

**A (TRANS)CRIAÇÃO DOS HAICAIS DE BASHÔ
PRESENTES EM VIDA, DE PAULO LEMINSKI**

Jaqueline Mendes Santana (UEMS)

jaqmendes87@gmail.com

Daniel Abrão (UEMS)

danielabrao7@gmail.com

RESUMO

O presente artigo, que está atrelado ao projeto de iniciação científica “Leminski tradutor de Bashô”, propõe analisar por via comparativa as traduções realizadas por Paulo Leminski de dois haicais do mestre Bashô e publicadas em “Bashô – a lágrima do peixe”, uma das biografias que compõem a obra *Vida*. Por meio de pesquisas bibliográficas no campo da teoria da tradução, articularemos o conceito de transcrição poética, desenvolvido por Haroldo de Campos, focando de maneira específica nos textos selecionados sobre o assunto presentes em *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, em diálogo com as noções de tradução de Paulo Leminski, que conversa com seu fazer poético. Dessa forma visamos abordar a tradução realizada pelo poeta curitibano como uma produção também singular e refletir quanto ao jogo duplo de aproximações e distanciamentos existentes na relação entre este sujeito que é tradutor e autor e os processos criativos deste.

Palavras-chave: Haicai. Tradução. Bashô. Paulo Leminski.

1. Introdução

A partir deste artigo pretendemos analisar as traduções de haicais “Polvos na armadilha” e “A flor pura” do mestre japonês Bashô realizadas pelo poeta Paulo Leminski e publicadas na obra “Bashô – a lágrima do Peixe”, inicialmente como obra individual na década de 80 e posteriormente, como parte integrante de *Vida* (2012).

Por haicai compreendemos os poemas curtos de origem japonesa formados por três versos de cinco, sete e cinco sílabas poéticas respectivamente, que muito se distanciam da concepção de poesia no ocidente, guiado pela concepção que ronda a arte japonesa como um todo.

Vale destacar que Paulo Leminski Filho, nascido em 1944, se insere na cena literária na década de 1960, quando teve seus primeiros poemas esparsos publicados na revista “Invenção” – devido ao contato do curitibano com o grupo concretista brasileiro; mas é só em 1975 que publica a primeira obra: a versão completa de sua prosa-poética intitulada *Catatau*.

No âmbito poético brasileiro é apenas no ano seguinte que *Quarenta clics em Curitiba* (1976), seu primeiro livro de poemas em parceria com o fotógrafo Jack Pires, é publicado. A década de 1970, em que se destacam também poetas como Ana Cristina César, Chacal, Francisco Alvim e Cacaso, marca o período da geração mimeógrafo e da poesia marginal, em que está situada a maior parte das publicações de Paulo Leminski. Embora tenham algumas características em comum, não se deixa rotular por tal movimento, assim como não se rotulara como concretista. Em carta trocada com Régis Bonvincino, Paulo Leminski afirma que a poesia concreta para ele seria um cavalo que “para o cavaleiro, o cavalo não é meta. Talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. Acho que estou chegando”. (BONVINCINO, 1999, p. 63)

E nesse cavalgar revela-se um autor “dividido entre tendências ir-reconciliáveis à inovação e à comunicação, à erudição livresca e à abertura ao popular”, como afirma Célia Pedrosa em “Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida”. (PEDROSA, 2006, p. 62)

Seus interesses e estilos plurais sintetizando vertentes incompatíveis e beirando o contraditório contribuíram para a realização de seu projeto poético único de “zenmarxistaconcretista” como se autodenomina em carta à Regis Bonvincino (1999). É nesse mix que se revela a atenção dada pelo curitibano às artes marciais, ao zen budismo e também aos haicais japoneses conhecidos através de Reginald Blyth⁷⁴. Segundo Franchetti (2012, p. 225), data um interesse precedente ao conhecimento da poesia concreta, o que de certa maneira explica a diferença de como o poeta direciona seu olhar à arte japonesa, buscando nela algo além da estrutura e da fascinação pelos ideogramas que os concretos apresentavam.

