UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA

TAKESHI ISHIHARA

Nukata no Ôkimi: traduções mediando traduções

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA

Orientadora: Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida

Orientando: Takeshi Ishihara

Nukata no Ôkimi: traduções mediando traduções

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada à área de Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais para a obtenção do grau de Mestre.

pro_takeshi@yahoo.com.br

São Paulo

2013

Resumo:

Comenta-se traduções para diferentes línguas/culturas dos poemas de Nukata no Ôkimi. A partir dessas traduções são discutidas diferentes concepções de tradução de poesia e propõe-se traduções para o português.

Palavras-chave: poesia clássica japonesa, tradução, estudos da tradução, *Man'yôshû*, Nukata no Ôkimi.

Abstract:

Several translations of Nukata no Okimi's poems in different languages/cultures are discussed, as well as the concepts of translation on which they are based. In the light of this discussion, a new translation of the poems into Portuguese takes shape.

Keywords: Japanese classical poetry, translation, translation studies, *Man'yôshû*, Nukata no Ôkimi.

Agradecimentos

Uma pesquisa deve muito a muitas pessoas. Gostaria aqui de agradecê-las.

À Profa. Luiza Nana Yoshida, minha orientadora, que com sua generosidade me acolheu e se propôs o desafio de minha orientação.

À Profa. Geny Wakisaka, cujo curso sobre *Man'yôshû* foi fundamental para me apresentar a antologia e ser conquistado por seus poemas, fazendo-me ver possível sua tradução. E, também, por sua participação na banca de qualificação, com comentários precisos e preciosos.

À Profa. Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro, cujos comentários na banca de qualificação guiaram muitos dos argumentos aqui apresentados.

Ao Marcelo Tápia, cujas oficinas de tradução e métrica/ritmo na Casa das Rosas foram essenciais para introduzir a teoria e prática da tradução.

Ao Alípio Correia de Franca Neto, cujo curso de tradução foi fundamental para o projeto.

À Carla Rosane Zório Chelotti e o Otávio Maia Chelotti que comungam seu amor pela poesia e pelo *Man'yôshû*.

Ao Jorge Padilha comentador incansável e iluminador das minhas produções.

Ao Rubens Aparecido dos Santos cujo amor pela poesia se expande aos seus alunos e conhecidos.

Aos meus pais, cujo amor pela leitura, pelo audiovisual e pela cultura japonesa, que creio ter sido fundamental na minha formação de apreciador de poesia, foram-me transmitidos.

À Ayako Akamine que me encorajou e Francisco Padula que me incentivou.

À Patrícia Tamiko Izumi e Carla Correia Silva do Centro de Estudos

Japoneses da Universidade de São Paulo-CEJAP-USP; Gênese Andrade, Leonice Moreira Alves e Rahile Escalera do Acervo Haroldo de Campos da Casa das Rosas e Grace Kioka Nakata e Ana Márcia Shimada da Fundação Japão pelo auxílio sempre solícito e prestativo.

Ao Vincenzo di Bonaventura com quem as conversas sobre nossas pesquisas renderam *insights*. A Olivia Yumi Nakaema que me apresentou o texto imprescindível de Georges Bonneau.

À Rosa Bunchaft cujo incentivo foi fundamental.

SUMÁRIO

Introdução.....8

1. Nukata no Ôkimi enquanto poeta lírica.....10

1.1. Ebersole e a crítica a Levy.....14

1.2. Miner e sua caracterização da poesia lírica.....17

1.3. Da aceitabilidade à adequação: A tradução de textos literários vs. A tradução de literatura segundo Gideon Toury.....19

1.4. Lírica e tradução: tentando estabelecer uma relação.....21

2. As traduções de Nukata no Ôkimi e respectivos comentários:.....24

2.1. De Tetsuzô Okada.....24

2.2. De *The Nippon Gakujutsu Shinkôkai* (Japanese Classics Translation Committee).....29

2.3. De Robert Vergez.....37

2.4. De Geoffrey Bownas e Anthony Thwaite.....40

2.5. De Antonio Cabezas García.....44

2.6. De Hiroaki Sato e Burton Watson.....49

2.7. De Ian Hideo Levy.....53

2.8. De Steven Carter e Helen Craig MacCllough.....62

2.9. De Edwin Cranston.....66

2.10. De Takashi Kojima.....72

2.11. De Haroldo de Campos, reivindicada pelo tradutor como transcriação.....79

2.11.1. A tradução literária segundo Paulo Henriques Britto e sua crítica a Haroldo de Campos.....89

2.12. De René Sieffert.....91

2.13. De Torquil Duthie na antologia organizada por Haruo Shirane.....102

3. Proposta de tradução dos poemas de Nukata no Ôkimi: Apresentação das traduções.....104

3.1. O redondilho menor e maior utilizado na tradução.....104

3.2. Sobre as aparentes incoerências da métrica.....106

3.3. Para estas traduções, os topônimos foram considerados enquanto paroxítonas para se adequarem à métrica..... 107

3.4. Traduzir para o singular ou plural a partir do japonês.....108

4. Os poemas traduzidos e respectivos comentários sobre a tradução.....110

4.1. Poema 7.....110

4.2. Poema 8.....113

4.3. Poema 9.....116

4.4. Poema 16.....117

4.5. Poema 17.....121

4.6. Poema 18.....122

4.7. Poema 20.....126

4.8. Poema 112.....128

4.9. Poema 113.....130

4.10. Poema 151.....132

4.11. Poema 155.....134

4.12. Poema 488.....137

4.13. Poema 1606.....140

5. Considerações sobre as traduções apresentadas.....141

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....146

ANEXO.....150

Os poemas traduzidos de Nukata no Ôkimi nas antologias consultadas para esta pesquisa.....

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está dividida em duas partes, relativamente independentes.

A primeira parte é constituída por comentários das traduções dos poemas da Princesa Nukata às quais o pesquisador teve acesso.

Essa primeira parte é baseada no teórico da tradução Gideon Toury, basicamente o texto '*Translation of literary texts' vs. 'literary translation'*. São as propostas de Toury que ajudarão a ordenar e comentar as traduções feitas em diferentes momentos históricos, por diferentes tradutores e para diversas línguas.

A transcriação de Haroldo de Campos será mais extensamente comentada, por ele ter elaborado uma teoria e prática de tradução, que ele nomeava transcriação, por considerar sua prática distinta da tradução propriamente.

Na segunda parte serão apresentadas as traduções propostas pelo pesquisador e os comentários sobre essas traduções. Essa segunda parte comenta a elaboração das traduções do pesquisador, que por sua vez, se baseia tanto nos aspectos formais do texto fonte quanto nas soluções formais e semânticas encontradas pelos tradutores. Em alguns poemas será feito um relato sobre as diferentes versões da tradução até a versão final, comentando-se as escolhas tradutórias.

SOBRE A DISPOSIÇÃO E ORDENAÇÃO DOS POEMAS DE NUKATA NO ÔKIMI NA ANTOLOGIA *MAN'YÔSHÛ*

Os poemas estão em ordem cronológica, agrupados pelos nomes dos imperadores sob os quais foram escritos os poemas.

Inúmeras traduções foram aqui reunidas para que o contraste entre elas pudesse, se não responder, ao menos auxiliar a formular questões. Por exemplo, por que se na mesma língua, as traduções diferem, por vezes, muito?

Antes de tratarmos especificamente sobre tradução, nota-se que a diferença de perspectiva acarreta interpretações distintas também quanto à obra da Princesa Nukata.

1. NUKATA NO ÔKIMI ENQUANTO POETA LÍRICA

Se Nukata no Ôkimi é considerada a primeira poeta lírica do Japão, a pesquisa de Ian Hideo Levy parece ter sido pioneira nessa consideração. Veja-se primeiramente a argumentação de Levy.

Levy considera que há uma nítida oposição entre dois âmbitos do tempo, a era dos deuses, situado em tempos antigos e o tempo presente, dos mortais. O tempo dos deuses é o dos mitos, dos rituais, que perdura no tempo dos mortais, mas cuja atuação é enquanto narrativa e não mais como seres que encarnam elementos da natureza. O texto ritual perde seu caráter de invertenção mágica do tempo eterno sobre o tempo fugaz, deixa de ser composto por '*kotodama*', palavras com espírito, passando a ser palavra, tão somente. O rito deixa de ser o momento em que o limite entre os dois âmbitos do tempo, o eterno e o fugaz, o dos deuses e dos seres mortais, se turva. O rito perdura, porém perde seu caráter sagrado. O rito é repetido, mas sem a expectativa cósmica que a acompanhava. [1]

> "A percepção de Naka no Ôe do mito como história e sua exploração para fins poéticos marca uma mudança radical na percepção do tempo na poesia japonesa. Ela também antecipa a atitude consciente em relação à natureza que caracteriza a obra madura de Princesa Nukada. Nukada foi a primeira poeta lírica do Japão". (LEVY, 1984, p. 47) [2]

---

[1] Cf (LEVY, 1984, pp. 45-7)

[2] "Naka no Ôe's perception of myth as history, and his exploitation of it for poetic ends, marks a radical shift in the perception of time in Japanese poetry. It also anticipates the conscious attitude toward nature that would characterize the mature work of Princess Nukada. Nukada was Japan's first lyric poet." (LEVY, 1984, p. 47)

Para Levy, Nukata foi a primeira poeta lírica por ser a primeira a tratar de um momento específico advindo de uma memória individual em contraposição à memória coletiva e atemporal, que não se referia a nenhuma singularidade espaço-temporal.

> "Os poetas desses primeiros *chôka* do *Man'yo* não buscam por meio da natureza uma expressão metafórica de uma emoção indivídual singular. Pelo contrário, um ritmo encantatório é conseguido através de repetições paralelas descrevendo um gesto simbólico de afirmação." (LEVY, 1984, p. 30) [3]

Ainda para Levy, a marca textual do mítico está presente quando um poema, no caso exemplificado, o quarto poema do *Man'yôshû*, um *chôka*, "has obliterated the distinction between morning and evening". Prossegue Levy, agora se referindo ao poema 4 da mesma antologia:

> "Aqui, a ação ocorre apenas na parte da manhã. Espacial e temporalmente específicos e constituído de detalhes imagéticos apresentados sem rodeio, o *envoy* nos oferece, não um símbolo, mas a facticidade do acontecimento único. Essa expressão adicional da ação da caça dá ao caçador ritual, o Imperador, um senso de realidade que Yamato Takeru não tem. O *envoy*

[3] "The poets of these early Man'yô chôka do not search through nature for a metaphorical expression of a unique individual emotion. Rather, an incantatory rhythm is achieved through parallel repetitions describing a symbolic gesture of affirmation." (LEVY, 1984, p. 30)

oferece uma reverberação lírica ao gesto essencialmente mítico do *chôka*". (LEVY, 1984, p. 30)[4]

Levy considera que os poemas 3 e 4 do *Man'yôshû*, respectivamente *chôka* e *envoy* em forma de *tanka*, coexistem e expressam uma

"tensão contrapontual que consiste de uma consciência lírica afastando para longe o gesto mítico, ao mesmo tempo que o pontua com uma imagem da história real." [5]

Levy afirma que no poema 4 a tensão entre o mítico e lírico surge da menção a um momento real que, por sua vez, está ausente no poema 3.

Os poemas 3 e 4, *chôka* e *envoi*, são:

3 and 4

Poem which Princess Nakatsu had Hashihito Oyu present when the Emperor went hunting on the fields of Uchi

Our Lord, sovereign

of the earth's eight corners,

---

[4] "here the action takes place only in the morning. Spatially and temporaly specific, and packed with lineally presented imagistc detail, the envoy give us, not a symbol but the facticity of the unique event. This additional expression of the action of the hunt gives the ritual hunter, the Emperor, a sense of reality that Yamato Takeru lacks. The envoy gives a lyrical reverberation to the essentially mythic gesture in the chôka." (LEVY, 1984, p. 30)

[5] "contrapontual tension that consists of a lyrical consciousness tugging away from the mythic gesture even as it punctuates it with an image of actual history."

in the morning

held and caressed

his catalpa bow.

In the evening

he stood beside it.

I can hear its golden tips resound.

Now he must be setting out

On his morning hunt.

Now he must be setting out

On his evening hunt.

I can hear the golden tips

of his catalpa bow resound.

Envoy

Lining his steeds

on the plain of Uchi,

he must be walking

over morning fields –

Those fields so rank with grass!

(LEVY, 1981, pp. 38-9)

Portanto, para Levy, a menção indireta à imaginação do eu-lírico, como no já referido poema 4, ou direta à memória de um eu-lírico, como no poema 7, da Princesa Nukata, de uma ação factual ou factível caracterizam o poema lírico.

Os *tanka* da Princesa Nukata, para Levy, constituem a primeira poesia com uma verdadeira consciência estética "Princess Nukada, author of the first Japanese poetry with a truly aesthetic consciousness." (LEVY, 1984, pp. 30-1). Consciência estética inspirada pela literatura chinesa, adotada enquanto modelo. (LEVY, 1984, p. 32)

Para Levy a expressão dessa consciência se manifesta, primeiramente, na já referida rememoração de uma vivência, prossegue no juízo estético sobre a natureza e culmina na crítica à natureza, todos os três manifestos pelo eu-lírico da Princesa Nukata, em progressiva autonomia do eu-lírico em relação à natureza.

Sem desmerecer a qualidade dos poemas, é a perspectiva adotada por Levy que torna a obra de Nukata de Ôkimi a primeira obra lírica japonesa.

1.1. EBERSOLE E A CRÍTICA A LEVY

Ebersole em *Ritual poetry and the politic of death* critica a perspectiva de Levy e as afirmações deste, pois considera que mito e ritual não faziam parte de um passado distante quando do suposto surgimento da lírica no Japão, mas sim que ainda eram atuantes à época de Nukata no Ôkimi. Um exemplo a favor da tese de Ebersole é a divinização da figura do imperador efetuada pela poesia de Kakinomoto no Hitomaro, poeta de uma fase imediatamente posterior a de Nukata no Ôkimi. Essa divinização não teria sido possível se mito e ritual não tivessem influência também nessa fase. Ou seja, a dicotomia poesia mítica versus poesia lírica na perspectiva

adotada por Levy deixa de ser válida. Ebersole considera equivocada a abordagem de Levy, cuja abordagem do mítico e mágico se baseou nos estudos de Jin'ichi Konishi:

> "Alguns estudiosos, incluindo Konishi e Levy, têm argumentado que os poemas existentes são evidência de uma mudança na consciência dos japoneses, de como ela evoluiu a partir de um estágio primitivo da cultura, caracterizada por uma mítica coletiva para uma voz livre das amarras do ritual coletivo. Mas, como veremos, essa posição é insustentável, porque se baseia em falsas premissas e num equívoco grave sobre o ritual religioso." (Ebersole, 1992, p. 171)[6]

Ebersole considera, ao contrário de Levy, que os mitos não eram intemporais:

> "Longe de serem atemporais, os mitos do *Kojiki* e o *Nihonshoki* representam a recensão pela corte do século oito de certas narrativas paradigmáticas à disposição que são feitas para servir como quadros interpretativos em seu projeto historiográfico. Os mitos são textualmente empregados para legitimar genealogias de certas clãs, funções hereditárias, posses de terra, arranjos econômicos complexos e rituais." (Ebersole, 1992, p. 10)[7]

---

[6] "Some scholars, including Konishi and Levy, have argued that the extant poems are evidence of a change in the counsciousness of Japanese as they evolved from a primitive stage of culture, characterized by a collective mythic to a voice freed from the constraints of collective ritual. But as we will see, this position is untenable because it is based on false assumptions and a serious misunderstanding of religious ritual." (EBERSOLE, 1992, p. 171)

[7] "Far from being timeless, the myths of the *Kojiki* and the *Nihonshoki* represent the eight-century Court recension of certain available paradigmatic narratives that are made to serve as interpretative frames in its historiographic project. The myths are textually employed to legitimate certain clain

Se para Levy a menção num poema da transposição do *tama*, do espírito a um objeto "é uma tentativa, literária por excelência, para recapturar a alma, hipoteticamente vinculando-a a uma metáfora" (Ebersole, 1992, p. 176) [8] Para Ebersole, a presença de um espírito num objeto não era percebida como metáfora, mas percebida como realidade. Para Ebersole:

> "não se deve ignorar o fato de que na visão de mundo religiosa e práticas rituais dos primeiros japoneses, objetos físicos, locais geográficos, crianças, e assim por diante, foram todos considerados como possíveis repositórios para o espírito do falecido." (Ebersole, 1992, p. 176) [9], pois a:

> "separação entre vivos e mortos não é "absoluta", como Levy teria considerado, mas sim algo que poderia ser superada ou mediada por meios rituais. Grande parte da evidência parece sugerir que esse não é um caso de uma criação literária original, mas sim expressão de um ritual comum" (Ebersole, 1992, p. 171) [10]

---

genealogies, hereditary roles, land holdings, complex economic arrangements, and rituals." (EBERSOLE, 1992, p. 10)

[8] "is an attempt, literary par excellence, to recapture the soul by hypothetically binding it in a metaphor" (EBERSOLE, 1992, p. 176)

[9] "one must not overlook the fact that in the religious worldview and ritual practices of the early Japanese, physical objects, geographical sites, children, and so forth, were all considered to be possible repositories for the spirit of the deceased." (EBERSOLE, 1992, p. 176)

[10] "separation of the living and the dead is not "absolute", as Levy would have it, but rather one that could be overcome or mediated through ritual means. Much of the evidence seems to suggest that this is not a case of an original literary creation but rather a common ritual express" (EBERSOLE, 1992, p. 171)

Para Ebersole, o mundo dos mortos convive com o mundo dos vivos no Japão antigo.

Ebersole faz uma abordagem antropológica dos poemas enquanto constituintes de rituais de poder e de transição de poder, não se preocupando, portanto com a questão da lírica.

1.2. MINER E SUA CARACTERIZAÇÃO DA POESIA LÍRICA

Earl Miner, em *Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura*, não se refere à poesia lírica como contraposta à poesia mítica, mas contraposta ao drama e à narrativa.

Trabalhando em outro eixo que não o da oposição poesia mítica versus poesia lírica, porém no eixo poética ocidental e poética oriental, mais especificamente a poética japonesa em contraste com a poética chinesa e coreana, Earl Miner refere-se à lírica como poética expressivo-afetiva. Primeiramente, o autor faz uma caracterização do lírico enquanto texto que visa a intensificação dos afetos. A partir da investigação dos objetivos da poesia lírica, Miner enumera as características textuais que atenderiam tal finalidade de intensificação:

-Repetição em forma de aliterações, assonâncias, paronomásias.

-Presentificação, pelo uso de verbos no presente e também por marcas de oralidade.

-1ª pessoa ou eu-lírico

-Brevidade como é o caso do *tanka* e mesmo do *chôka*, cuja tradução literal é canto longo que é breve em comparação com poemas ocidentais.

-Intertextualidade, que não é assim nomeada pelo autor, pelo uso dos *utamakura*, como por exemplo, os *makura kotoba* e dos *meishô*[11]. A referência literária é inserida de forma a ser reconhecida pelo receptor.

-Fidelidade aos fatos, mais que veracidade de fatos fictícios, pelo uso de introduções minuciosas quanto às circunstâncias de tempo e espaço que ocasionaram a produção do poema.

A caracterização por Miner de uma lírica especificamente japonesa está nos dois últimos itens: o vínculo ao *utamakura* concebido por um poeta consagrado e a valorização do poema baseado no factual.

Quanto ao *utamakura*, Miner destaca a dificuldade do tradutor em remeter um poema a outro. Remeter de um poema a outro, não se daria pela tradução de um poema, porém por meio da tradução de um conjunto coeso de modo que um leitor possa conhecer esse conjunto coeso e com isso poderia rememorar um poema quando da leitura de um poema evocativo desse.

A preocupação com o factual se verifica nos comentários que acompanham os textos principais do *Man'yôshû*.

O *Man'yôshû* traz, originalmente, em muitos poemas, uma nota explicativa, seja como prefácio, seja como posfácio. Essas notas cuja minúcia nos intriga a princípio, é parte importante da recepção estética japonesa, ao menos no período de vigência da chamada Literatura Clássica Japonesa, pois o leitor era comovido por poemas que tivessem base na realidade dos fatos. O estatuto do ficcional era baixo naquela época. E esse pré-requisito na realidade para que o poema pudesse emocionar, ter um efeito sobre o leitor tem origem chinesa. Tão dominante é a

[11] *Uta makura* são lugares-comuns, ou seja, motivos recorrentes expressos, na literatura clássica japonesa, entre outros, por meio do *makurakotoba*, espécie de epíteto, e *meishô*, topônimo consagrado pelo uso literário.

concepção da poesia enquanto originada de um fato que, inclusive, os poemas feitos em torneios poéticos e que, portanto, poderiam ser poemas de situações não necessariamente vividas, mas tão somente imaginadas, ficcionais em suma, tinham suas circunstâncias de produção mencionadas.

