

HAICAIS DE KOBAYASHI ISSA: TRADUÇÕES PARA O OCIDENTE

HAIKU OF KOBAYASHI ISSA: TRANSLATIONS TO THE WESTERN WORLD

Leonardo Pinto dos Reis¹

RESUMO

O presente artigo faz uma comparação de traduções de três haicais do poeta japonês Kobayashi Issa (小林一茶, 1763-1828) para o português brasileiro e para o inglês estadunidense, com o objetivo de apresentar modelos de como tal poesia é difundida nas comunidades culturais norte-americana e brasileira, almejando estabelecer critérios para traduções futuras dentro do gênero. Os textos de chegada são analisados em relação aos textos de partida sob o conceito da *recriação*, teoria proposta por Campos (2006), devido ao haikai ser um gênero amparado em elementos de composição exteriores ao plano semântico. Ainda dentro da comparação das traduções, busca-se refletir a visão da literatura comparada referida por Zhirmunsky (2011), a qual ressalta a influência dos fatores temporal e social na composição, o que ajuda a compreender as di-

ABSTRACT

This article proposes a comparison between translations of three haiku by Japanese poet Kobayashi Issa (小林一茶, 1763-1828) to Brazilian Portuguese and American English with the intent of presenting examples of how such poetry is disseminated inside those two cultural communities, and establishing criteria for future translations of this genre. The target language texts will be analyzed in relation to Campos's (2006) concept of recriação, since haiku is a poetic form which relies on compositional elements from outside the sphere of semantics. Zhirmunsky's view of Comparative Literature (2011) exposes the influence of social and historical elements on the composition act, and helps to achieve a better understanding of the differences between the translations, due to the different positions taken by the translators in relation to the poems in Japanese and the different objectives

¹ Tutor de língua Japonesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfases em haikai, canção, literatura comparada e tradução. Contato: leoreis.92@hotmail.com

ferenças entre as traduções, uma vez que os tradutores observam os poemas de posições diferentes e buscam em seus textos objetivos distintos. Tais dessemelhanças se revelam nas comparações e demonstram que um melhor desempenho tradutório está atrelado a uma ampla consideração do contexto de produção, das peculiaridades do autor e dos elementos de natureza não-semântica relacionados à composição; assim como do lugar e função que esses aspectos encontram nos textos.

Palavras-chave: Comparação. Tradução. Poesia. Literatura Japonesa. Haikai

pursued by each translator. Such differences appear through the act of comparison, presenting how a wider consideration of the context of production, the author's attributes and the extra-semantic elements related to haiku composition are closely associated with a better translation performance; as well as the consideration of the location and function of such elements inside the texts.

Keywords: Comparison. Translation. Poetry. Japanese Literature. Haiku.

1. Introdução

A análise de haicais e, por extensão, de suas traduções requer uma atenção peculiar. A singeleza que se revela nas poucas palavras dos poemas desse gênero tem origem em um processo que associa aspectos relacionados à filosofia e ao comportamento na busca de um *estado de espírito* propício para a criação poética. Franchetti (1996, p. 19) ressalta que, no Japão, as questões éticas e religiosas não se separam daquelas referentes à estética — o que reforça ainda mais essa convergência do estilo de vida e da maneira do sujeito-autor ver o mundo com as suas composições —, enquanto Lanoue (s/d, s/p), parafraseando a Haiku Society of America, fala do haikai como uma espécie de mecanismo capaz de descrever experiências da natureza e relacioná-las, de maneira intuitiva, à condição humana. Ambos os comentários — feitos pelos tradutores dos textos que serão analisados — mostram como o haikai está estreitamente ligado a particularidades exteriores ao texto, estejam estas atuando no método de composição ou presentes na própria obra, remetendo a comportamentos influenciados pelo modo com o qual o poeta pensa e percebe o mundo. Dessa forma, é necessário que tenhamos em mente os principais mecanismos relacionados à filosofia que dita a produção

de um haikai, de maneira a avaliar as traduções de poemas dessa espécie sob um prisma que considere suas particularidades de composição.