De maneira conjunta a sua produção artística – que não se resumia a poesia, transitando por diversos gêneros textuais como o romance, o conto e a crônica – Paulo Leminski também escrevia textos teóricos que refletiam seu pensamento quanto a literatura e assuntos paralelos que podem ser utilizados como material de apoio para análise de sua própria produção. Outro fato interessante a ser considerado são as traduções de

⁷⁴ Reginald Horace Blyth escreveu obras como *Haiku, A history of haiku* e *Zen in English Literature and Oriental Classics*, se tornando um dos principais nomes quando se trata de produção sobre haicais em língua inglesa. O contato de Paulo Leminski com suas obras é confirmado quando em “indicações de leitura” situada ao final da biografia de Bashô, Paulo Leminski afirma ser *Haiku*, de Blyth seu livro de cabeceira há mais de 20 anos.

textos por ele realizadas, já que estes eram muitas vezes escolhidos pelo próprio, informação importante ao considerarmos a variedade de textos traduzidos, traduções estas que incluem as obras de autores como Petrónio, Alfred Jarry, James Joyce, John Fante, John Lennon, Samuel Beckett, Yukio Mishima e Bashô.

Tais traduções nos interessam para a realização do projeto de pesquisa “Leminski tradutor de Bashô”, que se refletiu também no presente artigo, ao passo que utilizaremos algumas destas traduções realizadas em *Vida* como corpus para estudo do estilo de tradução e os processos de análise e autorreflexão realizados pelo próprio Paulo Leminski. Para ele o fazer poético e tradutório não são ações desvinculadas uma da outra, mas há uma preocupação extratextual por parte do poeta, pensando nas possíveis trocas e apropriações fornecidas pelo processo tradutório.

Para tanto, nossa pesquisa volta-se à revisão da bibliografia específica relacionada ao haicai, tradução e da obra de Paulo Leminski, selecionando aquilo que possa ser interessante ao escopo do trabalho.

Buscando sempre dialogar com a teoria de transcrição poética, presente nas obras de Haroldo de Campos, também poeta, tradutor e crítico brasileiro, com foco específico na obra *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora* (2011). Para o crítico a transcrição poética ocorre a partir da recriação criativa de textos estéticos, o termo foi cunhado por Campos a partir da necessidade de um termo que atendesse a especificidade da atividade ao qual realizava.

2. Transcrição

O campo dos estudos de tradução é muitas vezes posto à margem nos estudos literários. Historicamente vemos a atividade tradutória ser abordada por um viés logocêntrico, e ainda hoje, não é raro observarmos citações que envolvam o trocadilho italiano “*traduttore-traditore*” para relacionar o ofício à impossibilidade e a traição. Quando consideradas dessa maneira as questões que envolvem a tradução – em especial do texto literário – se veem presas às noções de fonte e origem que privilegiam o autor, cabendo ao tradutor a posição daquele que está sempre em falta. (ARROJO, 1992)

Uma análise logocêntrica da tradução fixa-se exclusivamente nas operações linguísticas realizadas, nas correspondências que levariam a um grau maior ou menor de fidelidade, desta forma o problema central

estaria em definir qual seria o grau máximo a ser atingido quando nem mesmo traduções intertextuais alcançariam tal perfeição.

Falar de tradução cultural e transcrição nos interessa ao passo que nos propomos analisar a relevância das traduções e da apropriação – aplicado aqui o termo em sentido positivo – no projeto intelectual do poeta, realizando leituras atreladas aos poemas traduzidos diretamente do japonês.

Steiner (*apud* ARROJO, 1992) identifica quatro períodos na história da tradução, seriam eles: 1. O da tradução “palavra por palavra”, originada pela questão imediata ligada a prática tradutória; 2. O período ligado ao contexto amplo de reflexões de linguagem e pensamento, em que adquiriram um caráter filosófico; 3. O período em que as teorias formalistas passam a ser incorporadas ao discurso teórico da tradução; e 4. Momento em que há um “refinamento’ da tradução enquanto questão filosófica”. (*Idem, ibidem*, p. 72)

Períodos estes a que Rosemary Arrojo (1992) retoma para simplificar, afirmando serem divididos em duas principais tendências: “Uma, dominante, embasada numa tradição milenar e que insiste em tentar responder às mesmas perguntas irrespondíveis, e outra que não pretende abolir o humano, o contextual, o histórico, o local e o relativo”. (ARROJO, 1992, p. 72)

A primeira tendência estaria sedimentada na ideia logocêntrica de uma atribuição de sentido única intrínseca ao texto que deveria ser recuperável a partir da tradução, provocando discussões acerca das questões de impossibilidade e do impasse a respeito da fidelidade ao “original” e suas possíveis relações.