Essa preocupação com o factual também é mencionada por Shirane:

> "Devido às influências tanto chinesas quanto budistas, a ficção, de fato, era geralmente considerada uma característica negativa" (Shirane, 2000, p. 221)[12] Essa avaliação negativa da ficção ocorreu "Tão cedo quanto o período Nara, estendendo-se através do período Edo." (idem)[13]

A caracterização do lírico por Miner mostra-se ampla, não servindo para situar os poemas de Nukata no Ôkimi em relação a outros.

1.3. DA ACEITABILIDADE À ADEQUAÇÃO: A TRADUÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS VS. A TRADUÇÃO DE LITERATURA SEGUNDO GIDEON TOURY

Para a presente pesquisa, o texto mais relevante desse teórico é *'Translation of literary texts' vs. 'Literary translations'*, cujas proposições serviram de eixo organizador das inúmeras traduções de mesmos poemas aqui agrupadas.

Quando da introdução, por meio da tradução, de uma obra ou um conjunto de obras de uma literatura desconhecida, verifica-se uma adaptação dessa obra, que sofre modificações, acréscimos ou subtrações, tanto no plano do significante quanto no

---

[12] "Due to both Chinese and Buddhist influences, fiction, in fact, was generally considered a negative characteristic" (SHIRANE, 2000, p. 221)

[13] "from early as the early the Nara period and extending through the Edo period." (Idem.)

significado, na língua de chegada. Estas modificações serviriam para dotar a tradução de um caráter literário. Caráter literário ancorado no que é avaliado como literatura na língua de chegada. Ou seja, a estratégia tradutória adotada para apresentar obras de uma literatura até então inédita é a adaptação às normas literárias da língua/cultura de chegada. [14]

Há de antemão, a negação das singularidades da obra de origem, indicativas da singularidades do sistema literário da língua/cultura de partida. Reconhece-se a obra como literária, mas nega-se o sistema literário estrangeiro que o fez ser considerado como literário. Importa-se uma obra literária estrangeira e para apresentá-la como literária na língua/cultura de chegada utiliza-se a norma literária desta última.[15]

Estratégia esta que encobre e mesmo apaga características da obra na língua fonte ou de partida.

Esse procedimento visando a aceitabilidade resultou numa crescente adequação ao texto fonte. No caso do inglês, holandês e flamengo, quanto à introdução do *haiku*[16]:

> "No caso do inglês e holandês / flamengo, a operação revelou-se um sucesso: a aceitabilidade maior de fato resultou na crescente aceitação. Consequentemente, em fases posteriores, os tradutores não sentiam mais tão

[14] Esse movimento de aceitação da cultura, por meio de uma adaptação ao gosto da cultura alvo ou de chegada, verificou-se também no caso da culinária japonesa. Cf. (MORI, 2003, pp. 7-22)

[15] "by the OBLITERATION of features of the source text and of its underlying model, even those which are among their most salient." (TOURY, 1995, pp. 177-8) As maiúsculas são do autor.

[16] Haiku, gênero de poesia de origem japonesa, composta em 17 sílabas distribuídas em 3 versos.

premente a necessidade de "ocidentalizar" seus textos como sentiam nas primeiras fases." (TOURY, 1995, p. 178)[17]

1.4. LÍRICA E TRADUÇÃO: TENTANDO ESTABELECER UMA RELAÇÃO

Vai-se fixar à categorização de lírica feita por Miner: texto com características que lhe são próprias visando a intensificação dos afetos, procurando-a relacionar com as ideias de Toury sobre tradução literária.

São feitos ajustes na tradução para se evitar a experiência da estranheza que o leitor poderia ter no contato com uma obra alheia a sua cultura, uma obra estrangeira. A tradução busca uma leitura fluente em que mesmo a menção de elementos da cultura estrangeira é feita por termos já existentes na língua de chegada - por exemplo: ricota por *cheesecake*, *sake* por *vin* – e por paráfrases. [18]

Tal estratégia, submeter-se ao traduzir às características do literário institucionalizadas na língua/cultura de chegada, adaptando forma e fundo do

[17] "In the case of English and Dutch/Flemish, the operation proved a sucess: enhanced acceptability indeed resulted in growing acceptance. Consequently, at later stages, translators no longer felt as pressing a need to 'westernize' their texts as they had in the first phases." (TOURY, 1995, p.178)

[18] O paradigma desse tipo de tradução é a da *belles infidèles*. Eis como aquele, cuja tradução foi assim chamada pela primeira vez, justificava seus procedimentos: "sou tanto menos condenável, pois suprimi o que havia de mais grosseiro e suavizei em algumas passagens o que era demasiado livre (...) deixei suas opiniões intactas, porque não senão não seria uma tradução, mas que respondo no argumento ou nas observações ao que há de mais forte, a fim de que isso não possa causar prejuízo. (...) assim como nos belos rostos há sempre algo que gostaríamos que não estivesse ali, do mesmo modo, nos melhores autores, há passagens que convém retocar ou esclarecer (...) não me apego sempre às palavras ou pensamentos do autor e, mantendo a sua finalidade arranjo as coisas a nosso gosto e a nosso modo. (...) os embaixadores têm o hábito de se vestirem à moda do país para onde são enviados, por medo de parecerem ridículos perante aqueles que se esforçam por agradar." (D'ABLANCOURT, 2004, pp. 55-6)

traduzido à cultura meta procuraria eliminar qualquer empecilho ao processo de intensificação que porventura pudesse ocorrer entre leitor e obra. A importação e tradução da obra seria motivada por uma atração pelo exótico na cultura meta, porém a tradução paradoxalmente seria por meio dessa adaptação.[19]

Num período posterior, uma transformação na cultura estrangeira fez com que o que era tido por literatura sofresse grandes mudanças, porém o paradigma tradutório permanecia o mesmo. Toury exemplifica com a popularização do "*suggestive realism*" na Holanda:

> "Na segunda fase da sua introdução, a poesia japonesa *haiku* foi percebida como um excelente exemplo de tal realismo sugestivo tal como era então popular na cultura holandesa / flamenca. Nessa ocasião, a seleção de textos foi dominada por essa concepção e as estratégias adotadas (para tradução) correspondiam à necessidade de não ter traduções muito distantes dessa idéia. Novamente, uma necessidade interna, em vez de um mero desejo de reconstruir 'a rede de relações' dos textos fonte. É claro que isso resultou em traduções muito mais adequadas, evidenciando, porém, os interesses que se

[19] Toury exemplifica com a introdução do *haiku* nos Países Baixos: "Na década de 40, poemas *haiku* foram selecionados para tradução (...), porque eles foram concebidos/considerados como concordantes com a tendência de exotismo, que então dominava a cultura alvo. No entanto, a forma como eles foram realmente traduzidos (...) tinha a intenção de desenhar cada texto individual o mais próximo possível à noção de um poema holandês / flamenco "(TOURY, 1995, p. 178)
"in the 40s, *haiku* poems were selected for translation (…) because they were conceived as concurring with a tendency towards exoticism, which then dominated the target culture. However, the way they were actually translated (…) was intended to draw each individual text as close as possible to the notion of a Dutch/Flemish poem" (TOURY, 1995, p. 178)

originaram na cultura destinatária, em função da sua própria constelação sistêmica." (TOURY, 1995, p. 178)[20]

A tradução adaptadora poderia garantir a recepção estética e a intensificação. A intensificação poderia, porém, ocorrer por outra via. A tradução que procurou reconstruir no texto traduzido o literário da língua/cultura de chegada poderia causar essa intensificação, pois para Toury, uma tradução que não se submetesse ao imperativo da adaptação poderia criar um nicho.[21] Nesse, caso a recepção estética poderia atribuir valor positivo ao estranhamento, fruto do contato com a obra estrangeira. De fato, o estranhamento propositadamente buscado foi um dos pilares da estética modernista.

---

[20] "in the second phase of its introduction, Japanese *haiku* poetry was perceived as an outstanding example of such suggestive realism as was then popular in Dutch/Flemish culture. Now text selection was dominated by this conception, and the strategies adopted were concurrent with the need not to have translations too far removed from that idea; again, a domestic need rather than a mere wish to reconstruct the source texts 'web of relationships'. It did of course result in much more adequate translations, but by way realizing interests which originated in the recipient culture itself, as a function of its own systemic constellation." (TOURY, 1995, p. 178)

[21] "Traduções que não foram executadas no âmbito deste mandato podem, contudo, encontrar um nicho para si, mesmo nos casos em que o que elas refletem é o texto de origem e seus modelos subjacentes - da mesma forma como uma cultura pode se descobrir apropriando-se de neologismos lexicais, desvios sintáticos ou novidades de qualquer tipo, em termos de convenções gerais de formação de texto. " (TOURY, 1995, p. 173)

"Translations which have *not* been executed under this mandate may nevertheless carve a niche for themselves in it, even in cases where what they reflect is the source text and its underlying models – much the same as a culture may find itself appropriating lexical neologisms, syntactic deviations, or novelties of whatever sort, in terms of general conventions of text formation." (TOURY, 1995, p. 173)

2. AS TRADUÇÕES DE NUKATA NO ÔKIMI E RESPECTIVOS COMENTÁRIOS[22]

2.1. A TRADUÇÃO DE TETSUZÔ OKADA-1935

7. Uji Princess Nukada

I remember so well

The temporary lodge of Uji

Where once we stayed.

It had the roof thatched with grass

Mown in the autumn's field.

(OKADA, 1938, p. 3)

8. To Nikita's Port Princess Nukada

To Nikita's port to navigate,

While for the rising moon we wait,

The timely tide is flowing in.

Let the rowers their task begin.

(OKADA, 1938, p. 3)

[22] Tentou-se reproduzir-se a diagramação apresentada originalmente pelos poemas. O uso de maiúsculas e minúsculas em início de verso está de acordo com a edição original.

18. At Ômi Princess Nukada

Must Mount Miwa high

Be hid from our eye?

Will the cloud, if it has mind,

Hide the mountain so unkind?

(OKADA, 1938, p. 5)

20. At The Time of Imperial Hunting

Princess Nukada

Passing the radiant purple ground,

Passing the field for hunting bound,

If thou shakest thy sleeves at me,

Will not the watchman notice thee?

(OKADA, 1938, p. 5)

488. While Longingly Princess Nukada

While longingly

Thy coming I await,

The autumn's wind blows in,

Shaking my window screen.

(OKADA, 1938, p. 27)

O pronome utilizado para *thy*/*thee* é indicativo de um estilo altissonante e arcaizante a evocar o antigo e o nobre.

Há paronomásias no poema 488: em wind/window, termos do terceiro e quarto versos.

Há aliterações no poema 18, no primeiro verso: "Must Mount Miwa high"

À exceção do poema 7, todos os poemas são quadras, têm quatro versos, ou seja um verso a menos em relação ao *tanka*, composto de cinco versos.

Há um esquema fixo de rimas finais: AABB, em quase todos os poemas, o que não deixa de ser instigante para um texto poético editado em 1935. [23]

---

[23] Numa tradução de *Hyaku-nin-isshu*, cuja primeira edição é de 1909 e ainda reeditada, (PORTER, William N. *A hundred verses from old Japan: being a translation of Hyaku-nin-isshu.* Tokyo: Charles E. Tuttle, 1979) também se utiliza um esquema fixo de rimas, em meio a versos brancos:

TENJI TENNÔ

Aki no ta no
Kari ho no iho no
Toma wo arami
Waga koromode wa
Tsuyu ni nure-tsutsu
(PORTER, 1979, p. 1)

THE EMPEROR TENJI

OUT in the fields this autumn day
They're busy reaping grain;
I sought for shelter 'neath this roof,
But fear I sought in vain,
My sleeve is wet with rain.
(PORTER, 1979, p. 2)

JITÔ TENNÔ

Haru sugite
Natsu ki ni kerashi
Shirotae no
Koromo hosu teu
Ama-no-kagu yama
(PORTER, 1979, p. 2)

THE EMPRESS JITÔ

THE spring has gone, the summer's come,
And I can just descry
The peak of Ama-no-gaku,
Where angels of the sky
Spread their white robes to dry.
(PORTER, 1979, p. 2)

KAKI-NO-MOTO NO HITOMARO

Ashibiki no
Yamadori no o no
Shidario no
Naga-nagashi yo wo
Hitori ka mo nemu.
(PORTER, 1979, p. 3)

THE NOBLEMAN KAKI-NO-MOTO

LONG is the mountain pheasant's tail
That curves down in its flight;
But longer still, it seems to me,
Left in my lonely plight,
Is this unending night.
(PORTER, 1979, p. 3)

Há acréscimo de títulos.

Há versos rimados nas três traduções, citadas como exemplos, e o esquema de rimas é fixo: o 2º, 4º e 5º versos são rimados, enquanto o 1º e 3º versos não rimam com nenhum outro, são versos brancos.

2.2. A TRADUÇÃO DE THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE) - 1940

Princess Nukada

WHILE at Nigitazu we wait the moon

To put our ships to sea,

With the moon the tide has risen;

Now let us embark!

(THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, p. 10)

When the Emperor Tenji commanded Fujiwara

Kamatari, Prime Minister, to judge between

the luxuriance of the blossoms on the spring

hills and glory of the tinted leaves on

the autumn hills, Princess Nukada

decided the question with this poem.

WHEN, loosened from the winter's bonds,

The spring appears,

The birds that were silent

Come out and sing,

The flowers that were prisoned

Come out and bloom;

But the hills are so rank with trees

We cannot seek the flowers,

And the flowers are so tangled with weeds

We cannot take them in our hands.

But when on the autumn hill-side

We see the foliage,

We prize the yellow leaves,

Taking them in our hands,

We sigh over the green ones,

Leaving them on the branches;

And that is my only regret-

For me, the autumn hills!

(THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, pp. 10-1)

On the occasion of her journey to Ômi.

O THAT sweet mountain of Miwa-

I would go lingering over its sight,

Many times looking back from far upon it

Till it is hidden beyond the hills of Nara

And beyond many turnings of the road;

Then should the clouds be heartless

And conceal the mountain from me?

Envoy

Must they veil Mount Miwa so?

Even clouds might have compassion:

Should ye, O clouds, conceal it from me?

(THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, pp. 10-1)

Yearning for the Emperor Tenji.

WHILE, waiting for you,

My heart is filled with longing,

The autumn wind blows-

As if it were you-

Swaying the bamboo blinds of my door.

(THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, pp. 11-2)

Departing from the imperial tomb at Yamashina.

Tending the hallowed tomb

Of His Majesty our Sovereign Lord,

No more can they remain

In the Mirror Mountain of Yamashina

To weep aloud night-long and the long day

through-

The lords and ladies of the Great Palace

Must now depart and scatter!

(THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, p. 12)

O livro, *The Manyôshû: The Nippon Gakujutsu Shinkôkai translation of one thousand poems*, teve sua primeira edição em 1940 pela Iwanami Shoten, depois em 1965 e 1969 (nesse ano, sem os textos em transcrição romanizada) pela Columbia University e sendo publicado atualmente pela editora Dover.

O prefácio do livro esclarece seu objetivo:

"A importância da tradução de clássicos japoneses para línguas estrangeiras como um meio de familiarizar o mundo com o fundo cultural e espiritual do Japão não pode deixar de ser enfatizado." (THE NIPPON GAKUJUTSU

SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, p. ix)" [24]

Ou seja, traduzir para familiarizar.

A dimensão e dificuldade do empreendimento requereu a colaboração de inúmeros acadêmicos e especialistas para se conseguir uma tradução adequada e fidedigna, por isso uma comissão de eminentes autoridades sobre o assunto foi formada. (THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, p. ix)

A seleção dos poemas foi baseada em: 1) sua excelência poética 2) seu papel em revelar o espírito e caráter nacionais japoneses e 3) sua significação cultural e histórica. (THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, p. ix)

A tradução envolveu os seguintes procedimentos: os poemas selecionados foram primeiramente parafraseados pelo Comitê em japonês corrido e os rascunhos parafraseados por cada membro eram submetidos a sessões conjuntas com dois membros para crítica e correção. Foi com o auxílio dessas paráfrases que as traduções provisórias foram feitas. Estas eram então revisadas por um eminente poeta inglês e submetidas para todo o Comitê para análise e revisão final. (THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, p. ix)

Essas traduções do *The Nippon Gakujutsu Shinkôkai (Japanese Classics Translation Committee)* foram consideradas por Donald Keene "the most

[24] "The importance of rendering Japanese classics into foreign languages as a means of acquainting the world with the cultural and spiritual background of Japan cannot be over-emphasized." (THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, p. ix)

satisfactory" e "the only successful example" da colaboração entre acadêmicos japoneses e ocidentais para a tradução acurada e literariamente distintiva. (THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, pp. iii-iv)

Keene descreve o que até então acontecia nas colaborações entre ocidentais e japoneses:

> "Geralmente, o membro ocidental da equipe busca, inconscientemente, reformular as traduções literais do japonês preparadas por seus colegas em uma linguagem que ele mesmo favorece, ainda que inadequada, quando não introduz imagens e pensamentos estrangeiros em uma tentativa de fazer a poesia mais atraente para o público ocidental. Seus colaboradores japoneses, em tais ocasiões, tendem a abster-se educadamente de expressar quaisquer objeções." (THE NIPPON GAKUJUTSU Shinkokai (JAPONÊS CLÁSSICOS Comitê de Tradução), 1969, p. iv)[25]

Keene finaliza o parágrafo com um elogio:

> "Aqui, no entanto, a combinação funcionou excepcionalmente bem, uma homenagem igualmente aos ingleses e aos japoneses." (THE

[25] "Generally, the Western member of the team uncounsciously seeks to recast the literal translations from the Japanese prepared by his colleagues into an idiom which he himself favors, though it may be inappropriate, or else he intrudes foreign imagery and thoughts in an attempt to make the poetry more appealing to Western audience. His Japanese colaborators in such cases tend to refrain politely from expressing any objections." (THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, p. iv)

NIPPON GAKUJUTSU Shinkokai (JAPONÊS CLÁSSICOS DO COMITÉ DE TRADUÇÃO), 1969, p ix) [26]

O poeta inglês que revisou as traduções foi Ralph Hodgson[27]

A respeito dessa colaboração escreveu Arthur Waley:

"O resultado foi excelente, mas isso deveu-se, estou certo, ao fato de que o ocidental envolvido/participante/ era Ralph Hodgson, e parece claro que na fase final do trabalho, foi-lhe dada carta branca." (Waley , 1969, p 169.) [28]

Waley está seguro sobre o papel de Ralph Hodgson pelo contraste com a edição do livro Japanese Noh Drama após o Man'yôshû:

"O número seguinte da série foi *Japanese Noh Drama* (1954). Aqui, dezoito pessoas parecem ter participado, mas é claro que nenhum poeta ocidental tomou a tarefa para si como eu acredito tenha feito Ralph Hodgson no caso

---

[26] "Here, however, the combination worked exceptionally well, a tribute equally to the Englishman and the Japanese." (THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE), 1969, p. ix)

[27] Alguns poemas de Ralph Hodgson estão em:

LARKIN, Philip. (Org.) *The Oxford book of twentieth-century English verse*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

Há um exemplar na biblioteca do British Council de São Paulo. Os poemas são: The Hammers, p. 110; Stupidity Street, p. 111; The Bull, p. 111; Silver Wedding, p. 116 e Hymn to Moloch, p. 117.

[28] "The results were excelent, but this was due, I am sure, to the fact that one Westerner concerned was Ralph Hodgson, and it seems clear that he was, in the final stage of the work, given a free hand." (WALEY, 1969, p. 169)

anterior. O resultado foi que as partes líricas das peças são simplesmente prosa, arbitrariamente impressas como se fossem versos, como nas linhas

> Nos últimos anos
>
> Tive uma vida campesina."
>
> (WALEY, 1969, p 169.)[29]

[29] "The next number in the series was *Japanese Noh Drama* (1954). Here eighteen people seem to have been involved; but it is clear that no Western poet took the bit between his teeth as I believe Ralph Hodgson to have done in the previous case. The result was that the lyric parts of plays are simply prose, arbitrarily printed as though it were verse, as in the lines

> In recent years
> I have lived a country life."
> (WALEY, 1969, p. 169)

2.3. A TRADUÇÃO DE ROBERT VERGEZ – 1949

I-8

Le flux (2)

A Nigitazu,

Nous attendons, pour embarquer,

Que la lune

Fasse monter la marée...

...Maintenant; ramons vite!

(VERGEZ, 1949, p. 3)

I-17

La montagne de Miwa (3)

O douce montagne de Miwa don't la vue me délecte.

Je voudrais vous contempler sans fin.

Jusqu’à ce que vous soyez cache,

Au-delà des nombreux méandres de la route.

Mais alors, des nuages sans coeur

Me dissimuleraient-ils la montagne?

Hanka

La montagne de Miwa

M'est-elle cachée?

O nuages,

Ayez un peu de coeur:

Ne me la cachez pas!

(VERGEZ, 1949, p. 5)

No livro de Vergez, o poema é apresentado em *man'yôgana* e transcrição romanizada pelo sistema *Nippon Shiki* com o número do volume do manuscrito de referência e o número do poema nas páginas pares. A tradução do poema é apresentada na página ímpar.

