



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
BACHARELADO — TRADUÇÃO PORTUGUÊS E JAPONÊS

Cem poemas por cem poetas:
questões de tradução de poesia e autoria feminina

Laura Falkowski Carboni

Porto Alegre
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

Cem poemas por cem poetas:
questões de autoria feminina e tradução de poesia

Laura Falkowski Carboni

Monografia apresentada ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Letras — Tradutor Português e
Japonês.

Orientador: Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha

Porto Alegre
2018

なにわづに さくやこのはな ふゆごもり

いまははるべと さくやこのはな

AGRADECIMENTOS

Ao Andrei, pela orientação e dedicação durante esse trabalho,

À Yuki, pelo apoio e pelas madrugadas de estudo.

RESUMO

Este trabalho é a tradução de uma seleção dos 21 poemas de autoria feminina incluídos na obra *Hyakunin Isshu* ou **Cem Poemas por Cem Poetas**. Essa coletânea é uma das mais famosas antologias poéticas da literatura japonesa. Organizada por volta da década de 1230, a obra reúne cem poemas de cem poetas distintos, organizados em ordem cronológica. Seus poemas continuam presentes na cultura japonesa moderna pelo seu uso no jogo de *karuta*. Busco descrever aspectos teóricos e práticos da tradução das poesias. A partir de um diário de tradução e de uma revisão bibliográfica sobre os desafios da tradução poética e da tradução de poesia feminina, proponho a análise separada de cada poema individualmente, a fim de descrever os distintos processos tradutórios que fizeram parte do trabalho. Descrevo o papel social da poesia e da mulher na época, para então apresentar o poema, sua interpretação e a tradução para o português. Considerando a métrica, a sonoridade e as diferenças entre a cultura japonesa e a cultura brasileira, analiso minhas escolhas tradutórias em cada poema a partir de conceitos como domesticação, estrangeirização e transcrição. Os resultados sugerem que não há um ponto de equilíbrio padrão para a tradução de poesia. Devido à subjetividade envolvida em sua interpretação, as escolhas tradutórias acabam sendo influenciadas pelo entendimento de cada poema em específico.

Palavras-chave: *Hyakunin Isshu*. Poesia. *Tanka*. Métrica. Autoria feminina. *Karuta*.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Listagem dos Poemas e Autoras	9
Quadro 2 — Poema 60 de Kokishibu no Naishi	12
Quadro 3 — Poema 88 de Kokamoin no Bettô	14
Quadro 4 — Poema 92 de Nijôin no Sanuki	14
Quadro 5 — Poema 19 de Dama Ise	17
Quadro 6 — Poema 57 de Murasaki Shikibu	18
Quadro 7 — Poema 9 de Ono no Komachi	19
Quadro 8 — Poema 38 de Ukon.....	20

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 TRADUÇÃO DE POESIA JAPONESA	11
2.1 <i>WAKA</i> E RECURSOS POÉTICOS	13
2.2 O JOGO	15
2.3 REFLEXÕES DE TRADUÇÃO	17
2.4 DIÁRIO DE TRADUÇÃO	23
3 TRADUÇÃO COMENTADA DOS POEMAS	25
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	48

1 INTRODUÇÃO

Hyakunin Isshu — também chamada de *Ogura Hyakunin Isshu* ou **Cem poemas por cem poetas**, é uma antologia poética compilada por Fujiwara no Teika¹ entre o final da Era Heian² e o início da Era Kamakura³. De acordo com o próprio diário de Teika, originalmente os poemas foram selecionados para ornamentarem as portas da casa do sogro de seu filho, Utsunomiya no Yoritsuna. Entretanto, após um período de rebelião, ele substituiu alguns dos poemas por poemas de autores falecidos na rebelião para decorar as portas de sua própria casa, localizada no Monte Ogura, dando então o conhecido nome *Ogura Hyakunin Isshu* a essa compilação (MOSTOW, 1996). Abrangendo uma variedade de temas, como o amor romântico, as estações do ano, assim como outros aspectos da natureza, os poemas englobam, em ordem cronológica, um período de aproximadamente quinhentos anos entre a composição do primeiro poema, de autoria do Imperador Tenji (626–671), ao último, de autoria do Imperador Juntoku (1197–1242).

