se a filiação de uma obra, autor/movimento de um país aos de outros países. Como seguidor da escola germânica temos João Ribeiro que, em *Páginas de Estética*, dedica um capítulo ao comparativismo.

Com relação aos estudos traçados a partir da literatura comparada no Brasil os que se dão sobre as obras de Machado de Assis e Oswald de Andrade. Mas aqui o termo literatura comparada também tem seus problemas, pois muitas vezes usava-se em estudos para encontrar a influência de uma nação em outra, colocando uma obra em ponto superior a outra influenciada, sem se levar em consideração a originalidade obtida a partir da literatura de fundação, o diálogo entre os textos, o caráter de imitação e invenção, a intertextualidade, a tradição, a presença dos precursores, dentre aspectos como as noções de autoria e originalidade e a recepção produtiva.

O comparativismo entra em crise e René Wellek critica o princípio causalista que rege os estudos clássicos de fontes e influências, mostrando-se contrário aos paralelismos estéreis resultantes das semelhanças investigadas.

René Wellek insiste na concepção de literatura comparada como uma atividade crítica, considerando-a mesmo como sinônimo de crítica literária e opondo-se, frontalmente, àqueles que estabeleciam limites entre as duas, distinguindo investigação de fontes da análise crítico-interpretativa dessas mesmas fontes (...) se diferencia de seus colegas comparativistas por refletir amparado em diversa noção do literário, que afina com orientações teóricas para as quais o texto é o objeto central das preocupações. (Carvalho, 2006:42-43)

É no século XX que os estudos sobre a natureza e o funcionamento dos textos literários ganham impulso. As reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos básicos da literatura comparada tradicional. Tynianov (1971) sugere que a tradição seria um processo de idas e voltas. Também afirma que um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes.

Para o comparativista brasileiro interessa diretamente investigação de questões que permitam esclarecer melhor nosso sistema literário. Mas esses estudos não deve abranger apenas literaturas nacionais, mas também

colaborar decisivamente para um história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literário.

Desse modo, a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita) permitem que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento de processos de produção literária.(Carvalho, 2006:85-86)

Há agora uma necessidade de articular a investigação comparatista com a história num sentido abrangente, com o político, o social e o cultural. Ela não é mais vista como um confronto entre obras e autores, nem uma perseguição de imagens ou temas que uma literatura faz da outra. Carvalho (2006) afirma que a literatura comparada ambiciona contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas altas. Dessa forma a análise contrastiva favorece a visão crítica das literaturas nacionais, permitindo a ampliação dos horizontes do conhecimento estético.

### 2.3 A SEMIÓTICA PEIRCIANA – LEITURAS DA TRADUÇÃO

Santaella (1983) define semiótica como a “ciência de toda e qualquer linguagem”, ou seja, “que tem por objetivo o exame dos modos de desconstituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significado e de sentido” (p. 10,15). Seu estudo é muito antigo, remontando à filosofia de Platão e Aristóteles. Antes de se utilizar o termo semiótica, Platão já se preocupou em definir signo em seus diálogos sobre a linguagem. No século XVII, John Locke postula uma “doutrina de signos” chamada de *Semeiotike* e no século XVIII, Lambert escreve um tratado intitulado *Semiotik*. O termo é derivado do grego semeion (signo) e sema (sinal).

Existem alguns “tipos de semiótica”, que se diferenciam por sua concepção e delimitação de seu campo de estudo. São eles:

- **Semiótica estruturalista/ semiologia:** que tem como representantes Saussure, Lévi-Strauss, Barthes e Greimas, tendo como foco de atenção os signos verbais.

- **Semiótica russa ou semiótica de cultura:** representada por Jakobson; Hjelmslev; Lotman e com foco de atenção na linguagem, literatura e outros fenômenos culturais, como a comunicação não-verbal e visual, mito, religião.
- **Semiótica Peirciana:** idealizada e concebida pelo americano Peirce, tem como foco de atenção a universalidade epistemológica e metafísica.

Como já mencionamos, neste trabalho tomaremos a Semiótica Peirciana e sua aplicação como base. Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um cientista que atuou em várias áreas como a matemática, física e astronomia. Filho de um famoso matemático da época, Peirce sofreu influência deste e se tornou um importante intelectual. Embora tenha atuado em várias e diferentes áreas, se voltou mais para a lógica, na sua época chamada de lógica das ciências. Ele percebeu que a análise da ciência é, no fundo, uma análise semiótica, “uma vez que não há interpretação sem signos, pois toda interpretação é signo” e “a concepção de signo passou a ocupar um lugar proeminente no pensamento de Peirce”. Daí conclui que não há pensamentos sem signos.

A semiótica Peirciana é fundamentada na noção de signo. Segundo Santaella (2005):

A noção de signo da semiótica peirciana é muito genérica e abrangente. (...) Numa definição mais formal, o signo é qualquer coisa de qualquer espécie, podendo estar no universo físico ou no mundo do pensamento, que – corporificando uma idéia de qualquer espécie (o que nos permite usar este termo para incluir propósitos e sentimentos) ou estando conectada com algum objeto existente ou ainda se referindo a eventos futuros através de uma regra geral – leva alguma outra coisa, chamada signo interpretante, a ser determinada por uma ação correspondente com a mesma idéia, coisa existente ou lei. (p.39).

Também explica que a semiótica se divide em três ramos: a gramática especulativa, que é “tem por função estudar a fisiologia dos signos de todos os tipos”; a gramática crítica, que trata do signo argumental, o tipo mais complexo da classificação

peirciana; e a Retórica especulativa ou metodêutica, que “estuda as condições gerais da relação dos símbolos e outros signos com seus interpretantes” (Santaella, 2005: 40,41).

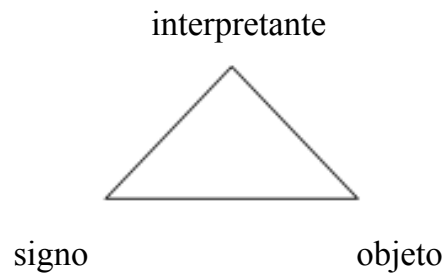
Peirce concluiu que tudo que aparece à consciência através de três propriedades formais, denominadas Qualidade, Relação e Representação. O termo relação foi substituído mais tarde por *reação*, mas a terminologia determinada que realmente foi fixada foi *Primeiridade, Secundidade e Terceiridade*.

Primeiridade é a qualidade da sensação, a pura possibilidade, o indeterminado. “Trata-se, pois, de uma consciência imediata tal qual é” (Santaella, 1985:57). Aparece em tudo que está relacionado ao acaso, ao sentimento, à possibilidade. É uma consciência presente e imediata, espontânea e livre. Isso quer dizer que quando vemos uma rosa vermelha, a primeira sensação provocada pelo sentido da visão é a primeiridade. A consciência primeira, o perceber o vermelho sem identificá-lo ainda como a cor vermelha, é primeiridade.

Secundidade é a percepção da existência, é a reação a uma sensação, o conflito, a surpresa, a dúvida. Está diretamente ligado a primeiridade, visto que a qualidade de sentir é logo seguida pela qualidade de perceber. “Qualquer sensação já é secundidade: ação de um sentimento sobre nós e nossa reação específica, comoção do eu para com o estímulo” (Santaella, 1985:63). Retomando o exemplo da flor, o perceber e identificar a cor vermelha é secundidade.

Já terceiridade diz respeito à síntese intelectual, racional. É o pensamento em signos, a representação, a interpretação. Vivemos em um mundo de signos, através da linguagem. Quando nestes signos predomina a relação de convencionalidade, esse signo é símbolo. Através de um processo natural o convencional os símbolos são criados e difundidos, sendo um elemento essencial no processo da comunicação. Somos seres simbólicos. Podemos citar como exemplo a pomba branca que simboliza a paz.

Como já foi dito, para Peirce, a noção de signo é muito abrangente. Em termos gerais signo é “um primeiro que põe um segundo, seu objeto, numa relação com um terceiro, seu interpretante” (Santaella, 2005:40). Mais uma vez classifica signo em uma lógica triádica: signo – objeto – interpretante.



Nessa relação triádica, signo é uma forma de representação que se apresenta à mente de um sujeito; o objeto é o referente, que se liga ao interpretante, que é a relação entre signo e objeto em um possível intérprete. Cabe ao intérprete identificar os significados, analisá-los e construí-los.

De acordo com Santaella (1985), devido sua natureza triádica, o signo pode ser classificado em dez divisões triádicas, mas apenas três dessas tricotomias foram mais exploradas por Peirce e divulgadas: a relação do signo com ele mesmo, a relação do signo com seu objeto e a relação do signo com seu interpretante. Apresentaremos aqui as duas primeiras relações.

Peirce classifica o signo em relação a si mesmo como:

- Quali – signo: a pura possibilidade qualitativa, a primeira impressão que um signo pode gerar.
- Sin-signo: o caráter singular e concreto do signo, a sua existência.
- Legi-signo: são as convenções, os signos obedecendo a uma classe de coisas, a uma lei.



Já os níveis interpretativos do signo, ou seja, o signo em relação a seu objeto é dividido por Peirce em:

- Ícone: que representa o objeto por traços de semelhança ou analogia. Mantém uma relação de proximidade sensorial e emotiva entre o signo e o objeto representando-o através da semelhança. Segundo Melo (2006: 63), “é o modo como sua qualidade pode sugerir ou evocar outras qualidades do signo”, “é um signo que tem como fundamento um quali-signo”. Podemos citar como exemplo a fotografia ou a pintura, que é uma representação de algo real no papel.
- Índice: indica o objeto através de uma relação física, concreta, por ser afetado por ele, apontando para seu objeto ou parte dele. Através do indício chegamos às conclusões, por exemplo, pegadas na areia indicam alguém que passou, a fumaça indica fogo, a fotografia, que também é ícone, é um registro da luz em um determinado momento.
- Símbolo: refere-se ao objeto através de uma convenção, de uma lei, de uma associação geral de idéias. É uma relação convencionada entre signo e objeto. De acordo com Peirce (apud Santaella, 1985:93), “um símbolo não pode indicar uma coisa particular; ele denota uma espécie (um tipo de coisa). E não apenas isso. Ele mesmo é uma espécie e não uma coisa única”. A palavra cadeira, por exemplo, é uma convenção para se referir ao objeto que usamos para sentar.

Na década de 50 do século passado, Roman Jakobson, um teórico russo que refletia sobre os problemas de tradução, entra em contato com a semiótica de Peirce. Com ele, surge pela primeira vez o termo *tradução intersemiótica*. Jakobson (1995) classificou as traduções em três tipos: tradução interlingual (de uma língua A para uma língua B), tradução intralingual (ocorre dentro da mesma língua) e tradução intersemiótica (que traduz de um meio verbal para outro não-verbal).

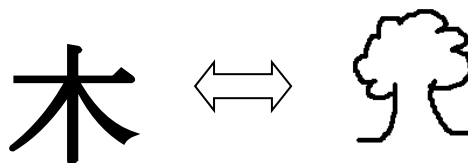
Plaza (1987), na tentativa de sistematizar a tradução intersemiótica e tendo por base a relação do signo com o objeto, classifica-a em três tipos, que estão ligadas as noções de signo de Peirce: icônica, indicial e simbólica. Ele afirma que todo pensamento é tradução:

Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para qual ele funciona como interpretante. Quando pensamos, somos obrigados a manter o pensamento conosco mesmos e, nessa operação, criamos um observador leitor desse pensamento que somos nós mesmos, visto que o pensamento se desenvolve por etapas. (Plaza, 2003:18).

Como já mencionamos, neste trabalho tomamos como base a semiótica peirciana, dando uma atenção especial ao ícone e ao símbolo, visto que o *haikai* possui um caráter icônico e simbólico. O próprio ideograma é um ícone e um símbolo, o que confere ao *haikai* essas propriedades. É importante lembrar que a semiótica neste trabalho é um instrumento para as análises e interpretações

### 2.3.1 HAIKAI E SEMIÓTICA

Tendo em vista que o ícone representa o objeto por semelhança ou analogia, se tomamos por exemplo o ideograma 木 (ki), perceberemos uma semelhança com o que ele significa: árvore.





Mas, ao mesmo tempo em que ideograma é ícone, ele é símbolo, visto que, por convenção, 木 é identificado na leitura como árvore. Esse caráter icônico e simbólico do kanji também se manifesta no *haikai*, que além do seu caráter poético, tenta ser uma fotografia do momento que se propõe a descrever poeticamente.

Vejamos, como exemplo, a análise de um *haikai* de Bashô, feita por Haroldo de Campos, tendo em vista a visualidade do ideograma:

明 ぼ の や	akebono ya	(alvorada)
白 魚 白 き	shirauo shiroki	(peixe branco)
こ と 一 寸	koto issun	(uma polegada de alvura)
<i>Bashô</i>		

明 ぼ の や      白 魚   白 き      こ と      一 寸

(1)            (2)            (3)            (4)            (5)            (6)

## (1) 明ぼの (明炎) akebono

Palavra composta de **ake** (de akari, luz) + **hono** (que passa a **bono** por mudança fonética de aglutinação), que significa chama.

**Ake** 明, que significa luz, é a junção do signo de sol 日 + lua 月. No poema **Bono** está representado por hiragana ぼの, mas também pode ser representado pelo kanji de chama 炎, que é a junção de dois kanji de fogo 火.