No prefácio de Robert Vergez é visível a modéstia do tradutor:

"Este pequeno livro certamente não tem nenhuma pretensão de dar uma versão final de algumas obras selecionadas do Manyôsyû, pelo contrário, é sobretudo uma tentativa de tradução e interpretação de versos japoneses, nosso objetivo é apenas vislumbrar os tesouros da poesia clássica de Nara." (VERGEZ, p. v) [30]

[30] "Ce modeste ouvrage n'a certes pas la prétention de donner une version definitive de quelques morceaux choisis du Manyôsyû ; il constitue plutôt un essai de traduction et d'interpretation de vers japonais; notre but est seulement de faire entrevoir les trésors de la poésie classique de Nara." (VERGEZ, p. v)

Ressalta a perspectiva da tradução e do tradutor como intermediário de um corpus fixo, portador de objetividade inalcançável pela língua francesa: a "beauté" e o "génie poétique du Japan ancien" :

> "Sabendo o quão penoso é apresentar traduções de uma escrupulosa fidelidade, sabendo que é impossível traduzir para o francês a beleza original dos poemas, nós tentamos ser, sempre que possível, intérpretes do gênio poético do Japão antigo. Esperamos que o público irá saber apreciar a audácia deste livro e de ele vá se beneficiar. " (VERGEZ, p. v-vi) [31]

De todas as publicações agrupadas, é a única que acrescentou títulos aos poemas. O título "Le flux" do poema 8 é interpretativo. Seria evocativo do *mujokan*, ideia de matriz budista de que tudo é transitório? Por sua vez, o título do poema 17, "Le montagne de Miwa" é descritivo e redundante.

[31] "Sachant combien il est pénible de présenter des traductions d'un fidelité scrupuleuse, sachant qu'il est impossible de rendre intégralement en français la beauté originale des poèmes, nous nous sommes toutefois efforcés, dans la mesure du possible, de nous faire l'interprète du génie poétique du Japon ancien. Nous espérons que le public nous saura gré de la temérité de cet ouvrage et qu'il pourra en tirer quelque profit." (VERGEZ, p. v-vi)

2.4. A TRADUÇÃO DE GEOFFREY BOWNAS E ANTHONY THWAITE-1964

PRINCESS NUKADA

Poem written on the occasion of Emperor Tenji's ordering Fujiwara Kamatari to judge between the claims of spring and autumn

WHEN the spring comes
After winter's confining,
The birds that did not sing
Come out and sing;
The flowers that were closed
Come out and bloom.
But the mountain trees grow dense –
We cannot reach to pick the flowers:
The weed-grasses are thick –
We cannot see the flowers we pick.

We see the leaves
On an autumn hill;
We pick the read leaves,
Admiring and praising;
We leave the green ones,
Sighing and grieving.

There lies my regret:

Autumn hills for me.

(BOWNAS; THWAITE, 1964, p. 9)

Three tanka

1

WE WAIT for the moon

To out out

From Nikitatsu.

The tide swells to the full.

Come, let us row.

(BOWNAS; THWAITE, 1987, pp. 9-10)

2

YOU went to fields madder-red,

You went to your royal lands.

The keeper watched

As you beckoned me

With your sleeve.

(BOWNAS; THWAITE, 1987, p. 10)

3

I WAITED and I

Yearned for you.

My blind

Stirred at the touch

Of the autumn breeze.

(BOWNAS; THWAITE, 1987, p. 10)

A presente tradução publicada pela editora Penguin não traz os números de referência dos poemas, agrupados pela autoria. Nessa publicação, os três *tanka*s foram numerados segundo a ordem de apresentação. Os poemas de Nukata no Ôkimi selecionados para o *The Penguin Book Japanese Verse* foram os de número 16, 8, 20, 488.

Numa primeira leitura, pode-se notar os seguintes aspectos:

-No poema 16, o primeiro no conjunto de poemas de Nukata no Ôkimi na edição, a mistura entre a 1a pessoa do singular e do plural parece enfraquecer a força expressiva do poema.

-No poema 20, o de número 2 na edição da Penguin, perde-se também a força expressiva devido a mudança de sentido realizada pela tradução: o "you" parece adentrar pela propriedade dele mesmo e a verso interrogativo se torna afirmativo, além dessas mudanças de sentido da tradução.

-O poema 8 carece de contextualização para obter força expressiva.

Quanto à forma, percebe-se a utilização de rimas:

-Na tradução do poema 16, devido à terminação –ing dos verbos "confining", "sing", "praising", "grieving" e do adjetivo "thick" e verbo "pick" situados ao final de versos.

-Na tradução do poema 20, aqui numerado como 2, em que "mader-red" rima com "watched".

Há o uso de aliterações :

-no poema 1: no primeiro verso, "We wait".

-no poema 2: no segundo verso, "You… your royal…"

-no poema 3, no segundo verso: "yearned for you" e no quarto verso: "stirred at touch"

2.5. A TRADUÇÃO DE ANTONIO CABEZAS GARCÍA-1980

PRINCESA NUKADA, sucessivamente esposa de los emperadores Tenmu (siendo éste aún príncipe) y Tenyi.

Recuerdo el albergue que me aposentó
en Uyi, Corte: con techo de yerbas
del campo de otoño. 7
(GARCÍA, 1980, p. 35)

Faltaba la luna antes de embarcarnos
en Nikitatsu.
a la pleamar sale llena. !Vamos! 8
(GARCÍA, 1980, p. 35)

ODA COMPUESTA CUANDO EL EMPERADOR TENYI MANDO A KAMATARI DE FUYIWARA QUE DECIDIESE CUAL ERA MEJOR, SI EL CAMPO EN PRIMAVERA O EL CAMPO EN OTOÑO

Yerto el invierno, vuelta la primavera
cantan las aves que no cantaban antes,
brotan las flores que no brotaban antes,
pero el follaje no las deja coger,
y la espesura no deja entrar a verlas.

Pero en otoño, cuando veo las hojas,

corto las rojas, y en ellas me deleito,

dejo las verdes, y de ellos me lamento.

Sólo de eso me duelo. ! El otoño es lo mío! 16

(GARCÍA, 1980, p. 36)

A TENMU (Era Nukada a la sazón esposa de Tenyi, Hermano mayor de Tenmu, pero éste aún la cortejaba).

Cruzas lo acotado, cruzas rubios campos

de *eritrorrizas*[32],

y va a verte el guarde onderarme el brazo. 20

(GARCÍA, 1980, p. 10)

RESPUESTA A UN POEMA DEL PRINCIPE IUGUE, SEXTO HIJO DE TENMU

Pájaro que añora la edad que pasó

es el cuclillo.

Estará llorando lo que añoro yo. 112

[32] "En japonês, "murasaki" (*Lithospermum erythrorhizon*). "Murasaki" significa literalmente "violeta". Es um arbusto de florecillas blancas, pero de sus raíces se extrae um pigmento rojo usado em tintorería." (GARCÍA, 1980, p. 36) Nota do autor.

(GARCÍA, 1980 p. 36)

ESPERANDO A TENYI

Cuando te esperaba sufriendo de amor,

en mi morada movió las persianas

el viendo de otoño. 488

(GARCÍA, 1980, p. 37)

Perguntamo-nos por que na tradução de Antonio Cabezas García os *tanka*, poemas com 5 versos, são apresentados em 3 versos, que é a configuração dos *haiku*? Seria uma forma de adaptabilidade por ele adotada, pois o *haiku* é mais conhecido que o *tanka*? Seria uma vinculação à ideia corrente de poesia japonesa como poesia sintética?

O tradutor responde na introdução, porém a resposta dele, por não ser convincente, possibilitaria levantar outras hipóteses além das acima elencadas:

"Isso só enfatiza que a tradução das odes e cantos segue o original, tão inexoravelmente quanto as irregularidades métricas que se observam também aparecem no texto em japonês. Quanto aos *tankas*, sempre sigo a métrica já utilizada nas minhas traduções anteriores: um quinteto de 6-6-5-6-6.

O costume de transcrever o *tanka* concatenando dois ou três versos, escrevendo-os numa mesma linha a fim de que resultem em três linhas, é, no Japão, quase tão antiga como próprio *Man'yôshû*. Mas deve se lembrar que se tratam de

cinco versos e não três. O mesmo vale para os *sedôkas*: trata-se de seis versos e não três. Com relação às odes, transcrevo-as aqui colocando em uma mesma linha um pentassílabo e um heptasílabo, artifício novidadeiro se quiser, sem outra justificação que o de reduzir o volume do livro (...)" (Garcia, 1980, 14) [33]

Ao se ler outros poemas traduzidos por García, que não os de Nukata no Ôkimi, pode-se pensar nas hipóteses seguintes:

-A apresentação em tercetos favoreceria uma fluência maior do ritmo, pois há poemas que apresentam rimas ao final dos versos. [34]

-A reconfiguração do *tanka* em três linhas seria em função da contagem espanhola em que a contagem das sílabas poéticas inclui a sílaba pós-tônica, o que poderia dar a impressão de alongamento dos versos e buscando ser sintético, talvez García tenha se restringido ao terceto para suas traduções de *tanka* elaborado em língua japonesa com 31 sílabas/moras, distribuídas em 5 versos de 5, 7, 5, 7 e 7 sílabas, respectivamente.

Importante ressaltar o cuidado na tradução:

"A seleção que aqui aparece foi feita depois de traduzir uns três mil poemas, dois terços do *Man'yôshû*. Nestes três mil poemas foram incluídos todos os

[33] "Sólo se recalca que la traducción de las odas y tonadas se atiene a la métrica del original, tan inexorablemente que las irregularidades métricas que se observan aparecen también en el texto japonés. En cuanto a las tankas, sigo siempre la métrica ya utilizada en mis anteriores traducciones: una quinteta en 6-6-5-6-6.

La costumbre de transcribir la tanka concatenando dos o tres versos en un mismo renglón a fin de que resulten tres lineas, es en Japón casi tan vieja como el mismo *Manioshu*. Pero recuérdese que se trata de cinco versos, y no de tres. Lo mismo vale de las sedokas: se trata de seis versos, y no de tres. Con respecto a las odas, las trascribo aqui metiendo en una misma línea un pentasílabo y un heptasílabo, artificio novedoso si se quiere, sin otra justificación que reduzir el volumen del libro (...)" (GARCÍA, 1980, 14)

[34] Cf. (GARCÍA, 1980, p. 40)

selecionados pelos críticos e comissões que acabei de mencionar, mas muitos outros foram adicionados por se recomendarem por si sós. Fez-se uma peneira final para ficarmos com um 'corpus' tão brilhante quanto digerível.” (GARCÍA, 1980, p. 26) [35]

Garcia se baseou em 4 antologias:

-uma de 1939 que tinha como objetivo elaborar a tradução inglesa

-outra de 1979, elaborada por uma comissão para um livro sobre o *Man'yôshû* publicado para a revista literária *Bungei Shunju*.

Garcia observa quanto as antologias a seguir: "estas dos selecciones sólo se ponen de acuerdo en trescientos poemas. Se ve que existe poca unanimidad en Japón." (GARCÍA, 1980, p. 25)

-uma de Mokichi Saito de 1938 com uns quatrocentos poemas.

-uma de Jorosjo Tsuchijashi da Universidade Doshisha, de 1978.

Mesmo consultando quatro antologias japonesas, na seleção dos poemas, García não se restringe ao que ele chama de "juicio japonés" (GARCÍA, 1980, pp. 25-6) e seleciona poemas de sua preferência.

[35] “La selección que aqui aparece se ha hecho después de traducir unos tres mil poemas, los dos tercios del Manioshu. En estos tres mil poemas estaban incluidos todos los seleccionados por los críticos y comisiones que acabo de mencionar, pero se añadieron otros muchos que se recomendaban solos. Se hizo una criba final para quedarnos com un "corpus" tan brillante como digerible.” (GARCÍA, 1980, p. 26)

2.6. A TRADUÇÃO DE HIROAKI SATO E BURTON WATSON-1981

PRINCESS NUKADA

(seventh century)

TANKA

At Nikitatsu, before boarding our ships we wait for the moon. The tide has become righ-now let us out!

(SATO; WATSON, 1986, p. 20)

"When Emperor Tenji"

When Emperor Tenji commanded the minister of the center, Fujiwara no kamatari, to debate the merits of the fragrance of thousands of flowers on a spring hill as opposed to the color of hundreds of leaves on an autumn hill, Princess Nukada settled the question with this poem:

When, after holing up for winter, the spring comes,
birds that weren't singing come and sing,
flowers that weren't singing come and sing,
but the hills are so dense with growth I can't go in and pick the flowers,
the grass so thick I can't pick and look at them.
When I look at the leaves of trees on an autumn hill,
I take the yellow leaves and admire them.
I leave the green ones, and I'm sorry,

that's something I regret.

But for me, the autumn hill!

(SATO; WATSON, 1986, p. 20)

Remembering Emperor Tenji

Waiting for you, I am filled with longing, when, stirring the blind of my]

house, the autumn wind blows

(SATO; WATSON, 1986, p. 20)

> "Em geral, Sato fez o planejamento e Watson a sua edição. Verificamos otrabalho um do outro, mas cada um é responsável por suas seleções e traduções como elas aparecem aqui. Sato traduz o "tradicional" tanka, hokku e haicais em uma linha, exceto quando, como no caso de Ishikawa Takuboku, a versificação é especificada pelo poeta; nas demais vezes, frequentemente não traduz a combinação de 5-7 ou 7 -5 sílabas numa linha. Watson geralmente traduz as unidades de 5 e 7 sílabas como linhas simples. No *Man'yōshū* ou em poemas de estilo *Man'yōshū*, Watson, por vezes, deixa o *makura kotoba* ou palavras travesseiro, sem tradução, uma prática que Sato deplora" (SATO; WATSON, 1986, p vii.). [36]

[36] "In general, Sato did the planning and Watson the editing. We checked each other's work, but each is responsible for his selections and translations as they appear here. Sato translates "traditional" tanka, hokku, and haiku into one-line form except when, as in the case of Ishikawa Takuboku, the lineation is specified by the poet; elsewhere he more often than not translates the combination of 5-7 or 7-5 syllabe units as one line. Watson generally translates 5-syllabe and 7-syllabe units as single lines. In

"Todos os nomes japoneses, exceto a do tradutor Sato são apresentadas ao modo japonês: sobrenome primeiro, nome em segundo lugar. Depois de sua primeira aparição, os poetas japoneses são muitas vezes referidos por seu sobrenome, de acordo com o costume japonês, por exemplo, Matsuo Bashô, na primeira ocorrência; depois simplesmente Bashô " (SATO; WATSON, 1986, p vii-viii)[37]

No parágrafo seguinte:

"Na poesia escrita antes do início do período moderno, em 1868, os meses referidos são os do calendário lunar, em que o primeiro mês se inicia num momento entre 21 de janeiro e 19 de fevereiro pelo calendário ocidental e foi contado como o primeiro mês de primavera. Assim, por exemplo, o sétimo mês é considerado como o primeiro mês de outono e corresponde aproximadamente ao início de agosto e setembro. Isso deve ser mantido em mente quando se tenta compreender as imagens da natureza dos poemas " (SATO; WATSON, 1986, p viii.). [38]

Man'yôshû or *Man'yôshû* style poems, Watson sometimes leaves makura kotoba, or pillow words, untranslated, a practice Sato deplores." (SATO; WATSON, 1986, p. vii)

[37] "All Japanese names except that of the translator Sato are given in Japanese fashion: family name first, given name second. After their initial appearance Japanese poets are sometimes referred to by their given name alone, according to Japanese custom-for example, Matsuo Bashô at the first occurrence; thereafter simply Bashô." (SATO; WATSON, 1986, p. vii-viii)

[38] "In poetry written before the beginning of the modern period in 1868, the months referred to are those of the lunar calendar, in which the first month begins sometime between January 21 and February 19 by the Western calendar and was counted as the first month of spring. Thus, for example, the seventh month is regarded as the first month of autumn and corresponds roughly to August and early September. This should be kept in mind when attempting to understand the nature imagery of the poems." (SATO; WATSON, 1986, p. viii)

Pode-se considerar que a opção de Sato em apresentar os *tanka* em apenas uma linha traz o mal entendido ao leitor desavisado de que as traduções desse livro são traduções em prosa. Se o leitor não leu a introdução não saberá que Sato optou em reproduzir uma forma de apresentação de poemas comum no Japão. Se no Japão, essa forma de apresentação unilinear é tão comum como a apresentação de poemas em conjuntos de versos, para os ocidentais a expectativa é da apresentação de poemas em conjunto de versos, em estrofes.

2.7. A TRADUÇÃO DE IAN HIDEO LEVY-1981

7

Poem by Princess Nukada

the events of which are yet unclear

I remember
our temporary shelter
by Uji's Palace ground,
when we cut the splendid grass
on the autumn fields
and sojourned under thatch.

Lord Yamanoue Okura's "Forest of Classified Verse" states that one book mentions this poem as having been written in the fourth year of Taika (648), at the time of the imperial procession to the palace at Hira. However, it is written in the "Nihonshoki" that in spring, on the third day of the fourth month, in the fifth year of Empress Saimei's reign (660), the Empress arrived at the hot springs of Ki. In the third month the Empress went on a procession to the palace at Yoshino, and held a

banquet there. It is written that on the third day of this month the Empress proceeded to Hira Cove in Ômi.

(LEVY, 1981, pp. 41-2)

8

Poem by Princess Nukada

Wanting to board ship
in Nikita Harbor,
we have waited for the moon,
and now the tides too are right-
let us cast off!

Regarding the above poem, Lord Yamanoue Okura's "Forest of 'Classified Verse" comments with the following considerations. On the fourteenth day of the twelfth month in the ninth year of Emperor Jomei's reign (637), the Emperor and Empress made a procession to the hot springs of Iyo. In spring, on the sixth day of the first month, in the seventh year of Empress Saimei's reign (661),

the imperial craft set into the sea

lanes for the west, to Kyushu. On the

fourteenth day the imperial craft

docked for the night by the

temporary palace of Iwayu by Nikita

Harbor. The Emperor went to view

things that had remained since past

ages, and was profoundly moved.

The commentary states that he then

expressed his sentiments by

composing this poem. Thus this is

considered to be a poem by the Emperor. However, there are four

other poems on this occasion by Princess Nukada.

(LEVY, 1981, pp. 42-3)

9

Poem written by Princess Nukada when she

went on a procession to the hot springs of Ki

Gazing afar

over the stilled waves in the cove,

my husband stands there

beneath the divine oak.

-This is a translation based on the reading of the last two phrases of the original as shizumarishi / uranamimisake, which is one of several possible readings of the extremeley controversial characters (...)

(LEVY, 1981, p. 43)

16

When the Emperor ordered the Great Minister of the Center Fujiwara Kamatari to decide between the brilliance of the ten thousand blossoms on the spring hillsides and the colors of the thousand leaves on the autumn hillsides, Princess Nukada expressed her judgmenent with this poem.

When spring comes,
   bursting winter's bonds,
birds that were still
   come out crying
and flowers that lay unopening
   split into blossoms.
But, the hillsides being overgrown,
    I may go among the foliage
    yet cannot pick those flowers.
The grass being rank,
    I may pick
    yet cannot examine them.

Looking at the leaves of the trees

on the autumn hillsides,

I pick the yellowed ones

and admire them,

leaving the green ones

there with a sigh.

That is my regret.

But the autumn hills are for me.

(LEVY, 1981, p. 46)

17-(…)

Poem by Princess Nukada when she went down to the land of Ômi, with a poem by Princess Inoue in response

Though I would go looking back

again and again

upon Miwa Mountain,

of the delicious wine,

until it recedes

between the hills of Nara,

beautiful in blue earth,

until the bends in this road

heap high,

though I would long

turn my distant gaze

upon that mountain,

is it right that the clouds

should heartlessly conceal it?

Envoy

Thus do they hide Miwa Mountain?

Would that the clouds, at least,

had sympathy,

for is it right

that they should conceal it?

In Lord Yamanoue Okura "Forest of Classified Verse", the above two poems are stated to be imperial poems written upon looking back on Miwa Mountain when the capital was moved to the land of Ômi. The "Nihonshoki" records that the capital was moved there in spring, on the nineteenth day of the third month, in the sixth year of Emperor Tenji's reign (667).

(LEVY, 1981, pp. 47-8)

20

Poem by Princess Nukada when the emperor went hunting on the fields of Kamau

Going this way on the crimson-
gleaming fields of murasaki grass,
going that way on the fields
of imperial domain-
won't the guardians of the fields
see you wave your sleeves at me?
(LEVY, 1981, p. 48)

112

Poem presented by Princess Nukada in response

The bird you say
longs for the past
is the cuckoo.
Its cry must echo what I feel.

113

When he sent Princess Nukada a moss-covered pine branch from Yoshino, she sent him this poem

Ah, I love the branch
from the jewel-like pine
in splendid Yoshino,
for it comes with word from you.
(LEVY, 1981, p. 91)

151

(…)
If I had known
it would come this,
I would have tied signs of interdiction
around the harbor
where the imperial craft did berth.