A segunda tendência se enquadra nos estudos denominados pós-estruturalistas, em que conceitos tradicionalmente estabelecidos passam a ser reavaliados, principalmente no campo da tradução, que começa a questionar e se libertar das amarras da impossibilidade.

Há diversos teóricos que propõem abordagens sobre a operação tradutora, selecionamos para realização do trabalho as reflexões de Haroldo de Campos, que nos interessam a partir da experiência deste como autor-tradutor e suas considerações sobre o processo de transcrição literária, possibilitando posteriormente uma maior compreensão das atividades realizadas por Paulo Leminski.

Haroldo de Campos (São Paulo, 1929-2003) foi um poeta e crítico

brasileiro que, em conjunto com o restante dos integrantes do grupo *Noi-grandes* – grupo este que inclui seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari – se tornou responsável pela fundação do concretismo brasileiro na década de 1950, realizando intenso fazer poético e também intensa produção tradutória dos autores que compunham o chamado paideuma concretista.

Sua produção crítica se tornou indissociável da produção poética e tradutória, sendo considerável o número de textos teóricos publicados como prefácios ou posfácios de traduções por ele realizadas, bem como em volumes separados e palestras ministradas, posteriormente transcritas. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora* é uma obra que compila diversos textos importantes relativos aos estudos de tradução realizados por Haroldo de Campos em momentos diferentes de sua trajetória, e é a partir destes artigos que pretendemos fundamentar a concepção de tradução, não como uma fórmula de realização, mas como uma possibilidade de análise.

Os textos compilados revelam um poeta focado em refletir sobre a tradução de poesia, incluindo a sua própria. Neles Campos, insatisfeito, afirma que, o termo tradução esta sempre atrelado a “ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade” (CAMPOS, 2011, p. 79), em uma condição servil, o levou a reformulação do termo tradução, cunhando a concepção transcrição poética. Destaca-se que, para o autor, a sua produção poética e tradutória, não foram pensadas como processos isolados, mas íntimos, o que influencia sua noção.

Campos parte então da leitura de "A tarefa do tradutor" (1921), de Walter Benjamin, discordando da afirmação acerca do tradutor ser detentor de uma língua pura, mas concordando e se apropriando da negação da doxa da tradução servil e da comunicabilidade da informação poética. Para Benjamin, a obra de arte não teria como essência a comunicação, portanto a má tradução não seria aquela que é mal compreendida/comunicada ao público, mas aquela que apresentasse inessencialidade ou inexatidão. Para tanto a translatabilidade da forma deveria ser captada por uma fidelidade do autor para com o texto, de maneira diferente do conceito tradicional aplicado ao termo da concepção de servilidade, pensando em uma readoção de forma ao invés de restituição de sentido, que à tradução é tradicionalmente atribuída.

Combinado tal pensamento com a ideia de informação estética

proposta por Max Bense, Campos passa a tecer suas considerações sobre o processo de transcrição de maneira mais objetiva, afirmando que a impossibilidade da tradução residiria na retransmissão da informação estética, que “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS, 2011, p. 3), tal informação estética deve passar pelo trabalho de recriação em que então seria acolhida em um novo contexto e nova forma.

Para Campos, a transcrição levaria em conta muito mais do que a questão metalinguística, considerando que um poema também é composto pela soma de seus elementos (forma, disposição das palavras, aliterações, ritmo), estes também devem ser trabalhados no processo de tradução:

Em poesia, as equações verbais tornam-se princípio constitutivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – e, suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e contraste, e transmitem assim uma significação própria. (JAKOBSON, *apud* CAMPOS, p. 20)

O texto traduzido seria uma produção análoga, preocupada com o *modus operandi* da função poética ali existente:

Liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua intenção ‘intra-e-intersemiótica’: aquilo que no poema é ‘linguagem’, não meramente ‘língua’, para servir-me aqui de uma distinção operacional cara a Décio Pig-natari” (CAMPOS, 2011, p. 27)

Ou seja, a ideia de transcrição se cerca de pressupostos que diferenciam informação semântica de informação estética, em que a tradução realizada seria uma nova informação estética e parte no processo de deslocamento de maneira reconfiguradora do texto primeiro, em uma questão que Haroldo de Campos define como relação isomórfica, se realizando dentro de um mesmo sistema.