## (2) や ya

**Ya** é partícula expletiva.

## (3) 白魚 shirauo

**Shirauo** significa pequeno peixe branco. É uma palavra composta pelos kanji de branco 白 (**shiro**) e peixe 魚 (**uo**). Branco é o kanji de sol 日 ligeiramente modificado. 魚 representa o peixe.

## (4) 白き shiroki

Forma adjetiva de **shiro** (branco), com a desinência grafada em hiragana き.

(5) こと koto

**Koto** significa coisa. Sua grafia está em hiragana.

(6) 一寸 issun

**Issun** é uma palavra composta por i (**ichi**) 一, que significa o numeral 1 e **sun** 寸 significa polegada. Segundo Vacari, esse kanji evoca a distância entre a linha do pulso e o ponto que tocamos para sentir as pulsações (medida de uma polegada).

O *haikai* funciona como uma fotografia do momento. Provavelmente o poeta contemplava o amanhecer quando um *shirauo* (peixe branco) surge da água. A claridade do amanhecer, a brancura do peixe, a limpidez da água (não mencionada no poema, mas sabemos que está presente no contexto), todos esses elementos são visualizados no original através do kanji de sol 日, presente na alvorada 明 e no branco 白. Se contarmos com o kanji de chama 炎, esse será mais um elemento que contribui com a luminosidade do poema. Para Haroldo de Campos, esse haikai de Bashô poderia ser definido como “estudo em branco”.

Na análise podemos verificar a importância do ideograma na composição do *haikai*. Um Primeiro que sugere e possibilita um Segundo, a existência física, que remete ao Terceiro. Assim, o *kanji* sugere através do Ícone, um Índice, um caminho, uma orientação, uma percepção para o Simbólico. *Kanji* é Índice enquanto materialização do objeto em relação à imagem, ou seja, a percepção da imagem do Kanji nos leva ao Símbolo, propriamente a uma relação abstrata e racional com o objeto. É a pura convenção para o entendimento, para a significação. É uma metáfora

gráfica usada com grande eficácia pelo poeta japonês, pois permite um refinamento da percepção, um grande poder de síntese imaginativa.

### **3. O POEMA DE BASHÔ E SUAS TRADUÇÕES**

#### **3.1 A POESIA DE BASHÔ**

“Não sigo o caminho dos antigos: busco o que eles buscaram.”  
Bashô

Bashô viveu em uma época em que o Japão tem uma sociedade urbana mais livre e espontânea, mais aberta. O período em que viveu, a *Era Edo* (1603-1867), tinha como principal objetivo pacificar o país depois de um longo período de conflitos internos. Coincidindo com a consolidação da paz interna, surge uma nova classe, a dos comerciantes (*Shônin*), que se fortalece e converte-se em patrona das artes.

Nesse período o Japão tem grande desenvolvimento cultural e pela primeira vez a população urbana passou a ter meios e tempo livre para o divertimento e a nova cultura de massas. Mas apesar dessa liberdade e libertinagem elegante, a criação artística continuava. Destacamos o *Ukiyô*, um termo que expressa uma idéia de efemeridade, daí sua significação: mundo que flutua, que “passa como as nuvens de um dia de verão” (Paz, 1990:156). Temos então o *Ukiyo-ê*, ou estampa japonesa, que tem como principais temas os atores e personagens do teatro *kabuki*<sup>22</sup> e paisagens conhecidos e o *ukiyô-sôshi*, literatura que retrata a vida da classe comerciante. Como vimos anteriormente, o Japão convive até hoje com a dicotomia tradicional e moderno, o que não é diferente na poesia.

O *haikai* já existia antes de Bashô. Sua contribuição foi elevá-lo a um “caminho de vida”, um *Dô*, um caminho impregnado de budismo *zen* para se chegar ao *satori*<sup>23</sup>. Com Bashô o *haikai* deixa de ser uma forma poética popular de sua época e se transforma em veículo da mais alta poesia.

A poesia japonesa, graças sobretudo a Matsuo Bashô, alcança uma liberdade e um frescor ignorados até então. E deste modo, converte-se em uma réplica do tumulto mundano. Diante desse mundo vertiginoso e colorido, o haiku de Bashô é um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta. (Paz, 1990:164).

“Aprenda a respeito do pinheiro diretamente do pinheiro, a respeito do bambu, diretamente do bambu”<sup>24</sup>. Nessa frase de Bashô podemos perceber a essência

<sup>22</sup> Teatro japonês que surgiu no século XVII, é representado apenas por homens que usam requintadas maquiagens. O acompanhamento musical é feito por flautas e tambores.

<sup>23</sup> Como foi dito no primeiro capítulo, *satori* para o budismo zen, significa iluminação súbita, a consciência deve ser atingida sem palavras, através de um despertar.

<sup>24</sup> Teiiti Suzuki, Obras completas de Bashô apud NOJIRI, Antonio. Poesia japonesa. p.37

de sua poesia. Devemos observar, contemplar, interagir com o objeto. Do silêncio, da meditação e da contemplação (práticas budistas) nasce o *haikai*. Em sua poesia Bashô nos fornece apenas alguns elementos. Cabe a nós leitores fazermos essa viagem com “nossas próprias pernas”, aceitando o mote inicial do poeta. Ele mesmo afirma: “Não se pode viajar nas costas de outra pessoa. Pensa no que te serve como se fosse outra e mais fraca perna tua.” (apud Paz: 1990). Ou seja, explicando através da semiótica peirciana, o *haikai* é um índice para que o leitor, que percebe o instantâneo, faça sua interpretação.

Como vimos no primeiro capítulo, a poética do mestre japonês tem como características principais o *WABI* (simplicidade, desprendimento) e *SABI* (tranqüilidade). Sua poesia é intuição, espontaneidade, momento poético. Vejamos dois exemplos traduzido por Paz (1954):

**Admirável  
aquele que ante o relâmpago  
não diz: a vida foge...**

**Um relâmpago  
E o grito da garça  
Fundo no escuro.**

Para Paz (1990), o *haikai* de Bashô nos abre as portas do *satori*, o sentido e a falta de sentido, a vida e a morte coexistem. No primeiro, o relâmpago é como a vida, nem longa nem curta, e essa intensidade de luz é como a intensidade verbal, que nos diz que o homem não é escravo do tempo e da morte, mas que dentro de si leva a outro tempo. No segundo, o grito do pássaro e o relâmpago fundem-se e desaparecem na escuridão. A idéia de morte é sugerida, mas o autor não a nomeia. Se o fizesse ela evaporaria.



Outra característica encontrada nos *haikais* de Bashô também é encontrada em outros poetas tradicionais. Eles fazem referência à natureza em seus poemas, impregnando o *haikai* de um forte sentimento de estações do ano. A primavera identifica-se com o florescer das cerejeiras, o canto das aves, as sete flores da primavera, etc. O verão com o canto dos insetos, as chuvas, a plantação. Os patos, as garças e a colheita do arroz são próprios do outono. O inverno vinha acompanhado da neve, do vento e dos campos vazios. É o *kigô*. Os japoneses se comprazem em falar de estações do ano, natureza e calendário. Esse hábito de ligar a vida cotidiana às estações do ano tem origem na religião. Ao fazer isso, o japonês sente que faz parte do universo, sente a proteção da natureza. Vejamos *haikais* de Bashô das estações primavera, verão, outono e inverno.

春なれや	haru nare ya	Já é primavera
名もなき山の	na mo naki yama no	Uma colina sem nome
朝がすみ	asagasumi	Sob a névoa da manhã. <sup>25</sup>
朝露に	asa-tsuyu ni	no orvalho da manhã
よごれてすずし	yogorete suzushi	sujo e fresco
瓜の泥	uri no dorô	o melão enlameado.
瓶わるる	kame waruru	o jarro quebra
夜の氷の	yoru no kôri no	ah, o despertar
ねざえかな	nezame kana	do gelo da noite.

<sup>25</sup> As quatro traduções que seguem são de Franchetti e Elza Doi.

海くれて	<b>umi kurete-</b>	O lago escurece
鴨の声	<b>kamo no koe</b>	os gritos dos patos
ほのかにしろし	<b>honoka ni shiroshi</b>	levemente brancos.

### 3.1.1 COMPREENDENDO O “HAIKAI DA RÃ”

O mais famoso *haikai* de Bashô, já foi traduzido no mundo inteiro. Na língua portuguesa encontramos mais de 50 traduções (ver anexo).

水蛙古  
の飛池  
音込や  
む

Furu ike ya  
Kawasu tobikomu  
Mizu no oto

Bashô

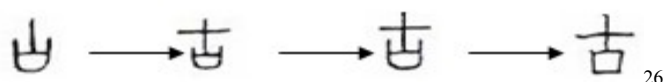
A leitura do poema em japonês é feita da direita para a esquerda, na vertical. O *kanji*, que veio da China, foi trazido ao Japão e foi adaptado às necessidades dos japoneses. Alguns *kanjis* têm origem pictográfica, outros, têm associação com o som

da palavra ou a associação de duas ou mais idéias através da junção de dois ou mais kanji e existem duas escritas fonossilábicas, *hiragana* e *katakana*, que representam, respectivamente os sons em japonês e de palavras estrangeiras, auxiliando no entendimento da leitura.

Faremos agora uma breve análise dos elementos que compõem o poema, para que possamos compreender melhor sua origem pictográfica. Nessa análise usamos o dicionário de origem dos kanji *Kanji Gen* (1998) e o dicionário de *kanji* para crianças *Kanji Yomikaki Jiten* (1970).

古

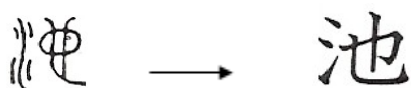
*furui*: significa antigo, velho, alguma coisa dura. O pictograma que originou o *kanji* representa um crânio com um enfeite na parte superior.



A parte de baixo da figura representa a cabeça, logo acima algo que sinaliza, a que enfeita. No passado, para se fazer homenagem e oração aos antepassados mortos, colocava-se um enfeite em cima do crânio. Essa referência aos antepassados empresta ao pictograma idéia de antigo, velho.

池

*ike*: significa lago, tanque. Esse *kanji* é uma associação de duas idéias: do lado esquerdo a idéia de água, através do desenho de uma corrente e do lado direito, um desenho que pode representar um escorpião ou um réptil, levando em consideração o formato do corpo desses animais.



<sup>26</sup> Esta seqüência corresponde à evolução do pictograma até chegar ao ideograma atual.

A idéia que se quer transmitir é a de água, retida em um lugar que tenha visualmente a forma dos animais acima mencionados.

や

ya: é uma partícula escrita em *hiragana*, que no japonês arcaico significava a interjeição *Oh!* Ou *Que!*, como na frase “*Que bonito!*”.

蛙

*kawazu*: significa rã, sapo. Seu *kanji* é uma junção do ideograma de inseto com outro que significa barulho.

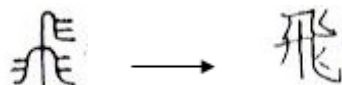
虫 (inseto) + 圭 (barulho)

O animal, chamado por eles de inseto, que faz muito barulho, seria a rã e o sapo, por causa do seu coaxar.

飛込む

*tobikomu*: verbo composto, que não tem correspondente em língua portuguesa. É a junção de dois verbos: *tobu* e *komeru*.

- 飛 *Tobu* significa voar, seu *kanji* vem de um pictograma que representa um pássaro voando, com as asas estendidas.



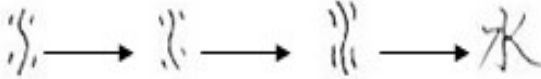
- 込 *Komu* significa adentrar, entrar, colocar, enfiar. O *kanji* que representa essa idéia é formado por dois ideogramas, do lado esquerdo a idéia de caminho,

estrada, e do lado direito o pictograma de entrada, que pelo desenho pode significar tanto os pés de quem entra, como a própria entrada.


 (radical de caminho) + (entrada)

A idéia que o ideograma 飛込む (tobikomu) representa é voar e entrar, ou seja, o salto e logo após o mergulho.

**水** mizu: significa água. Sua origem é um pictograma que representa uma corrente de água.



**の** no: escrito em *hiragana*, é correspondente à preposição “de” da língua portuguesa.

**音** *oto*: significa rumor, ruído. É a combinação de dois ideogramas, 立 palavra e 目 boca. De acordo com o dicionário de origens dos ideogramas, esse kanji vem de 言 (*iu*), que significa dizer. A parte de baixo de 言 representa a boca (口).

言 (*iu*)      音 (*oto*)

Em *oto*, a boca foi marcada por um sinal, algo colocado nela que impede a fala, deixando apenas o ruído, a tentativa de falar.

Essa análise dos ideogramas da poesia de Bashô é importante por nos permitir enxergar e resgatar um pouco o elemento visual presente nos pictogramas, e

será necessária mais à frente quando estivermos analisando a tradução de Haroldo de Campos. O *haikai* japonês pode usar a visualidade do kanji como recurso poético.

Analisando a forma do poema, constatamos as características do *haikai* tradicional japonês, sete sílabas poéticas e nada de rima. As sílabas poéticas japonesas são contadas de acordo com o número de sílabas do verso. Temos então:

Fu ru i ke ya  
1 1 1 1 1 = 5 sílabas

Ka wa su to bi ko mu  
1 1 1 1 1 1 1 = 7 sílabas

Mi zu no o to  
1 1 1 1 1 = 5 sílabas

Além da métrica 5/7/5, podemos verificar que não há nenhuma rima externa nem interna no poema, apesar das duas palavras do segundo verso terminarem com a letra *u*.