155

Poem by Princess Nukada when the mourners withdrew from the Emperor's tomb and dispersed

In awe they serve the tomb
of our Lord, sovereign

of the earth's eight corners,

on Kagami Mountain

in Yamashina.

There through the night,

each night,

through the day,

each day,

they have stayed,

weeping and crying aloud.

Now have the courtiers

of his great palace,

its ramparts thick with stone,

left and gone apart?

(LEVY, 1981, p. 109)

488

Poem by Princess Nukada, thinking of Emperor Tenji

Waiting for you, my Lord,

I sit here longing;

and the autumn wind blows,

fluttering the bamboo blinds

on the door to my house.

(LEVY, 1981, p. 247)

2.8. A TRADUÇÃO DE STEVEN CARTER-1991

Princess Nukada [7th century]

When springtime arrives,
breaking free of winter's bonds,
birds that had been still
    come singing their melodies;
flowers that had not bloomed
    burst out into blossom;
yet the hills are too lush:
we cannot enter and pick;
the growth is too dense:
we cannot pick and behold.
When we gaze upon
    foliage in autumn hills,
we can pick the leaves,
red and yellow, to admire.
As for the green ones-
lamenting, we let them stay.
Green leaves must be regretted,
but I choose the autumn hills!
(CARTER, 1991, p. 22)

O poema acima foi traduzido por Helen Craig MacCllough.

A poem written by Princess Nukada when she was longing for Emperor Tenji

Waiting for you,
I languish, full of longing-
and then the blinds
    of my house flutter slightly,
blown by the autumn wind.
(CARTER, 1991, p. 22)

O poema acima foi traduzido por Steven D. Carter.

Em "Translator's Note", Steven Carter afirma que tentou reproduzir o padrão em que versos de 5 são alternados aos de 7 sílabas ou moras:

"A tradução nesta coleção tenta refletir esse padrão, alternando, em inglês, versos longos e curtos, embora com cuidadosa atenção para o ritmo da língua inglesa. " (CARTER, 1991, p. xiii) [39]

Carter também procurou manter a mesma sequência de imagens do texto de origem:

"Da mesma forma, as traduções tentam manter a ordem das imagens como aparecem nos poemas originais, sempre que os padrões sintáticos tornem isso possível em inglês." (Idem) [40]

[39] "The translation in this collection attempt to reflect this pattern by using alternating long and short English lines, albeit with careful attention paid to English rhythim." (CARTER, 1991, p. xiii)

É na pontuação e no formato dos versos que Carter procurará caminhos alternativos:

> Tenho tentado encontrar novas maneiras de sugerir a variedade de pausas e suspensões dos poemas originais. Para este fim, começo alinhando à esquerda de cada novo poema e, geralmente, a cada nova linha após qualquer sinal de pontuação, um travessão a dois intervalos próximos de um ou dois versos quando essas versos constituem uma oração completa ou frase, com a restrição de que este "fluxo" de versos nunca vá continuar por mais de três versos. O padrão mais comum é, portanto,
>
> 202. VERÃO. tópico desconhecido
>
> Uma barcaça de madeira
>
> flutuando corredeira abaixo
>
> faz um travesseiro triste –
>
> mas no verão é lugar fresco
>
> para se deitar para a noite.
>
> somogawa no / ikada no toko no / ukimakura / natsu wa suzushiki / fushido narikeri:[41]

---

[40] "Likewise, the translations attempt to retain the order of images as they appear in the original poems, whenever syntactic patterns make that possible in English." (CARTER, 1991, p. xiii)

[41] "I have attempted to find new ways to suggest the variety of pauses and stops in the original poems. To this end, I begin flush left each new poem and generally every new line following any punctuation mark, then indent two spaces the next one or two lines when those lines constitute one complete sentence or phrase, with the restriction that this "jogging" of lines will never continue for more than three lines. The most common pattern is thus,

202. SUMMER. Topic unknown

A barge of timber

“Espero, no conjunto, ao sugerir a sintaxe original dos poemas japoneses que esta abordagem seja bem-sucedida, de tal modo que os modelos uniformes usados por muitos outros tradutores não conseguiram." (CARTER, 1991, pp xiii-iv) [42]

A finalidade dessa antologia de traduções é didática:

"Ao escolher poemas, supus que a antologia seria utilizada na sala de aula de faculdade, e tenho dado prioridade, portanto, a autores e obras reconhecidos como de importância artística e histórica por estudiosos japoneses." (CARTER, 1991, p. xv) [43]

---

floating down a logging stream
makes a sad pillow –
but in summer it’s a cool place
to lie down for the night.

somogawa no / ikada no toko no / ukimakura / natsu wa suzushiki / fushido narikeri”

[42] All together, this approach succeeds, I hope, in suggesting the syntax of original Japanese poems in ways that the uniform formats used by many other translators cannot.” (CARTER, 1991, pp. xiii-iv)

[43] “In choosing poems, I have assumed that the anthology will be used in the college classroom, and I have therefore given priority to authors and works well recognized as of artistc and/or historical importance by Japanese scholars.” (CARTER, 1991, pp. xv)

2.9. A TRADUÇÃO DE EDWIN CRANSTON-1993

7

A poem by Princess Nukata [not certain]

In the autumn fields
We cut grasses for the thatch,
And we lodged the night:
How my thoughts go back again
To our palace-hut at Uji!

(CRANSTON, 1993, p. 173)

8

A poem by Princess Nukata

At Nikitatsu
We have waited for the moon
Before boarding our boat;
Now the tide is in at last –
Come, let's get to rowing!

(CRANSTON, 1993, p. 174)

16

When the Emperor [Tenji] commanded the Palace Minister, Fujiwara no Asomi [Kamatari}, to match the radiance of the myriad blossoms of the spring mountains against the colors of the thounsand leaves of the autumn mountains, Princess Nukata decided the question with this poem:

When spring comes forth
That lay in hiding all the winter through,
The birds that did not sing
Come back and sing to us once more;
The flowers that did not bloom
Have blossomed everywhere again.
Yet so rife the hills
We cannot make our way to pick,
And so deep the grass
We cannot pluck the flowers to see.
But when on autumn hills
We gaze upon the leaves of trees,
It is the yellow ones
We pluck and marvel for sheer joy,
And the ones still green,
Sighing, leave upon the boughs-
Those are the ones I hate to lose.
For me, it is the autumn hills.

(CRANSTON, 1993, p. 175)

17-18

A poem composed by Princess Nukata when she went down to Ômi Province

O sweet-wine

Miwa Mountain!

Until blue-earth

Nara Mountain's mountain crest

Should come between

And you be hidden in behind,

Until road-bendings

Should pile back upon themselves,

To the very end

I would have kept you in my sight,

Again and yet again

I would have looked afara t you:

O my mountain,

What right

Have heartless clouds to cover you?

Envoy

Do you dare to hide

Miwa mountain in this way?

At least you, O clouds,

Should have greater heart than that:

What right have you to cover it?

(CRANSTON, 1993, p. 176)

488

A poem composed by Princess Nukata in longing for the Ômi Sovereign

While I wait for you,

My lord, lost in this longing,

Suddenly there comes

A stirring of my window blind:

The autumn wind is blowing.

(CRANSTON, 1993, p. 177)

Para Cranston na tradução de poesia, mesmo "Com a melhor das intenções, o tradutor de um poema cria algo não menos que estranho, não menos que outro." [44] Prosseguindo o comentário, Cranston se pergunta:

> "Qual é a melhor das intenções? Preocupar-se como decorre um poema, o que é , assim como o que diz, para quererer que ele viva novamente em um novo idioma, para ser um organismo vivo, mesmo que cada célula seja alterada em uma célula exótica porque protoplasma essencialmente alienígena. Talvez por

[44] "With be best of intentions, the translator of a poem creates something not less strange, not less other." (CRANSTON, 1993, p. xxi)

isso a melhor metáfora é a da semente que cai em solo estranho e cresce enquanto planta adaptada às suas novas condições. A metáfora botânica se funde facilmente ao discurso japonês tradicional sobre poética e sugere um ajuste para as necessidades de tradução ao famoso dito de Ki no Tsurayuki: "Os cantos de Yamato tem suas sementes no coração humano e desabrocham numa miríade de folhas de palavras". Certamente, a noção de crescimento natural, de um processo não totalmente sob controle racional, é sedutora a um tradutor que trabalhou muito tempo em seu ofício. Ele se debruça sobre o poema e permite que algo aconteça. Ele serve como um meio para o novo crescimento.

No entanto, o final dessa linha de pensamento metafórico também erra o alvo. O tradutor não é meramente passivo. A palavra "arte" já sugere que ele pensa sobre o que ele faz. Ele tem suas ideias sobre o que faz um poema "se constituir", e ele tateia atrás da vida no original, ele o escuta em silêncio e deixa-o sussurrando sim ou não às suas tentativas de fazer algo novo. Portanto, o tradutor trabalha sob uma constante - ou melhor, talvez, uma variável tensão. O "algo novo", o "algo" que ele tenta deixar acontecer, trabalha a si próprio e e põe-se em existência entre compulsão e contenção. O poema original puxa em uma direção, teimosamente mantendo-se ponto de partida e referência final de todo o processo. O original é o anjo bom do tradutor e o guardião da sua má consciência. Mas a tradução, para o tradutor, é a parte criativa, o objetivo do empreendimento, a criança esperando para nascer. Ele o puxa em outra direção, a direção de sua própria vida e integridade. Nada é mais convincente do que algo que funciona e se uma linha de alguma modo funciona, é difícil abandoná-la. O que parece funcionar

dependerá do ouvido do tradutor, sobre o que ele passou a gostar e admirar - ou até mesmo apenas reconhecer - em versificação, no curso de uma vida. Diferentes tradutores ouvem vozes diferentes - daí o ódio que às vezes atribuem à versão rival. E se ele consegue ou não, o que ele produz tem um estatuto ontológico duvidoso. " (Cranston, 1993, p. xxi -ii) [45]

[45] "What are the best of intentions? To care about how a poem goes, what it is as well as what it says; to want it to live again in a new language, to be a living organism even if every cell is altered into an exotic because essentially alien protoplasm. Perhaps therefore the best metaphor is that of the seed that drops on strange soil and grows into a plant adapted to its new conditions. The botanical metaphor blends easily into the traditional Japanese discourse on poetics and suggests an adjustement of Ki no Tsurayuki's famous dictum, "The songs of Yamato have their seed in the human heart and burgeon forth into the myriad leaves of words," to the needs of translation. Certainly the notion of natural growth, of a process not totally under rational control, is seductive to a translator who has worked long at his craft. He descends into the poem and lets something happen. He serves as a medium for the new growth.

Yet in the end this line of metaphorical thinking too misses the mark. The translator is not merely passive. The word "craft" already suggests that he thinks about what he does. He has his ideas of what makes a poem "go", and he gropes about for the life in the original, he listens to it quietly and lets it keep whispering yes or no to his attempts to make something new. Therefore the translator works under a constant tension – or better, perhaps, a variable one. The "something new," the "something" that he tries to let happen, workds itself into existence between compulsion and restraint. The original poem pulls in one direction, stubbornly remaining itself, the starting point and final reference of the whole process. The original is the translator's good angel and the keeper of his bad conscience. But the translation, for the translator, is the creative part, the goal of the enterprise, the child waiting to be born. It pulls him in another direction, the direction of its own life and integrity. Nothing is more persuasive than something that works, and if a line somehow works, it is hard to abandon it. What will seem to work will depend on the translator's ear, on what he has come to like and admire – or even merely to recognize – in versification in the course of a lifetime. Different translators hear different voices – hence the odium that sometimes attaches to the rival version. And whether he succeeds or fails, what he produces has a dubious ontological status." (CRANSTON, 1993, p. xxi-ii)

2.10. A TRADUÇÃO DE TAKASHI KOJIMA-1995

Princess Nukata

Riding hither and yon

In the royal hunting fields

Spread with read and violet tints,

Wide you wave your arms at me.

Will not the watchman notice? (20)

(KOJIMA, 1995, p. 21)

Nota ao final do poema: “The “watchman” alludes to emperor Tenji.

At Nigitatsu

We’ve waited to board ship.

The moon has risen now,

And the tide is on the ebb –

Let us be away! (8)

(KOJIMA, 1995, p. 22)

Nota ao final do poema:

"Em 663 uma expedição foi enviada para a Coréia para ajudar o Reino de Paekche. As forças foram reunidas em Nigitatsu, em Shikoku, ilha de frente para o Mar Interior de Seto. No quartel-general estavam a Imperatriz Saimei, o príncipe

Naka-no-Ôe, o comandante supremo *de facto*, e sua consorte, a princesa Nukata, juntamente com o príncipe Ôama e sua consorte, a princesa Ôta. Presume-se que a princesa Nukata foi incumbida do dever de expressar, poeticamente, a ordem e a intenção do soberano. A expedição sofreu uma derrota total pelas frotas combinadas de Tang e Silla.

Nos tempos antigos, acreditava-se que um deus poderia entrar em uma mulher, mas não em um homem. A mulher foi considerada um misterioso ser capaz de usufruir inspiração divina e de suplicar a proteção divina. Em caso de batalha, uma mulher de alta linhagem acompanhava um navio de guerra. (Kojima, 1995, p 22.) [46]

"Quando o Imperador Tenji ofereceu um encontro de poesia cujo tema era julgar entre o brilho de miríades de flores de cerejeira sobre as montanhas da primavera e a glória de folhas coloridas nas montanhas do outono, a princesa Nukata apresentou o seguinte poema e recebeu um prêmio. Esse poema, que mostra a técnica sofisticada de frases antitéticas ao estilo poético chinês, não é exatamente lírico, mas é apresentado aqui

[46] "In 663 an expedition was sent to Korea to aid the Kingdom of Paekche. It mustered its forces at Nigitatsu, on Shikoku island facing the Seto Inland Sea. At the headquarters were Empress Saimei, Crown Prince Naka-no-Ôe, the *de facto* supreme commander, and his consort, Princess Nukata, together with Prince Ôama and his consort, Princess Ôta. Princess Nukata is presumed to have been performing the duty of expressing the sovereign's command and intention in poetry. The expedition sustained a total defeat by the combined fleets of Tang and Silla.

In ancient times it was believed that a god could enter into a woman but not into a man, and a woman was regarded as a mysterious being capable of deriving divine inspiration and of supplicating divine protection. In the event of war, a woman of high birth accompanied a warship. (KOJIMA, 1995, p. 22)

para ilustrar como Imperador Tenji e soberanos posteriores foram patronos dos encontros da poesia imperial." (KOJIMA, 1995, p. 22-3) [47]

When spring comes,

Freed from winter's frigid bonds,

Birds which have been mute

Return with merry songs.

Flowers which were dead

Come alive in brilliant tints,

But luxuriant growth

Puts the blowwoms beyond our

Reach,

Rank weeds in the fields

Bar our acess to the blossoms fair.

Tinted leaves on autumn's hills

We can pick and delight in.

And wish the green leaves

Were tinted as well.

'Tis our sole regret.

We prefer the autumn hills. (16)

---

[47] When Emperor Tenji gave a poetry party on the subject of judging between the brilliance of myriads of cherry blossoms on the spring mountains and the glory of tinted leaves on the autumn mountains, Princess Nukata submitted the following poem and won a prize. This poem, which shows the sophisticated technique of antithetical phrases in the Chinese poetic style, is not exactly lyric, but is given here to illustrate how Emperor Tenji and later sovereigns were patrons of the imperial poetry salon.

(KOJIMA, 1995, p. 22-3)

Nota antes do poema: “The following poem as composed for Emperor Tenji.”

Longing for my lord,

I start up, anxious,

When an autumn breeze

Blows and sways the bamboo blind

Hanging at my bower door. (488)

(KOJIMA, 1995, p. 23)

“A Note on the Translation” justifica o presente livro:

"Outras traduções do *Man'yōshū* para o inglês revelaram que muitas vezes a interpretação de outros tradutores era totalmente diferente da do Sr. Kojima e entre si. Alguns poemas tendo até mesmo sentidos opostos." [48]

Na introdução, o item “On Language and Translation” nos esclarece sobre as normas da poesia japonesa:

> "As convenções formais da poesia japonesa são muito diferentes das de poesia em línguas européias, porque a língua japonesa não tem a mesmo base em acento, métrica e rima como as das línguas europeia.

[48] “other English *Man’yôshû* translations revealed that other translators’ interpretation often were totally different from Mr. Kojima’s and from each other’s, some poems even being given opposite meaning.” (Kojima, 1995, p 14.)

Além disso, o ritmo também é bastante diferente." (Kojima, 1995, p 14.) [49]

A seguir, o texto nos esclarece sobre a declamação da poesia japonesa:

"A poesia japonesa encontra suas origens na poesia cantada com a música de tempo quaternário, e o *tanka* mantém elegantes os traços de uma canção de tempo quarternário. Nos cinco versos 5-7-5-7-7, as sílabas são iguais em duração tanto lidos quanto cantados. Esta é a base da eufonia de poesia japonesa. No verso de 7 sílabas, uma sílaba é sustentada por duas batidas. A fim de fazer o verso de 5 sílabas e iguais em comprimento a de 7-sílabas, três sílabas no verso mais curto devem ser alongados. Na leitura, todas as cinco sílabas são alongadas para a mesma duração de oito batidas. Esta formalidade de recitação de poesia nos versos de 5 sílabas acabam soando um tanto arrastados, enquanto os versos de 7 sílabas soam um tanto alegres. É esse contraste que contribui para a emotividade da poesia japonesa cantada ou recitada.

Uma característica notável da língua japonesa pura é que todas as palavras terminam em uma vogal curta não acentuada. Assim, a rima é ineficaz e não é utilizada." (Kojima, 1995, p 14.)[50]

---

[49] "The formal conventions of Japanese poetry are very different from those of poetry in European languages, because the Japanese language does not have the same reliance on stress and meter and rhyme as the languages of Europe. Further, the rhythm is also quite different. (KOJIMA, 1995, p. 14)

[50] "Japanese poetry finds its origins in poetry sung to quadruple-time music, and the tanka retains the traits of an elegant quadruple-time song. The five 5-7-5-7-7 syllabe lines are equal in duration both when read and sung. This is the basis of the euphony of Japanese poetry. In the 7-syllabe line, one

Prossegue Kojima, desta vez sobre a acentuação:

> "Quando uma canção de tempo quartenário é cantada, o acento primário cai sobre a primeira sílaba e o acento secundário na terceira sílaba. No entanto, na música tradicional japonesa, geralmente é dito que nenhuma acentuação é utilizada, exceto para dar ênfase. "(Idem, pp 14-5) [51]

Kojima relata um experimento sobre a acentuação em poesia. Cita-se apenas o resultado:

> "Os resultados desses testes indicaram que, apesar de geralmente despercebidas, alguma acentuação primária muito frequentemente cai sobre a primeira sílaba e a segunda acentuação cai frequentemente na terceira sílaba. Isso explica o fato de que a aliteração é ocasionalmente

---

syllable is sustained for two beats. In order to make the 5-syllabe line and 7-syllabe line equal in length, three syllables in the shorter line must be lengthened. In reading, all five lines are lengthened to the same eight-beat duration. This formality of poetry recitation results in the 5-syllable lines sounding rather drawn out, while the 7-syllabe line sounds somewhat breezy. It is this contrast that contributes to the emotionality of sung or recited Japanese poetry.

A notable feature of pure Japanese language is that all words end in a short unaccented vowel. So rhyme is ineffective and is not used. (KOJIMA, 1995, p. 14)

[51] "When a quadruple-time song is sung, the primary stress falls on the first note and the secondary stress on the third note. However, in traditional Japanese music, it is generally said that no stress is used except for emphasis." (Idem, pp. 14-5)

encontrada na poesia japonesa, embora nenhuma rima seja usada. "(KOJIMA, 1995, p. 15) [52]

O tradutor relaciona a métrica nipônica quando a do inglês:

"Por isso, não pode ser errado dizer que qualquer metro de poesia japonesa se aproxima de algo semelhante da metrificação trocáica ao invés de iâmbico, embora não importa muito qual metrificação seja usada na tradução de poesia japonesa para o inglês." (KOJIMA, 1995, p. 15) [53]

[52] "The results of these tests indicated that, although generally unperceived, some primary stress very often falls on the first note and the second stress often falls on the third note. This accounts for the fact that alliteration is occasionally found in Japanese poetry, although no rhyme is used." (KOJIMA, 1995, p. 15)

[53] "Accordingly, it may not be wrong to say that any meter in Japanese poetry approaches something resembling trochaic meter rather than iambic, although it does not matter much which meter is used in translating Japanese poetry into English." (KOJIMA, 1995, p. 15)

2.11. A TRANSCRIAÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS-1996

I-16

do casulo do inverno
sai a primavera
aves que não cantavam
cantam agora
flores que não floriam
agora florescem
no flanco da montanha
difícil escolhê-las
onde a relva é espessa
no outono
posso vê-las
as folhas vermelhas
vê-las e escolhê-las
deixo apenas as verdes
nas árvores com pena
-meu pesar é só este-
no outono: sou eu mesma
(CAMPOS, 1996, p. 147)

I-17

aprazível como sakê

o Monte Miwa

alegria da encosta azul-verde

até que se esvaeça

entre as colinas de Nara

a ondulante:

para além das voltas

sem conta do caminho

vou indo e sem cessar

me volto para vê-lo:

uma vez outra vez

volto a olhar distante:

nuvens sem coração

que discórdia vos leva

a ocultá-lo de mim?