Os poemas tornaram-se muito famosos principalmente pelo seu uso no jogo de *karuta*, no qual cem cartas são divididas sobre o tatame entre dois jogadores, que devem saber os poemas de cor para pegá-las o mais rápido possível. Inicialmente, meu interesse pela antologia partiu do interesse no jogo, na disposição das cartas, nas imagens nelas desenhadas e na sua leitura poética. O jogo já é conhecido no Brasil, inclusive existindo sociedades brasileiras de *karuta*, nas quais as cartas utilizadas são em língua japonesa, afinal, ainda não há uma tradução completa dos poemas do *Hyakunin Isshu* para a língua portuguesa que possa ser utilizada da mesma forma que os poemas japoneses. Isso porque há vários critérios de métrica, interpretação e leitura desse tipo de poesia, denominada *tanka*⁴, gênero poético também chamado de *waka*⁵, que prevê uma métrica restrita a 31 sílabas e cinco versos. A partir desses critérios, minha atenção se voltou aos poemas de autoria feminina, tanto pela grande significância de importantes autoras presentes no *Hyakunin Isshu*, como por exemplo, Sei Shônagon, Murasaki Shikibu e Ono no Komachi, mulheres consideradas Poetas

¹ Fujiwara no Teika (藤原定家, 1162–1241) foi um poeta, crítico, calígrafo e antologista japonês, considerado um dos maiores mestres da poesia *waka*.

² Era Heian (平安時代), de 794 até 1185.

³ Era Kamakura (鎌倉時代), de 1185 até 1333.

⁴ O conceito de *tanka* será retomado com mais detalhes no segundo capítulo.

⁵ O conceito de *waka* será retomado com mais detalhes no segundo capítulo.

Imortais para a literatura japonesa, como pela intenção de dar ênfase às obras delas — visto que, ainda que as mulheres nobres da corte escrevessem tanta poesia quanto os homens, a presença feminina na antologia é quatro vezes menor que a masculina.

O presente estudo partiu de uma pesquisa inicial para que a tradução em português dos poemas possa ser utilizada na adaptação brasileira do jogo, da mesma forma que no Japão. Para tanto, foram diversos pontos que me guiaram durante a tradução: a métrica, a sonoridade dos versos, a dosagem entre a domesticação e a estrangeirização⁶, a transcrição⁷ e a interpretação de cada poema. Com todas essas características, iniciei um diário de tradução para auxiliar a organização dos meus pensamentos teóricos e, alicerçada nesses pontos, traduzi os 21 poemas de autoria feminina presentes no *Hyakunin Isshu* (vide Quadro 1 abaixo).

Quadro 1 – Número dos poemas e respectivas autoras.

número do poema	nome da autora
Poema 2	Imperatriz Jitô
Poema 9	Ono no Komachi
Poema 19	Dama Ise
Poema 38	Ukon
Poema 53	Michitsuna no Haha
Poema 54	Takashina no Takako
Poema 56	Izumi Shikibu
Poema 57	Murasaki Shikibu
Poema 58	Daini no Sanmi
Poema 59	Akazone Emon
Poema 60	Kokishibu no Naishi
Poema 61	Ise no Taifu
Poema 62	Sei Shônagon
Poema 65	Sagami
Poema 67	Suô no Naishi
Poema 72	Yûshi Naishinnô-ke no Kii
Poema 80	Taikenmon In no Horikawa

⁶ Uma discussão mais detalhada dos conceitos encontra-se no segundo capítulo.

⁷ Vide nota acima.

Poema 88	Kôkamon In no Bettô
Poema 89	Princesa Shokushi
Poema 90	Inpumon In no Tayû
Poema 92	Nijô In no Sanuki

Fonte: minha autoria (2018).