Furu ike *ya*

Kawa*su* tobiko*mu*

Mizu no *oto*

Quanto ao conteúdo, podemos dizer que a idéia do poema é simples: um tanque ou lago, em um momento de quietude e silêncio total, tem sua água completamente parada. De repente uma rã salta e o estado muda, há o movimento. Também há a quebra do silêncio decorrente do barulho do salto da rã na água (*mizu no oto*), silêncio este muito importante e significativo na cultura japonesa. O *kigo* do poema é *kawasu*, a rã, que corresponde à primavera. A simplicidade e beleza do acontecimento dão um toque especial ao *haikai*.

Em relação à mensagem do *haikai*, são várias as interpretações. Para alguns, esse *haikai* é um momento de iluminação, é *satori*. Paz (1990) acredita que a percepção poética surge entre um ponto de vista descritivo e outro inesperado. E no *haikai* o leitor, que é o interprete, deve recriar o poema.

Na primeira linha encontramos o elemento passivo: o velho tanque e seu silêncio. Na segunda, a surpresa do salto da rã que rompe a quietude. Do encontro desses dois elementos deve brotar a iluminação poética. E esta iluminação consiste em retornar ao silêncio do qual o poema partiu, só que agora carregado de significação. À maneira da água que se expande em círculos concêntricos, nossa consciência deve expandir-se em ondas sucessivas de associações. (Paz, 1990:164).

Outros acreditam que esse *haikai* não é nada mais do que a fotografia do momento, a contemplação de um instante vivenciado pelo poeta, sem influencia do pensamento zen budista. Masaoka Shiki (1867- 1902), um dos quatro grandes *haijin*<sup>27</sup> japoneses, não acreditava no “sentido esotérico” muitas vezes atribuído aos *haikais* de Bashô.

Quando o visitante diz que ninguém conseguiu até agora explicar-lhe o sentido do poema, Shiki responde: "O sentido desse verso é só o que está dito nele; ele não tem outro sentido, nenhum sentido especial. No entanto, os professores vulgares de *haikai* falam como se houvesse aí um sentido esotérico tão profundo que as pessoas comuns não pudessem entendê-lo. Nesse caso, o que se faz é enganar as pessoas. {...} Para conhecer o valor real deste verso, é preciso conhecer a história do *haikai*; este verso significa apenas que o poeta ouviu o som de uma rã saltando para dentro de um velho poço -- nada deve ser acrescentado a isso. Se você acrescentar qualquer coisa, já não se trata da real natureza do verso. Clareza e simplicidade, sem ocultar nada, sem recobrir nada, sem pensamento, sem ostentação técnica -- eis o que caracteriza esse verso. Nada mais."<sup>28</sup>

O que não podemos negar é que a poesia de Bashô é instante poético, seja por simplesmente fotografar o momento, seja por estar pleno da filosofia budista. A arte de escrever um *haikai* depende da percepção aguçada do que está em volta, da sensibilidade de sentir e perceber sons, imagens, cheiros e sensações. É interagir com o

<sup>27</sup> Poeta de *haikai*.

<sup>28</sup> O texto está traduzido por Blyth em *A history of haiku*. Tokyo, Hokuseido Press, 1963, vol. II, pp. 47-76, citado no artigo Wenceslau de Moraes e o *haikai* retirado da internet: <http://www.unicamp.br/~franchet/moraesha.htm>

mundo e como um “click” de uma máquina fotográfica, captar um instante mágico da vida. Em outras palavras, é um exemplo do icônico de Peirce, o estado presente do poeta é sensação, mera qualidade no instante. Para o poeta a vida é arte, é poesia. Concordamos com Paz (1990), quando afirma que Bashô é um convite a viver de verdade a vida e a poesia.



Figura 6 – Matsuo Bashô

### 3.2 A TRADUÇÃO DE WENCESLAU DE MORAIS

Na segunda metade do século XIX, a Europa vivia um momento intenso: segunda fase da Revolução Industrial, efervescência das idéias do iluminismo, positivismo e determinismo, surgimento de novas disciplinas (Sociologia, Antropologia e Psicologia), descobertas científicas e tecnológicas. Devido a essas influências no âmbito econômico, político, social e científico, os escritores da época sentiam a necessidade de criar uma literatura mais sintonizada com a nova realidade. Surge nesse momento o movimento literário chamado Realismo.

Juntamente com esse movimento coexistiram outras formas de atividade literária: a historiografia, a crítica literária e a literatura de viagens. Esta última remonta ao século XV, mas o exotismo romântico do século XIX o trouxe de volta.

Com o advento da estética realista, renasce o gosto de viagens, desta vez por força de um cosmopolitismo não de todo alheio às idéias coletivistas trazidas pelo Socialismo. Dentre os vários que cultivam, ao menos passageiramente, essa atividade literária, citam-se: Eça de Queirós (*O Egito*, 1926), Ramalho Ortigão (*Em Paris*, 1868)(...)De todos, porém, o mais importante é Venceslau José de Sousa de Moraes... (Moisés, 1998:201-202).



Wenceslau de Moraes (1854-1929) foi um português apaixonado pelo Oriente. Apesar de apreciado por seus contemporâneos, não é lembrado em nosso tempo. Tendo feito várias viagens pela Marinha de Guerra na América, África e Ásia, passa a residir em Macau, China, como imediato da Capitania do Porto e inspetor do ópio e professor, convivendo de perto com Camilo Peçanha. Depois de nomeado cônsul do Japão em 1899 se estabelece no país até sua morte. Ao radicar-se definitivamente em Tokushima (Japão), entrega-se à atividade literária e converte-se ao budismo. Apesar de ser o único ocidental residente na cidade, procura viver os costumes orientais, o que causa estranhamento das autoridades.

Suas obras revelam grande curiosidade e sensibilidade ao Oriente. Entre elas temos: *Traços do Extremo Oriente — Sião, China e Japão* (1895), *Dai-Nippon* “O grande Japão” (1897), *Cartas do Japão* (1905), *O Culto do Chá* (1905), *O Bom-Odori em Tokushima* (1916), *O-Yoné e Kó-Haru* (1923), *Paisagens da China e do Japão* (1906), *Os Serões no Japão* (1926), *Relance da Alma Japonesa* (1926) e *Osoroshi* “o mete-medo” (1933). Em *Relance da Alma Japonesa*, Moraes faz considerações sobre a poesia japonesa, indo desde o *KOJIKI*, obra escrita em forma de poemas, que conta a história japonesa desde a origem mitológica, até o *haikai*, que é a própria poesia tradicional. Encantado com a característica sintética do *haikai*, cita alguns exemplos e suas respectivas traduções e comentários, feitas por ele mesmo. É em *Relance da Alma Japonesa*, que encontramos a tradução de Moraes, do “*haikai* da rã” de Bashô.

Diferentemente dos outros tradutores que serão apresentados nesta pesquisa, exceto Elza Doi, Moraes vivenciou o estilo de vida japonês bem de perto, dedicando seu tempo à contemplação e procurando entender as diferenças entre Oriente e Ocidente. Esse encantamento pelo Japão pode ser verificado em suas obras. Para ele, a arte literária e a pintura japonesa possuíam as mesmas características: sobriedade, sugestão, divagação.

um trecho qualquer de pintura japonesa mal consegue representar uma determinada scena, um canto de paisagem conhecida, por exemplo. Mas, por um dom sentimental do executante, dom que é o assombroso privilégio da

raça de artistas que é o povo japonês, os traços, os esboços, encerram um extraordinário poder evocativo, sugestivo; rasgando, no espírito do observador, um mundo imenso de recordações, de divagações. E n'isto está principalmente o seu encanto. Isto, que se diz para a pintura japonesa, diz-se para a inteira Arte japonesa; e diz-se, conseqüentemente, para a Arte litteraria, para as bellas letras. (Moraes, 1927:09).

Moraes vê na poesia nipônica a “sobriedade da palavra, a vaga exposição da idéia”, que recorda ao leitor um “vastíssimo horizonte de impressões”. Quando se refere ao tamanho dos poemas japoneses, acredita que se deve ao fato de que

Os poemas longos nunca mereceram grande estima por parte dos nipônicos; achavam-lhes não sei o quê de enfadonho, de causticante; o tanka teve sempre a preferência. E quando no fim do século XIV, se iniciou o drama lírico, que havia de cessar antes do fim do século XIV, os japoneses, achando ainda o *tanka* longo de mais, começaram a cultivar um novo gênero, o *hokku*, pelo qual o poema completo continha apenas dezessete sílabas... o cúmulo da concisão na arte poética!... (Moraes, 1927:09).

Como podemos observar, *Porutogarusan* ou “Senhor Portugal”, como era conhecido por seus vizinhos japoneses, era um grande apaixonado pelo Japão e sua arte. Os motivos de sua tradução ter sido escolhida para este trabalho são três: o fato de nosso projeto de pesquisa propor um estudo de traduções do “poema da rã” em língua portuguesa (encontramos em Wenceslau de Moraes um representante da língua portuguesa de Portugal), por ser uma tradução antiga, a mais antiga das escolhidas para a pesquisa, e também a forma escolhida para traduzir o poema. Vejamos agora a análise dessa tradução:

Os dois *haikais*, expostos lado a lado, um original (aqui apresentado em *romaji*, escrita usando o alfabeto para representar os sons em japonês) e outro, a tradução de Wenceslau de Moraes, fazem-nos perceber as diferenças na forma:

**Furu ike ya**

**Kawasu tobikomu**

**Mizu no oto**

**Um templo, um tanque musgoso;**

**Mudez apenas cortada**

**Pelo ruído das rãs,**

## Saltando à água. Mais nada...

Enquanto o original possui três versos com, respectivamente, cinco, sete e cinco sílabas poéticas, a tradução apresenta quatro versos com sete sílabas poéticas cada um.

Um/ tem/plo, um/ tan/que/ mus/go/so;  
 1 1 1 1 1 1 1 1 = 7 sílabas

Mu/dez/ a/pe/nas/ cor/ta/da  
 1 1 1 1 1 1 1 = 7 sílabas

Pe/lo/ ru/í/do/ das/ rãs,  
 1 1 1 1 1 1 1 = 7 sílabas

Sal/tan/do à/ á/gua/. Mais/ na/da...  
 1 1 1 1 1 1 1 = 7 sílabas

Encontramos também uma rima cruzada no segundo e quarto versos (ABCB).

Um templo, um tanque musgoso; (A)

Mudez apenas cortada (B)

Pelo ruído das rãs, (C)

Saltando à água. Mais nada... (B)

Como podemos perceber, Wenceslau de Moraes, ao traduzir o *haikai* de Bashô, não tentou manter a métrica e a ausência de rima existente na tradição do *haikai* japonês. A forma escolhida pelo tradutor foi a quadra, bastante popular em Portugal, que pode ser constituída por sete ou dez sílabas. Moraes acredita que ela é a melhor maneira de traduzir os *haikais* japoneses, por ser a forma poética “mais resumida” existente em nossa língua, um “correspondente” em nossa poesia.

Poderíamos ainda afirmar que, ainda mais resumida do que o soneto, existe a quadra, com quatro versos e vinte e oito syllabas; mas a quadra portuguesa, embora muitas vezes deliciosa, é propriamente a fórmula rythmica da emotividade popular, espontânea, sem pretensões a peça literária. A quadra portuguesa é para o povo, o que o gorgoio matinal é para o rouxinol (Moraes, 1927:09).

O próprio Moraes (1973) afirma que o *haikai* é uma sugestão, que antes prefere enunciar-lhe o início, deixando o resto para ser adivinhado. Mas ao fazer sua tradução, Moraes opta por não fazer uso desse recurso de apenas sugerir. Ele acaba descrevendo esse instante poético através de suas percepções, como numa prosa.

Através da sugestão provocada pelo poema, o tradutor viu um lugar silencioso, um templo. Nele um tanque cheio de musgo. O silêncio típico desse lugar era cortado apenas pelo ruído das rãs (não uma, mas várias). No *haikai* original não se fala em templo, nem se dá muitos detalhes sobre o tanque, apenas que era velho. Não se menciona a quantidade das rãs, nem que esse silêncio era cortado frequentemente pelas rãs que saltavam. O poema sugeriu algo e Moraes sentiu e visualizou.

A tradução é a seguinte: - Ah, o velho tanque! E o ruído das rãs, atirando-se para a água!... – O leitor não se encontra prevenido para poder encontrar as belezas, assim de surpresa, numa pequenina poesia japonesa. Mas pense um pouco. Não acha encantador esse instantâneo, recordando a paz de um lugar, provavelmente junto de algum templo budístico, em cujo terreiro se encontra o velho tanque, sendo o silencio apenas cortado pelo som melancólico que acompanha a queda das rãs sobre a água adormecida?... (Moraes, 1973:184).

Alguns estudiosos de *haikai* como Franchetti (1996), acreditam que ao mudar o terceto japonês para a quadra portuguesa, há uma perda importante com

ausência de rima, não sendo reconhecível do ponto de vista musical para a nossa tradição. Por esse motivo, acaba-se comprometendo a tradução, porque a forma poética 5/7/5 tem grande relevância no *haikai* japonês. Janeira<sup>29</sup>, biógrafo e especialista da obra de Moraes, afirma que o exotista português "nunca chegou a penetrar no espírito da poesia japonesa".