Tal ideia se concentra na problemática da tradução dos textos criativos, que “quanto mais inçado de dificuldades [...], mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2011 p. 16). Se a obra for totalmente fechada em sua significação, o tradutor ficaria ainda pressionado a trabalhar pensando na questão de “fidelidade”, enquanto traduzir James Joyce ou Guimarães Rosa, por exemplo, devido ao grau de abertura/inventividade de seus textos daria a mesma abertura para o tradutor:

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela,

autônoma, porém recíproca. Quando mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2011, p. 5)

Diante de tal perspectiva vemos a abertura para aplicar a ideia de transcrição no trabalho realizado por Paulo Leminski, com todas as diferenças presentes no processo de criação dos poemas pelo contexto em que estavam inseridos, bem como as diferenças estruturais da língua que propiciou seu surgimento.

2.1. Leminski tradutor

A problemática da tradução é tema recorrente nos textos teóricos de Paulo Leminski quanto ao fazer artístico, e embora tenha dedicado alguns trabalhos a tradução de prosa, as reflexões se concentram mais especificamente sobre a tradução poética. Em “Bashô – a lágrima do peixe” a discussão é retomada em diversos pontos, como quando afirma ser o haikai um objeto de impossível tradução, ou quando, no subcapítulo “Nátsu (verão)” fala sobre a impossibilidade de traduzir poesia no geral, e da própria incapacidade de proporcionar na tradução do haikai a totalidade de sentido que a língua mãe os proporciona, como podemos observar na citação a seguir:

Todo tradutor de poesia sabe que está diante de um trabalho impossível, que importa levar a bom termo, custe o que custar: grandezas e misérias do ofício. Nem de longe tenho a impressão de que os haicais apresentados aqui, traduzidos do japonês, deem conta da fertilidade de sentidos de um poema que, frequentemente, é parte integrante de uma pintura. Isto é: um ícone. Um ícone, não tendo sinônimos, não pode, rigorosamente, ser traduzido. (LEMINSKI, 2013, p. 107)

E em um momento seguinte, fala da própria tradução realizada e apresentada na biografia, afirmando serem estas apenas análogas, construídas “diante da impossibilidade de uma tradução (...) ‘closes’ gutenberguianamente verbais a constelações, infinitamente mais radioativas de signos”. (LEMINSKI, 2013, p. 108)

Tal posição de Paulo Leminski – assim como o constante diálogo entre ele e os autores concretistas – nos revelam o seu projeto de tradução e nos abre a possibilidade de pensar aqui a ideia de transcrição poética cunhada por Haroldo de Campos, já explicitada anteriormente, como método de análise das suas traduções. A “impossibilidade” do ato tradu-

tório e a consciência do sujeito que se propõe a realiza-la permite maior liberdade artística, realizando-se assim uma obra em relação análoga com o original, ciente das possíveis falhas, mas sem deixar de pensar em novas alternativas para língua de chegada, criando desta maneira objeto artístico também singular.

3. A biografia daquele que via a lágrima no olho no peixe

Bashô – a lágrima do peixe (1983), foi uma das quatro biografias escritas e publicadas separadamente por Paulo Leminski na década de 80, cujo projeto era uni-las em um único livro chamado *Vida*, projeto póstumo realizado em 1990 pela Editora Sulina.

E embora nomeada dessa forma, a obra não é um simples relato do sujeito biografado, nela Paulo Leminski se preocupa em traçar o básico da cultura japonesa a que o haikai e o mestre Bashô estavam inseridos. Realiza um compilado sobre sua vida, seus escritos, citando haicaistas japoneses contemporâneos a ele, e todo o modelo de vida e de se conceber a obra de arte no oriente, procurando também traçar relações com os modelos e reflexões provocadas por ela no ocidente.

Conhecer o Bashô de Paulo Leminski é entender um de seus aspectos como poeta, é desvelar parte da sua composição artística e, principalmente, parte do seu labor quanto a tradução, que nos é apresentada a partir de uma quantidade considerável de haicais traduzidos do japonês, bem como excertos do diário de Bashô em que estes estavam inseridos. Paulo Leminski nos apresenta inclusive poemas breves de autores ocidentais relacionando-os de alguma maneira ao modelo poético oriental, somados a parágrafos que revelam o seu processo de reflexão quanto aos poemas a que traduziu.