Ao ressaltarmos tal condição do haikai, a explicação da ordem da construção do argumento nesse texto torna-se melhor embasada: iniciará pelo apanhado de fatores influentes na composição do haikai — já brevemente aludidos nos comentários de Franchetti e Lanoue — que determinarão a orientação de sua interpretação na própria língua de partida. A seguir, trataremos das características de Kobayashi Issa. Após essa contextualização referente ao cenário de produção, propõe-se uma reflexão baseada no conceito de *recriação* proposto por Haroldo de Campos (2006). Então, passaremos para as línguas de chegada propriamente; nestas, ao considerarmos os diferentes contextos nos quais os poemas em japonês foram apreendidos, nos aproximaremos dos mecanismos atuantes sobre os tradutores quando da criação de seus textos. Finalmente, imersos em um âmbito com informações suficientes para que as análises sejam produzidas com embasamento, chegaremos aos comentários das traduções para português brasileiro e inglês estadunidense — de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi, e David G. Lanoue, respectivamente —, considerando os princípios que guiam a composição do haikai e as motivações de Issa e dos autores dos textos construídos nas línguas de chegada.

2. Do haikai: princípios

Ainda que as origens do haikai remetam ao *renga* (連歌), o qual era composto dentro de um contexto colaborativo e recreativo, sabemos que através da figura de Matsuo Bashô (1664-1694) o haikai passou a ser pensado como um poema independente, possuidor de um significado fechado em si mesmo. Além disso, Bashô também desassociou o haikai do contexto anterior, relacionando-o a uma percepção da vida e da poesia altamente influenciada pelos pensamentos budistas e xintoístas, os quais, entre outros princípios, tratam da compreensão da transitoriedade do tempo e do mundo, e da existência de uma essência espiritual intrínseca dentro da natureza e dos seres que dela fazem parte, respectivamente. Ao viver peregrinando em meio à natureza, sem luxos e longe dos prazeres humanos, Bashô estreitava sua conexão com o mundo natural para conseguir melhor observá-lo e entendê-lo de maneira espontânea. Nessa transição, percebemos as relações indivisíveis estabelecidas entre os preceitos teológicos agindo na subjetividade do autor e a técnica de composição, e entre a própria criação artística e o mundo natural.

Quando tomamos essas relações atrelando-as ao fato de o haikai possuir apenas 17 sílabas, constatamos como, nessa forma poética, não há espaço para argumentações elabo-

radas, privilegiando-se a experiência instantânea. Tal filosofia é encontrada em um ensinamento de Bashô — interpretado por Hattori Dohô —, presente em Kawamoto (2000), o qual orienta o haicaísta a “aprender sobre o pinheiro através do pinheiro. Aprender sobre o bambu através do bambu. [...] Compondo seus poemas depois de haver entrado em seus objetos inspiradores a fim de descobrir e sentir sua essência sutil e profunda” (p. 64). Nesse movimento, ainda segundo Kawamoto (2000), “a fronteira entre o objeto visto e aquele que o vê se enfraquece [...], e a divisão entre sujeito e objeto se torna inócua.” (p. 65); situação que distancia o poeta da racionalidade associando-o ao objeto lírico até o ponto da possibilidade de percepção daquilo que é intrínseco a tal objeto. Assim, temos como aspectos imprescindíveis da construção de um haikai a percepção dos instantes (visto a efemeridade que permeia o mundo) e da espiritualidade do mundo exterior (espiritualidade, aqui, no sentido de transcendência; isto é, de algo que, à primeira vista, estaria além do entendimento humano). A partir disso, podemos, resumidamente, pensar o haikai como a manifestação artística de uma observação direta, na qual a reflexão dá lugar à sensação imediata e a composição deixa-se guiar pela intuição ao invés da racionalidade.

3. Do haikai: componentes

O comentário desta seção, na qual trataremos do *keigo* (季語) e do *keireji* (切れ字), tem como objetivo reforçar a importância de tais componentes dentro do haikai e melhor defini-los em função do estudo comparativo que será proposto. Esses dois componentes, cujas presenças são tidas como essenciais para a definição de um poema como haikai, possuem também caráter valorativo e estilístico, ajudando a definir o que se almeja em um bom poema. Assim, suas escolhas deixam transparecer o quão sensíveis são a percepção do poeta e a conexão que ele estabeleceu com o mundo natural. Tais características fazem do *keigo* e do *keireji* elementos cuja manutenção nos textos de chegada requer atenção.