Mas Moraes, apaixonado pela cultura japonesa, compreendeu como poucos o Japão, por isso sua sensibilidade ante a cultura nipônica. Ele mesmo nos explica porque optou por esse tipo de tradução, afirmando que essa forma difundida, tradicional e popular só poderia ser traduzida por uma forma que fosse tudo isso na língua portuguesa, na sua concepção, a quadra. Essa tradução talvez seja resultado da interpretação que o poema original evocou em Moraes, associada ao desejo de adaptá-la à cultura ocidental e ao gosto literário da época. Embora não seja bem aceita por alguns haicaístas, sua tradução é de grande relevância, especialmente porque foi uma das primeiras traduções de *haikai* no Ocidente.

### 3.3 A TRADUÇÃO DE LEMINSKI

Nascido em 1944, o curitibano Paulo Leminski sempre esteve envolvido com a literatura. Poeta, escritor e tradutor, conhecido e respeitado, foi um estudioso da cultura e da língua japonesa. Através do judô, arte marcial da qual era faixa preta, obteve seu primeiro contato com o zen, tão presente na cultura nipônica. Escreveu muitos livros, dentre os quais destacamos *Catatau* (1975), *Metamorfose* (1994) ganhador do prêmio Jabouti em 1995, *Cruz e Sousa: O Negro Branco e Bashô e a lágrima do peixe* (1983), republicada no livro *Vida* (1990) juntamente com a biografia *Jesus A.C.*(1984) e *Trotsky : A paixão segundo a revolução*(1986). *La vie en close* (1991), publicada postumamente por Alice Ruiz.

<sup>29</sup>Armando Martins Janeira. O jardim do encanto perdido -- aventura maravilhosa de Wenceslau de Moraes no Japão. Porto, Manuel Barreira, Editor, 1956, pp. 196. Citado no site: <http://www.unicamp.br/~franchet/moraesha.htm>

Em *Vida (1990)*, na biografia de Bashô, podemos perceber a admiração de Leminski ao poeta japonês e à sua poesia, que transforma o cotidiano em arte. No prefácio da obra, Alice Ruiz, poetisa que foi casada por vinte anos com Leminski, afirma que ele era nipônico de coração, que foi a fundo na cultura japonesa e não passava um dia sem escrever pelo menos uma linha, recebendo, por isso, o codinome de *samurai* da poesia por Haroldo de Campos e Leyla Perrone-Moisés.

Apesar da vivacidade e intensidade com que viveu cada momento, em junho de 1989 falece Leminski. Amigos acreditam que ele escolheu esse caminho, inspirado na vida dos samurais. Segundo Alice Ruiz,

Ele chegou a verbalizar pra mim que tinha escolhido esse caminho. (...) Não sei exatamente se a tradução de *Sol & Aço* induziu. Acho que deu um fundamento, uma estética. O livro do Mishima é uma apologia ao suicídio honroso. Paulo transformava tudo em evento, em signo. (Alice Ruiz)<sup>30</sup>

Sua obra assimilou elementos da primeira fase do modernismo, como o coloquialismo e o bom-humor, e do concretismo. Outra característica de sua poesia é a concisão, provavelmente herdada do *haikai*. Cria assim uma poesia instantânea com infra-estrutura concretista, preocupada com a fugacidade do tempo e da transitoriedade das coisas, mas sem tanta preocupação com a forma estética original do *haikai* japonês.

Praticante de judô, Leminski pôde sentir, como poucos ocidentais, o “treinamento especial” que essa arte, e os outros *dôs* (caminhos) oferecem. Ele experimentou ensinamentos do zen budismo, através do caminho da arte marcial. O treinamento zen consiste em despertar no discípulo uma consciência, alcançar o *satori*, como vimos no primeiro capítulo. As lições vêm diretamente da natureza, dos animais, das plantas, dos fenômenos naturais. Na época de Bashô, a espada era um desses caminhos, arte a que ele se dedicou enquanto samurai. Nela o zen se manifesta através

---

<sup>30</sup> Comentário de Alice Ruiz sobre a morte de Leminski e a possível influência de um livro japonês (*Sol & Aço*) que o poeta traduziu com acessoria técnica de tradução de Elza Doi e Darci Kusano, que fazia menção ao suicídio honroso.

dos conceitos de “não-pensamento”, espontaneidade, liberdade natural do corpo para movimentar-se conforme sua própria lógica, e outros mais. No *karatê*, outra arte marcial de origem japonesa, o princípio nasceu da observação de um monge lutador, que observou uns corvos se secando no telhado após uma chuva. Ao abrir uma asa, o corvo bateu numa telha e a quebrou. O ensinamento da natureza é: as penas frágeis, mas concentradas são capazes de quebrar pedras e telhas. Observar e aprender, esse é o caminho.

Difícil para o ocidental aprender ou compreender o sentido das coisas sem o uso de teorias, sem as palavras. O zen ensina e treina através de não-palavras, das imagens, sensações, atitudes e situações. Se nos dispomos a entender o mundo com esse outro olhar, poderemos então perceber a beleza e a grandeza que a forma poética *haikai* possui. Se não, ela nada mais é que três versos incompletos.

Leminski sentiu essa beleza mais facilmente, talvez, por seus anos de dedicação ao judô. Ele percebeu que através do caminho do *haikai*,

Os pensamentos mais sutis revelam-se nas condições mais materiais. E a mais alta poesia, nas circunstâncias mais pedestres e corriqueiras. Assim, Bashô transformou uma prática de texto, uma produção verbal, em “caminho” para o zen, a mais extraordinária aventura espiritual do bicho homem(...) Ele [o haikai] é inscrito. Desenhado. Incrustado, como um objeto, em outro sistema de signos. (Leminski, 1990:125 e 126)

Dada essa subjetividade do *haikai*, Leminski acredita que traduzi-lo possa ser algo “tão dramático quanto a abertura da tumba de Osíris para os rituais da ressurreição”. Outro motivo que dificultaria a tradução é a própria escrita japonesa, tão complexa e tão diferente da nossa.

O sistema de escrita japoneses (“kanji”, “hiragana”), mais as deformações da caligrafia, dão infinita possibilidade plástica de grafia aos haikais, que nossos inossos ABCs nem de longe alcançam, em sua mecânica uniforme horizontal. 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. As frases/linhas do texto se aproximam da fumaça, com um dinamismo Norte-Sul (do céu ao inferno, do inferno ao céu), distinto da horizontal orientação Oeste-Leste da escrita ocidental de extração semita. (Leminski, 1990:88 e 89)

Ao nos apresentar o *haikai* de Bashô, Leminski afirma que além da escrita caligráfica, o *haikai* tem um plano fonético com tramas sonoras muito elaboradas, apesar de não apresentar a rima como nós a conhecemos (coincidência sonora no final dos versos). Ele vê na poesia japonesa princípios da poesia moderna brasileira, como o da redundância de elementos. Podemos perceber essa transformação no poema abaixo, de Taigi, um discípulo de Bashô, traduzido pelo poeta brasileiro:

YAMABUQUI YA  
HÁ NI HANA NI HÁ NI  
HANA NI HÁ NI

a montanha sopra  
folha em flor em folha em  
flor em folha em

“Montanha-sopra” (“yama-buqui”) é o nome em japonês, da rosa amarela. Esse caso abre margem a um vertiginoso jogo de imagens, e que as folhas (“há”) e flores (“hana”) da planta são açoitadas pelos ventos que sopram, etimologicamente, do seu próprio nome.

“Ni”, em japonês clássico, pode ser tanto a preposição “em” quanto a conjunção “e”, ambigüidade impensável em língua indoeuropeia.

Vale notar, neste micropoema, onde uma montanha, ora rosa, sopra folhas, flores, folhas, a presença subjacente da palavra “nariz”.

O que cheira e o que será cheirado estão em relação trocadilhesca. Como traduzir tamanha complexidade? (LEMINSKI, 1990:91)

Leminski também menciona um outro princípio da poesia japonesa que é o *kakekotoba*, uma palavra que dentro do poema faz referencia a outra, que a lembra como uma “saudade”. Por meio desse princípio, temos a compreensão de muitas idéias num espaço reduzido, através dos jogos de palavras. Com essa elaboração da poesia japonesa Leminski justifica a tarefa de traduzir o *haikai* como “hercúlea (ou hermética)”.

Sendo poeta e grande apaixonado pela arte japonesa e pelo *haikai*, não é de se estranhar que Leminski tenha traduzido o famoso poema de Bashô. Ao nos



apresentar o “haikai da rã”, ele começa a explicar a origem do poema através de uma pequena história:

Bucchô, do mosteiro de Komponji, um monge de amplas leituras e profundas luzes, tornou-se o professor de Bashô.

Indo ao templo de Chokeiji, em Fukagawa, perto de Edo, um dia, ele visitou o poeta, acompanhado por um homem chamado Rokusô Gohei.

Este, ao entrar no quintal da choça de Bashô, gritou:

-Como vai a lei de Buda neste jardim quieto com suas árvores e ervas?

Bashô respondeu:

- Folhas grandes são grandes, folhas pequenas são folhas pequenas.

Bucchô,então, aparecendo, disse:

- De uns tempos pra cá, qual tem sido seu empenho?

Bashô:

-A chuva em cima, a grama verde está fresca.

Então, Bucchô perguntou:

-O que é que era esta Lei de Buda, *antes* que a grama verde começasse a crescer?

Neste momento, ouvindo o som de um sapo que pulava na água, Bashô exclamou:

-O som do sapo saltando na água.

Bucchô ficou cheio de admiração a esta resposta, considerando-a uma evidencia do estado de iluminação atingido por Bashô.

Deste momento, data esta microilíada zen, o mais célebre haikai, o mais lembrado poema da literatura japonesa, isto de Bashô:

Velha lagoa  
O sapo salta  
O som da água

(Leminski, 1990:81)

A fonte de onde foi retirada essa história não foi citada. Mas, assim como o poeta português Wenceslau de Moraes visualiza o momento onde o poema foi concebido, explicando assim sua tradução, Leminski também o faz, não no templo budista, mas na própria choça de Bashô. O zen estaria presente no cotidiano do mestre Bashô, e sua poesia é fruto de reflexões, de momentos de iluminação sobre a existência e o sentir da natureza. Puro zen.

Vejamos o original e tradução lado a lado:

**Furu ike ya**

**Velha lagoa**

**Kawasu tobikomu**

**O sapo salta**

**Mizu no oto**

**O som da água**

Leminski (1990) afirma que, por mais livre que o *haikai* seja como idéia e poema, ele obedece a certo esquema de sentido, onde o primeiro verso expressa uma circunstância eterna, normalmente uma alusão à estação do ano, no caso a primavera, representada pelo sapo:

### **Velha lagoa**

O segundo exprime a ocorrência do evento, o acaso, a mudança, o acidente casual.

**O sapo salta**

O terceiro seria o resultado da interação entre a “ordem imutável do cosmos e o evento”, onde as articulações sintáticas são soltas, abertas, não sendo uma conclusão lógica, mas parte da obra de arte que é o *haikai*.

**O som da água**

Encontramos no poema os três versos característicos do *haikai*, menos a métrica 5/7/5.

**Ve/lha/ la/go/a**

**1 1 1 1 = 4 sílabas**

**O /sa/po /sal/ta**

1 1 1 1 = 4 sílabas

**O/ som/ da/ á/gua**

1 1 1 1 = 4 sílabas

Também há ausência de rima:

## Velha lagoa

**O sapo salta**

**O som da água**

Quanto à tradução, Leminski faz algumas escolhas no vocabulário. *Ike* pode significar tanque ou lagoa, mas na maioria das traduções aparece como tanque. O poeta opta por lagoa, uma lagoa velha. *Kawasu* também tem dois significados, rã e sapo, apesar de *kaeru* também significar o mesmo. Aqui também a tradução de Leminski diferencia-se, escolhe sapo ao invés de rã, como a maioria das traduções. O verbo *tobikomu*, que representa a ação saltar/entrar, sem correspondente em nossa língua, é traduzido apenas por saltar. *Oto* é traduzido por som, pois todo barulho ou ruído é um som. Se lermos a tradução de Leminski em voz alta, percebemos que um som se repete. A letra “s” de “sapo”, “salta” e “som” quando pronunciadas seguidamente, ressaltam a quebra o silêncio.

A simplicidade e concisão do original são percebidas na tradução, que não diz nada mais que o essencial, deixando que o leitor preencha os espaços através da sugestão. A preocupação de Leminski com o zen está presente em todo o capítulo de *Vida* dedicado a Bashô. Finalizaremos este subcapítulo, mencionando uma complementação de Leminski do *haikai* da rã, presente no livro *La vie en close* (1991), com intuito de enriquecer essa análise. Através deste poema auto-reflexivo, com a estrutura formal alterada, Leminski dá ênfase a imagem poética inusitada do *haikai*, mas com características do modernismo brasileiro.

## KAWÁSU

‘Kawásu é ‘sapo’, em japonês.  
 Imagino ter relação original com  
 ‘kawa’, ‘rio’. O batráquio é o animal  
 totêmico do haikai, desde aquele  
 memorável momento em que Mestre  
 Bashô flagrou que, quando um sapo  
 ‘tobikômu’ (‘salta-entra’) no velho  
 tanque, o som da água.