3.1. Primavera

Antes de iniciarmos a análise, acreditamos ser necessário explicar brevemente o gênero poético japonês denominado haikai⁷⁵ e um pouco da

⁷⁵ Haikai, Haikai, Hai-kai, Haiku, Haikku entre outras são denominações comuns para o gênero japonês de poesia curta, optou-se no presente trabalho pelo uso de Haikai pelo frequente uso e pela grafia comumente utilizada em dicionários de língua portuguesa no Brasil, embora não haja um consenso e as demais formas também sejam consideradas grafias corretas.

vida de Bashô - seu grande difusor no Japão – sob a ótica de Paulo Leminski. “Primavera”, ou melhor “*Haru*” como Paulo Leminski utiliza para nomear a primeira divisão de *Vida*, nos apresenta quem, na concepção do curitibano, “foi o máximo poeta que o Japão produziu” (2013, p. 87).

De acordo com os autores Paulo Leminski (ano) e Paulo Franchetti (2012), Bashô nasceu sob o período Tokugawa do Japão feudal do século XVII, as informações biográficas a respeito de Matsuô Bashô (松尾芭蕉) são escassas. Pouco se sabe além do fato que ele era um samurai, e devido a isso provavelmente passou os seus primeiros 23 anos de idade de maneira disciplinada e assimilando os valores da casta a que estava inserido, até que devido a morte de seu senhor, se tornou um *rônin* (浪人)⁷⁶. Passa a viver em diáspora, produzindo haicais e orientando discípulos que também se interessavam pela realização da atividade, e através deste modo de vida se tornou o responsável por levar o haicai a adquirir proporções de um *dô* (道) – um caminho, uma maneira de ver o mundo além do objeto artístico em si.

A partir deste ponto as demais informações passam a ser extraídas de escritos presentes nos relatos de viagem/diário⁷⁷ – *Sendas de Okú* (1702) – que continham os haicais como parte integrante de sua composição. Quando lemos o texto escrito por Paulo Leminski, percebemos que muitos trechos se encaixam na dedução de informações – que mencionam inclusive o relacionamento do poeta japonês com a mãe – devido aos haicais interpretados com base no conhecimento prévio de traços da cultura japonesa que ficam implícitos no poema, a partir do qual é realizada uma breve explicação para os leitores.

3.2. Verão

Em *Nátsu* (verão), a discussão se foca no haicai e em uma breve explicação da língua e do modelo japonês de poesia. Paulo Leminski a inicia a partir da menção do existente problema de sua tradução afirmando que “no original, [o haicai] nunca é um poema isolado no centro da

⁷⁶ Termo utilizado na época do Japão Feudal para denominar samurais sem mestre.

⁷⁷ No Japão, o diário (日記文学) era considerado um gênero literário muito importante, diferentemente do que pode ser observado no Ocidente.

página, composto em abecedários gutenberguianos, como são os poemas no Ocidente” (LEMINSKI, 2013, p. 101). As diferenças provocadas pela cultura a que estão inseridas as produções, as diferenças no alfabeto, ordem de escrita e posicionamento na página, bem como uma menor plasticidade do nosso idioma são algumas características evidenciadas pelo poeta brasileiro em sua descrição.

Assim como mencionado por Paulo Leminski, o haikai se difere dos modelos artísticos disseminados no ocidente por não ser um poema isolado na página, mas essa não é a única diferença entre a poesia oriental e ocidental. No Japão o conceito de literatura como empregado no Ocidente só começa a ser incorporado no século XIX, antes disso as noções a que estamos familiarizados se tornam redutoras, pois não dão conta de analisar produções não cerceadas por “regras”, mas por conceitos estéticos ligados por questões éticas e religiosas, como o próprio Paulo Leminski descreve em *Ensaio e anseios críticos*, ao reconhecer que “por mais diferentes que sejam os meios de cada arte [japonesa], parece que [há] um mesmo espírito as anima”. (LEMINSKI, 1997, p. 80)

De maneira simplificada, o haikai surge no século XVI como uma forma poética derivada do *Tanka*, modelo de poesia grupal composto de trinta e um versos, e tendo se desprendido, deu origem a forma conhecida hoje, que se apresenta em três versos com cinco, sete e cinco moras⁷⁸, respectivamente.