Ao tratarmos do *keigo* (termo referente a uma estação ou a uma época do ano), devemos lembrar que a cultura japonesa possui uma relação muito próxima com a natureza, fato reverberado tanto na arte como no próprio idioma, criando expressões e valorizando temáticas que muitas vezes não encontram referentes nas línguas ocidentais. Tal condição vai encontrar nas ideias tradutórias de Campos (2006) amparo teórico, uma vez que o poeta brasileiro pensa a poesia como um signo cuja relação de significado se constrói atrelada a sua própria existência, sendo impossível de separá-la do texto primeiro e transpô-la para outro, senão pela criação de um novo signo constituído por uma nova relação de significado (detalharemos essa explicação em seção específica).

Pensando no *keigo* materializando a percepção do mundo natural dentro do poema de forma diretamente alusiva, podemos ver no *keireji* (palavra de corte) a representação da reação do poeta quando foi capaz de ir além da percepção mundana, adentrando a essência intrínseca ao mundo natural, apreendendo-lhe detalhes. Sabemos que um comentário breve como o que propomos aqui não é capaz de oferecer uma descrição mais elaborada das funções do *keireji* dentro do haikai; inclusive, ignoramos aquela que lhe dá nome: a de “cortar” o poema em dois, estabelecendo uma ponte de sentido entre as partes. Tal atitude explica-se pelo fato de os poemas analisados nesse estudo apresentarem o mesmo *keireji* — *kana* —, o que facilita sua descrição, desde que se faça o adendo de ressaltar que a presente observação dá conta de apenas um dos contextos de uso possíveis para esse componente. A falta de um correspondente direto na poesia de língua portuguesa ou inglesa para este componente implica em uma dificuldade tradutória, independente da função ocupada; assim, observaremos os tradutores recriarem os *keireji* utilizando métodos diferentes, analisando suas estratégias de remissão aos textos em japonês.

Até aqui, percebemos como o haikai está extremamente ligado ao contexto cultural japonês, relacionando essa forma poética com seu ambiente de produção, princípios de composição e componentes estéticos. Entretanto, olhando atentamente para esses fatores, percebemos que a subjetividade do poeta permeia todos eles, agregando mais uma variável que deve ser considerada no momento da análise das traduções. O ponto de vista através do qual o poeta compõe é subordinado a sua percepção do mundo, fazendo com que suas idiossincrasias também atuem junto daqueles princípios de composição durante o processo criativo, e assim apareçam na obra sem um trabalho objetivo nessa direção. Portanto, o conhecimento a respeito das particularidades do poeta Kobayashi Issa faz-se importante: uma vez condicionando os poemas em japonês, precisam ser observadas durante o processo de tradução, para que suas influências sejam sentidas nas línguas de chegada.

4. Kobayashi Issa (小林一茶)

Quando Campos (2006) relata que a “tradução de poesia [...] é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (p. 43), explicita que os aspectos referentes ao haikai recém apresentados são essenciais para que possamos compreender tal forma poética adequadamente. Constatamos, através da filosofia por detrás da construção de um poema dessa espécie, que sua interpretação requer um conhecimento prévio de aspectos exteriores ao poema, os quais remetem ao modo pelo qual o poeta pensa a posição de seu

próprio sujeito no mundo e, conjuntamente, se relaciona com os objetos exteriores. Assim, a fim de que tal interpretação se estabeleça de forma mais abrangente, precisamos nos ater nas particularidades de Kobayashi Issa (1763-1827), hoje considerado um dos mestres do haikai. De acordo com Lanoue (2005, s/p), o poeta custou a ser reconhecido como tal, condição que remete ao seu posicionamento quanto aos seus objetos de inspiração. Issa foi um poeta cujos versos, que demonstravam “o despojamento total, a capacidade de transmitir de imediato um enorme calor humano” (FRANCHETTI, 1996, p. 27), falavam sobre cenas do cotidiano que provavelmente não seriam dignas de poetização por parte de Bashô ou Buson (os outros mestres do haikai recorrentemente referidos), conforme relata Lanoue (2005, s/p), justamente por serem simplórias ou tratarem de temas considerados de menor valor; por exemplo, insetos e comportamentos infantis. Tais temáticas relacionam-se com outra característica do poeta: a comicidade de seus versos, pois, ainda segundo Lanoue (2005, s/p), o humor é uma das várias facetas presentes nos escritos de Issa; não só sendo o enfoque sob o qual ele muitas vezes trata dos temas vistos como irrelevantes, mas também emanando desses, e assim revelando a singeleza da sua capacidade de percepção.