Apresentando as autoras e seus respectivos poemas, pretendo analisar o processo teórico e os desafios da tradução de poesia. Um dos maiores desafios encontrados no processo foi a manutenção da métrica em todos os poemas traduzidos, associada à preocupação em transmitir uma interpretação próxima àquela da língua de partida. Conforme o sentido e a interpretação abordada, os processos tradutórios de cada poema variaram muito, como, por exemplo, em relação à omissão ou permanência de termos japoneses. Portanto, os resultados observados a partir do trabalho de tradução mostraram que não houve um equilíbrio de escolhas ou padronização das soluções. Independentemente de ser uma única obra traduzida, os poemas foram escritos por diferentes mulheres, em épocas e cenários diferentes, e, para tanto, tive que me transportar para esses distintos cenários, a fim de transmitir a minha compreensão poética.

Incluindo a introdução e as considerações finais, o trabalho está dividido em quatro capítulos. Ao final, há um apêndice, contendo trechos retirados do meu diário de tradução. Iniciarei o capítulo dois com as teorias de tradução de poesia estudadas e aplicadas à tradução dos poemas, conectando o pensamento teórico com o processo tradutório. Após essa exposição teórica, apresento as autoras, seus poemas e as respectivas interpretações, para que as escolhas tradutórias possam ser justificadas com base no contexto histórico de cada composição. No quarto capítulo, retomo as conclusões e resultados observados durante o trabalho.

2 TRADUÇÃO DE POESIA JAPONESA

Durante a Era Heian, a poesia japonesa era utilizada principalmente para comunicação. Os poemas não eram apenas uma expressão artística e era dada a eles uma funcionalidade social. Sendo compilada a partir eventos históricos, sociais e pessoais reais que fizeram parte da vida dos poetas de alguma forma, a poesia presente em *Hyakunin Isshu* é uma amostragem das diversas temáticas dos poemas da época. A gama de funções que os poemas tinham era muito grande, fosse para realizar o cortejo entre dois amantes, para demonstrar luto, homenagear uma cidade ou lugar, ou ainda, participar de um concurso poético. A compilação de uma poesia sobre assuntos cotidianos significava refinamento e cultura.

Em *O Livro do Travesseiro* (SEI, 2013), por exemplo, Sei Shônagon narra um episódio no qual a Imperatriz não aceita que suas damas da corte tenham retornado de um passeio sem nenhum poema e ordena que elas escrevam sobre o que viram. Fica claro, na passagem em que ela conversa com um ministro, que era inaceitável uma dama da corte não escrever poemas e não saber recitá-los quando solicitada, pois, quando Shônagon revela que deixou de ser obrigada a compô-los, o ministro considera aquilo um absurdo e pede que ela recite algum poema. Por causa dessa necessidade da poesia no contexto da corte, ainda que as mulheres fossem excluídas dos papéis governamentais, elas possuíam certo acesso à educação e eram incentivadas a demonstrarem interesse por questões culturais.

A contextualização social e o caráter pessoal dos poemas foram itens considerados durante este trabalho de tradução. Sendo assim, o contexto histórico determinou algumas das escolhas tradutórias, isso porque há uma necessidade do tradutor em buscar o ambiente em que se encontrava o autor, seja para levar o leitor até o autor, ou trazer o autor até o leitor (VENUTTI, 1999). Na tradução de 21 poemas de 21 autoras distintas, trabalhei a partir da compreensão do cenário no qual elas se encontravam, buscando entender qual uso elas dariam a cada poema escrito. Por vezes, o poema era a resposta a um cortejo, uma homenagem a um governo ou havia sido escrito apenas para um concurso poético e, também com base nesse uso, fiz escolhas de domesticação ou estrangeirização na tradução para o português.

As escolhas foram feitas de acordo com a interpretação de cada poema, pois não há um jeito correto para a tradução — muito menos para a tradução poética. De acordo com Baranczak, o processo de tradução está relacionado à formação de um sistema de prioridades para cada poema:

The translator's decision process can be described precisely as the process of realizing what in the 'poetry' of the original is the most characteristic, important and irreplaceable; in other words, it is the process of forming for oneself a system of priorities, one valid solely within the precincts of this and not another poem. (BARANCZAK, 1992).⁸

Na mesma linha do pensamento de Baranczak, as minhas escolhas tradutórias foram feitas de maneira distinta para cada poema. Em alguns, optei por domesticar mais o texto de chegada, omitindo termos do japonês ou simplificando a linguagem; enquanto em outros, mantive todos os termos estrangeiros que se referiam a nomes ou a metáforas e associações tipicamente japonesas que causam um estranhamento no leitor brasileiro. O equilíbrio nem sempre é algo desejável, pois há situações em que é necessário desequilibrar as medidas para que a tradução não se torne algo mecanizado (BENEDETTI, 2010).