(CAMPOS, 1996, p. 149)

Envoi

I-18

assim o Monte Miwa

se oculta de mim:

nuvens de coração cordato

é sensato ocultá-lo?

(CAMPOS, 1996, p. 149)

I-20

passeamos pela púrpura

dos campos de violetas

passeavas pelo parque proibido:

os guardas-da-campina terão visto

que acenavas para mim com tua manga?

(CAMPOS, 1996, p. 150)

“They who are skilled in fire

shall read 旦 tan, the dawn”

EZRA POUND, Canto 91

> "Neste fragmento do "Canto" 91, (…) o pictograma de "aurora" (…) é engenhosamente justaposto, (…) *tan* (pronúncia chinesa do mesmo pictograma) e *dawn* (ingl., "aurora", do verbo arcaico *dagian*, "tornar-se dia"). Assim, por associação sonora, cria-se um circuito pseudo-etimológico entre o chinês e inglês, sendo o parâmetro visual reduplicado (…) pelo acústico. Uma verdadeira operação de "paronomásia" intersemiótica." [54]

O mesmo trecho de *The Cantos* é citado por Haroldo de Campos, num intervalo relativamente longo de 17 anos.[55]

Crê-se que essa seja a chave de leitura para os procedimentos tradutórios dele quando traduz do chinês e japonês.

Veja-se: Haroldo que considera a paronomásia central na função poética da linguagem observa que entre os vocábulo chinês 旦 (*tan*) e o inglês *dawn*, há uma paronomásia. Efetivamente há, levando-se em conta apenas os fonemas de ambos. Entre ambos há uma paronomásia e mais que isso, uma coincidência semântica e quase que uma coincidência fonética. Lembre-se que os fonemas /t/ e /d/, <u>são próximos</u>. Seriam, portanto quase homófonos e homônimos entre línguas distintas. Um verdadeiro achado poético de Ezra Pound.

Parece que esse feito de Pound e a consideração da centralidade da paronomásia na função poética da linguagem, baseada em Jakobson, faz com que

---

[54] *Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa.* Nota 43. (CAMPOS, 1977, p. 113)

[55] Em *A temperatura informacional do texto*. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 199) (Artigo publicado pela primeira vez em 1960.) e *Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa.* (CAMPOS, 1977, p. 103)

Haroldo de Campos procure replicá-la nas traduções que faz de poemas japoneses e chineses, vendo, por vezes em muitas sequências de caracteres japoneses e chineses uma paronomásia.

> "Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de constraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra – transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura."
> (JAKOBSON, 1988, p. 71)

Se Jakobson se refere apenas à "semelhança fonológica sentida como parentesco semântico" para a constituição da paronomásia, Haroldo se atem à afirmação de que "todos os constituintes do código verbal (...) transmitem uma significação própria". Ou seja, pode-se deduzir a partir desta afirmação e de suas transcriações que para a constituição da paronomásia o grafema adquire o mesmo status do fonema.

O suporte escrito, e visual, é imprescindível a Haroldo de Campos e aos demais poetas concretistas.

> "Na base da reflexão concretista parece estar a postulação de que a privilegiada da realização poética moderna é a forma impressa, isto é, de que a poesia dos novos tempos da modernidade industrial dos anos 1950 e 1960 é basicamente um objeto de forma gráfica e de que o consumo da poesia inclui necessariamente a atividade visual. É esse postulado que embasa a reinvidicação central da Poesia Concreta: a de que a ordenação espacial deve ter precedência sobre a ordenação sintática do poema." (FRANCHETTI, 2007, p. 266)

Fiel à concepção de ideograma, em que cada caractere corresponde uma ideia, Haroldo toma como sintagma, unidade mínima de sentido, cada elemento decomponível do grafema chinês.

Considerar os caracteres chineses como ideograma, caractere associado a sentido, é criticado por sinólogos, pois apenas uma pequena parte do conjunto de caracteres chineses se refere a ideias, ou seja a sentidos. A absoluta maioria desses caracteres se refere a fonemas.

Outras vezes, havendo uma parte do caractere chinês que se repita em outro, isso é avaliado como uma paronomásia e transcriado enquanto uma paronomásia na língua de chegada.

Nesse procedimento de fazer vir à tona a paronomásia em *kanji*[56] recorrente em outro *kanji* e de segmentar o *kanji*, o que não é marcado na língua/cultura de origem, torna-se marcado na língua/cultura de chegada.[57]

A transcriação baseia-se numa suposta homologia estrutural e o resultado não é exclusivamente a partir do japonês, mas também a partir de outras línguas, quando o poeta e tradutor elabora termos compostos, por exemolo. Ou seja, esses procedimentos tradutórios são uma constante em Haroldo de Campos, configurando um estilo, idioleto ou idiossincrasia reconhecíveis como sendo próprios dele.

Dentre os procedimentos de transcriação que buscam uma replicação de procedimentos identificados na língua do poema japonês, o mais polêmico é o de considerar enquanto paronomásia a repetição de um elemento do *kanji*, ao modo da repetição de um fonema e/ou grafema, que constitui efetivamente uma paronomásia numa língua com escrita alfabética.

A polêmica ocorre porque a partir do que não cabe como paronomásia no *stricto sensu*, pois a concepção de paronomásia é restrita ao âmbito fonológico, Haroldo concebe a possibilidade da paronomásia no âmbito do grafema.

Há um precedente em Fenollosa, no texto "Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia" que apesar de não mencionar a paronomásia em seu texto traz exemplos tomados como tal por Haroldo de Campos em *Ideograma: lógica, poesia, linguagem:*

---

[56] Como é nomeado, no Japão, o caractere de origem chinesa.

[57] "Marcado: Diz-se de uma unidade linguística que ela é *marcada* quando possui uma particularidade fonológica, morfológica, sintática ou semântica que a opõe às outras unidades de mesma natureza da mesma língua. Essa unidade marcada é, então, o caso marcado de uma oposição binária em que o termo oposto, privado dessa particularidade, é chamado não-marcado. (V. MARCA.)" (DUBOIS *et alii*, s.d., p. 401)

“日 昇 東

sol erguer leste

o pictograma de sol redistribui-se por todos os signos constitutivos do verso, incidindo no *erguer* e introjetando-se no de leste, como se um único harmônico grafemático regesse, com suas figuras de mutação, toda a cadeia fílmica da frase.” (CAMPOS, 1977, p. 47)

Fenollosa vê na repetição da figura/caractere do sol uma harmonia. Antes de prosseguir, examine-se qual a concepção de harmonia que ele tem:

“(...), em toda poesia, uma palavra é como um sol, com sua coroa e sua cromosfera; as palavras se vão ajuntando, envolvem-se umas às outras em seus invólucros luminosos, até que as sentenças se tornem faixas de luz radiantes e contínuas.

Est agora em condições de apreciar todo o esplendor de certas linhas dos versos chineses. A poesia supera a prosa sobretudo porque o poeta escolhe, para justapô-las, palavras cujos matizes se misturam em clara e delicada harmonia. Todas as artes obedecem à mesma lei; a harmonia requintada está no delicado equilíbrio dos matizes. (...)

Como determinar os harmônicos metafóricos de palavras vizinhas? (...)

Também aqui a ideografia chinesa mostra suas vantagens, até num simples verso; por exemplo: “O sol se ergue a leste”.

Os harmônicos vibram nos olhos. A riqueza da composição em caracteres possibilita a escolha de palavras em que um único harmônico

dominante empresta um colorido a cada um dos planos da significação. Talvez seja esta a qualidade mais notável da poesia chinesa. Examinemos o nosso verso:

日 昇 東

Sol (se) ergue (a) leste

O sol, o brilho, de um lado; do outro lado o signo do "leste", formado por um sol entrelaçado aos galhos de uma árvore. E no signo do meio, o do verbo "erguer", temos nova homologia: o sol está acima do horizonte, mas, além disto, o único traço reto, no sentido vertical, assemellha-se à linha do tronco, a crescer, do signo da árvore. Isto é apenas um começo, mas indica um caminho para o método, que é também o método da leitura inteligente." (FENOLLOSA, 1977: 148-9)

Na recorrência de um signo numa sequência de caracteres chineses de um mesmo verso em relação supostamente necessária, concordante, harmônica, não discrepante com o sentido do verso, Fenollosa vê tal "harmonização" e o propõe enquanto método de leitura e também de composição.

Esse exemplo faculta a Haroldo de Campos afirmar:

"o modelo "chinês" (...) só se comensura com propriedade ao exercício da função correspectiva, ou seja, a função poética da linguagem, último escopo da análise fenollosiana." (CAMPOS, 1977: 49)

Sabe-se que para Haroldo de Campos essa função poética está ancorada na paronomásia.

Disso decorre a possível e maior razão para Haroldo de Campos cunhar e depois adotar o neologismo transcriação para suas versões: divisar uma fronteira entre a tradução tida como reconstrução e recriação enquanto imitação de procedimentos do texto de partida, mas subordinada ao campo semântico dos termos e os sentidos do poema fonte como um todo e seu trabalho em que essa recriação e reconstrução é permeada, atravessada, por uma nota autoral, de criação personalíssima e intransferível e portanto não necessariamente subordinada aos sentidos do original. Daí a adição do prefixo 'trans' ao termo criação.

2.11.1. A TRADUÇÃO LITERÁRIA SEGUNDO PAULO HENRIQUES BRITTO E SUA CRÍTICA A HAROLDO DE CAMPOS

Paulo Henriques Britto expõe, no livro *A tradução literária*, a importância da tradução do sentido, negando a concepção de busca de uma tradução equivalente à obra original, mas de uma tradução correspondente com o original, de modo que o leitor que tenha lido a tradução possa dizer que leu a obra original. A tradução é uma tarefa ética, que supõe perdas inevitáveis, principalmente em poesia, pois neste gênero textual, tudo que a compõe é relevante. Porém não se deve eliminar ou acrescentar nada ao poema, é importante ser fiel ao sentido do texto original. Ao mesmo tempo a tradução do poema precisa por si ter as características que a fazem ser poema. E quais características seriam essas? Britto reporta à teoria das funções da linguagem de Jakobson e a ela se vincula. A tradução não pode perder de vista a função poética que constitui o texto literário. Nisto ele não se distancia das concepções de poesia do grupo Noigrandes.

Por outro lado, Britto ressalta a importância de não marcar na tradução o que não é marcado no original e marcar na tradução o que é marcado no original, adotando uma prerrogativa de Meschonic. E ao adotar esta prerrogativa, além de não substituir nenhum trecho do texto original, como a que ocorre em traduções autorais, Paulo Henriques Britto se distancia das concepções de tradução do grupo concretista. O acréscimo também é condenado por ele, como a que se dá devido à métrica adotada na tradução. Entre a perda e o acréscimo Britto parece preferir a primeira.

O autor de *A tradução literária* ressalta também que forma e fundo, significante e significado, são de importância fundamental na tradução. Nem a ideia de 'conteúdo inessencial' de Walter Benjamin, em que o conteúdo é preterido em

favor da forma, citada por Haroldo de Campos, nem a tradução dita conteudística, que não possa ser considerada um poema digno de nota enquanto tal, são encampadas por Britto. Ele é plenamente consciente da dificuldade da empreitada e por isso, propõe que se faça uma hierarquia dos aspectos mais relevantes do poema na língua de partida, antes de se partir para a tradução. Para ele, as perdas são inevitáveis, pois a poesia se utiliza das virtualidades da língua em que é escrita, mas se houver a perda de partes essenciais, a tradução ficará seriamente comprometida, o ideal é deixar a perda para elementos de menor importância do poema original.

Outra discordância relevante entre Britto e os irmãos Campos, principalmente Haroldo é a de negar que a tradução possa substituir o original e por vezes, ser-lhe até mesmo superior. A tradução é uma tradução, sem o texto original este simplesmente não existiria.

2.12. A TRADUÇÃO DE RENÉ SIEFFERT-1997-2001

7

D'herbes de la lande

automnale moissonnées

couverte e abritée

du Palais d'Uji précaire

chaumière il me souvient [À

propôs de ce qui precede, si nous nous référons à la Forêt des poèmes du seigneur Yamano.uhé no Okura, il y est dit: "En un livre il est dit: "Auguste poème de Sa Majesté, lors qu'Elle était allée à son Palais de Hira, lánnée de lÁîné de la Terre et du Singe [648]". Toutefois, dans la *Chronique* il est dit: "L'an cinquième, au printemps, le jour du Cadet de la Terre et du Lièvre, le premier étant du Cadet du Métal e du Serpent (.e. le trois), la Souveraine revint des Eaux de Ki. Le premier de la troisième lune, de l'Ainé de la Terre et du Tigre, la Souveraine se rendit en son Palais de Yoshino et y tint un banquet. Le trois, du Cadet du Métal et du Dragon, la Souveraine se rendit aux rivages de Hira en Ômi".]

(SIEFFERT, 1997, p. 59)

8

Au havre de Nikita

embarqués pour lever l'ancre

attendons la lune

or voici la pleine mer

çà à la rame partons

[À propôs du poème ci-dessus, si nous nous référons à la Forêt des poèmes du seigneur Yamano.ué no Okura, il y est dit: "L'an neuf, du Cadet du Feu et de l'Oiseau, du Souverain

qui en son Palais d'Okamoto à Asuka connut des affaires du monde sous les Ciel, le quatorze de la douzième lune, le Souverain et la Grande Épouse s'étaient rendus à leur Palais des Eaux d'Iyo. L'an sept [661] de la Souveraine qui, au second Palais d'Okamato, connut des affaires du monde sous le ciel, au printemps, le six de la première lune, le vaisseau royal en direction de l'ouest s'engagea sur la route marine. Le quatorze, le vaisseau royal au Palais d'emprunt des Eaux du Havre de Nikita em Iyo jeta l'ancre. La Souveraine, à la vue de ce qui de jadis avait subsiste lá, en éprouva une vive émotion. Ce porquoi, composant un poéne. Elle daigna dire sa douler". Le poème ci-dessus serait donc l'oeuvre auguste de la souveraine. Toutefois, de poèmes de la princesse Nukada, il ent quatre autres.)

(SIEFFERT, 1997, pp. 59-61)

9

Poème que composa la princesse de Nukata, lorsque Sa Majesté ala Eaux de Ki:

Au pied du vieux chêne

majestueux mon ami

se sera tenu...

[suíte illisible, nombreuses lectures]

(SIEFFERT, 1997, p.61)

Du règne du Souverain qui, en son Palais d'Ôtsu em Ômi, connut des affaires du monde sous le ciel.

16

Le Souverain avait ordonné au Ministre du Dedans, Fujiwara no Asomi, de faire disputer de l'éclat des dix mille fleurs sur les montagnes du printemps et

des coloris de mille feuilles sur les montagnes de l'automne, et lors la princesse de Nukata, au moyen d'un poème, opina:

Reclus par hiver

lorsque s'en vient le printemps

eux qui ne chantaient

les oiseaux viennent chanter

elles qui n'étaient décloses

les fleurs de même déclosent

mais touffus les monts

pénétrer ne puis ni cueillir

profondes les herbes

cueillir ne puis ni les voir

Des monts de l'automne

quando je vois les feuilles d'arbres

les jaunissantes

je cueille et admire

les verdoyantes

je laisse et soupire

ne vous en déplaise donc

les monts d'automne pour moi

(SIEFFERT, 1997, p. 65)

17

Poème que composa la Princesse de Nukata lorsqu'elle descendit en la province d'Ômi, et poème que fit en réponse le Prince de Winohé:

Le Mont de Miwa

au saké doux

des Monts de Nara

à la belle terre bleue

parmi les montagnes

jusqu'à ce qu'il disparaisse

aux détours du chemin

tant et plus qu'il y en eût

avidement voulais

le regardant m'en aller

encore et encore

voir s'éloigner ce mont

lors pourquoi sans coeur

les nuages

faut-il donc qu'ils me le chachent

Envoi:

Le Mont de Miwa

pourquoi le cacher ainsi

ah si les nuages

avaient um peu plus de coeur

faut-il donc qu'ils me le cachent

[À propos de deux poems si-dessus, il est dit dans la Forêt des poème du seigneur Yamano.ué no Okura: “Au temps où l’on transfera la capitale en Ômi, auguste poème de Sa Majesté qui contemplait le Mont de Miwa…”Dans le *Nihonshoki*, il est dit: “L’an six de Tenchi Tennô [667], de l’Aîné du Feu et du Tigre, à la troisième lune de printemps, le jour du Cadet de la Terre et du Lièvre, le premier étant du Cadet du Métal et de l’Oiseau [i.e. le dix-neuf], l’on transferra la capitale en Ômi”.]

(SIEFFERT, 1997, p. 67)

20

Lors que le Souverain se divertissait à chasser dans la lande de Kamô, poème que composa la Princesse de Nukata:

Allant par les champs

champs de grémil éclatant

par les champs marqués

le gardien des champs ne voit-il

la manche qu'agite mon seigneur

(SIEFFERT, 1997, p. 69)

112

Un poème que la princesse de Nukata en réponse lui fit tenir [envoyé de la capitale de Yamato]:

Des jours d'autrefois

l'oiseau qui doit se languir

c'est le coucou

peut-être s'il a chanté

comme moi le ressent-il

(SIEFFERT, 1997, p. 137)

113

Quand de Yoshino il lui envoya um rameau brisé de pin couvert de mousse, un poème que la Princesse de Nukata lui fit tenir:

Ah que les rameaux

du pin précieux de Yoshino

sont avenants

qui vos paroles mon seigneur

ainsi me viennent porter

(SIEFFERT, 1997, p.137-9)

151

Deux poèmes du temps que le Souverain reposait en sa sépulture temporaire:

Ah si j'avais su

qu'il en irait de la sorte

le port oú faisait

escale l'auguste esquif

j'eusse barré d'une corde

(SIEFFERT, 1997, p. 165)

155

Alors que l'on revenait de l'auguste tombe de Yamashina, un poéme que composa la princesse de Nukata:

De notre Seigneur

Souverain Sérénissime

ah redoutable

à l'auguste tombe servant

de Yamashina

au mont Kagami

de nuit en nuit

toute la nuitée

de jour en jour

toute la journée

eux qui à pleine voix

ne faisaient que pleurer

les gens du Palais

aux cent assises de pierre

vont-ils devoir la quitter

(SIEFFERT, 1997, p. 167-9)

488

Poème que composa la princesse de Nukata, pour l'amour du Souverain d'Ômi:

Tandis qu'attendant
mon seigneur je me languis
de mon logis
agitant les stores
souffle le vent de l'automme
(SIEFFERT, 1998, p. 12)

1606
Un poème que composa la princesse de Nukada en pensant au Souverain d'Ômi:
Tandis qu'attendant
Mon seigneur je me languis
De mon logis
Agitant les stores
Souffle le vent d'automne
(SIEFFERT, 2001, p. 255)

Entre as traduções a que se teve acesso, o *Man'yôshû* de René Sieffert se notabiliza por ser a única que traduziu todos os textos da antologia. Outra singularidade é a quantidade de comentários: todos os textos, até o de número 1811

do livro 9 (Vol. 3 da coleção da POF/UNESCO) são acompanhados de longas notas explicativas (Que justamente se tornam breves no vol. 3 e são ausentes a partir do vol. 4 que é o penúltimo volume). Ou seja, quase metade do total de 4516 textos tem uma nota de Sieffert acompanhando-a nas páginas pares.