Nessa direção — ainda que as traduções aqui analisadas lhe sejam anteriores —, consideramos digna de menção a antologia de Issa lançada por José Lira, em 2018; da qual o próprio título, **Kobayashi Issa: o haicaísta feliz**, pode ser interpretado como uma síntese das características recém referidas nesse texto. O emprego da palavra *feliz* como agente dessa sistematização torna-se mais significativo se também ressaltarmos o fato de que a vida de Issa foi marcada por situações difíceis, incluindo perdas familiares. Dessa forma, o humor e a fascinação pelo o que é tido como banal surgem como os elementos possibilitadores da felicidade do poeta, enquanto também funcionam como os canais através dos quais ela se manifesta, em um movimento que ressalta o elo existente entre a vida e a obra de Kobayashi Issa, e evidencia a necessidade de sua consideração durante a tarefa tradutória.

5. Método de Análise

O comportamento específico que permeia a composição de um haikai e se manifesta em seus elementos estéticos, e as idiosincrasias do poeta trabalham de maneira a construir o contexto cultural no qual os haicais de Issa se constituem. Haroldo de Campos relaciona essa totalidade expressiva que constitui uma obra artística com o conceito de informação estética de Max Bense, a qual é tida como aquela informação que “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS, 2006, p. 33). Entendendo serem

os poemas, neste estudo, tal informação, percebemos uma impossibilidade de tradução real do texto de partida em japonês, dado que, no ato de transpor um haikai para outra língua, os tradutores o estariam transmitindo em uma configuração diferente daquela primeira, produzindo assim uma informação estética distinta, um poema distinto; razão pela qual Campos chama esse tipo de tradução de “recriação”.

A partir dessa concepção de uma forma irreduzível — “a informação estética é [...] inseparável de sua realização” (CAMPOS, 2006, p. 33) — temos a implicação de que todos os elementos explicitados anteriormente devem ser considerados para que se possa “ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida;” (CAMPOS, 2006, p. 37), e o signo (i.e., o poema como informação estética) possa existir na língua de chegada referindo o máximo possível a sua integralidade primeira. Nesse contexto, “o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (CAMPOS, 2006, p. 35), fazendo com que as traduções apresentadas neste estudo não sejam analisadas simplesmente pelo viés da correspondência de significado, mas, principalmente, pela equivalência do signo.

6. Dos tradutores

Lanoue, o tradutor estadunidense, produz traduções em inglês disponíveis em seu site <http://haikuguy.com/issa>². As traduções de Franchetti, o tradutor brasileiro, feitas em coautoria com Elza Taeko Doi, são de seu livro **Haikai**, 3ª edição, de 1996. Cada um dos estudiosos se encontra inserido em uma esfera sociocultural particular e tem suas recepções dos textos influenciadas por tal variável, subordinando a ela as estratégias de seus atos de interpretação e recriação.

Zhirmunsky (2011), ao tratar da maneira como uma influência literária exterior age nos autores de determinado ambiente, fala da

transformação social do modelo que é adotado, isto é, sua reinterpretação e sua adaptação às condições literárias e sociais que determinaram sua influência, às novas relações de tempo e espaço, à tradição literária nacional em geral e à individualidade ideológica, psicológica e artística do autor em questão. (ZHIRMUNSKY, 2011, p. 223)

² O site possui um sistema de busca de palavras-chave no qual palavras presentes na tradução para o inglês podem ser pesquisadas. Os resultados trazem o original em japonês, sua transcrição, tradução e, geralmente, referências e comentários do autor. No cabeçalho, existem links para outras seções, as quais falam sobre o haikai, sobre Issa e sobre Lanoue.