Por exemplo, na tradução do Poema 60 de Kokishibu no Naishi (POEMA 60, 2015 — vide Quadro 2), optei por causar um estranhamento, ao manter todos os nomes de locais conhecidos no Japão antigo. Isso porque a autora foi desafiada por um ministro a participar de um concurso de poesia na Capital e, em resposta ao desafio, Kokishibu compôs seus versos contendo três lugares próximos à província onde estava, incluindo *kakekotoba*⁹ no segundo, quarto e quinto verso. O poema se tornou famoso pela forma como ela organizou o jogo de nomes e palavras.

Quadro 2 – Poema 60 de Kokishibu no Naishi

número e autora	texto fonte	texto fonte em romaji	minha tradução
Poema 60 Kokishibu no Naishi	大江山 いく野の道の 遠ければ まだふみもみず 天の橋立	<i>Ôoe yama Ikuno no michi no tôkereba mada fumi mo mizu ama no hashidate</i>	do Monte Ôe até os caminhos para Ikuno há muito a cruzar nem vi cartas vindas da ponte Amanohashidate

Fonte: minha autoria (2018).

Na minha percepção como tradutora, acredito que, nesse poema, os nomes sejam muito importantes para expressar o desafio que a poeta teve ao incluir os topônimos no poema e manter o sentido literário. Se suprimisse de qualquer forma algum dos nomes, a referência ao lugar onde a autora estava se perderia, e essa escolha foi utilizada para esse poema específico. Embora em outros também haja a presença de topônimos e marcas de lugares muito

⁸ O processo de decisão do tradutor pode ser descrito precisamente como o processo de perceber o que na 'poesia' do original é o mais característico, importante e insubstituível; em outras palavras, é o processo de constituir para si mesmo um sistema de prioridades, um que seja válido somente dentro dos limites de um e não de outro poema. (BARANCZAK, 1992, minha tradução).

⁹ *Kakekotoba* é um recurso poético presente na poesia japonesa que se vale de palavras homófonas para criar uma duplicidade na interpretação do poema. Será mais detalhado na próxima página.

conhecidos no Japão, não são todos que dão destaque ao local. Há uma motivação e um contexto histórico por trás de cada *waka* traduzido, e acredito que sejam estas características que devem ser avaliadas antes de iniciar uma tradução.

2.1 WAKA E RECURSOS POÉTICOS

Desde a Era Asuka¹⁰ até a Era Heisei¹¹, a forma mais comum do poema clássico japonês (*waka*¹²) era o *tanka* — literalmente, “poema curto”. O *tanka* possui 31 sílabas em cinco versos, com padrão silábico de 5-7-5-7-7. Na antologia poética mais antiga da literatura japonesa, o *Man'yôshû* — compilada na Era Nara¹³ —, o termo *tanka* era utilizado para diferenciar os poemas curtos de 31 sílabas, dos poemas longos chamados de *chôka*, e também diferenciá-lo da poesia em *renga* e *haikai*¹⁴. Ao final da Era Nara, com o declínio da poesia em *chôka*, o *tanka* se tornou essencialmente a forma mais sofisticada da poesia clássica japonesa, mantendo sua dominância durante 1200 anos. Por isso, o termo acabou se tornando sinônimo de *waka* (BROWER, 1983. v. 7, p. 343). Ainda que os termos sejam sinônimos, neste trabalho optei por manter a denominação *waka*.

A língua japonesa é uma língua de fonemas formados majoritariamente por sílabas de uma consoante seguida de uma vogal, e há um número limitado de combinações de sons, fazendo com que existam diversas palavras homófonas e que várias outras palavras sejam formadas por partes ou outras palavras em conjunto. Essa característica é utilizada como recurso poético e é chamado de *kakekotoba* — o uso de uma palavra que tenha dois significados diferentes para alternar o significado poético entre duas imagens e interpretações distintas. Em diversos poemas como, por exemplo, o Poema 88 de Kokamoin no Bettô¹⁵

¹⁰ Era Asuka(飛鳥時代) de 538 até 710.