### 3.4 A TRADUÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS

Nascido em 1929, em São Paulo, Haroldo Eurico Browne Campos foi poeta, tradutor de poesias em várias línguas, ensaísta e crítico literário, além de procurador da USP até se aposentar. Juntamente com seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari fundou o grupo *Noigandres* e uma revista com o mesmo nome, embrião da poesia concreta. A tradução é um dos aspectos mais importantes em sua obra. Acredita que esta é *transcrição*, recriação, considerando a estrutura do poema, o ritmo e as combinações sonoras como elementos de grande importância que devem ser explorados na tradução. Em 1962 escreve *Da tradução como criação e como crítica*, ensaio importante para os estudos de tradução. Traduziu poetas e romancistas como Pound, Joyce, Mallarmé, Gomringer, Dante, Maiakovski e haicaístas japoneses, entre eles Bashô.

Recebeu muitos prêmios e homenagens, das quais destacamos a homenagem do Projeto Yugén/ Fundação Japão em 2000 concedido a Haroldo de Campos, Tomie Ohtake e H.J Koellreutter, e a da USP em 2002 por seu papel na divulgação da literatura japonesa no Brasil. Morreu em 2003 deixando muitas obras e transcrições.

Para Campos (1977), a poesia japonesa nos oferece uma impressionante tradição de síntese absoluta e apresentação direta. Ele não está de acordo com a “aura de melifluidade e exotismo gratuito”, que a visão ocidental procura ver na poesia japonesa, desvitalizando dessa forma sua principal riqueza, a linguagem concentrada. Não aceita a denominação de “poesia pó-de-arroz”<sup>31</sup> dada ao *haikai* por Pound em *ABC of Reading* (1934). Para ele, uma poesia tão rica de técnicas de expressão só encontra paralelos em pesquisas das mais avançadas da literatura ocidental contemporânea.

Ao comparar a linguagem poética ocidental e a oriental, Campos (1977) exalta a qualidade desta última por ter como um recurso adicional a visibilidade da metáfora<sup>32</sup>, que se dá através do ideograma. A etimologia do kanji está sempre visível, enriquecendo e refinando a poesia chinesa e japonesa.

A linguagem poética vibra sempre com camadas sucessivas de harmônicos e afinidades naturais, mas no chinês a visibilidade da metáfora tende a elevar essa qualidade à sua mais alta potência. Realmente quando se considera que a palavra “sonho” (em japonês, yumê) é expressa pelos desenhos abreviados, superpostos de vegetação crescendo + rede de pesca+ cobertura+ sol-pôr, não se poderá deixar de pensar nos estímulos que este simples vocábulo oferece (...) o poeta japonês, com eficácia talvez maior utiliza inclusive as analogias gráficas de seu material vocabular. São como os “harmônicos” no plano visual, à disposição do poeta. (p.64-65)

Como um flash da câmara fotográfica, o haikai é produto da sensibilidade e sutileza do poeta que capta a realidade do mundo exterior e interior do poeta, convertendo-o em algo visível a nós leitores. Depois disso, fazemos o processo inverso, do visível (a poesia) para o invisível, ou seja, através da metáfora temos o “uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais”.

<sup>31</sup> Em Pound, a poesia japonesa é apresentada como algo enfeitado, ornamentado.

<sup>32</sup> A metáfora é parte importante e indispensável a forma como o homem usualmente conceitualiza o mundo. A metáfora tem várias definições tradicionalmente, mas para Lakoff e Turner (1989), “metáfora é uma ponte que liga domínios semânticos diferentes fazendo, assim, com que percebamos novos caminhos para a compreensão do sujeito”.

Campos concorda com Fenollosa<sup>33</sup> quando este, em seus estudos, classifica o ideograma como um ícone, acreditando que por esse motivo a poesia japonesa e chinesa estão estreitamente ligadas num sentido visual com artes expressivas como a pintura.

Desde logo o “pictograma” é decididamente um “ícone”: é uma pintura que, em virtude de suas próprias características, se relaciona, de algum modo, por similaridade, com o real, embora essa “qualidade representativa” possa não decorrer de imitação servil, mas de diferenciada configuração de relações segundo um critério seletivo e criativo (Campos, 1994:48-49).

Vejamos a poesia original e a tradução de Campos:

**Furu ike ya**  
**Kawasu tobikom**  
**Mizu no oto**

**O velho tanque**

**rã salt**

**tomba**

**rumor de água**

Como podemos perceber ao comparar original e tradução, a forma em que a última é apresentada é bastante diferente. Nesta poesia temos quatro versos dispostos como degraus de uma escada, em quatro linhas, de forma descontínua. Os versos têm 4, 2, 1, 4 sílabas poéticas, respectivamente, com ausência de rima e título.

---

<sup>33</sup> Ernest Fenollosa (1853-1908) foi um japonólogo simólogo americano que procurou preservar a arte tradicional japonesa. Faleceu em Londres, mas a seu pedido, suas cinzas foram enterradas perto do lago Biwa, na Província de Shiga.

**O/ ve/lho/ tan/que**

1 1 1 1 = 4 sílabas

**rã/ salt**

1 1 = 2 sílabas

**tom/ba**

1 = 2 sílabas

**ru/mor/ de/ á/gua**

1 1 1 1 = 4 sílabas

Para fazer sua tradução, Campos fez um estudo dos ideogramas que compõe o poema, por considerar a visualidade do *kanji* extremamente importante no conjunto da poesia. Vejamos sua análise:

**古** (1) furu (velho): O sinal de 10 sobre a boca (kuchi); o que passou de boca em boca por 10 gerações (Pound via Fmollosa), ou notícia 10 vezes repetida (Vaccari, Pictorial Chinese/ Japanese)

**池** (2) ike (lago, tanque): caracteriza-se pelo elemento “água” (mizu), abreviado, à esquerda do ideograma.

**や** (3) ya: partícula expletiva, escrita em hiragana.

**蛙** (4) kawazu (rã): caracteriza-se pelo elemento “verme” (mushi), à esquerda do ideograma, indicando espécie animal.

**飛込む** (5) tobikomu: verbo composto por tobu “saltar” + komeru, “entrar”; contem os dois pólos da ação: o salto e o mergulho; grava-se com dois *kanji* superpostos: o de *tobu* seria, para Vaccari, a pintura sintética de pássaros no ato do vôo; o de *komeru* reúne uma parte inferior, indicativa de uma parte de “movimento para frente” (shinnyu, cf. Vaccari; “o processo”: pegadas + um pé, cf. Pound/Fenollosa), e outra superior (nyu, Vaccari), significando “entrar” (como um rio na sua foz); a desinência verbal *mu* está grafada em *hiragana*.

**水** (6) mizu (água): pictografia de fios de água correndo.

**の** (7) no (de): preposição, em grafia *hiragana*.

**音** (8) oto (rumor): embora extremamente estilizado e de interpretação problemática, este símbolo, para Vaccari, remontaria a uma antiga pictografia de uma boca aberta, deixando ver a língua (parte inferior do *kanji*), no ato de produzir o som.

Neste haikai de Bashô, talvez o mais famoso do gênero, o eixo da ação está na palavra composta *tobikomu*, formada pela aglutinação dos verbos saltar (*tobu*) + entrar (*komeru*). No original, a transição dos “shots” visuais se faz assim, sem solução de continuidade, de uma tomada para outra, até o remate, que se resume, como numa etapa final de montagem cinematográfica, no rumorejar da água agitada pelo baque de um corpo que saltou e nela imergiu. Por aqui se pode avaliar a pobreza, para não dizer infidelidade, que haveria numa tradução convencional, que só fixasse a imagem da rã saltando, por exemplo. Com a “palavra-valise” à maneira joyciana, “saltomba” (fragmentada visualmente por um recurso à Cummings de apostrofação, “salt/tomba”), procurei acompanhar o desenrolar filmico da idéia, “esse desejo de fundir imagem em imagem” que, para D. Keene, caracteriza a poesia japonesa. De outro lado, a textura fônica de “saltomba” não deixa, de certo modo, de responder à *tobikomu*. (CAMPOS, 1977:62)

A análise feita por Campos assemelha-se um pouco à feita no início deste capítulo, salvo algumas diferenças quanto à origem pictográfica. Vale ressaltar que nossa análise dos ideogramas da poesia de Bashô tem como objetivo facilitar sua compreensão nem sempre fácil, para nós que utilizamos a escrita alfabética, visto que o ideograma se originou através de desenhos, pictografias, que simbolizavam algo e que com o decorrer do tempo passaram a ser símbolos convencionados. (vide 3º página 69). Em sua análise dos ideogramas, Campos se utiliza das pesquisas de Fenollosa e Vaccari. Algumas das diferenças que podemos perceber entre as duas análises são:

- O ideograma 古, onde a parte superior 十 representa o número dez, exatamente como o numeral é escrito em japonês que, associado à parte inferior 口 (*kuchi*, boca em japonês), significaria dez gerações, ou notícia dez vezes repetida. Em nossa análise o pictograma representa um crânio com um enfeite na parte superior, fazendo referencia aos antepassados, ao antigo, velho.
- Em nossa análise de *kawasu* 蛙, seu *kanji* é uma junção do ideograma de inseto com o *kanji* que indica o sinal sonoro de barulho. 虫 + 圭, enquanto na análise de Campos os mesmos significam verme e espécie animal.



- Oto 音 para Campos, é a boca aberta com a língua visível ao se produzir som. Segundo o dicionário de pictogramas usado em nossa análise, o que impede a fala não é a língua, mas um sinal, algo que interfere na produção do som.

Para Campos essa análise foi fundamental em sua transcrição, pois através dela tenta recuperar o recurso visual do ideograma. O poeta tradutor começa a transcriar através da forma do poema. Para traduzir o verbo *tobikomu*, criou a palavra SALTOMBA, para recuperar a idéia de voar + entrar do verbo *tobikomu*. E para tornar mais visual essa ação, Campos brinca com a disposição dos versos:

**rã salt**      **salto**  
                     ↘  
                     **tomba**

Desta forma, Campos tenta tornar visível a idéia de salto e mergulho da rã na água. A forma do poema original é abandonada em prol da recuperação de um outro elemento, a visualidade da ação do verbo *tobikomu* presente no ideograma e sem correspondente em língua portuguesa. Essa maneira de traduzir, sempre priorizando a forma do poema é uma das principais características da transcrição.

É importante mencionar que, ao escrever os ideogramas nos dias de hoje, o japonês não percebe esses elementos visuais do *kanji* tão claramente como poderíamos imaginar, visto que o processo de escrita já é algo automatizado e também produto de mudanças e convenções que foram acontecendo no decorrer de milhares de anos. Durante a aquisição da escrita, a criança japonesa é apresentada aos pictogramas sempre fazendo referencia a imagem que ele evoca. No decorrer do tempo desse processo é interiorizado, e os elementos passam a ser símbolos, como as letras do nosso alfabeto. O recurso visual apresentado por Campos está presente, mas não é em

todos os *kanji* que ele aparece claramente, sendo necessário um estudo da origem e da evolução da pictografia ao ideograma. O elemento visual pode ser explorado na poesia, por exemplo.

Neste subcapítulo vimos que a tradução de Campos não é convencional, é uma transcrição. Para preservar algumas características do poema original que julga mais importantes, o tradutor opta por transcriar a palavra *tobikomu* por salt/tomba, para dar ênfase ao movimento da rã. Também valoriza bastante a metáfora visual presente no *haikai* via ideograma. Embora sua corrente teórica e transcrições não sejam totalmente aceitas por alguns teóricos, Campos é um dos grandes tradutores brasileiros e considerado um dos maiores divulgadores da poesia *haikai* no Brasil.

### 3.5 A TRADUÇÃO DE PAULO FRANCHETTI/ ELZA DOI

Paulo Franchetti é considerado um dos maiores pesquisadores sobre *haikai* do Brasil. Professor de Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, começou a interessar-se academicamente pela poesia japonesa após um trabalho sobre poesia concreta em 1982 e início de uma pesquisa sobre Camilo Peçanha e Wenceslau de Moraes. Desde então seus estudos sobre *haikai* só aumentaram, através de leitura mais aprofundada sobre poesia japonesa e o aprendizado da língua japonesa. Dos seus anos de estudo sobre o assunto resultaram vários trabalhos, dentre eles o livro *Haikai – antologia e história*, feito em parceria com Elza Doi, também professora da UNICAMP, grande amiga, e co-tradutora da “poesia da rã”. Essa tradução está presente no livro acima mencionado, juntamente com outras traduções de poesias de haicaístas japoneses importantes, divididas de acordo com o *kigô* (Ano Novo, Primavera, Verão, Outono e Inverno).

Franchetti (1990) afirma que Bashô é um poeta especial não pela sua concepção de vida e poesia que se revela através do *haikai*, elevando-o a um *michi* (caminho). Ao contemplar sua poesia não se deve esquecer que seu *haikai*

é produto de um pensamento religioso sincrético, em que o animismo shintoísta convive com a doutrina budista do mundo como ilusão e sofrimento (...). Da mesma forma, ao pensar o haikai como arte, precisamos ter consciência de que conceitos estéticos tão familiares para nós, como, por exemplo, verossimilhança, universalidade, particularidade, são estranhos a tradição japonesa. (p.19)

O que o autor quer dizer é que ao tentar compreender a obra de Bashô sem entender a filosofia, os costumes e a época em que ele viveu, não chegaremos a um resultado. O pensar ocidental e o oriental diferem bastante entre si, e para entender o outro lado é preciso desprender-se de preconceitos e tornar-se mais sensível ao novo.