Ainda que o estudioso russo, no contexto do seu artigo, esteja aludindo a modelos atuantes em novas composições, podemos transpô-lo para a criação das traduções, tomando como “o modelo que é adotado” o próprio haikai, considerado juntamente com seus princípios e componentes já listados no presente estudo. Ao pensarmos, seguindo a fala de Zhir-munsky, que os haicais em japonês ficaram sujeitos a influências literárias, sociais, temporais e individuais ao serem recebidos por Franchetti e Lanoue, agregamos valor às diferenças existentes entre os dois contextos de recepção. Franchetti faz, no início da década de 1990, uma antologia do haikai em português, distribuindo seu foco entre uma extensa introdução, que dá conta da linha do tempo do haikai, métodos de composição e influência no ocidente, e as traduções, propriamente; além disso, o brasileiro traduz, com o auxílio de Elza Taeko Doi, diversos autores, situação que, se não impossibilita, dificulta o aprofundamento nas peculiaridades de cada haicaísta. Lanoue, no entanto, estuda Issa em específico, com publicações focadas no poeta que, partindo da mesma época do livro de Franchetti, continuam até a década atual.

Indo na mesma direção, o prefácio da 4ª edição do livro de Paulo Franchetti nos oferece parâmetro para estabelecer outra comparação entre os ambientes de recepção. Nele, Franchetti (2012), ao relembrar a época da 1ª edição de *Haikai*, 1990, ressalta como a bibliografia referente aos poemas japoneses era escassa no Brasil; e, a partir disso, alude à necessidade de se ter feito, originalmente, uma longa introdução sobre o tema. No caso dos Estados Unidos, temos o lançamento de uma antologia de haicais japoneses já em 1958 — *An Introduction to Haiku: an anthology of poems and poets from Basho to Shiki*, por Harold G. Henderson. Tal condição indica como, à época das traduções aqui comentadas, a forma poética do haikai se mostrava melhor assimilada dentro do cenário norte-americano quando em comparação ao existente no Brasil, onde o trabalho bibliográfico associado ao de compilação produzido por Franchetti tem caráter pioneiro.

Com a explicitação desses fatores, conseguimos melhor construir os ambientes de recepção dentro do qual as traduções foram produzidas, entendendo suas particularidades e ressaltando elementos que podem ajudar a justificar algumas das escolhas de Franchetti e Lanoue. Essa contextualização junta-se àquela construída em torno do haikai e oferece um panorama mais abrangente para a análise dos textos de chegada.

7. Das Traduções

Chegamos, assim, às análises das traduções de três haicais de Issa, os quais foram selecionados pela ênfase dada às idiossincrasias do poeta e/ou aos aspectos estéticos do haikai

anteriormente apontados, pelas diferentes recriações que possibilitaram do mesmo original e pelo gosto pessoal do autor desse estudo. Observaremos como Lanoue e Franchetti criaram traduções que, compartilhando dos mesmos objetos de partida e orbitando dentro do mesmo sistema de significado, realçam pontos diferentes e, conseqüentemente, criam textos distintos.

Os haicais serão apresentados primeiramente no original em japonês, conforme encontrados em Franchetti (1996): escritos em uma linha, no sentido canônico da escrita ocidental e acompanhados de suas transcrições sonoras — cabendo ressaltar que, nos originais japoneses, o haikai vem geralmente escrito na orientação vertical, da direita para a esquerda. Para as traduções, manteremos o arranjo dos tradutores, onde cada verso ocupa uma linha específica, seguindo a apresentação já característica do haikai no ocidente. A disposição lado a lado dos textos em português e inglês vem para induzir a 1 comparação das diferentes escolhas tradutórias.

Abaixo, o primeiro poema a ser analisado:

名月を取ってくれろと泣く子かな
meigetsu wo totte kurero to naku ko kana

E suas recriações:

“Gimme that harvest moon!”
cries the crying
child

Lanoue (1991-2010, s/p)

Lua cheia de outono:
Eu quero! Eu quero!
Diz a criança a chorar.

Franchetti (1996, p. 138)

Atentemos primeiro para a forma como ambos os tradutores operaram com o *keigo meigetsu* (名月), o qual remete à lua cheia de início de outono que marca a chegada da época da colheita. Provavelmente motivado pela ausência na língua portuguesa (ao menos em seu uso cotidiano) de um termo que englobe todo o significado de *meigetsu*, Franchetti opta por uma descrição mais explicativa da semântica original do termo; enquanto Lanoue, utilizando a expressão *harvest moon*, consegue incluir o significado primeiro em uma construção consideravelmente análoga existente na língua inglesa³. Todavia, ambas as escolhas fazem jus ao escrito em japonês.