¹¹ Era Heisei (平成時代) de 1989 até atualmente.

¹² *Waka* (和歌, 倭歌), literalmente “poema japonês”. Termo utilizado para poesias em japonês no geral (*lato sensu*), e usado como sinônimo do gênero poético *tanka* (短歌) “poema curto” (*stricto sensu*). No sentido amplo, inclui os gêneros *chôka* (長歌), "poema longo", *bussokusekika* (仏足石歌), "poemas das pegadas de Buda" e *sedôka* (旋頭歌, "poema de repetição").

¹³ Era Nara (奈良時代) de 710 até 794.

¹⁴ Poesia em *renga* consiste em um poema, mais comumente de 36 versos, escrito por mais de um poeta. O *haikai* consiste em um poema curto de 17 sílabas.

¹⁵ Os poemas de *Hyakunin Isshu* serão citados de acordo com o site Manabu Oshieru, vide referências bibliográficas.

(POEMA 88, 2015 — vide Quadro 3), podemos observar pelo menos três palavras homófonas que evidenciam o *kakekotoba*.

Quadro 3 — Poema 88 de Kokamoin no Bettô

número e autora	texto fonte	texto fonte em romaji	minha tradução
Poema 88 Kokamoin no Bettô	難波江の 芦のかりねの ひとよゆゑ みをつくしてや 恋ひわたるべき	<i>naniwae no ashi no karine no hitoyo yuwe miwotsukushiteya koi wataru beki</i>	uma noite apenas curta como a raiz do caniço em Naniwa será que vou esgotar minha vida pensando em você?

Fonte: minha autoria (2018).

A primeira, *karine*, pode significar tanto “cochilo” como “raiz cortada”. *Hitoyo* é tanto um “pedaço (de caniço)” como “uma noite”. *Miwotsukushite ya* significa “esgotar meu corpo” e “boias do canal (da baía Naniwa)”.

Segundo Donald Keene, “o *kakekotoba* mostra um recurso característico da língua japonesa — a condensação de várias imagens em um pequeno espaço, normalmente usando de um jogo de palavras que expande suas interpretações” (KEENE, 1955, p. 5; minha tradução). Além do *kakekotoba*, outro recurso observado nos poemas de *Hyakunin Isshu* é o *engo*, que pode ser definido como uma associação de palavras influenciada por um costume (NAKAEMA, 2012, p. 118). O *engo* se difere do *kakekotoba*, pois não é a junção de dois ou mais significados em uma palavra só, e sim a relação de duas palavras distintas que juntas engatilham um sentido secundário das palavras no leitor, que, baseado nos costumes e padrões sociais da época, consegue fazer a conexão dessas palavras.

Em diversos poemas, é possível observar o uso simultâneo de ambos os recursos mencionados, aumentando a complexidade da poesia, os níveis de interpretação e a dificuldade de traduzir esses recursos na língua portuguesa. Um exemplo muito comum de *engo* é a associação da palavra *sode* “mangas” com *namida* “lágrimas”, essa associação está presente no Poema 92 de Nijôin no Sanuki (POEMA 92, 2015 — vide Quadro 4).

Quadro 4 — Poema 92 de Nijôin no Sanuki

número e autora	texto fonte	texto fonte em romaji	minha tradução
Poema 92 Nijôin no Sanuki	わが袖は 潮干に見えぬ 沖の石の 人こそ知らね 乾く間もなし	<i>waga sode wa shiohi ni mienu oki no ishi no hito koso shirane kawaku ma mo nashi</i>	assim como as pedras cobertas na maré baixa que os outros não veem minhas mangas não ficam secas nem por um momento

Fonte: minha autoria (2018).