Sem título ou rimas, como normalmente se apresentam poemas no ocidente, os três versos do haikai buscam a captação do momento presente, segundo Paulo Franchetti e Elza Doi (2012), a existência de marcas das estações do ano em seu conteúdo é uma de suas principais características. Essas marcas são comumente associadas a outra característica importante: as representações dos ciclos de transformações naturais da vida combinadas a uma percepção sensorial do instante, sem que o homem, que os vivencia, se coloque em primeiro plano da obra que produz, apagando-se do escrito e apagando também o processo laborioso de criação, resultando na leveza da poesia.

⁷⁸ O vocábulo sílaba, normalmente utilizado nas explicações sobre haikai no ocidente, foi substituído aqui pelo termo mora para sanar qualquer tipo de desentendimento que possa ocorrer devido as disparidades existentes quanto às sílabas poéticas no japonês e no português, já que o idioma japonês possui um sistema fonético divergente dos idiomas latinos. Os kanjis, por exemplo, podem ser constituídos por até três moras, mas graficamente alguns podem ser representados por apenas um caractere.

Em exemplo da impossibilidade literal da tradução, tais características são em japonês denominadas *Kigo*, *mu-i*, *karumi* e *wabi*. Em português tais palavras não designam um termo específico (como os termos *poético*, *belo*, etc), mas conceitos abstratos que envolvem toda a arte japonesa. Paulo Franchetti (2012) ao denominar o *kigo* como “palavras da estação” o compara a alma do poema, “pois não só dão o ‘tom’, o ‘modo’ do poema, seu clima geral, mas também permitem que uma observação pontual encontre seu lugar no quadro mais amplo e abrangente da sucessão das estações” (2012, p. 37), sendo então o *kigo* uma das principais fundamentações do pensamento artístico oriental, em especial do haikai, Bashô (*apud* FRANCHETTI & DOI, 20012, p. 38) afirmara que “se alguém descobrisse um só *kigo* ao longo da vida, isso já seria uma herança preciosa a legar à posteridade”.

Na esteira de Paulo Franchetti (2012) podemos conceituar *karumi* como a leveza e o apagamento do processo criativo do haikai, em diálogo com o *um-i*, o “não-eu” da poesia, a ausência do homem refletido em uma escrita mais impessoal e anônima, e ao *wabi*: um dos conceitos centrais da arte japonesa, a simplicidade e o “pobre”, que vão valorizar a coisa em si, ligadas ao animismo tradicional japonês e a crença budista presentes nos textos.

Assim, verificamos o reforço da ideia de Bashô de que “um bom poema é aquele em que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso” (*apud* FRANCHETTI & DOI, 2012, p. 24). A tentativa de produzir um bom haikai seria o principal perigo do seu fracasso, pois colaboraria para a projeção do ego do sujeito, levando a um artesanato excessivo. Construir um haikai tem como melhor definição talvez aquela realizada por Paulo Franchetti: “O haikai não é síntese, no sentido de dizer o máximo com o mínimo de palavras. É antes, *a arte de, com o mínimo, obter o suficiente*”. (FRANCHETTI & DOI, p. 2012, p. 53, grifo nosso)

3.3. Outono, inverno

A produção de Paulo Leminski engloba prosa, poesia e textos críticos, e *Vida* é uma das obras em que ele consegue unir cada um dos três aspectos anteriormente mencionados. No momento *Áki* (outono), é perceptível a coexistência da tradução e reflexões sobre seu próprio fazer poético e tradutório, que não são exclusivas dessa obra pois, ao traduzir poemas egípcios em “Poesia a gente encontra em toda parte” (1997), já

era possível perceber a importância dada a comentários que pudessem não esclarecer o poema, mas pensar acerca das escolhas realizadas, desde os aspectos formais aos vocabulares da tradução elaborada.