Além disso, sabendo que o campo semântico é apenas o perímetro dentro do qual as nuances do original permitem serem recriadas — desde que em função da manutenção

³ Conforme <https://en.oxforddictionaries.com/definition/harvest_moon> [em inglês]

do signo — podemos analisar as diferenças referentes ao “clima” do escrito de Issa. Caso fôssemos seguir a sintaxe original, poderíamos dizer que a tradução de Lanoue é a mais apropriada, uma vez que o termo *wo* (を), em japonês, vem após o objeto direto para sinalizá-lo, e a expressão *totte kureru* (取ってくれろ) significa “pegue para mim”. Efetivamente, é a tradução para o inglês a que mais parece se aproximar do texto de partida, mas não é sua manutenção da sintaxe de Issa que a eleva a essa posição, e sim sua escolha por manter o caráter prosaico do poema sem dividir a composição.

É verdade que Franchetti, usando o discurso direto e a repetição “Eu quero! Eu quero!” como correspondente do tom da fala da criança, consegue manter o teor infantil. Porém, talvez preocupado em destacar o *keigo*, o evidencia no início do poema, como uma introdução ou um estabelecimento de foco — movimento que certamente o ressalta, mas o faz diminuindo o caráter despojado da observação de Issa, até o ponto do haikai em português não valorizar o momento como um todo, mas separá-lo em segmentos: a lua, primeiramente, em verso isolado, e a criança chorando por ela. Na versão de Lanoue, a cena expressa pelo poeta japonês surge de maneira mais concreta porque conseguimos conceber o choro da criança e o seu desejo infantil de querer a lua em uma só imagem: a fala sem contexto do primeiro verso, “*gimme that harvest moon!*”, possui seu maior senso de realidade se relacionada a uma ânsia inocente, conseguindo assim aludir à cena representada — discurso direto aliado às aspas e a contração “*Gimme*” mantêm o caráter prosaico. Todavia, a repetição em “*cries the crying child*” perturba o lirismo devido a sua redundância morfológica, dificultando a aparição da sensação de admiração que finaliza o poema, indicada pelo *kireji kana* — o qual, sendo de origem subjetiva e pertencendo à língua japonesa, não parece encontrar correspondente explícito (salvo pelo ponto de exclamação) em nenhuma das traduções.

No próximo haikai, porém, observaremos uma tentativa mais apropriada de recriação do *kireji*:

遠山が目玉にうつる蜻蛉かな
tôyama ga medama ni utsuru tonbô kana

Temos aqui uma cena na qual o *kireji* traz à observação realizada por Issa uma condição de admiração motivada por uma mudança de perspectiva. O poema mostra a(s) “montanha(s) distante(s)” (*tôyama ga*, 遠山が) dentro dos olhos da(s) “libélula(s)” (*tonbô*, 蜻蛉); porém, notemos que Issa só nos informa de quem são os olhos nos quais as montanhas refletem no final do poema — destarte, quando o fato é revelado, tem o efeito de ser inesperado; pois, apesar do grande contraste entre tais formas naturais, elas estão relacionadas e é a menor que guarnece a maior. Observemos abaixo tal constatação da conexão entre os dois seres naturais de características tão distintas sendo recriada por Franchetti e Lanoue:

the distant mountain
reflected in his eyes...
dragonfly

Lanoue (1991-2010, s/p)

Nos olhos da libélula
Refletem-se
Montanhas distantes.

Franchetti (1996, p. 147)

Na tradução de Franchetti, a sequência de aparição dos elementos da natureza e, conseqüentemente, a transição entre eles, estão invertidas. Mesmo ressaltando logo de início o inseto, o *keigo*⁴, a expectativa levantada pelo original não é perdida; entretanto, perdemos a impressão de que a libélula age como uma síntese que engloba a cena descrita — ademais, o segmento em português se refere aos “olhos da libélula”. O haikai, quando comparado com a versão de Lanoue, se aproxima de uma descrição daquilo que se vê dentro dos olhos de uma libélula, na qual o tom de fascínio representado por *kana* na composição em japonês não alcança evidência destacada.