Ao ler as duas palavras no *waka*, um leitor que esteja familiarizado com o costume de secar as lágrimas nas mangas do quimono irá imediatamente fazer a associação. No entanto, em muitos poemas, o *engo* utilizado faz uma associação de palavras já não comum no japonês

contemporâneo. Assim, o leitor atual acaba tendo que consultar o contexto histórico para compreender o sentido por inteiro.

Ainda que esses não sejam os únicos recursos presentes nos poemas, são os mais frequentes no recorte selecionado e os que causaram maior desafio na tradução de *Hyakunin Isshu* para o português. Portanto, esses serão os recursos poéticos da poesia japonesa clássica mais abordados neste trabalho. Visto que a estética de um poema japonês é diferente da de um poema em português brasileiro, utilizar uma ou mais palavras que possuam mais de um significado enriquece a composição em um poema japonês clássico. É justamente essa diferença estética que tento compensar de diversas maneiras na tradução. Como traduzir dentro de 31 sílabas os diversos significados dos vocabulários presentes nos poemas mantendo a métrica foi a maior barreira enfrentada nesse trabalho e será abordada com mais detalhes mais adiante neste texto.

2.2 O JOGO

Dependendo da necessidade e do propósito do tradutor, o processo tradutório acaba sendo direcionado para um objetivo específico, seja comercial, teórico, político, social ou privado. Segundo Venuti, “a viabilidade de uma tradução se estabelece pela sua relação com as condições sociais e culturais nas quais é produzida e lida” (1999, p. 18; minha tradução). Durante o meu processo tradutório, o ponto de partida foi um objetivo comercial, para que a tradução possa ser utilizada tanto pelo seu conteúdo literário como para uma possível adaptação brasileira do jogo japonês *karuta*. Dessa forma, a métrica da poesia precisava ser mantida.

A fim de melhor explicar a importância da métrica, é preciso detalhar o funcionamento do jogo. O *karuta* normalmente necessita de três participantes, sendo que dois jogadores pegam as cartas e um leitor as lê aleatoriamente. Para que os jogadores consigam identificar os *waka* de *Hyakunin Isshu* lidos, o leitor deve ler os versos em tempos pré-determinados. A leitura dos primeiros três versos deve ter sete segundos e, após uma pausa menor do que um segundo, a segunda parte é lida, durando em média até dez segundos.

No jogo de *karuta*, há dois baralhos: o *yomifuda* — literalmente, “cartas para ler” — contendo 100 cartas com os respectivos 100 poemas escritos em cinco versos, totalizando 31 sílabas, e o *torifuda* — literalmente, “cartas para pegar” — contendo 100 cartas com apenas os dois últimos versos do poema, totalizando 14 sílabas. Assim, o *torifuda* tem suas cartas

divididas entre dois jogadores, que devem saber de cor os 100 poemas e memorizar as posições deles sobre o tatame. O objetivo é reconhecer e pegar as cartas antes do oponente, enquanto um leitor recita de forma aleatória os poemas utilizando o *yomifuda*. Para tanto, a divisão das sílabas e a métrica se tornam cruciais na leitura, no jogo e na compreensão dos *waka*. O jogo pode ser realizado com apenas dois jogadores, que jogarão de maneira inteiramente individual, ou em grupos de cinco pessoas, as quais também jogarão individualmente, mas lado a lado de seus colegas, tendo a vitória definida pelo grupo que atingir primeiro um total de três vitórias.

No Brasil, o jogo é pouco conhecido e acaba sendo mais divulgado em centros de cultura japonesa ou eventos de anime. Todavia, há uma sociedade brasileira de *karuta*¹⁶ que reúne alguns grupos de jogadores de São Paulo, Curitiba e Porto Alegre, os quais realizam torneios individuais e em grupo utilizando as cartas e leituras japonesas.

Figura 1 – Carta *yomifuda* (esq.) e *torifuda* (dir.)



Fonte: Hyakuchomori (2015).

¹⁶ O Facebook da Sociedade Brasileira de Karuta pode ser acessado pelo link: <<https://www.facebook.com/Karutabrasil/>>.