Pensando na impossibilidade de tradução do poema japonês, Paulo Leminski desvela aos leitores o processo de possíveis leituras de haicais do mestre Bashô a que traduz. Leituras, no plural pois:

Nem mesmo o autor do texto-fonte pode garantir uma leitura verdadeira de sua própria obra. Não há como impedir que aquilo que ele tenha produzido seja, de alguma forma, “apropriado” pelos leitores, já que essa apropriação é um gesto construtivo de interpretação. (AMORIM, *apud* SILVA, 2012, p. 199)

E o tradutor é antes de tudo um leitor, Paulo Leminski a partir das diferentes leituras e pensando a partir das especificidades linguísticas e culturais do japonês que estão condensadas nos três versos, realiza tais processos de apropriação e reflexão, como pode ser observado no haicai a seguir:

蛸壺や
はかなき夢を
夏の月

TAKOTSUBO YÁ
HAKANÁKI YUMÊ WÓ
NÁTSU NO TSÚKI

(LEMINSKI, p. 2013, p. 116)

Em seguida, o poeta realiza o que seria uma tradução literal do haicai:

A armadilha do polvo
Sonhos flutuantes
Lua de verão

(LEMINSKI, p. 2013, p. 117)

A partir de uma possível tradução mecânica/literal, Paulo Leminski fala da impossibilidade de considerarmos haicais de Bashô como banais devido à complexidade existente nos vocábulos que formam a ca-

deia de sentido destes. Definindo o *kakekotoba*⁷⁹, um dos importantes artifícios possíveis na língua japonesa, como uma das principais características que colaborariam para a escrita dos mesmos.

O verso “Hakanáki yumê” (“sonhos flutuantes”), pode estar relacionado, segundo o poeta curitibano, ao reflexo das tochas na água trêmula, somada a partícula “wo” que indica que a expressão seria o objeto direto de um verbo que não nos é apresentado no haicai, nem o verbo, nem o sujeito, reforçando uma característica comum da arte japonesa, o “mu-i” (o não eu), o afastamento do sujeito que leva os acontecimentos/fatos ao primeiro plano.

Para então tratar das questões linguísticas e da evocação de imagens no poema breve japonês, Paulo Leminski realiza sua versão para o poema japonês transcrito ao português:

Polvos na armadilha Sonhos pululam A lua vermelha

(LEMINSKI, 2013, p. 117)

Algumas características da tradução apresentada, juntamente com a análise do próprio poeta, são importantes a serem destacadas para entender o processo criativo que a dificuldade da transposição de um idioma oriental vertido em português possibilita.

O simples verso “sonhos flutuantes”, que iniciava o haicai, se transforma em “sonhos pululam” na transcrição realizada. Agora, Leminski aproxima mais a tradução do valor fonético que “pululam” apresenta, criando a partir da palavra a imagem do movimento trêmulo da água, como *hakanáki* provoca em japonês e que, segundo Paulo Leminski, o simples vocábulo “flutuantes” não daria conta, mesmo sendo semanticamente mais adequado.

Antes “flutuantes” em uma proximidade maior à estrutura do original, descrevia os sonhos, agora os sonhos são aqueles que realizam a ação sob “a lua vermelha”. Neste verso “a” é um artigo inexistente no original japonês e há também a perda do possessivo ‘no’ (の) que fazia referência à “lua de verão”, levando a ausência do *kigô* – menção das esta-

⁷⁹ (掛詞) literalmente, em japonês, “palavra pendurada”, semelhante ao que no ocidente viemos a denominar “palavras-valise”.

ções do ano tão comum na poesia japonesa – para se ganhar a imagem que a cor vermelha remete em nosso idioma, podendo ser remetida ao verão, porém de maneira menos explícita.

Como observado anteriormente, na própria citação de Paulo Leminski e sua consciência do trabalho do tradutor de poesia, um ícone não tem sinônimos, o que torna a tradução impossível no que diz respeito a tentativa de reproduzir as mesmas construções e nuances presentes no original, mas que por isso mesmo abre possibilidades de novas significações para o haikai na língua de chegada. Como afirma Haroldo de Campos: uma maior abertura e inventibilidade por parte do tradutor que criará uma nova informação estética ainda que mantendo relações com a obra fonte.

Tal operação também pode ser verificada em outros trechos em que Paulo Leminski realiza outras traduções no mesmo capítulo, como podemos observar no próximo haikai:

白菊の
目に立てて見る
塵もなし

SHIRAGIKU NO
ME NI TATETE MIRU
CHIRI MO NASHI

A flor pura
Pó algum
Nessa pupila

(LEMINSKI, 2013, p. 122)

Na tradução acima, vemos a liberdade artística na transposição do haikai, que se distancia da forma normatizada 5-7-5, mantida muitas vezes por escritores que se propõem a escrever haicais e também tradutores. Paulo Leminski não se condiciona a apresentar as 17 sílabas poéticas como “produto final” da sua tradução, utilizando a disposição gráfica do poema e as palavras combinadas aos “silêncios” no meio deste para acrescentar maior significação ao fato da flor estar sendo observada a partir destes intervalos, sem mencionar o sujeito que observa.