Aparentemente, Lanoue consegue expressar o deslumbramento de Issa com melhor efeito. Mantendo a ordem original de transição, traz gradativamente a atenção para o termo da estação: na primeira linha, temos *the distant mountain*, apresentando-se de maneira independente, como sujeito; o verso seguinte, através do pronome possessivo *his*, traz a presença de outro ser para a poesia, sem que este seja revelado, aumentando o suspense. Além disso, este segundo verso também completa a frase semanticamente, gerando uma cena conclusa exceto pela falta do referente pertencente ao termo *his* e pela sugestão de continuidade imposta pelas reticências. Finalmente, no último verso, temos a revelação do dono dos olhos e a resolução da expectativa: a palavra *dragonfly* funciona como uma coda que finaliza o texto de maneira surpreendente, uma vez que *the distant mountain* — a qual deve ter um tamanho considerável para ser vista à distância — encontra-se dentro dos olhos de um pequeno inseto; situação que justifica o êxtase expresso pelo *keireji*. A maneira como Issa constrói uma expectativa e então a soluciona de maneira inesperada é aludida por Lanoue (1991-2010, s/p), ao citar Falkman (2002) no rodapé que sucede a tradução do poema a seguir, como “mecanismo de surpresa”. O norte-americano demonstra considerar tal conceito quando recria os textos de Issa, conforme pudemos verificar no haikai anterior e perceberemos novamente na tradução seguinte, referente ao haikai abaixo:

雪とけて村いっぱいの子供かな
yuki tokete mura ippai no kodomo kana

⁴ Conforme versão do site ‘俳句データベース’, disponível em: <<http://haiku.octaviadata.com/content/%E9%81%A0%E5%B1%B1%E3%81%8C%E7%9B%AE%E7%8E%89%E3%81%AB%E3%81%86%E3%81%A4%E3%82%8B%E3%81%A8%E3%82%93%E3%81%BC%E5%93%89>> [em japonês]

A chamada “forma *-te*” dos verbos da língua japonesa possui, entre outras funções, a ideia de que, após a ação/estado/condição sinalizada pelo verbo o qual modifica, outros fatos aconteceram ou acontecerão; dessa maneira, a construção *yuki tokete* (雪とけて) significa que “a neve” (*yuki*, 雪) “derrete” (*tokete*, とけて) e algo sucede esse acontecimento. Veremos, nas recriações a seguir, os tradutores encontrando no gerúndio referentes satisfatórios:

snow melting	A neve está derretendo -
the village brimming over...	A aldeia
with children!	Está cheia de crianças!
Lanoue (1991-2010, s/p)	Franchetti (1996, p. 74)

Porém, a consciência a respeito da estratégia de Issa de surpreender através de pequenas reviravoltas de sentido se mostra como o diferencial para o “clima” do poema ser representado. Efetivamente, analisando a sintaxe do texto em japonês, notamos que após a menção à neve derretendo aparece a “aldeia” (*mura*, 村) seguida de *ippai* (いっぱい) — expressão que assume os significados de ‘uma grande quantidade de alguma coisa’, ou ainda, de ‘algo cheio até sua capacidade máxima’. Dessa forma, indo na direção de Falkman (2002), citado por Lanoue (1991-2010, s/p), o poema leva à expectativa de uma aldeia coberta pela neve que vai gradativamente derretendo, mas revela no último instante a comunidade tomada por crianças; em um movimento capaz de transformar completamente a cena que sugeria o frio de uma paisagem deserta, mas termina com o calor infantil. O uso das reticências, junto à escolha de manter o segmento *with children!*, em verso separado e o ponto de exclamação trabalham em conjunto de forma a exaltar o deslumbramento expresso pelo *kireji kana*.

Se Franchetti não parece perceber esse artifício de Issa, devemos reforçar que ele tinha em mente a construção de uma antologia do haikai para o Brasil, traduzindo variados haicaiístas e provavelmente não podendo se aprofundar nas idiossincrasias de cada autor — o já referido “mecanismo de surpresa” não é tão aparente no texto do estudioso brasileiro, visto que o segmento “Está cheia” encontra-se no mesmo verso que “crianças!”. Ainda assim, sua tradução produz um lirismo aproximado ao original, muito em função do haikai em questão estar, em sua antologia, na seção de poemas referentes ao Ano-Novo. Dessa forma, a cena composta está contextualizada dentro de uma situação definida que lhe agrega um novo significado: as neves do inverno, o qual se aproxima de sua segunda metade (no período Edo, os calendários japoneses que surgiam com o objetivo de corrigir a diferença entre as datas e os eventos astronômicos⁵, mantinham a contagem lunisolar próxima do calendário chinês,