Em seu livro *Haikai – antologia e história*, Franchetti apresenta um rápido panorama da presença do haikai no Ocidente, mais especificamente nos países de Língua Portuguesa. “A história do haikai no Ocidente é apenas um capítulo da longa história da integração entre os dois lados do planeta”, e uma das primeiras definições do que seria essa nova forma poética foi feita pelo Padre João Rodrigues, em 1604, em *Arte da lingua de Iapam*, quando os missionários católicos começavam seus trabalhos no oriente:

Há hua sorte de versos a modo de Renga que se chama: Faicai, de estilo mais baixo & o verso he de palavras ordinárias, & facetas a modo de verso macarrônico, & este modo de Renga, posto que nan tem tantos preceitos como a verdadeira, o numero de versos pode ser o mesmo. E pode começar pello segundo verso de sete sete, que se chama Tçuquecu, & continuar com cinco sete cinco. (apud Franchetti, 1990:37)

Também comenta as traduções de Wenceslau de Moraes e Haroldo de Campos, comentários estes que em breve serão expostos. Como pesquisador e estudioso do *haikai* no Brasil, divide-o em três tendências ou linhagens<sup>34</sup>:

- 1) A tendência originada por Guilherme de Almeida, que julgava o *haikai* como “a anotação poética e sincera de um momento de elite”, além de acrescentar métrica rígida e título a seus poemas.

---

<sup>34</sup> In [www.germinaliteratura.com.br/p.cruzadas\\_out2005.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/p.cruzadas_out2005.htm)

- 2) A tendência que provém dos imigrantes japoneses que aclimataram o *haikai* conservando os critérios que julgavam mais importantes no gênero. Seu principal representante é o poeta Nempuku Sato, e essa tradição se mantém em algumas cidades brasileiras, preservadas através de grupos ou associações dedicadas ao *haikai*. A mais antiga é o Grêmio Haikai ipê. Sua característica principal é a exigência da objetividade do *haikai* e a presença de uma palavra indicativa de estação do ano (*kigo*).
- 3) A tendência que valoriza o lado zen, observando atentamente o *haikai*, buscando um segundo sentido, irônico ou místico através de uma relação entre elementos da linguagem. A métrica deixa de ter importância. Seu maior representante foi Paulo Leminski.

Franchetti acredita que para se produzir um bom *haikai*, é preciso algum conhecimento, mas não um conhecimento denso da cultura japonesa, nem estudar profundamente os textos budistas, assim como um lutador de judô ou karatê não precisa se aprofundar nos costumes nipônicos para serem bons lutadores.

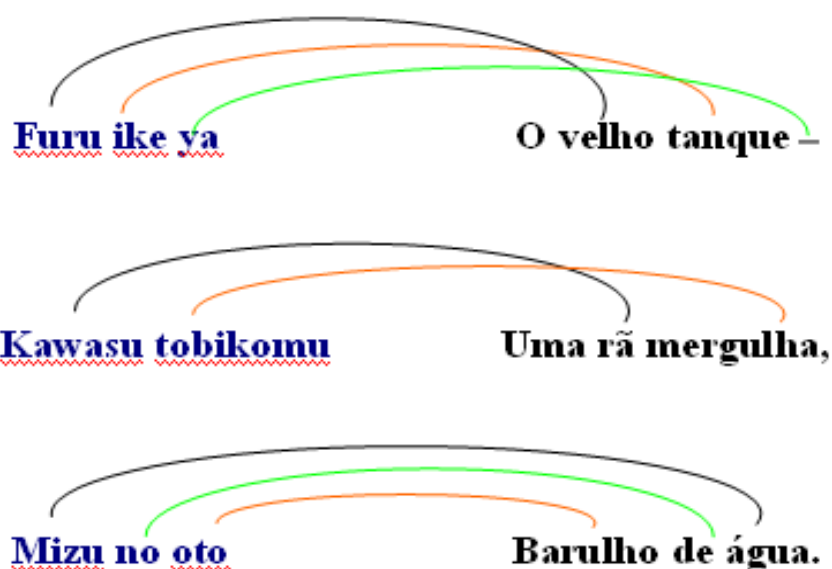
Algum conhecimento é necessário, principalmente para poder sentir a diferença, para perceber o jeito de olhar e de registrar a sensação que respondem pela especificidade do haikai. Décio Pignatari, contrapondo-se a um conferencista que afirmava que era impossível compreender a gravura japonesa sem conhecer o Zen e a história da cultura japonesa, afirmou, certa vez: “não será preciso que eu vista uma armadura medieval para entender uma igreja românica, nem tampouco que me enfie numa roupagem de samurai para saber ver um kakemono”. Quanto a mim, nem tanto ao mar, nem tanto à terra. A leitura dos clássicos, a percepção do quadro de referências religiosas e culturais, a observação do que o poeta disse numa determinada situação em que outras coisas podiam ou deviam ser ditas – tudo isso compõe, à volta das breves linhas do haikai, um quadro de estranhamento, em relação à nossa própria época e tradição, que é, a meu ver, salutar.<sup>35</sup>

Ao traduzir o famoso *haikai* de Bashô, Franchetti utilizou-se de seus estudos sobre a poesia e a língua japonesa e, juntamente com Elza Doi, fez a seguinte tradução:

---

<sup>35</sup> Franchetti, em entrevista concedida a Revista de Cultura Agulha, <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42franchetti.htm>





A tradução de Franchetti, das quatro apresentadas, é a mais literal. Cada palavra da poesia foi traduzida: furu – velho; ike – tanque; ya, partícula expletiva substituída pelo hífen; kawasu – rã; tobikomu – mergulha; mizu – água; no – preposição de; oto – barulho. Mais do que a forma e a estética da apresentação, preocupa-se em transmitir a essência e a informação do que o poema contém.

Franchetti afirma que devemos considerar o texto a ser traduzido como ponto de tensão entre outros textos (com leitores de épocas diferentes, contemporâneo ao original e de uma época seguinte onde será traduzido).

Penso que o haikai seja tão traduzível quanto qualquer texto pertencente a uma civilização distante da nossa no tempo ou no espaço. Não me parece que deva ser mais difícil traduzir um haikai do que um poema provençal ou um poema árabe. Quando se lê muita literatura de um período ou civilização, percebe-se a rede de referências em que se apóia cada novo texto. A tradução deve levar em conta esses efeitos de sentido, isto é, o que, no impacto de um texto sobre o leitor, provém das alusões que ele faz a outros, pelo aproveitamento que faz dos que o precederam. Um texto é sempre um ponto de tensão dentro de um conjunto de outros textos: o leitor da época tinha costumes e referências com as quais o texto se combinava ou colidia; os leitores das épocas seguintes tinham também os seus costumes e referências, que incluíam, modificados e selecionados, os costumes e referências do tempo da produção da obra. Quando leio um haikai japonês, uma parte do que percebo provém de eu conhecer um pouco da tradição poética japonesa, de ter lido muitos haicais e textos sobre haikai.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Opus cit.

Afirma que em sua tradução procura reproduzir os efeitos que sentiu, e se julgar necessário o faz em notas de rodapé. Embora em sua tradução não tenha se utilizado de artifícios, se tomarmos novamente o conceito de *haikai*, veremos que ele é um poema breve e objetivo, cujo único interesse é seu sabor particular. Essa característica de não informar nada além do necessário e fazer com que o leitor preencha as lacunas através do que o poema sugere, é o fundamento do *haikai*, e Franchetti, através de sua experiência e conhecimento da tradição poética japonesa, talvez tenha procurado preservar em sua tradução esse conceito, não acrescentando nenhuma informação estética, não alterando a forma.

Na minha tradução, é claro, vou tentar reproduzir os efeitos de sentido que percebi. Mas isso não quer dizer que não precise complementar a tradução com notas de rodapé, para que o leitor possa perceber de onde vem o brilho, a especificidade ou o caráter de obra-prima do haikai que tem ante os olhos.<sup>37</sup>

Desse modo, Franchetti acredita que traduzir poemas não é tarefa impossível, é necessário apenas compreendê-los em um contexto maior, da cultura de partida e de chegada. E em sua tradução opta pela literalidade, talvez para manter o sabor particular próprio do *haikai*: cabe ao leitor inferir e completar o seu sentido.

### 3.6 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Faremos mais uma análise das traduções de Moraes, Leminski, Campos e Franchetti, numa perspectiva comparativista. Nossa intenção é, a partir das quatro traduções analisadas separadamente, confrontá-las com o intuito de observar semelhanças e diferenças entre elas.

Conforme já foi mencionado, essas traduções foram selecionadas de um conjunto de cerca de 50 traduções do “*haikai* da rã” em língua portuguesa. Interessante notar como um pequeno poema feito no século XVII despertou e ainda desperta o interesse de tantos poetas e tradutores ocidentais. Para esse trabalho foram escolhidas

---

<sup>37</sup> Opus cit.

quatro traduções entre as mais conhecidas e difundidas de anos diferentes do século XX, uma de Portugal e as demais do Brasil.

Devemos levar em conta não só as diferentes épocas em que os poetas estão inseridos, mas também sua bagagem de conhecimentos, vivências e proximidade com o “universo” japonês.

Dentre os quatro tradutores, Wenceslau de Moraes e Elza Doi foram os únicos que viveram no Japão, sendo que Moraes lá permaneceu até o fim de sua vida. Teve a oportunidade de interagir com o povo japonês, conhecer seus costumes e apreciar a cultura e a literatura de perto. Porém, os demais tradutores em estudo, mesmo sem uma experiência como a de Moraes, tiveram contato com o Japão de alguma forma. Leminski entrou em contato com o zen budismo através das artes marciais, filosofia que é a essência do *haikai* de Bashô. Campos dedicou-se ao estudo do ideograma como metáfora visual, por considerar a visualidade do *kanji* extremamente importante no conjunto da poesia. Franchetti apaixonou-se pela poesia e, por causa dela procurou conhecer mais e mais esse “novo mundo” através do aprendizado da língua e literatura japonesa.

Vejamos agora as quatro traduções:

**Um templo, um tanque musgoso;  
Mudez apenas cortada  
Pelo ruído das rãs,  
Saltando à água. Mais nada...**

(Wencelau de Moraes)

**Velha lagoa  
O sapo salta**



## **O som da água**

(Paulo Leminski)

## **O velho tanque**

**rã salt**

**tomba**

**rumor de água**

(Haroldo de Campos)

**O velho tanque –**

**Uma rã mergulha,**

**Barulho de água.**

(Paulo Franchetti/ Elza Doi)

Numa primeira análise vemos que a forma e a métrica diferem bastante nas poesias, a primeira com sete sílabas poéticas em cada verso e rima cruzada no segundo e quarto versos (ABCB), a segunda com quatro sílabas poéticas em cada verso sem rima, a terceira com quatro, dois, dois, quatro sílabas poéticas respectivamente a última com quatro, cinco, cinco sílabas poéticas sem rima. São duas poesias com três versos e duas com quatro, mas nenhuma observa a métrica tradicional do *haikai*.

Das quatro traduções, apenas uma não é brasileira, a mais antiga, que apresenta uma forma bastante conhecida e apreciada em Portugal: a quadra. Como já sabemos, Moraes optou por traduzir o *haikai* nessa forma por considerá-la a mais indicada para o público alvo, visto que a quadra era a forma popular mais curta da poesia portuguesa, portanto, a melhor opção para a tradução.

Outra diferença das demais é seu caráter descritivo. As outras traduções preservam a objetividade da mensagem do *haikai* original. A tradução de Moraes é praticamente uma descrição poética do que o original sugeriu em poucas palavras. Franchetti (1990) faz um comentário sobre essa tradução:

(...) Moraes se esforça por mostrar aos portugueses a grande e sofisticada civilização que se desenvolvia no outro extremo do mundo, busca apresentar-lhes uma possibilidade concreta e realizada de alto desenvolvimento moral e cultural fora dos padrões e práticas cristãs (...) Do ponto de vista da tradução de *haikai*, seu trabalho não deixa de ser interessante, mas, preocupado em conseguir em português tão tradicional e popular quanto o terceto japonês, Moraes vai traduzir os *hokku* em quadras, o que o obriga freqüentemente a inserir palavras ou frases que não aparecem na versão literal que faz também de cada poema. O resultado, muitas vezes, deixa a desejar, porque o texto traduzido resulta muito explicativo ou mesmo prolixo. (p.38-39)

Usaremos a divisão de Franchetti das tendências do *haikai* no Brasil para analisarmos as outras traduções. Recordamos que Franchetti divide em três vertentes ou tendências: a representada por Guilherme de Almeida (métrica rígida com rima e título no poema), a tradicional, que provém dos imigrantes japoneses e preserva as tradições da poesia japonesa inclusive o *kigo*, e a tendência que valoriza o lado zen, buscando um sentido irônico ou místico, representada por Leminski.

De acordo com essa classificação, a tradução de Franchetti se encaixaria na linha tradicional, por causa da objetividade e literalidade, para dessa forma manter o tradicional. A tradução de Leminski se encaixaria na terceira vertente, não só por ele ser seu maior representante enquanto poeta de *haikai*, mas porque sua tradução é um pouco mais trabalhada na escolha das palavras.