De acordo com o próprio tradutor, as traduções e comentários são baseados nas "cinq grandes éditions parues au cours de ces quarante dernières années" (SIEFFERT, 1997, p. 43):

> "*Man.yôshû*, quatre volumes, collection Nihon koten bungaku taïkei, tomes 4 à 7, par Takaki Ichinosuké et Gomi Chiei, éd. Iwanami, 1957-1962.
>
> *Man.yôshû chûshaku*, "Le *Man.yôshû* annoté", vingt volumes par Omodaka Hisataka, éd. Chûô-joron, 1957-1968.
>
> *Man.yôshû*, quatre volumes, collection Nihon koten bungaku zenshû, tomes 2 à 5, par Kojima Noriyuki Kinoshita Masatoshi, Sataké Akihiro, éd. Shôgakkan, 1971-1975.
>
> *Man.yôshû*, cinq volumes, collection Nihon koten shûsei, par Aoki Takako, Idé Iharu, Itô Haku, Shimizu Katsuhiko, Hashimoto Shirô, éd. Shinchôsha, 1976-1984.
>
> *Man.yô zenshû*, vingt volumes prévus, sous la direction de Itô Haku, tome I par Itô Haku, tome II par Inaoka Kôji, tome III par Nishinomiya Ichimin, éd. Yûbunkaku, depuis 1983." (SIEFFERT, 1997, p. 43-4)

As traduções que fez replicam em francês, a versificação do original. Adota-se, portanto em francês, versos em redondilha maior, 7 sílabas poéticas e em redondilha menor, versos com 5 sílabas poéticas, pelo menos nos *tanka*:

"eu me impus, desde o início, manter-me o mais próximo possível do ritmo estranho, essa sucessão de métricas de cinco e sete sílabas, permitindo-me ao limite, como fazem, por vezes, os maiores poetas, alguns versos de nove (sílabas). Dito isto, devo admitir que tal princípio, quase sempre seguido à risca nos *tanka*, não poderia sê-lo com o mesmo rigor nos poemas longos. " (SIEFFERT, 1997, p 45). [58]

Quanto ao estilo, Sieffert busca na língua de chegada o rigor encontrado na língua de partida:

"A tradução exprime em rigoroso francês um texto que não menos o é em sua língua original." (Sieffert, 1997, p 47) [59]

E Sieffert continua, na mesma linha, regojizando-se, desta vez, com a superação das restrições do classicismo ao repertório do leitor:

"Felizmente, a poesia francesa do século passado é bastante afastada das restrições clássicas, o que permite reaproximar-se significativamente do movimento e ritmo japoneses, sem que isso pareça estranho, o único risco é

[58] "je m'étais imposé dès le départ de serrer au plus près le rythme impair, cette succession de mesures de cinq et spt syllabes, en me permettant à la limite, comme l'on fait parfois les plus grandes des poètes, quelques vers de neuf mesures. Cela dit, je dois avouer que ce príncipe, presque toujours respecté à la lettre dans les *tanka*, n'a pu l'être avec la même rigueur pour les poèmes longs." (SIEFFERT, 1997, p. 45)

[59] "la traduction rende dans un français rigoureux un texte qui ne l´est pas moins dans sa langue d´origine." (SIEFFERT, 1997, p. 47)

dar, em francês, ao *Man'yôshû* um contorno que poderia parecer abusivamente moderno. "(SIEFFERT, 1997, p. 45-6) [60]

Quanto ao léxico, Sieffert opta por :

"uma linguagem de algum modo intemporal, sem arcaísmos propositais nem modernismos escandalosos." (SIEFFERT, 1997, p. 46) [61]

[60] "Par chance, la poésie française de cer dernier siècle s' est passablement affranchie des contraintes classiques, ce qui permet de se rapprocher sensiblement du mouvement et du rythme japonais sans que cela parût bizarre, le seul risque étant de donner aux poèmes du Man.yôshû un tour qui, en français, pourrait paraître abusivement moderne." (SIEFFERT, 1997, pp. 45-6)

[61] "un langage en quelque sorte intemporel, sans archaïsme recherchés ni modernismes outranciers." (SIEFFERT, 1997, p. 46)

2.13. A TRADUÇÃO DE TORQUIL DUTHIE NA ANTOLOGIA DE HARUO SHIRANE-2007

When spring arrives, emerging from winter,
where nothing sang, the birds now sing
where nothing blossomed, flowers blossom
yet the hills are so lush, that nothing can be picked,
and the grass is so deep that nothing can be seen.
But in the autumn hills I can see the trees leaves
and pick the yellow ones with wonder
while I leave the green ones with longing:
and that is my only regret,
as I choose the autumn hills

Torquil Duthie translator
(SHIRANE, 2007, p. 66)

A introdução do livro de Haruo Shirane, *Tradicional Japanese Literature* explicita sua finalidade:

"A antologia foi projetada para ser pedagogicamente útil e, ao mesmo tempo, para abrir o campo acadêmico existente para novos gêneros e abordagens para a literatura e cultura japonesa." (SHIRANE, 2007, p. 13) [62]

[62] "The anthology has been designed to be pedagogically useful while at the same time opening the existing academic field to new genres and approaches to Japanese literature and culture." (SHIRANE, 2007, p. 13)

Ao se referir à participação de inúmeros tradutores afirma:

"Escolhi deliberadamente tradutores diferentes para a poesia, para evitar a monotonia de ter a voz de um único tradutor para múltiplos poetas." [63]

Tal afirmação deixa clara a preocupação com a recepção da obra, vinculando sua empreitada ao "deleitar e ensinar" da poética clássica de Horácio. O conjunto, pela escolha de tradutores diferentes para diferentes obras, também se vincula à afirmação Buffon, pioneiro da estilística: "O estilo é o homem." ou à afirmação frequente na tradução literária de que haverá tantas traduções do mesmo texto quanto forem os tradutores.

[63] "I deliberately chose diferent translators for the poetry to avoid the monotony of having one translator voice for multiple poets."

3. PROPOSTA DE TRADUÇÃO DOS POEMAS: APRESENTAÇÃO DAS TRADUÇÕES

Algumas poemas apresentam mais de uma tradução. Nesses casos, a numeração de referência do poema é repetida.

Alguns versos apresentam mais de uma tradução. Nesses casos, os versos alternativos estão na mesma linha separados por /.

3.1. O REDONDILHO MENOR E MAIOR UTILIZADO NA TRADUÇÃO

A adoção de uma forma de versificação popular, o redondilho, para estas traduções, implica em:

-vincular a tradução a um tipo que "leva o poema ao leitor" e não o contrário, aquele que "leva o leitor ao poema".

Explicando: Pressupõe-se que a primeira estratégia, a que "leva o poema ao leitor", facilite a leitura do poema, apagando as marcas da língua e cultura de partida do poema, fazendo crer que o poema teria sido escrito na língua de chegada ou seja que não seria uma tradução. Haveria uma 'naturalização' da tradução, em que a ação de tradução se ocultaria e a leitura seria fluente como se a tradução não fosse uma tradução, mas tivesse sido escrita originalmente na língua de chegada desse leitor.

A primeira estratégia se opõe à segunda por estas razões:

-a segunda estratégia ou possibilidade de tradução, a que "leva o leitor ao poema", não é facilitador da leitura, pois procura manter ou recriar as marcas da língua e cultura de partida do poema, sublinhando seu caráter estrangeiro em relação à língua de chegada, sublinhando sua estranheza e tornando-o muitas vezes opaco, de difícil compreensão, exigindo do leitor uma formação que o prepararia para a leitura, um repertório baseado no estudo da cultura estrangeira para que o poema seja vivenciado

e compreendido buscando superar uma leitura que seria truncada, diferente da leitura fluente da estratégia de tradução que procura aproximar a tradução ao leitor e seus conhecimentos prévios que não incluiriam conhecimentos sobre a língua e cultura de partida do poema em questão.

A adoção de uma forma muito utilizada na poesia brasileira constituída por versos de 5 e 7 sílabas não significa uma equivalência com uma forma de silabação – de moras, rigorosamente falando – também muito utilizada na poesia japonesa.

Restringindo-se a duas diferenças, vai-se tratar brevemente a diferença do sistema acentual e a diferença da sílaba tônica, uma relacionada a outra. Para não se estender, vai-se ficar restrito aos versos de 5 e 7 sílabas.

Em português, o acento numa frase é claramente pronunciado, as palavras têm uma sílaba pronunciada com mais energia, a sílaba tônica. De acordo com a posição da sílaba tônica na palavra, esta é distintamente classificável.

Ocorre que em japonês, não há um sistema acentual, a acentuação existe, mas é sutil. Além disso, a contagem das sílabas poéticas é até a última sílaba do verso.

O que há, portanto, é uma busca no plano da recepção de se utilizar uma versificação popular, em 5 e 7 sílabas, tanto no Japão quanto no Brasil. Versos em redondilha menor e maior evocam nas línguas culturas que a adotaram, a simplicidade, a espontaneidade, a singeleza, a naturalidade. Por sua vez, os versos de 5 e 7 sílabas também conotam simplicidade, espontaneidade, singeleza e naturalidade.[64] É necessário considerar a dominância de uma poética da simplicidade expressiva na poesia clássica japonesa – Em que pese a poética intelectualizada de um *Kokinshû* – quando da tradução e a escolha de versos de 5 e 7 sílabas na língua alvo

[64] Conforme BRITTO, 2006. *Correspondência formal e funcional em tradução poética*.

se baseou nessa conotação, poesia de cunho popular, que uma estrutura poética adquiriu na língua fonte ao longo da sua utilização.

3.2. SOBRE AS APARENTES INCOERÊNCIAS DA MÉTRICA

Em relação ao hiato e ao ditongo e a escansão de ambos, é a métrica a determinante na elisão ou separação das sílabas poéticas quando da sua contagem. (CHOCIAY, 1974, pp. 29) nos mostra que nos encontros vocálicos a escansão do hiato e do ditongo está submetida à métrica. Portanto se a regra gramatical define o hiato como a vogal isolada na sílaba e a contagem da sílaba poética considera que as vogais nos extremos de uma palavra sejam contadas como uma só sílaba, por meio de elisão, ou separadamente, por meio do hiato, é a métrica que irá determinar uma possibilidade ou outra.

Com relação às vogais:

> "se ora ocorre a junção, ora a separação, aí sim poderemos falar de manejo consciente e técnico sinérese ou de diérese[65]. Isto porque o hiato ou o ditongo funcionam por necessidade métrica, e o poeta, por obedecer aos ditames do verso, não se atém nesses casos a um padrão de pronúncia." (CHOCIAY, 1974, pp. 29)

[65] Sinérese: contração de vogais numa só sílaba. Diérese: separação em sílabas distintas. Segue exemplificação nas páginas 29 e 30 dos quais cito algumas a título de exemplificação: " "Vem correndo anelante, ansiosa e trêmula" /an/sio/sa/ (decassílabo) "Tão vivo! Batia-lhe o peito ansioso" /an/si/o/so/ (hendecassílabo): Cf. Processos de acomodação. (CHOCIAY, 1974, pp. 14-33)

Portanto:

-na tradução do poema 7, a escansão adotada para o quinto verso é: /pró/xi/ma ao/pa/lá/cio/de U/ji/ (verso heptassílabo)

-no poema 17, a escansão do décimo primeiro verso é: /a o/lhar/a/dis/tân/cia/ (verso pentassílabo) e o décimo terceiro verso tem a escansão: que/ren/do/vê-/lo ain/da/ (verso pentassílabo)

-no poema 18, a escansão adotada para o segundo verso é: /é o/cul/ta/do/com/ vee/mên/cia/ (verso heptassílabo) e para o quinto verso é: /Mas/por/que o/cul/tá/lo as/sim?/ (verso heptassílabo)

-no poema 20, a escansão do segundo verso é: /ru/bras/do/pra/do im/pe/rial/ (verso heptassílabo)

-no poema 21, a escansão do segundo verso é: /tu/be/la/co/mo/vio/le/ta (verso heptassílabo)

-no poema 488, em sua segunda tradução, a escansão do quinto verso é: /mo/vi/men/tou o/su/da/rê (verso heptassílabo) e /mo/vi/men/tou a/per/si/a/na/ (verso heptassílabo). Na quarta tradução do poema 488, a escansão do segundo verso é: /ao i/ma/gi/nar/teu/re/tor/no/ (verso heptassílabo) e a do quinto verso é: /e/mo/vi/men/ta a/per/sia/na/ (verso heptassílabo)

3.3. PARA ESTAS TRADUÇÕES, OS TOPÔNIMOS FORAM CONSIDERADOS ENQUANTO PAROXÍTONAS PARA SE ADEQUAREM À MÉTRICA.

-Vinculando-se a pesquisas que afirmam serem os termos paroxítonos, os de maior quantidade na língua portuguesa.

A sequência das imagens dos poemas em japonês procurou ser mantida nestas traduções.

3.4. TRADUZIR PARA O SINGULAR OU PLURAL A PARTIR DO JAPONÊS

A questão de traduzir um poema em japonês para o singular ou plural, muitas vezes não é simples, pois envolve uma avaliação do contexto. Essa questão é mencionada em *Haiga: Takebe Sôchô and the haiku-painting tradition,* no qual a imagem de uma pintura pode ser associada a um ou mais corvos num poema de Bashô:

> "Para os amantes de haiku, uma pergunta fascinante sobre o poema de Bashô, é, desde há muito, se há um corvo ou muitos corvos empoleirados em um único ou vários ramos. Uma vez que o idioma japonês não faz distinção entre singular ou plural o poema poderia ser aqui traduzido:
>
> corvos se empoleirando
> em ramos secos –
> anoitecer de outono
>
> No entanto, desde que Bashô inscreveu seu haiku nessa pintura de um único corvo em um único ramo, não podemos concluir que o singular está correto? Talvez, mas Bashô já havia escrito o mesmo poema em uma pintura de muitos corvos em muitos ramos. Para confundir ainda mais a questão, no início de sua carreira o próprio Bashô tinha pintado um corvo em um ramo com este poema. A menos que nós queiramos acreditar que Bashô ficava

mudando de ideia, temos de concluir que ambas as leituras são possíveis, e que Bashô pode ter desejado que seu poema não ficasse limitado a uma única interpretação. "(ADDISS, 1995, p. 30) [66]

A presença de um ou mais corvos na iconografia a partir do poema serviria para intensificar a solidão e melancolia evocada pelo poema de Bashô. A ausência do marcador de plural na língua japonesa serviria para modular essa evocação, ampliando o campo interpretativo.

[66] "For lovers of haiku, one fascinating question about Bashô's poem has long been whether there is one crow or many crow, perched on a single or multiple branches. Since the Japanese language does not distinguish singular or plural here, the poem could be translated:

Crows perching
On witheret branches –
Autumn evening

However, since Bashô inscribed his haiku on this painthing of a single crow on a single branch, can't we conclude that the singular is correct? Perhaps, but Bashô had previously written the same poem on a painting of many crows on many branches. To confuse the issue further, even earlier in his career Bashô had painted one crow on one branch with this poem. Unless we want to believe that Bashô kept changing his mind, we must realize that both readings are possible, and that Bashô may have wished that we not be limited to a single interpretation of his poem." (ADDISS, 1995, p. 30)

4. OS POEMAS TRADUZIDOS E RESPECTIVOS COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO

4.1. Poema 7

De eventos que ainda não são claros.

emerge à memória
o outono em que nós carpíamos
as belas gramíneas
a preparar o pernoite
perto do Palácio de Uji

A "Floresta dos Versos Coligidos" de Lorde Yamanoue Okura afirma que um livro menciona este poema como tendo sido escrito no quarto ano de Taika (648), por ocasião da procissão imperial ao palácio de Hira. No entanto, é escrito no "Nihonshoki" que na primavera, no terceiro dia do quarto mês, no quinto ano do reinado de Imperatriz Saimei (660), a Imperatriz chegou às fontes termais de Ki. No terceiro mês, a Imperatriz rumou, em uma procissão, ao palácio em Yoshino e realizou um banquete lá. Está escrito que no terceiro dia do mês a Imperatriz prosseguiu para a Enseada de Ômi.

7

emerge à memória

o outono em que nós carpíamos

as belas gramíeas

a preparar o pernoite

perto do Palácio de Uji

7

emerge à memória

o outono em que nós carpíamos

pelo capinzal

para cobrir a pousada

próxima ao Palácio de Uji

7

emerge à memória

o outono em que nós carpíamos

as belas ramagens

para cobrir a pousada / a preparar o pernoite

perto do Palácio de Uji

7

Aki no no no / mikusa karifuki / yadorerishi / uji no miyako no / kariio shi omôyu[67]

[67] Para a transcrição em alfabeto românico foi utilizado o sistema Hepburn.

七

[原文] 金野乃 美草苅葺 屋杼礼里之 兎道乃宮子能 借五百礒所念

[訓読] 秋の野のみ草刈り葺き宿れりし宇治の宮処の仮廬し思ほゆ

[仮名] あきののの,みくさかりふき,やどれりし,うぢのみやこの,かりいほしおもほゆ[68]

原文 (genbun) – *Genbun* significa texto original. No *Man'yôshû* os textos foram escritos originalmente em caracteres chineses. Em alguns termos o caractere foi utilizado pelo sentido e em outros o caractere foi utilizado enquanto grafema de um fonema de correspondência aproximada.

訓読 (kundoku) *Kundoku* significa literalmente leitura do caractere chinês ao modo japonês. É a leitura, nesse caso, do poema transcrito para os caracteres *kanji* e *kana*, respectivamente logograma e silabário, utilizados contemporaneamente no Japão.

仮名 (kana) – *Kana* significa silabário, são os grafemas utilizados correntemente no Japão.

As vírgulas indicam a mudança de verso.

A primeira tradução foi preterida em favor da segunda, devido à anteposição do adjetivo 'bela' antes de 'ramagens', correspondendo a '美' anteposto a '草'. E também pela maior correspondência de 'a preparar o pernoite' com '宿れりし' em relação a 'cobrir a pousada' sugerida pela tradução de Tetsuzô Okada.[69]

---

[68] FONTE do *Man'yôshû* em japonês:
http://etext.virginia.edu/japanese/manyoshu/AnoMany.html
Acesso em 18 novembro 2011.

[69] Cf. (OKADA, 1938, p. 3) ou a p. 32 desta dissertação que reproduz essa tradução.

4.2. Poema 8

cais de Nikitatsu

estamos para zarpar

aguardando a lua

maré alta favorável

eis que é hora de partir

Em relação ao poema acima, a "Floresta dos Versos Coligidos" de Lorde Yamanoue Okura faz os seguintes comentários: no décimo quarto dia do décimo segundo mês no nono ano de reinado (637) do Imperador Jomei, o Imperador e Imperatriz fizeram uma procissão às fontes termais de Iyo. Na primavera, no sexto dia do primeiro mês, no sétimo ano do reinado da Imperatriz Saimei (661), a embarcação imperial traçou rota marítima para o oeste, a Kyushu. No décimo quarto dia, a embarcação imperial ancorou no cais de Nikita para uma noite palácio de veraneio de Iwayu. A Imperatriz, à visão do que permanecia desde o passado, ficou profundamente comovida. O comentário afirma que ela então expressou seus sentimentos compondo esse poema. Assim, esse é considerado um poema da Imperatriz. No entanto, existem quatro outros poemas dessa ocasião pela Princesa Nukata.

8

Nikitatsu ni / funanori semu to / tsuki mateba / shio mo kanainu / ima wa kogiidena

八

[原文] 熟田津尓 船乗世武登 月待者 潮毛可奈比沼 今者許藝乞菜

[訓読] 熟田津に船乗りせむと月待てば潮もかなひぬ今は漕ぎ出でな

[仮名] にぎたつに,ふなのりせむと,つきまてば,しほもかなひぬ,いまはこぎいでな

Literalmente, *kogiidena* é levantar os remos, modo como as embarcações navegavam à época. Porém desejou-se um efeito épico ao se preferir 'hora de partir'. O termo 'partir' evoca, mesmo que de modo bastante distante, o verbo quebrar a que se relaciona o evento do poema.

O poema 8 pode ser considerado um exemplo do papel primordial desempenhado pelo conhecimento prévio para a constituição do sentido do texto. Não apenas no sentido denotativo ou conotativo dos termos, mas também no campo semântico, no poder evocativo das imagens. Evocação esta que se enraíza e sr ramifica no intertexto.

Para nós, nada no poema indica uma "tragédia anunciada". Porém é disso que trata o poema àqueles que sabem que todos os japoneses que foram à província de Silla, atual Coréia, apoiando ao apelo da imperatriz não retornaram. Além de não indicar uma tragédia, o poema não chega a comover.

Pode se indagar o porquê desse poema ser representativo desse evento. Afinal, por que não se escreveu ou pelo menos não se escolheu outro poema referente ao mesmo evento?

A métrica regular indicaria previsibilidade, possibilidade de ação antecipatória e resultados estimativos.

Observe-se as imagens: o cais de Nikitatsu, cuja menção retornará em outros poemas do *Man'yôshû*, a lua, o mar, o barco.

Dessas três imagens, ao menos duas estão frequentemente associadas a eventos de morte no *Man'yôshû*, são as imagens do mar e do barco. Um número grande de poemas dessa antologia se reporta ao mar como local temerário, perigoso, causador de infortúnio e morte. Por exemplo, os poemas 131 e 220.

Por sua vez, barco é com muita frequência, metáfora para esquife.

O mar desse poema é favorável ao ataque militar, a lua ilumina a rota marítima, o barco é movido pela força humana e soldadesca. A grande expectativa é expressa pela espera pelo mar propício ao empreendimento militar. Tudo contradiz o fundo mortífero associado às imagens e a expectativa do leitor, conhecer dos significados desses *topoi*. E esse fundo mortífero emerge pelo naufrágio japonês nessa batalha. Imagens com uma relação metonímica com a morte pela frequência com que essas imagens são associadas à morte no *Man'yôshû*, são metonímias que se contrapõe ao aspecto incoativo, da situação estática para a situação dinâmica, do estar parado para o movimentar-se animado pela expectativa, ansiedade e angústia da luta subjacente ao conflito bélico com a paralisia, sentido de fundo da morte.