Mantem-se também referências às características tradicionais da arte japonesa e à forma original do haikai ao vertê-lo ao português: Em

japonês, o primeiro verso: “*白菊の*” significa literalmente “crisântemo branco”, em que *白*= Branco, *菊*= Crisântemo, a flor nacional do Japão que simboliza o outono. Bashô além de apresentar a imagem do desabrochar da flor no outono e a plasticidade da cor proporciona ao leitor já no primeiro verso uma referência ao Kigô, e *の*= partícula indicadora de posse que vai conecta-lo ao próximo verso. Ao traduzi-lo Paulo Leminski opta pelo simples, o vocábulo “flor”, que contém apenas uma sílaba poética associando-a ao adjetivo “pura”, mantendo o elemento da natureza/representação das estações do ano a partir da imagem da flor comumente utilizada em haicais.

A tradução também não é simplesmente jogada no centro da página da biografia a que organiza, mas assim como realizado no diário de viagem de Bashô. Paulo Leminski apresenta o contexto a que estava inserido, uma homenagem a uma discípula do mestre, médica oftalmologista, que o hospeda. E se valendo de tal contexto, no terceiro verso – referente ao segundo em japonês - adequa para o português o *kakekotoba* tão comum ao idioma oriental, utilizando o vocábulo “pupila” em um jogo em que brinca com a significação relacionada a pupila do olho, e o pupila que significa discípula, jogo este inexistente no japonês.

É importante observarmos também que Paulo Leminski opta por uma abordagem tradutória diferente de outros trabalhos já realizados ao não adicionar efeitos, como a adição de rimas, aliterações ou assonâncias, realizando procedimentos que dão abertura a um processo criativo sem deixar de manter a simplicidade e o caráter espontâneo dos versos como Bashô almejava no original.

4. Conclusão

As indagações acerca da realização da atividade tradutória obviamente não são poucas e não chegarão a um denominador comum, ainda que as recentes reflexões desse campo não destoem completamente.

As teorias mais recentes, como pudemos observar, tendem a conferir maior autonomia ao tradutor e ao seu senso artístico, admitindo a impossibilidade de chegar-se a uma única representação (fiel). Dessa maneira optamos pelas proposições de Campos ao analisarmos as traduções realizadas por Paulo Leminski (japonês-português), por concordarmos que não se realiza apenas uma operação linguística, mas cultural, trabalhando com elementos intra e extratextuais para verter o haikai na

língua de chegada, realizando uma nova produção artística ligada por um mesmo fio condutor à de Bashô, porém inserida – e desta maneira influenciada – por todo um novo contexto (seja ele no processo de produção ou recepção).

O haikai, talvez ainda mais do que os poemas no geral, tende a ser simplificado a seu molde ou forma, mas sua produção e, conseqüentemente, tradução são de complexo trabalho, logo, está sujeito a mudanças, tanto pela nova língua que a acolhe quanto à interpretação realizada pelo tradutor que elabora o processo intermediário.

A partir das leituras e análises foi possível dialogar entre as considerações de Paulo Leminski com a teoria do tema proposto, confirmando nossa hipótese inicial quanto à postura do curitibano enquanto tradutor, e a questão da impossibilidade da tradução, analisando o processo de autorreflexão que não destoa, mas complementa, seu projeto poético e tradutório.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

ARROJO, Rosemary. (Org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992.

BONVICINO, Regis. (Org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza. *Haikai: antologia e história*. 4. ed. rev. Campinas: Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. Bashô – a lágrima do peixe. In: _____. *Vida*: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trotski. São Paulo: Cia. das Letras, 2013, p. 83-153.

_____. *Ensaio e anseios críticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

PEDROSA, Célia. *Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevivida*. ALEA, vol. 8, p. 55-74, 2006.

SILVA, Thais Maria Gonçalves da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. *Anuário Literário*, Florianópolis, vol. 17,

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

n. 2, p. 181-201, 2012. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2012v17n2p181/23272>>.