Franchetti acredita que essas duas tendências são as mais interessantes, pois preservam as características de um *haikai*:

Nas suas vertentes mais interessantes, que são a de orientação zen e a de orientação nipônica conservadora, o haikai faz da modéstia e do apagamento do eu valores estéticos. E tendo como norma central a busca de uma linguagem objetiva e coloquial, tanto o haikai zen quanto o haikai tradicional tendem a recusar o exibicionismo, a ostensiva e fácil elaboração lingüística ou

metalingüística. Além disso, essas duas vertentes do haikai o difundem basicamente por meio de oficinas, debates, concursos e sessões de estudo, de modo que o nome haikai designa aí, mais do que um gênero literário ou uma forma, uma prática, um modo específico de utilizar a linguagem. Uma prática que se revela avessa à celebração e à exibição do “gênio”, e na qual o produto é, muitas vezes, avaliado principalmente como testemunho de uma ação dirigida para uma finalidade.<sup>38</sup>

A transcrição de Campos não teria lugar nessa classificação de Franchetti, pois este acredita que a abordagem adotada por Campos é exclusivamente literária, concentrando muita atenção na “materialidade do signo”, perdendo uma característica do *haikai*: o despojamento.

Penso que as traduções de Haroldo foram feitas com um viés muito específico. Ele julgava que devia concentrar a atenção no ideograma. Ora, uma dada palavra, num haikai, tanto pode ser escrita com ideograma ou com caracteres silábicos. É uma escolha que o poeta ou o calígrafo tem. Além disso, a poesia clássica japonesa, da qual o haikai emerge tardiamente como forma autônoma, é eminentemente oral: os participantes se reúnem e *dizem* as estrofes do poema coletivo, que são anotadas por um secretário. Já o haikai, o terceto isolado do poema coletivo, era apresentado sempre com um outro texto, verbal ou visual. Quando era apresentado com um acompanhamento visual, a escolha do *kanji* ou da grafia silábica era determinada pelas necessidades da composição visual. Quero dizer: há muito mais visualidade, no haikai, do que a visualidade enfatizada por Haroldo, que tinha uma perspectiva simultaneamente etimológica e paronomástica: etimológica porque buscava decompor o *kanji* nos seus componentes, e paronomástica porque buscava, ao longo do haikai, as repetições, as retomadas das partes ou figuras identificadas na decomposição do ideograma. Minha crítica à tradução do haikai da *rã*, nesse livro, se funda no fato de que o texto de Bashô, cuja singularidade na história do haikai reside no fato de ter tratado a *rã* sem personificações, alusões ou ironia, acabou por originar, em português, um texto desequilibrado, que atrai sobre o jogo verbal, e não sobre o seu despojamento imagético e lingüístico, a atenção do leitor.<sup>39</sup>

Concordamos com Franchetti quando ele afirma que na tradução de Campos falta o despojamento que o *haikai*, em sua essência, propõe. Mas é preciso levar em consideração que a concepção de tradução para Campos é outra, é de recriação. A transcrição usada por Campos possibilita ao tradutor, a partir do seu olhar sobre o poema, traduzir de forma criativa, sendo sua tradução o produto de elaboração da

<sup>38</sup> Franchetti em entrevista concedida a Revista de Cultura Agulha, <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42franchetti.htm>

<sup>39</sup> Opus cit.

forma. Vemos na tradução de Campos uma forma interessante e criativa de expressar o que o original sugeriu.

Neste trabalho apresentamos quatro formas de ver/interpretar o “*haikai* da rã” de Bashô. Os autores se propõem a interpretá-lo, cada qual com um olhar diferente sobre o original, muitas vezes percebendo algo que não foi visto por outra pessoa. Essa diversidade de leitura é que traz riqueza ao poema, também através de suas traduções.

O “*haikai* da rã” é uma poesia que conquistou o mundo, chegando a ter, somente em língua portuguesa, muitas traduções (vide anexo). Bashô foi um grande mestre, lembrado e respeitado até os dias de hoje por sua poética. Não é de admirar que muitos tenham tentado traduzir sua poesia durante esses séculos, através de tradutores de inúmeros países com os mais variados pontos de vista teóricos. Sem essas traduções, o *haikai* de Bashô não estaria presente até hoje em vários países de tantas línguas diferentes. Por isso, terminamos nossa análise com uma citação de Arrojo (2003:24), que diz que a tradução, como leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados “originais” de um autor, e assume sua condição de produtora de significados; mesmo porque protegê-los seria impossível.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contextualizando a poesia *haikai* e o poeta Bashô no seu tempo e espaço, passando pela busca da compreensão da forma oriental de ver o mundo através da arte, vida e religião, analisamos neste trabalho quatro traduções do “*haikai* da rã”, nas quais a sensação do ‘instante poético’ do “*Mizu no Oto*” concretiza-se de diversos modos. Toda essa cuidadosa pesquisa sobre a cultura japonesa não foi por acaso, pois a finalidade foi apresentar ao nosso leitor essa cultura tão fascinante que é a japonesa e, dessa forma, facilitar a compreensão da análise feita neste trabalho.

Assim, nossa intenção foi analisar as traduções de Wenceslau de Moraes, Paulo Leminski, Haroldo de Campos e Paulo Franchetti/Elza Doi do “*haikai* da rã” de Bashô, verificando os recursos/estratégias usados pelos tradutores, além das semelhanças e diferenças entre as mesmas. Fundamentamos nossa análise nas teorias de Literatura Comparada. No que diz respeito à tradução, nos baseamos especialmente

nos Estudos Descritivos, pois analisa as traduções de forma descritiva. Pudemos verificar, direta ou indiretamente, quais concepções e teorias são aceitas e usadas por cada tradutor em seus poemas-traduições.

A semiótica de Peirce nos ajudou na análise e compreensão do *haikai*, permitindo-nos penetrar no movimento interno da mensagem do poema. Através dela vimos que o *haikai* é ícone, através da imagem sugerida pelo ideograma, e também índice, já que indica aquilo que o poeta quis transmitir. Entendendo que o *haikai* é, principalmente, a qualidade da pura sensação, ou seja, a primeiridade definida por Peirce, pudemos compreender melhor os recursos e procedimentos empregados no *haikai* original e em suas traduções, chegando às conclusões que se seguem.

Ao traduzir o *haikai* japonês em língua portuguesa, suas características formais não são necessariamente mantidas. Apenas um dos tradutores, Franchetti, que procura manter “fidelidade” à essência do original, apresenta uma tradução literal, embora a métrica 5/7/5 não seja mantida.

As outras traduções utilizam uma abordagem mais literária, cada uma à sua maneira. Moraes procurou adaptar o poema de Bashô à cultura de chegada, ou seja, a cultura portuguesa. Julgou mais apropriado traduzir a forma 5/7/5 através da quadra portuguesa, forma poética popular em Portugal, correspondente à popularidade do *haikai* no Japão. Moraes preocupou-se com o pólo receptor, adaptando sua tradução aos moldes portugueses.

Leminski, por sua vez, buscou transmitir em sua tradução a mensagem filosófica do *haikai*. Como vimos, a filosofia zen budista é intrínseca aos *haikais* de Bashô. Leminski, praticante do zen, pode sentir mais que os outros tradutores essa essência, por isso procurou transmiti-la em sua tradução, preservando a simplicidade e concisão do original.

Campos é o tradutor que explora intensamente a forma do poema. Fundamentado na estética que ele próprio criou junto com seu irmão, a transcrição, ele recria o poema da rã de forma que é possível visualizarmos o movimento do salto da rã. Baseado na transcrição e nas idéias de Fenollosa e Pound sobre a visualidade do ideograma, Campos explora todos os elementos presentes no original, resultando em uma das traduções mais originais desse poema, sendo por esse motivo bastante elogiada pela criatividade e inventividade da transcrição, e também criticada por perder a característica essencial do *haikai*: a simplicidade.

Com esta análise, concluímos que os conceitos estéticos de pobreza e solidão presentes no original estão mais presentes nas traduções de Leminski e Franchetti, pois estes procuraram não rebuscar muito a tradução, mantendo o objetivo primeiro do *haikai* que é concisão, simplicidade e objetividade. Encontramos as seguintes semelhanças entre as traduções:

- Apenas duas traduções apresentam três versos.
- Nenhuma tradução mantém a métrica 5/7/5 sílabas poéticas.
- Todos mostram-se encantados por sua poética e mencionam a importância de desprender-se do preconceito com o novo e o conhecimento da filosofia zen budista.

Quanto às diferenças, estas já foram apresentadas nos parágrafos anteriores. Apenas enfatizamos que cada tradutor pertenceu a uma época e adotava sua teoria tradutória. Moraes viveu no Japão, Leminski experimentou o zen através de uma arte marcial, percebendo-o melhor no poema de Bashô. Campos procurou no ideograma a mensagem do poema. Franchetti estudou a fundo a poesia japonesa e baseados nele fez sua tradução. Com um único objetivo, o de traduzir Bashô, fazem-no seguindo o conselho do mestre, o de chegar ao mesmo lugar, mas traçando seu próprio caminho.

A cultura japonesa é tão rica e vasta, que este trabalho é apenas um estudo, ainda inacabado, de muitas possibilidades e aspectos que ainda podem ser explorados. Pesquisar sobre a poesia japonesa foi bastante proveitoso e gratificante. Poder conhecer um pouco mais sobre a história e a cultura do Japão, mais precisamente sobre o *haikai*, contribuiu não somente para um enriquecimento pessoal, mas também para divulgar, através da presente pesquisa, a cultura nipônica. O *haikai*, enquanto instante poético, possibilita-nos perceber a primeiridade definida por Peirce, uma consciência imediata que não analisa, apenas sente. E é na poesia de Bashô que podemos perceber, de uma forma especial, a essência do *haikai*.

## BIBLIOGRAFIA

*Antologia da rã*. [online]. Jul 2006. [cited 10.08.06]  
<http://www.kakinet.com/caqui/furuike.shtml>

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: *Os pensadores*. Tradução de Manuel Vallandro e Gerd Bomheim. São Paulo: Abril, 1973. v. IV.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

AUGUSTO, Jordan. *Kojiki, Nihon-shoki e Manyô-shu – A compilação do clássico*. [online] [cited 20.01.2007] <http://www.bugei.com.br/ensaios/index.asp?show=ensaio&id=648>



BASHÔ, Matsuo. *Sendas de Oku*. Olga Savary (trad.) Roswitha Kempf: São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa - renuncia do tradutor*. In: Heideiniann, Wesner. *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001.

CAMPOS, H. *Haikai: homenagem à síntese*. In: \_\_\_\_\_. *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1977. 55-62.

\_\_\_\_\_. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem* / Haroldo de Campos (org); textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 3ª ed. São Paulo:Edusp, 1994

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem: Ensaios de teoria e crítica literária*. In: \_\_\_\_\_. *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. 3ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Visualidade e concisão na poesia japonesa*. In: \_\_\_\_\_. *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1977. 63-75.

CARVALHAL, Tania Franco. *Imagens da tradução: Haroldo de Campos e Octavio Paz*. In: *Transcrições: teoria e práticas*. Org. Tânia Franco Carvalhal et all. Porto Alegre: Evangraf, 33, 2004.

\_\_\_\_\_. *Literatura comparada*. 4ª ed. São Paulo, Ática, 2006.

COELHO, Jaime Nuno Cepeda. *Dicionário de japonês-português*. Portugal: Porto, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Junia Barreto (trad.). Belo Horizonte,: UFMG, 2002.

DOTTO NETO, Ignácio. *Prosa preguiçosa e exotismo*, a literatura de Wenceslau de Moraes. Campinas, 2003. 152p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

ESPÍNOLA, Adriano. *Trapézio: haikais*. Fortaleza: Edições Água, 1984.

FRANCHETTI, Paulo. *Introdução*. In: FRANCHETTI, Paulo (org). *Haikai*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

\_\_\_\_\_. *Guilherme de Almeida e a história do haikai no Brasil*. [online] Jan. 2006.  
<http://www.revista.agulha.nom.br/pfr01.html>

\_\_\_\_\_. *O haikai no Brasil*. [online]. [cited 06.01.2006]  
<http://www.unicamp.br/~franchet/moraesha.htm>.

GADELHA, Raimundo. *Um estreito chamado horizonte*. 2ª ed. São Paulo: Massao Ohno, 1991.

GÓES, Denise. *Entrevista: Franchetti*. [online] [cited 05.05.2007]  
[http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas\\_out2005.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_out2005.htm)

ISHIKAWA, Takuboku. *Tankas*. Masuo Yamaki e Paulo Colina (trad.) São Paulo: Roswitha Kempf, 1988.

IWAKAMI, Laura Tey. *Da oralidade à sistematização da escrita – um estudo dos primórdios da comunicação no Japão*. São Paulo, 2003. 149p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Percursos do ideograma - O processo de uma linguagem*. 1992. 107f. Dissertação. (Programa de Pós-graduação em comunicação e semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JANEIRA, A Martins. *O jardim do encanto perdido - aventura maravilhosa de Wenceslau de Moraes no Japão*. Porto: Manuel Barreira, 1956.

JIMÉNEZ, José O. *Antología de la poesía hispano-americana contemporánea*. 1914-1987, Madrid: Alianza Editorial, 2000.

*Kanji Gen* (Origem dos kanjis). Japão: Gakushu Kenkyusha, 1998.

*Kanji Yomikaki Jiten* (Dicionário de ideogramas – escrita e leitura). Série Rainbow Shogakusei. Tóquio: Gaken, 1970.

KATO, Shuichi. *Histoire de la littérature japonaise*. Tomo 2. França: Fayard/Intertextes, 1985.