As imagens são isotópicas pois apontam para o sentido de fundo da transitoriedade, da passagem, da inconstância, da morte e também da passividade, do feminino. Seriam, portanto, imagens pertencentes ao mesmo motivo.

4.3. Poema 9

????? / ???????/ wagasekoga / itataserikemu / itsushigamoto

九

[原文] 莫囂圓隣之大相七兄爪謁氣 吾瀬子之 射立為兼 五可新何本

[訓読] 莫囂円隣之大相七兄爪謁気我が背子がい立たせりけむ厳橿が本

[仮名] ?????,???????,わがせこが,いたたせりけむ,いつかしがもと

Os dois primeiros versos do poema não foram decifrados, impossibilitando a compreensão do poema. Preferiu-se não traduzi-lo. Os pontos de interrogação indicam os caracteres não decifrados.

4.4. Poema 16

Quando o Imperador ordenou ao Grande Ministro do Centro Fujiwara Kamatari a decidir entre o brilho de dez mil flores nas encostas dos montes na primavera e as cores de milhares de folhas nas encostas dos montes no outono, a Princesa Nukata expressou seu julgamento com este poema.

todo o monte hiberna, / no abrigo do inverno
a primavera irrompendo,
as aves caladas
principiam a cantar.
Os botões fechados
principiam a florir,
mas desabrochando,
a flora toda se trama,
não cede à colheita.
E como a mata se adensa / E o adensamento da mata
não concede o olhar.
Vistas no monte outonal
as folhas coradas
são colhidas e admiradas,
mas as folhas verdes
são deixadas onde estão.
Isso é muito lamentável.

Sou pelo monte no outono.

16

Fuyugomori / haru sarikureba / nakazarishi / tori mo kinakinu / sakazarishi / hana mo sakeredo / yama o shigemi / irite mo torazu / kusabukami / torite mo mizu / akiyama no / konoha o mite wa / momichi o ba / torite so shinofu / aoki o ba / okite so nageku / soko shi urameshi / akiyama so arewa

十六

[原文] 冬木成 春去来者 不喧有之 鳥毛来鳴奴 不開有之 花毛佐家礼抒 山乎茂 入而毛不取 草深 執手母不見 秋山乃 木葉乎見而者 黄葉乎婆 取而曽思努布 青乎者 置而曽歎久 曽許之恨之 秋山吾者

[訓読] 冬こもり 春さり来れば 鳴かずありし 鳥も来鳴きぬ 咲かずありし 花も咲けれど 山を茂み 入りても取らず 草深み 取りても見ず 秋山の 木の葉を見ては 黄葉をば 取りてぞ偲ふ 青きをば 置きてぞ嘆く そこし恨めし 秋山吾は

[仮名] ふゆこもり,はるさりくれば,なかずありし,とりもきなきぬ,さかずありし,はなもさけれど,やまをしみ,いりてもとらず,くさふかみ,とりてもみず,あきやまの,このはをみては,もみちをば,とりてぞしのふ,あをきをば,おきてぞなげく,そこしうらめし,あきやまわれは

Na tradução acima, há uma perda nos dois primeiros versos. A ideia de contenção exercida pelo inverno por *fuyugomori*, de uma contraposição entre a pressão de fora para dentro do inverno e de dentro para fora da primavera que quer

desabrochar não é expressa por todo monte hiberna, porém o termo hibernar está no campo semântico de inverno, pois a hibernação é típica dessa estação do ano. A oposição entre limitar e expandir dos dois primeiros versos é substituída pela oposição entre passivo e ativo.

Os dois versos iniciais foram substituídos, na tradução, por aquilo que esses versos designam. Por isso, a referência a "todo o monte"

A trama cerrada da fauna é figurada pela "trama cerrada" da aliteração, pela repetição de sonoridades, como em PRImavera e PRIncipia.

O poema vai construindo sua paisagem diante do leitor, em paralelismos. A uma frase de aspecto incoativo, há uma frase de aspecto incoativo logo a seguir: */haru sarikureba / nakazarishi /, tori mo kinakinu / sakazarishi/*. Para uma frase negativa há em paralelo há outra frase negativa paralela. Há também o paralelismo entre a fauna e a flora em ação incoativa.

O que surpreende nesse poema, é a maneira como é apresentada o florescer na primavera. Num primeiro momento, tem se a impressão de que o eu-lírico apresenta uma visão positiva dessa estação no contraste dela com a estação imediatamente anterior que é o inverno. Contrapõe-se o movimento de libertação à estaticidade do inverno que contenciona flora e fauna. O inverno não apenas antecede a primavera, mas a contém, a limita, prende-a. Atribuir a oposição liberdade/prisão é uma leitura possível apesar do risco do anacronismo diante da distância temporal. Sendo leitores do século XXI, ainda mais de um país tropical em que a natureza é vigorosa, a expectativa é que o relato seja elogioso devido ao contraste inicial. Sim, a fauna mostra todo seu vigor na primavera, porém desse vigor surgem dois obstáculos que surpreendem, pelo menos a mim: esse vigor encobre a mata impedindo a aproximação e o ato de colher relva e flor, e esse vigor é tal que adensa a fauna impedindo de

se olhar e contemplar a fauna. Olhar, contemplar, averiguar, vistoriar no *Man'yôshû*, não são ações banais. Tampouco colher é marcado pela banalidade, visto que é a ação exercida pela donzela, que irá chamar a atenção e será seduzida pelo imperador, no poema 1 do *Man'yôshû*. Colher a relva e olhar a paisagem são atos revestidos de nobreza, dão ares de nobreza a quem o pratica se fizermos um intertexto entre os dois primeiros poemas do *Man'yôshû* e o poema 6. Por sua vez, olhar significa certificar-se do domínio de suas terras, olhar e poder estão imbricados, poder olhar é manifestação e exercício de poder, quando não é prerrogativa do poder e de quem o ocupa. A primavera impede a possibilidade de olhar, de admirar.

MAKURAKOTOBA - fuyugomori / haru sarikureba

4.5. Poema 17

Poema da Princesa Nukata, quando ela descia em direção a Ômi, com um poema do Príncipe Inoue em resposta.

nosso monte Miwa

de primoroso sakê

de verde tão belo /de tão belo verde

entre as colinas de Nara

vai se esvaecendo

até desaparecer

ao dobrar das curvas

que seguem umas às outras

vou indo e me volto

vezes e vezes sem conta

a olhar a distância

para onde estaria o monte

envolto em insistência / querendo vê-lo ainda.

Oh nuvem sem coração,

mas por que ocultá-lo assim?

17

nosso monte Miwa

de primoroso sakê

aos picos de Nara

de tão belo verde-azul

vai se confundindo

até desaparecer

ao dobrar das curvas

que seguem umas às outras

caminho e me volto

vezes e vezes sem conta

a olhar a distância

para onde estaria o monte

querendo vê-lo ainda.

Oh, nuvem sem coração,

mas por que ocultá-lo assim?

4.6. Poema 18

Então o monte Miwa

é ocultado com veemência

até pela nuvem

sem coração, desalmada,

Mas por que ocultá-lo assim?

Em "Floresta de Versos Coligidos" de Lorde Yamanoue Okura, os dois poemas acima são estimados poemas imperiais, escritos enquanto Sua Majestade se voltava para contemplar o monte Miwa na transferência da capital para a terra de Ômi. O

“Nihonshoki” registra que a capital foi mudada para lá na primavera, no décimo nono dia do terceiro mês, durante o sexto ano de reinado (667) do Imperador Tenji.

17

Umasake / miwa no yama / aoni yoshi / Nara no yama no / yama no ma ni / ikakuru made / michi no kuma / itsumoru made ni / tsubara ni mo / mitsutsu yukamu o / shibashiba mo / misakemu yama o / kokoro naku / kumo no / kakusaubeshi ya

十七

[原文] 味酒 三輪乃山 青丹吉 奈良能山乃 山際 伊隠萬代 道隈 伊積流萬代尓 委曲毛 見管行武雄 數々毛 見放武八萬雄 情無 雲乃 隠障倍之也

[訓読] 味酒 三輪の山 あをによし 奈良の山の 山の際に い隠るまで 道の隈 い積もるまでに つばらにも 見つつ行かむを しばしばも 見放けむ山を 心なく 雲の 隠さふべしや

[仮名] うまさけ,みわのやま,あをによし,ならのやまの,やまのまに,いかくるまで,みちのくま,いつもるまでに,つばらにも,みつつゆかむを,しばしばも,みさけむやまを,こころなく,くもの,かくさふべしや

Poema 18

Então o monte Miwa

é ocultado com veemência

até pelas nuvens

sem coração, desalmadas,

Mas por que ocultá-lo assim?

18

Miwayama o / shika mo kakusu ka / kumo dani mo / kokoro arana mo / kakusaubeshi ya

十八

[原文] 三輪山乎 然毛隠賀 雲谷裳 情有南畝 可苦佐布倍思哉

[訓読] 三輪山をしかも隠すか雲だにも心あらなも隠さふべしや

[仮名] みわやまを,しかもかくすか,くもだにも,こころあらなも,かくさふべしや

A língua japonesa não tem marcas morfológicas do plural (tachi seria um sufixo para um agrupamento para coletivo, ainda que possível de interpretá-lo como marca do plural) daí a dúvida entre duas possibilidades de tradução: 'nuvem sem coração' ou 'nuvens sem coração'? A decisão recairia sobre o sintagma que pudesse expressar uma melancolia mais intensa.

Em 'Nosso' de 'Nosso monte Miwa', o pronome possessivo é um acréscimo, não há um termo a ele correspondente no poema em japonês. O acréscimo procurou

atender à métrica e a tentativa de intensificar os sentimentos expressos pelo eu-lírico do poema.

4.7. Poema 20

Poema da Princesa Nukata, na ocasião em que o Imperador foi aos campos de Kamau para caçar.

Entre as violetas
rubras do prado imperial
passeavas tu.
os guardas não repararam
na manga que me acenavas?

No "Nihonshoki" está escrito que no verão, no quinto dia do quinto mês, no sétimo ano do Reigh (668), o imperador foi caçar nos campos de Kamau. Nessa ocasião, ele foi acompanhado pelo príncipe herdeiro, por várias princesas, pelo grande ministro do Centro e todos os muitos Ministros.

20

Akanesasu / murasaki no yuki / shime no yuki / nomori wa mizuya / kimi ga sode furu

二〇

[原文] 茜草指 武良前野逝 標野行 野守者不見哉 君之袖布流

[訓読] あかねさす紫野行き標野行き野守は見ずや君が袖振る

[仮名] あかねさす,むらさきのゆき,しめのゆき,のもりはみずや,きみがそでふる

A ausência de marcadores linguísticos do plural na língua japonesa é um elemento complicador em tradução. No presente caso, qual alternativa seria mais adequada ao poema? “O guarda não reparou?”, “Os guardas não repararam?”, “A guarda não reparou?”

Saliente-se que todas as alternativas anteriores não alteram a métrica. Numa outra possibilidade de tradução, desta vez com uma alteração para um estilo mais elevado, mais “literário”, porém sem alteração da métrica: “A sentinela não viu?”, “As sentinelas não viram?”.

O poema abre como uma explosão da cor violeta. Cor que representa desejo e cor de um campo de flores cujo acesso é restrito e vigiado é o campo pelo qual passeia o amante do eu-lírico. Os acenos são metáfora do ato amoroso e sexual. E a cor violeta na sua intensidade e vigor parecem rivalizar com a indiscrição do eu-lírico que acena e se pergunta se não foi flagrada. E o aceno evoca transbordamento que ultrpassa a contenção e a prudência. Contenção e prudência personificadas na figura do guarda que vigia o campo e o campo fechado e vigiado evoca a proibição. O poema sugere um amor transgressor.

4.8. Poema 112

O cuco cantante / O cuco canoro

é o pássaro com saudade

dos dias passados

do mesmo modo que eu

vou me lembrando de ti

112

O cuco é um pássaro

Com saudade do passado

Seus cantos ecoam

Meus sentimentos por ti

112

O cuco é um pássaro

Com saudades do passado

Seus cantos sem cessar / seus cantos não cessam / Deve ter cantado

Ecoam os sentimentos / Ecoando o sentimento

Que também tenho por ti / que tenho pelo passado

112

Inishie ni / kouramu tori wa / hototogisu / kedashiya nakishi / aga moheru goto

一一二

[原文] 古尔 戀良武鳥者 霍公鳥 盖哉鳴之 吾<念>流<碁>騰

[訓読] いにしへに恋ふらむ鳥は霍公鳥けだしや鳴きし我が念へるごと

[仮名] いにしへに,こふらむとりは,ほととぎす,けだしやなきし,あがもへるごと

A métrica fixa, se por um lado pode auxiliar a tradução por determinar início e fim do verso traduzido, por outro lado pode dificultá-la se a língua fonte é mais sintética. Um procedimento frequente, é adicionar adjetivos para preenchimento e ajuste da métrica, porém em muitas ocasiões em que se usa tal expediente, o caráter meramente ornamental do termo acrescentado fica evidente. Na primeira tradução do poema 112, o adjetivo “cantante” do primeiro verso soa redundante e ornamental, podendo dar margem também à interpretação irônica devido à conotação negativa que o cuco adquiriu entre nós como o pássaro que anuncia as horas nos relógios antigos e cafonas.

4.9. Poema 113

Quando ele enviou à Princesa Nukata um galho de pinheiro coberto de musgo de Yoshino, ela enviou-lhe este poema

Como adoro isto!

entremeado de palavras / as tuas belas palavras

no ramo de precioso pinho

do formoso rio Yoshino / trazidas pelo formoso / rio Yoshino

no ramo de raro pinho

113

Como adoro isto!

as tuas belas palavras

no ramo de raro pinho

trazidas pelo formoso / conduzidas pelo rio / conduzidas até mim

rio Yoshino / Yoshino, o formoso rio / pelo belo rio Yoshino

pelo formoso Yoshino

113

Miyoshino no / tamamatsugae wa / hashikika mo / kimi ga mikoto wo / mochitekayohaku

[原文]三吉野乃 玉松之枝者 波思吉香聞 君之御言乎 持而加欲波久

[訓読]み吉野の玉松が枝ははしきかも君が御言を持ちて通はく

[仮名]みよしのの,たままつがえは,はしきかも,きみがみことを,もちてかよはく

4.10. Poema 151

Se pressagiasse

o grave acontecimento

teria prendido

ao cais tão augusta nau

no momento em que atracou

151

Se fosse possível / Se prever pudesse

prever se fosse possível / se prever fosse possível

teria prendido

ao cais tão augusta nau

logo quando este atracou / no momento em que atracou

151

Tivesse previsto

o grave acontecimento

teria prendido

aos cais tão augusta nau

no momento em que atracou

151

Kakaramuto / kanete shiriseba / ohomi fune / hateshitomarini / shimeyuhamashiwo

一五一

[原文] 如是有乃 <懐>知勢婆 大御船 泊之登萬里人 標結麻思乎 [額田王]

[訓読] かからむとかねて知りせば大御船泊てし泊りに標結はましを [額田王]

[仮名] かからむと,かねてしりせば,おほみふね,はてしとまりに,しめゆはましを

O eu-lírico lamenta não ter praticado o ritual *musubi*, amarração em tradução literal, no qual o *tama* - espírito - do morto é atrelado, mediante ritual, a um objeto qualquer seja para prolongar a convivência com o falecido, seja para assegurar um passamento tranquilo a ele. Esse ritual é parte do duplo funeral de um nobre, cerimônia cuja duração pode variar de dias a meses, em que o corpo do falecido é encerrado no mausoléu e são realizados os ritos de *musubi*, decorrido o ritual do *musubi* é feito o fechamento definitivo do mausoléu.

4.11. Poema 155

Senhor onisciente

Dos oito cantos do mundo

Dias após dias

E noites depois de noites

Sem cessar trabalham

Para erguer o mausoléu

No monte Kagami

Todos os palacianos

Em prantos lancinantes

155

Senhor onisciente

Dos oito cantos do mundo

Dias após dias

E noites depois de noites

Sem cessar trabalham

Para erguer o mausoléu

No monte Kagami

Todos os palacianos

Pranteiam soluçam

Em prantos lancinantes

A separação se impõe/A separação impera/Separar é imperativo/Separarmos é preciso

Poema da Princesa Nukata, de quando os enlutados se retiraram do túmulo do Imperador e se dispersaram.

155

Yasumishishi / wagoohokimino / kashikokiya / mihakatsukafuru / yamashinano / kagaminoyamani / yoruwamo / yonokotogoto / hiruwamo / hinokotogoto / nenomiwo / nakitsutsuariteya / momoshikino / ohomiya hitowa / yukiwakarenamu

一五五

[原文] 八隅知之 和期大王之 恐也 御陵奉仕流 山科乃 鏡山尓 夜者毛 夜之盡 晝者母 日之盡 哭耳<呼> 泣乍在而哉 百礒城乃 大宮人者 去別南

[訓読] やすみしし 我ご大君の 畏きや 御陵仕ふる 山科の 鏡の山に 夜はも 夜のことごと 昼はも 日のことごと 哭のみを 泣きつつありてや ももしきの 大宮人は 行き別れなむ

[仮名] やすみしし,わごおほきみの,かしこきや,みはかつかふる,やましなの,かがみのやまに,よるはも,よのことごと,ひるはも,ひのことごと,ねのみを,なきつつありてや,ももしきの,おほみやひとは,ゆきわかれなむ

Poema enigmático, é necessário lê-lo como poema de luto que se refere ao ritual de duplo sepultamento ou duplo velório em que um membro da nobreza é velado no mausoléu por um período variável, pois se acreditava que o falecido poderia retornar ao seu corpo. Após esse período era feita uma exumação e um segundo e definitivo sepultamento. Esse ritual era conhecido como *mogari no miya*.

Carpideiras participavam desse ritual para intensificar o luto. Essa referência ao *mogari no miya* não é explícita no poema que parece pressupor o conhecimento desse ritual pelo leitor. O ritual era exclusivo aos nobres da mais alta patente.

4.12. Poema 488

Quando teu retorno

ansiava com saudade

repentinamente

irrompe o vento de outono

que balança o sudare / que balança a persiana

488

Quando com saudade

ansiava teu retorno / imaginava teu retorno

repentinamente

o forte vento de outono

movimentou o sudarê / movimentou a persiana

488

Quando teu retorno

imaginava saudosa

repentinamente

o forte vento de outono

movimentou a persiana

488

De tanta saudade

ao imaginar teu retorno

o vento de outono

adentra pela janela

e movimenta a persiana

488

Kimi matsu to / a ga koioreba / wa ga yado no / sudare ugokashi / aki no kaze fuku

四八八

[原文] 君待登 吾戀居者 我屋戸之 簾動之 秋風吹

[訓読] 君待つと我が恋ひ居れば我が宿の簾動かし秋の風吹く

[仮名] きみまつと,あがこひをれば,わがやどの,すだれうごかし,あきのかぜふく

Entre entrada do vento pela janela e a expectativa do eu-lírico se estabelece uma relação de causa e efeito.

A situação é extremamente sugestiva: o eu-lírico espera alguém e o vento adentra pela janela. É esta sequência de apresentação entre as duas partes do poema que permite que o leitor imagine uma relação de causa e consequência e não que a entrada do vento seja casual, fortuita, mera coincidência sem relação com a expectativa. Além disso, essa apresentação sugere uma tal intensidade de expectativa pelo eu-lírico que é sugerido que este projeta aos acontecimentos do mundo exterior, todo seu mundo interior. Seu mundo interior, representado seja pela expectativa de retorno, seja pela intensidade das lembranças do amado parece se projetar e como se vento fosse fazer balançar a persiana.

Cada uma das traduções procura atender à diferença sutil das interpretações possíveis para esse poema.

Na tradução, há duas possibilidades para o termo *sudare*: mantê-lo no poema e acrescentar uma nota explicativa ou traduzi-la pelo objeto que lhe é mais semelhante. A primeira possibilidade vincula-se a uma tradução estrangeirizadora, em que o termo designativo do que é da língua/cultura estrangeira e cuja correspondência com algo da cultura de chegada é inexistente, é mantido na tradução e a segunda a subordinaria a uma tradução domesticadora pelo qual o termo designativo e o que é designado na e pela língua/cultura estrangeiras são substituídos pelo termo da língua/cultura de chegada que se considera a mais assemelhada possível com o ser, ação ou objeto da língua/cultura estrangeira.

4.13. Poema 1606

Kimi matsu to / a ga koioreba / wa ga yado no / sudare ugokashi / aki no kaze fuku

一六〇六

[原文] 君待跡 吾戀居者 我屋戸乃 簾令動 秋之風吹

[訓読] 君待つと我が恋ひをれば我が宿の簾動かし秋の風吹く

[仮名] きみまつと,あがこひをれば,わがやどの,すだれうごかし,あきのかぜふく

O poema é repetição do poema 488. Não só esse poema é repetido como o poema seguinte, o 489, também aparece novamente, dessa vez numerado como 1607.

5. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TRADUÇÕES APRESENTADAS

Há mais traduções do *Man'yôshû* ou de poemas dessa antologia do que as que se teve acesso. Ainda assim, pode-se afirmar que se teve acesso à parte bastante significativa. E uma característica relevante, é que algumas dessas traduções continuam no catálogo das editoras. Portanto, não é caso de se considerar que há uma substituição de uma tradução antiga e obsoleta por outra recente e segundo critérios atuais, mas sim, de considerar uma coexistência de diferentes concepções de tradução que se vinculam a diferentes concepções de literatura, ainda que uma ou outra seja hegemônica, se não em toda comunidade tradutora e leitora, pelo menos em algumas.[70]

A organização das traduções segundo a ordem cronológica, nos fez verificar uma coincidência: a tradução mais vinculada à aceitabilidade está entre as mais antigas – dentre as que se teve acesso – e a tradução mais vinculada à adequação está entre as mais recentes.

No pólo da aceitabilidade está a tradução de Tetsuzô Okada (1935).

Os versos com rimas finais são o que primeiro detêm a atenção nas traduções de Tetsuzô Okada.

Detêm a atenção, principalmente pela raridade com que a rima é utilizada na poesia japonesa, ao contrário da sua utilização corrente na poesia ocidental, que rareou desde o advento do Modernismo.

---

[70] Há o caso da reedição do *Man'yôshû* do *The Nippon Gakujutsu Shinkôkai* por duas vezes, cada uma delas por editora diferente, evidenciando a apreciação por essa tradução que teve a assessoria do poeta inglês Ralph Hodgson, cuja primeira edição é de 1940 e a tradução por Willian N. Porter de *Hyakunin Isshû*, *A hundred verses of old Japan*, de 1909 e que também ainda é reeditada.

De acordo com Gideon Toury, em *'Translation of literary texts' vs. 'Literary translations'*, o acréscimo de um recurso inexistente na obra e mais que na obra, no gênero em questão de poesia japonesa que é o *tanka*, em sua língua fonte é uma estratégia de aceitabilidade. Na tradução de Okada, não só as rimas são finais, como também obedecem a um esquema: AABB.

Portanto, apesar do uso da rima ter sido encontrado apenas nesta tradução não nos nos permitir depreender uma norma tradutória para os *tanka*, especialmente os do *Man'yôshû*, parece ser claro o propósito desse uso: vincular-se a uma concepção estrangeira, da língua meta, de texto literário

No pólo da adequação está a tradução de Renée Sieffert (1997), cujas traduções fazem, por meio de redondilhas maiores e menores, uma correspondência com a métrica do japonês, porém idealizando uma fidelidade absoluta, pois os sistemas linguísticos são totalmente diferentes.

Entre os dois pólos estão as demais traduções.

A de Vergez (1945) se singulariza pelo acréscimo de títulos aos poemas, uma das características da aceitabilidade, elencadas por Toury. Porém verifica-se que nenhuma das traduções renuncia a um recurso expressivo pouco frequente na língua de partida que é a rima, que no entanto aparece num esquema fixo apenas na tradução de Tetsuzô Okada, nas demais traduções as rimas são mais discretas, pois além de não estar mais presas a esquemas fixos, apresentam-se não apenas como rimas consoantes, em que a consoantes e as vogais tem o mesmo fonema, mas também como rimas toantes, em que apenas a vogal repete a vogal de outro verso, tornando-a uma rima menos evidente que a rima consoante.

A rima no decorrer da história das formas poéticas "tornou-se um recurso da poesia culta, mas hoje os ouvidos mais delicados (pelo menos em nossa poesia) já não

suportam com facilidade ouvir um poema de uma certa extensão em que a rima tenha uma posição regular e constante." (SPINA, 2002, p. 79)

A contínua tradução de uma mesma obra parece mostrar uma permanente insatisfação com as traduções e a busca da superação das que já existem. Mostra também o caráter frágil e provisório das traduções. Mostra também a importância da obra original, cuja autoridade é construída e fortalecida a cada nova tradução que a põe novamente em circulação no mercado editorial da língua/cultura meta e a vitalidade da atividade tradutória levada a cabo nos países anglófonos, notadamente nos EUA.

Todas as antologias aqui mencionadas têm em comum uma ambição literária, a de serem traduções literárias de uma obra literária. São traduções que lançam mão de recursos consagrados como literários em sua língua/cultura alvo e chegada, sendo a versificação o recurso comum e mais evidente a todos independente da língua de chegada. – À exceção da tradução de Hiroaki Sato para o inglês, pelas razões por ele levantadas e que se viu na parte dedicada às traduções dele.

Importante foi descobrir que apesar da língua francesa ter a fama da infidelidade tradutória para adequar suas traduções ao gosto francês, traduções essas conhecidas como as "*belles infidèles*", esse recurso de adaptação para embelezar e vincular o traduzido ao que é considerado literatura na língua/cultura de chegada não foi exclusiva da língua/cultura francesa, como pôde-se ver por meio das traduções de Tetsuzô Okada aqui comentados. Tradução cujos recursos de adaptação a uma concepção de poesia evidenciam um anacronismo, pois na data de sua edição, 1935, esses recursos não eram mais hegemônicos. Uma hipótese alternativa para esses

recursos expressivos seria um proposital arcaísmo pela utilização de recursos estéticos usados com mais frequência num período anterior ao da edição. [71]

Imprescindível observar que esta adaptação não foi exclusiva das línguas ocidentais, mas ocorreu no Japão, por exemplo, em que as primeiras traduções de poesia estrangeira eram em forma de *tanka*. [72]

Isso mostra que não apenas as traduções são provisórias como também a concepção de literatura também o é. A literatura é uma instituição, elege critérios para que algumas obras sejam consideradas como tais e outras não. E sendo uma instituição, ela muda, conforme haja mudanças na sociedade e na cultura. Os cânones não são naturais, apesar da naturalização de caráter ideológico conseguido pelo longo prazo de vigência desses cânones. Essa naturalização é menos aceita no caso da tradução de poesia, na qual a falta de consenso é evidente, franqueando contínuas edições de traduções diferentes da mesma obra. A quantidade de diferentes traduções para o inglês impressiona e nos faz perguntar a razão de tal número de traduções.

O limite que não foi ultrapassado nas traduções examinadas é a sintaxe. Não há nas traduções examinadas, nenhuma que se utilize da estrutura sintática predominante na língua japonesa, cuja sequência é Sujeito – Complemento Verbal – Verbo.

Outra conclusão a que se chega após as análises dos recursos formais dos poemas traduzidos é a de que todas se utilizaram de recursos que os permitiriam

---

[71] Como havia aventado Sieffert em sua tradução: usar um francês arcaico. Cf. SIEFFERT, 1997, pp. 45-7.

[72] There are (...) famous translations: for example (...) Japanese version of fifty-seven poems originally in Provençal, French, German, English, and Italian." KONISHI, Jin'ichi. *A history Japanese literature. Vol. 1: the archaic and ancient ages*.

classificá-los de literários na língua/cultura de chegada. A utilização desses recursos foi uma adição aos poemas, pois esses recursos estão ausentes nos poemas de origem. Isto nos faz concluir que todas as traduções aqui analisadas são classificáveis como adaptações das menos discretas às mais discretas. Mais que uma fidelidade à forma do texto na língua de partida, o que norteia as traduções aqui apresentadas é uma fidelidade à concepção de literatura do tradutor e também do público leitor em potencial e diante das demandas por traduções realizadas há tempos, mas ainda no catálogo das editoras, verifica-se uma pluraridade de concepções de literatura ou ao menos uma pluralidade de gostos regendo essas demandas diversas.

Um contraste é a postura modesta do tradutor Vergez, postura historicamente dominante dos tradutores, e a postura aguerrida de Campos. Para o último repugna o tradutor que parece pedir desculpas pela sua tradução, pois demonstração de subserviência ao texto de origem. Haroldo reivindica uma subversão dessa atitude submissa, postulando que a tradução precisa ter valor por si mesma como se fosse uma obra autônoma e não como ser uma sombra de outra, cujo reconhecimento enquanto obra artística seria, se ocorresse, por remeter ao poema de origem, este sim digno de reconhecimento e valorosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADDISS, Stephen. *Haiga: Takebe Sôchô and the haiku-painting tradition.* Honolulu: Marsh Art Gallery/University of Richmond, University of Hawai'i Press, 1995.

BASSNET, Susan. *Estudos de tradução.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2003.

BOWNAS, Geoffrey; THWAITE, Anthony. *The Penguim book of Japanese verse.* London: Penguin, 1987. 11th ed.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. "Correspondência formal e funcional em tradução poética". In Souza, Marcelo Paiva de, et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução.* Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *A temperatura informacional do texto*. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê, 2006.

_____. *Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa*. In: _____. (org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix/Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. *Uma princesa poeta e maga no Man'yôshû.* In: Nova Renascença. Porto: Associação Cultural Nova Renascença. v. 16, n. 60-3, 1996, pp. 143-151

CARTER, Steven. *Traditional Japanese poetry: an anthology*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CRANSTON, Edwin. *A waka anthology. Vol. 1: The gem glistening cup.* Stanford University Press, 1993.

D'ABLANCOURT, Nicolas Pierrot. Carta ao Senhor Conrart conselheiro e secretário do rei (1664). In: FAVERI, Claudia Borges; TORRES, Marie-Hélène Catherine. (org.) *Clássicos da teoria da tradução. V. 2 Francês-Português.* Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004. pp. 49-59.

DUBOIS, Jean *et alii*. Dicionário de linguística. São Paulo: Cultrix, s.d.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução.* São Paulo: Martins Fontes, 2006. 6. ed.

EBERSOLE, Gary L. *Ritual poetry and the politics of death in early Japan*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

FENOLLOSA, Ernst. Os caracteres da escrita chinês como instrumento para a poesia In: CAMPOS, Haroldo de. (org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix/Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia: Ateliê, 2007.

GARCÍA, Antonio Cabezas. *Manioshu: colección para diez mil generaciones*. Madrid: Hiperión, 1980.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação.* São Paulo: Cultrix, 1988.

KAWAMOTO, Kôji. *The poetics of Japanese verse: imagery, structure, meter*. Tokyo: University of Tokyo Press, 2000.

KOJIMA, Takashi. *Written on water: Five hundred poems from Manyoushu*. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1995.

KONISHI, Jin'ichi. *A history of japanese literature: the archaic and ancient ages*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância.* São Paulo: Edusp, 2003.

LEVY, Ian Hideo. *Hitomaro and the birth of Japanese lyricism.* Princeton: Princeton University Press, 1984.

LEVY, Ian Hideo. *Man'yôshu: a translation of Japan's premier anthology of classical poetry*. *Vol. 1*. Tokyo; Princeton: University of Tokyo Press/Princeton University Press, 1981.

MINER, Earl. *Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

MORI, Koichi. As condições de aceitação da culinária japonesa na cidade de São Paulo. *Estudos Japoneses*, n. 23, pp. 7-22, 2003.

OKADA, Tetsuzô. *Three hundred poems from Manyôshû: poetical collection of early Japan.* Tokyo: Kyobunkan, 1938. 3rd ed.

PORTER, William N. *A hundred verses from old Japan: being a translation of Hyaku-nin-isshu.* Tokyo: Charles E. Tuttle, 1979.

SATO, Hiroaki; WATSON, Burton. *From the country of eight islands: an anthology of japanese poetry*. New York: Columbia University Press, 1981.

SHIRANE, Haruo et alii. *Traditional japanese literature: na anthology, beginnings to 1600.* New York: Columbia University Press, 2007.

SIEFFERT, René. *Manyôshu. Livre I à III.* Paris: Publications Orientalistes de France, 1997.

_____. *Man.yôshû: Livres IV à VI.* Paris: Publications Orientalistes de France, 1998.

_____. *Man.yôshû: Livres VII à IX.* Paris: Publications Orientalistes de France, 2001.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas.* Cotia: Ateliê, 2002. 2. ed.

THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI. (Japanese Classics Translation Committee). *The Manyôshû: The Nippon Gakujutsu Shinkôkai translation of one thousand poems.* S.l.: Columbia University Press, 1969. 3rd. ed.

TOURY, Gideon. 'Translation of literary texts' vs. 'Literary translations'. In: *Descriptive translations studies and beyond*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VERGEZ, Robert. *Anthologie du Mayôsû.* Tokyo: Maison Franco-Japonaise à Tokyo. 1949.

WAKISAKA, Geny. *Man'yoshu: vereda do poema clássico japonês*. São Paulo: Hucitec, 1992.

WALEY, Arthur. Notes in translation. *Delos: a jornal on & of translation*. Austin, n. 3, pp. 159-169, 1969.

ANEXO

OS POEMAS TRADUZIDOS DE NUKATA NO ÔKIMI NAS ANTOLOGIAS CONSULTADAS PARA ESTA PESQUISA.

A princesa Nukada ou Nukata[73] no Ôkimi, （額田王） como é conhecida no Japão, tem doze poemas, três *chôka*[74] e nove *tanka*[75], na antologia *Man'yôshû*. Os poemas são os de número: 7, 8, 9, 16, 17, 18, 20, 112, 113, 151, 155, 488 e 1606, sendo que este último poema é uma repetição do poema 488.

Poemas de Nukata no Ôkimi, nas seguintes publicações, em ordem cronológica de edição:

Número dos poemas de Nukata no Ôkimi	Título do livro	Autor	Ano da primeira publicação	Editora da primeira edição	Língua	Particularidades
7, 8, 18, 20, 488	*Three hundred poems from*	OKADA, Tetsuzô	1935	Kyobunkan	Inglês	Primeira tradução/versão feita por um

[73] As obras estrangeiras utilizam Nukada. Preferiu-se Nukata, pois foi a forma utilizada em: WAKISAKA, Geny. *Man'yoshu: vereda do poema clássico japonês*. São Paulo: Hucitec, 1992.

[74] *Chôka*, poema de origem japonesa, constituído por uma quantidade variável e não previamente definida de versos, porém cuja alternância de versos de 5 e 7 sílabas é obrigatória, iniciando com verso de 5 sílabas e finalizando com dois versos sucessivos de 7 sílabas. Portanto, sua configuração é 5, 7, 5, 7, 5... 7, 7.

[75] *Tanka*, poema de origem japonesa, composto por 31 sílabas, distribuídas em 5 versos do seguinte modo: 5, 7, 5, 7, 7. O primeiro verso compõe-se de 5 sílabas, o segundo de 7 sílabas, o terceiro de 5, o quarto e o quinto versos são compostos por 7 sílabas cada um.

	Manyôshû: poetical collection of early Japan					japonês. Bilíngue
8, 16, 17, 18, 488, 155	*The Manyôshû: The Nippon Gakujutsu Shinkôkai translation of one thousand poems*	THE NIPPON GAKUJUTSU SHINKÔKAI (Japanese Classics Translation Committee)	1940	Iwanami Shoten	Inglês	A tradução teve a participação do poeta inglês Ralph Hodgson
8, 17, 18	*Anthologie du Mayôsû*	VERGEZ, Robert	1949	Maison Franco-Japonaise à Tokyo.	Francês	O poema 18 também está presente, mas sem o número que o identifica. Acréscimo de títulos aos poemas.
16, 8, 20, 488	*The Penguim Book of Japanese Verse*	BOWNAS, Geoffrey; THWAITE, Anthony	1964	Penguin	Inglês	Antologia de poemas que abrange dos primórdios ao

						período contemporâneo. Os poemas não estão com a numeração referencial
7, 8, 16, 20, 112 e 488	*Manioshu: Colección para diez mil generaciones*	GARCÍA, Antonio Cabezas	1980	Hiperión	Castelhano	
8, 16 e 488	*From the country of eight islands: an anthology of Japanese poetry*	SATO, Hiroaki; WATSON, Burton	1981	Columbia University Press	Inglês	
7, 8, 9, 16, 17, 18, 20, 112, 113, 151, 155, 488, i.é todos, menos o 1606, que é idêntico	*The ten thousand leaves: A translation of Japan's premier anthology of classical poetry. V. 1*	LEVY, Ian Hideo	1981	Princeton University Press	Inglês	

ao 488						
16 e 488	*Traditional Japanese Poetry: an anthology*	CARTER, Steven	1991	Stanford University Press	Inglês	O poema 16 foi traduzido por Helen Craig MacCllough e o 488 foi traduzido por Steven Carter. Cf (CARTER, 1991, p. xv)
7, 8, 16, 17, 18 e 488	*A waka anthology. Vol. 1: The gem glistening cup*	CRANSTON, Edwin	1993	Stanford University Press	Inglês	
8, 16 e 488	*Written on water: five hundred poems from the Man'yoshu*	KOJIMA, Takashi	1995	Charles E. Tuttle	Inglês	
16, 17, 18 e 20	*Uma princesa poeta e maga no Manyôshû*	CAMPOS, Haroldo de	1996	Associação Cultural Nova Renascença	Português	Artigo para periódico
Todos: 7, 8, 9, 16, 17,	*Man.yôshû: Livres I à III. Man.yôshû:*	SIEFFERT, René	1997 (*Livres I à III*) 1998	Publications Orientales de France	Francês	Tradução integral do *Man'yôshû*

18, 20, 112, 113, 151, 155, 488 e 1606	*Livres IV à VI. Man.yôshû: Livres VII à IX*		(*Livres IV à VI)* e 2001 (*Livres VII à IX*)			
16	*Traditional Japanese Literature: an anthology, beginnings to 1600*	SHIRANE, Haruo	2007	Columbia University Press	Inglês	Traduções feitas por diversos tradutores

Frequência de publicações de cada poema:

- Poema 7: 5 vezes
- Poema 8: 10 vezes
- Poema 9: 2 vezes
- Poema 16: 11 vezes
- Poema 17: 6 vezes
- Poema 18: 7 vezes
- Poema 20: 6 vezes
- Poema 112: 3 vezes
- Poema 113: 2 vezes
- Poema 151: 2 vezes
- Poema 155: 3 vezes
- Poema 488: 10 vezes

- Poema 1606: 1 vez

Em 13 publicações:

- 8 dedicados exclusivamente ao *Man'yôshû*. Um deles é dedicado apenas a Nukata no Ôkimi.
- 5 fazem um panorama da história da literatura japonesa, no qual o *Man'yôshû* faz parte.

Publicações por década:

- 1 da década de 30
- 2 da década de 40
- 1 da década de 60
- 3 da década de 80 (Incluindo o volume de Sieffert)
- 6 da década de 90 (Incluindo o volume de Sieffert)
- 2 dos primeiros anos do séc XXI (Incluindo o volume de Sieffert)

Alguns desses títulos foram encontrados em mais de um dos três acervos mencionados, porém a pesquisa foi realizada com base nos livros dos acervos referidos.

Os seguintes livros fazem parte do acervo da biblioteca do Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo (CEJAP-USP):

-*Three hundred poems from Manyôshû: poetical collection of early Japan*, de Tetsuzô Okada.

-*The Manyôshû: The Nippon Gakujutsu Shinkôkai translation of one thousand poems*, de The Nippon Gakujutsu Shinkôkai (Japanese Classics Translation Committee)

Os livros que fazem parte do acervo da biblioteca da Fundação Japão de São Paulo são:

-*Traditional Japanese Literature: an anthology, beginnings to 1600*, de Haruo Shirane.

-*Man.yôshû*: *Livres I à III*, *Man.yôshû*: *Livres IV à VI*, *Man.yôshû*: *Livres VII à IX*, de René Sieffert.

-*Written on water: five hundred poems from the Man'yoshu*, de Takashi Kojima.

-*A waka anthology. Vol. 1: The gem glistening cup*, de Edwin Cranston.

-*Manioshu: Colección para diez mil generaciones*, Antonio Cabezas García.

-*Traditional Japanese Poetry: an anthology*, de Steven Carter.

-*The ten thousand leaves: A translation of Japan's premier anthology of classical poetry. V. 1*, de Ian Hideo Levy.

-*From the country of eight islands: an anthology of Japanese poetry*, de Hiroaki Sato; Burton Watson.

O livro e artigo que pertencem ao acervo Haroldo de Campos da Casa das Rosas são os seguintes:

-*Anthologie du Mayôsû*, de Robert Vergez.

-*Uma princesa poeta e maga no Manyôshû*, de Haroldo de Campos.

Os livros pertencentes à biblioteca da Casa de Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (CEJ-USP) são:

-*The Penguim Book of Japanese Verse*, de Geoffrey Bownas e Anthony Thwaite.

-*From the country of eight islands: an anthology of Japanese poetry*, de Hiroaki Sato e Burton Watson.

O levantamento de dados quantitativos acima tem apenas função ilustrativa, não sendo base para análise para esta pesquisa cujo fim foi traduzir os poemas de Nukata no Ôkimi, considerando as traduções anteriores e a teoria tradutória como meios para as traduções, pois o:

> "tradutor que não faz nenhuma tentativa para entender o *como* que subjaz ao processo de tradução é como o condutor de um automóvel que não faz a mínima ideia do que faz o veículo andar. Do mesmo modo, o mecânico que passa a vida a desmontar motores, mas nunca deu um passeio de carro pelo campo corresponde à imagem exacta do árido académico que examina o *como* em detrimento do *que é*." (BASSNET, 2003, p. 129)