⁵ Conforme <<https://www.ndl.go.jp/koyomi/e/history/calendar.html>> [em inglês]

cujo *réveillon* se dá entre o final de janeiro e o mês de fevereiro⁶), começam a derreter e a aldeia se enche de crianças animadas com as festividades — como um movimento em conjunto das forças da natureza e dos seres humanos entrando em sintonia com o êxtase das comemorações. A situação de análise se reforça quando, conforme o site *Haiku Deetabeesu*, o haicai está indicado como pertencendo à primavera⁷; nos dois contextos, a ideia de uma ação análoga entre o calor infantil e o ocasionado por um evento sazonal tem embasamento — tanto a primavera como a comemoração do novo ano podem ser vistas como um momento de renovação e alegria, combinando com a vivacidade infantil e com o derreter da neve que introduz a cena. Essa adaptação de contexto que, mesmo assim, consegue aludir a um clima coerente em relação ao poema em japonês faz eco nos preceitos de Campos, revelando a possibilidade de se conseguir um efeito estético correlato através de recriações.

8. Conclusão

A análise aqui apresentada ressaltou a complexidade da tradução de haicais para culturas ocidentais. A necessidade de situar tal forma poética dentro de uma filosofia de vida relacionada aos seus preceitos de composição, atrelada aos seus termos característicos de função específica e difícil correspondência, e às particularidades de cada haicaísta, implicam em uma atenção que vai além das fronteiras do poema para buscar seu efeito integral. As estratégias de recriação dos versos a fim de uma aproximação dessa integralidade primeira do signo estão subordinadas aos tradutores e aos ambientes dos quais eles fazem parte; em função disso, variam, mas percebemos que aquelas que levam em conta as peculiaridades do poeta mostram-se mais próximas do signo em japonês. O haicai é uma poesia breve estreitamente ligada ao seu criador e à cultura do seu povo, o que faz da ampla compilação de referências a respeito de seu ambiente de produção garantia de maior embasamento no ato tradutório e, conseqüentemente, maior possibilidade de recriar o signo poético nas comunidades das línguas de chegada.

⁶ Conforme <<https://www.chinahighlights.com/travelguide/festivals/spring-festival/chinese-zodiac-years-of-2011-to-2020.htm>> [em inglês]

⁷ Conforme versão do site ‘俳句データベース’, disponível em: <<http://haiku.octaviadata.com/content/%E9%9B%AA%E3%81%A8%E3%81%91%E3%81%A6%E6%9D%91%E4%B8%80%E3%81%B1%E3%81%84%E3%81%AE%E5%AD%90%E3%81%A9%E3%82%82%E5%93%89>> [em japonês]

Referências

CAMPOS, H. D. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & Outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

FRANCHETTI, P.; DOI, E. T.; DANTAS, L. *Haikai*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

FRANCHETTI, P.; DOI, E. T. *Haikai: antologia e história*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

KAWAMOTO, K. The Poetics of The Haiku. In: Stephen Collington, Kevin Collins e Gustav Heldt (Trad.). [*Nibon Shiika no Dentô*] *The Poetics of Japanese Verse Imagery, Structure, Meter*. Tokyo: University of Tokyo Press, 2000. [em inglês]

LANOUE, D. *About Haiku*. sem data. Disponível em: < <http://haikuguy.com/issa/abouthaiku.html>>. Acesso em: 21 abr. 2019. [em inglês]

LANOUE, D. *Issa Archive Search Results*. 1991-2010. Disponível em: < <http://haikuguy.com/issa/search.php>>. Acesso em: 21 abr. 2019. [em inglês]

LANOUE, D. Master Bashô, Master Buson ... and Then There's Issa. In: *Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry*. vol 3. nº3. 2005. Disponível em: <http://simplyhaiku.com/SHv3n3/features/dLanoue_thenIssa.html>. Acesso em: 17 jan. 2018. [em inglês]

LIRA, J. *Kobayashi Issa: O Haicaísta Feliz*. Recife: Crossing Borders, 2018.

ZHIRMUNSKY, V. M. Sobre o Estudo da Literatura Comparada. In: COUTINHO, E. F. e CARVALHAL T. F. (Org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 214-229.

Recebido em: 9/05/2019.

Aprovado em: 07/07/2019.