KOELLREUTTER, H.J. *Estética - a procura de um mundo “vis-à-vis”*. Salomé Gandelman (trad.), São Paulo: Novas Metas, 1983.

LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trotski*. Porto Alegre, Sulina, 1990, p. 69-135.

LIMA, Wanderson. *Haicai, haicais: entrevista com Paulo Franchetti* [online]. Dez. 2004. [cited 06.01.2007]. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42franchetti.htm>

MELO, Ronilson Ferreira de. *A gesticulação semiótica de e.e. cumings na tradução de Augusto de Campos*. Fortaleza, 2006. 129p. Dissertação (Mestrado Acadêmico em

Linguística Aplicada). Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará.

MILTON, John. *Tradução: Teoria e prática*. 2ed. São Paulo: Martins Torres, 1998.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo:1998, Cultrix.

MORAES, Wenceslau de. *Cartas do Japão*. Segunda série, volumeII. Lisboa: Portugal-Brasil sociedade editora, 1927.

\_\_\_\_\_. *Relance da alma japonesa*. Parceria A. M. Pereira Ltda., 1973.

NOJIRI, Antonio. *Poesia Japonesa*. São Paulo: Zipango, 2005.

PAZ, Octavio. *Prefácio*. In: SAVARY, Olga. *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Massao Ohno/ Roswitha Kempf, 1980, p. 13-21.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Sebastião U. Leite (trad.), 2ªed., São Paulo: Perspectiva, 1990, Debates, Crítica, p. 155-184.

PIGNATARI, D. *Semiótica e Literatura: edição reorganizada e acrescida de novos textos*. 3ª ed. São Paulo. Cultrix, 17, 1987

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. Ed. São Paulo. Perspectiva, 1987.

RODRIGUES, C.C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

ROWLEY, Michael. *Kanji Pictográfico: dicionário ilustrado mnemônico japonês-português*. Suara Basto (trad.). São Paulo: Conrad, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 3ªed, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Semiótica Aplicada*. Ed. R. J. Thomson Learning, 2002.

SAVARY, Olga. *Haikais de Bashô*. Hucitec: São Paulo, 1989.

SIQUEIRA, Rodrigues de Almeida. *O zen e a arte do haikai*. [online]. Dez/94 [cited 06.01.2006]

SOUSA, Sonia Mara R. de. *Um outro olhar: Filosofia*. São Paulo: FTD, 1995.

SVANASCINI, O. Introdução. In: SAVARY, Olga. *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Massao Ohno/ Roswitha Kempf, 1980, p. 23.

*Trabalhos científicos: normas para organização, redação e apresentação*. Fortaleza: EDUECE, 2003.

VIEIRA, E. A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos polissistemas. VIEIRA, Else Ribeiro Pires. (org) *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996, 124-137.

Wenceslau de Moraes e o Haikai. [online]. [cited 06.01.2006]  
<http://www.unicamp.br/~franchet/moraesha.htm>.

**ANEXOS**

## ANEXO I

Antologia da rã – traduções em língua portuguesa do “haikai da rã” de Bashô apresentadas no site da revista online de haikai Kaqui, na página da web:  
<http://www.kakinet.com/caqui/furuike.shtml>

**Lago vetusto:**

**A rã se lança n'água**

**Com estrépito!**

Anônimo  
*Portal*, julho de 1987

**Em pleno luar,**

**Ao duplo salto de um sapo,  
Seguiu-se um desmaio.**

Abel Pereira  
*Mármore Partido*,1989

**VELHO LAGO  
MERGULHA A RÃ  
FRAGOR D'ÁGUA**

Alberto Marsicano  
*Haikai*,1988

**Velho tanque abandonado ao silêncio...  
lança-se a rã num mergulho:  
quase inaudível som da água.**

Antônio Nojiri  
*Poesia japonesa*, 2005

**A Rã**

**Coro de cor, sombra de som de cor, de mal me quer  
De mal me quer, de bem, de bem me diz  
De me dizendo assim: serei feliz  
Serei feliz de flor, de flor em flor  
De samba em samba em som, de vai e vem  
De verde, verde ver pé de capim**



**Bico de pena, pio de bem-te-vi**  
**Amanhecendo sim perto de mim**  
**Perto da claridade da manhã**  
**A grama, a lama, tudo é minha irmã**  
**A rama, o sapo, o salto de uma rã**

Caetano Veloso e João Donato  
in *Caetano Veloso Songbook*, de Almir Chediak (ed.), 1997

**silencioso lago**  
**o sapo     salta**  
**tchá**

Carlos Verçosa, tradutor de Octavio Paz  
*Oku: viajando com Bashô*, 1996

**No velho tanque**  
**Uma rã salta-mergulha**  
**Ruído na água.**

Casimiro de Brito  
*Uma rã que salta: homenagem a Bashô*, 1995

**Velho tanque.  
Uma rã mergulha.  
Barulho da água.**

Cecília Meirelles  
*Escolha o seu sonho*, 1974

**Embaixo do tanque  
Não encontro o que procuro —  
Uma rã me assusta.**

Clóvis Moreira dos Santos  
*Haicais - 1a Antologia 2001*, 2001

***Rã***

**No lago, mergulha  
uma rã... Na água, a manhã  
verde-azul borbulha...**

Cyro Armando Catta Preta  
*Moenda dos Olhos*, 1986

*Perereca***Elástica... pula...****Risco acrobático, arisco.****A poça se ondula...**

Cyro Armando Catta Preta  
*Palhas do Tempo, 1993*

**VELHA  
LAGOA**

**UMA RÃ  
MERG            ULHA  
UMA RÃ**

**ÁGUÁGUA**

Décio Pignatari  
*citado em Matsuo Bashô, de Paulo Leminski, 1987*

**Tanque envelhecido  
uma rã nele mergulha  
um barulho n'água!**

Delores Pires  
*O livro dos haicais, 2001*

**Superfície verde.  
 A rã mergulha quebrando  
 a tranqüilidade.**

Eduardo Martins  
*Poemas japoneses, 1950*

**chuá, chuá  
 coach, coach  
 tchibum!**

Estrela Ruiz Leminski  
*Cupido: cuspidado, escarrado, 2004*

**Uma rã saltando  
 blum –o rio também  
 pula alforriado**

Fernando Sérgio Lyra  
*Planos de Gaivota, 1996*

**Ah! o antigo açude!  
 E quando uma rã mergulha,  
 o marulho da água.**

Guilherme de Almeida  
*Acaso: versos de todo tempo, 1938*

**No velho poço  
plop e some, tão fria  
a rã de Bashô**

Gustavo Alberto Corrêa Pinto  
*Gotas de Orvalho, 1990*

**o velho tanque  
rã salt'  
tomba  
rumor de água**

Haroldo de Campos  
*A arte no horizonte do provável, 1969*

**camões revisto por bashô**

**as rãs**

**daqui e dali s l a d**

**a t n o**

**o charco soa **

Haroldo de Campos  
*Crisantempo: no espaço curvo nasce um, 1998*

**o salto da rã  
sobre a folhagem  
contorce o verso**

Jaime Vieira  
*Hai-kais ao sol (antologia)*, 1995

## **Verde**

**Na lâmina azinhavrada  
desta água estagnada,  
entre painéis de musgo  
e cortinas de avenca,  
bolhas espumejam  
como opalas ocas  
num veio de turmalina:  
é uma rã bailarina,  
que ao se ver feia, toda ruguenta,  
pulou, raivosa, quebrando o espelho,  
e foi direta ao fundo,  
reenfeitar, com mimo,  
suas roupas de limo...**

João Guimarães Rosa  
*Magma*, 1997

**Quebrando o silêncio  
de charco antigo, a rã salta  
na água, ressoar fundo.**

Jorge de Sena  
*Poesias de 26 séculos, v.2, 1960*

**O velho tanque  
 uma rã mergulha  
 dentro de si.**

Jorge de Souza Braga  
*O gosto solitário do orvalho, 1986*

**o tanque estanque**

**mergulho de rã: t**

**SHI**

**bun !**

**circunfluindo ...**

Josely Viana Batista  
 jornal *Gazeta do Povo*, Curitiba, s/d

**Na beira do charco,  
 coaxa o sapo-ferreiro  
 e acorda o silêncio.**

Leda Mendes Jorge  
*Haicais*, 1999

**Na antiga lagoa  
pro fundo uma rã mergulha.  
Barulho das águas.**

Lena Jesus Ponte  
*Na trança do tempo*, 2000

**Salta a rã no lago  
(((( o tremor da água se espalha ))))  
mergulha em galáxias.**

Lena Jesus Ponte  
*Na trança do tempo*, 2000

**Ao pular de um sapo,  
as águas do velho lago  
se abriram sonoras...**

Luís Antônio Pimentel  
*Tankas e haicais*, 1953

**Um velho lago parado... cerrado... calado...  
de águas turvas e tranqüilas,  
realizava, no deslumbramento da noite clara,  
seu sonho antigo de ser espelho...**



**Seu fundo lodoso e sombrio  
 refletia, cheio de orgulho,  
 um cortejo relumbrante de estrelas,  
 quando um sapo, asqueroso e profano,  
 saltou sobre ele,  
 arrancando de suas águas  
 um arrepio de pavor  
 e um gemido estrangulado de agonia...**

Luís Antônio Pimentel  
*Tankas e haikais*, 1953

**Água resmungona...  
 No tanque limoso  
 o pulo da rã.**

Luiz Bacellar  
*Satori*, 1999

*O pulo*

**Estrela foi se arrastando no chão deu no sapo  
 sapo ficou teso de flor!  
 e pulou o silêncio**

Manoel de Barros  
*Arranjos para Assobio*, 1982

**As pererecas  
pulam no lago verde  
A água suspira**

Maria Aparecida Arruda  
*Hai-kais ao sol (antologia), 1995*

**Sobre o tanque morto  
Um ruído de rã  
Que mergulha.**

Maria Ramos, tradutora de Osvaldo Svanascini  
*Três mestres do haikai: Bashô, Buson, Issa, 1974*

**Nem grilo, grito, ou galope;  
No silêncio imenso  
Só uma rã mergulha –plóóp!**

Millôr Fernandes  
*Hai-kais, 1986*

**águas paradas  
mal pula a rã se inundam  
de ondas sonoras**

Nelson Ascher  
*Folha de S.Paulo*, 19/01/2004

**Ploc! Uma rã pula  
 no silêncio da lagoa,  
 e o silêncio ondula.**

Oldegar Vieira  
*Gravuras no vento*, 1994

**Sobre o tanque morto  
 um ruído de rã  
 submergindo.**

Olga Savary  
*O livro dos hai-kais*, 1987

**Ah, o velho lago.  
 De repente a rã no ar  
 e o baque na água.**

Olga Savary  
*Bashô*, 1989

**O velho tanque —  
 Uma rã mergulha,  
 Barulho de água.**

Paulo Franchetti e Elza Doi  
*Haikai*, 1990

**velha lagoa  
o sapo salta  
o som da água**

Paulo Leminski  
*Matsuo Bashô: A Lágrima do Peixe, 1983*

***MALLARMÉ BASHÔ***

**um salto de sapo  
jamais abolirá  
o velho poço**

Paulo Leminski  
*La vie en close, 1991*

**No tanque vetusto  
um estalido na água:  
—o salto da rã!**

Primo Vieira  
*Bashô - Palhas de arroz, 1994*

*Plenitude*

**A água está parada.  
Uma rã salta no musgo.  
Olho. E mais nada.**

Raul Machado  
*As Cinco Estações, 1993*

**velho tanque  
a rã salta  
som do baque n'água**

Regina Bostulim  
*Armadilha de Polvos, 2003*

**O tanque rachado.  
Um fio de água molha  
a pata da rã.**

Roberto Saito  
*Fúrias - Faíscas - O grande silêncio, 1992*

**O sapo mergulha:  
N'água fria da lagoa  
uma pedra parda.**

Ronaldo Bomfim  
*Essências e medulas*, 2000

**Rã**

**Com seu pulo mole  
mergulha... A água borbulha  
e num gole a engole...**

Sebas Sundfeld  
*Sínteses Poéticas*, 2002

**Um velho tanque:  
salta uma rã –zás!  
esquichadelas.**

Sebastião Uchoa Leite, tradutor de Octavio Paz  
*Signos em Rotação*, 1971

**O sapo pulou  
no velho tanque vazio  
e... espatifou-se.**

Sérgio Dal Maso  
*Natureza - Berço do haikai (antologia)*, 1996

**No velho tanque,  
saltou uma rã. O bulício...**

Tei Okimura  
*A poesia e os japoneses: o "haikai"*  
*in: Brasil e Japão, duas civilizações que se completam, 1934*

**Ruidosas crianças  
Afugentam da lagoa  
As rãs de Bashô.**

Teruko Oda  
*Relógio de sol, 1994*

**No capim que cresce  
A pequena rã mergulha  
Tarde cinza-chumbo.**

Teruko Oda  
*Haikai - A poesia do kigô, 1995*

**Um templo, um tanque musgoso;  
Mudez, apenas cortada  
Pelo ruído das rãs,  
Saltando à água, mais nada...**

Wenceslau de Moraes  
*Relance da alma japonesa, 1925*

**O sapo, num salto  
cresce ao lume do crepúsculo  
buscando a manhã**

Zemaria Pinto  
*Fragmentos de Silêncio*, 1996