2.3 REFLEXÕES DE TRADUÇÃO

Ki no Tsurayuki, poeta japonês da Era Heian e o principal responsável pela compilação da primeira antologia poética imperial, descreveu a essência da poesia japonesa assim: “a poesia japonesa tem como semente o coração humano, que cresce em incontáveis números de palavras. Nessa vida, muitas coisas tocam os homens — eles buscam então expressar seus sentimentos em imagens desenhadas a partir daquilo que enxergam e escutam” (KEENE, 1955, p. 23).

O poeta japonês busca transmitir no poema uma imagem que represente seus sentimentos e é por isso que, incluindo os poemas de autoria feminina, acabam possuindo interpretações atemporais, sendo possível ainda hoje ler um poema e sentir empatia pelos sentimentos da autora. No entanto, para que parte dessa carga emocional ou intenção do poema consiga ser transmitida na tradução, a informação estética e cultural acaba sofrendo alterações. Paulo Rónai, ao falar dos desafios da tradução poética, diz que a “sonoridade e o acento dos vocábulos, o seu aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes, tudo isso é conteúdo e forma ao mesmo tempo e portanto o tradutor tem de guardá-los presentes ao espírito enquanto recria o poema em seu idioma” (RÓNAI, 1981, p. 129). Dessa forma, há na materialidade da escrita um sentido que complementa o conteúdo poético. Um dos elementos base que caracterizam o *Hyakunin Isshu* é justamente a forma. Ao ler um dos poemas, ainda que sem compreender a língua, é possível perceber o ritmo e a organização que se mantém presentes ao longo de toda a antologia.

Na tradução do Poema 19 de Ise (POEMA 19, 2015 — vide Quadro 5), a autora criou uma metáfora para descrever algo muito curto, se referindo a um tipo de planta, um caniço que nascia especificamente na Baía Naniwa. Para manter a métrica e a forma mencionada anteriormente, tive de optar por omitir a informação do local específico ao qual a autora se referia, com o objetivo de poupar cinco sílabas (um verso inteiro) e para evitar um estranhamento do leitor brasileiro com a metáfora e o topônimo colocado no poema.

Quadro 5 — Poema 19

número e autora	texto fonte	texto fonte em romaji	minha tradução
Poema 19 Dama Ise	難波潟 みじかき芦の	<i>naniwagata mijikaki ashi no</i>	nem mesmo por um espaço curto como entre

	ふしの間も 逢はでこの世を 過ぐしてよとや	<i>fushi no ma mo awade kono yo wo sugushiteyo to ya</i>	os nós de um caniço não mais nos encontraremos — é isso que estás dizendo?
--	-----------------------------	--	--

Fonte: minha autoria (2018).

Sobre tradução de poesia, Haroldo de Campos (1967) divide a informação poética entre informação semântica e informação estética. O autor defende que o processo de tradução poética não é apenas tradução, mas também uma recriação. Ao assumir a possibilidade da tradução, o tradutor deve buscar reconstituir a mensagem dos signos da língua de partida e não apenas traduzir o conteúdo semântico (CAMPOS, 1967). Isso porque, em diferentes línguas, essa informação estética será diferente, mesmo se a informação semântica for a mesma. Para um leitor japonês, a informação estética da Baía Naniwa faz sentido, pois já é possivelmente conhecida, enquanto que para um leitor brasileiro há um grande distanciamento cultural que cria uma barreira de compreensão. A fim de transpor a imagem estética mais próxima ao texto de partida, optei por sacrificar o semântico para manter a forma e a métrica.

A principal informação estética que captei no poema foi a imagem dos caniços d'água. Assim, poupando as cinco sílabas do primeiro verso, pude explicar mais detalhadamente a metáfora e modificar o texto de partida, para que mantivesse a imagem estética e metafórica, suprimindo apenas o local mencionado. Essas escolhas tradutórias caracterizam o processo de transcrição de Haroldo de Campos (1967), pois o poema da língua de chegada acaba sendo criado a partir de uma crítica e compreensão do texto de partida. A ordem dos versos não é a mesma e nem o conteúdo semântico, mas em ambos os poemas há a comparação do espaço-tempo com o pequeno pedaço entre as juntas de um caniço.

Além da característica da forma e das imagens estéticas dos poemas, há também a presença do feminino na poesia. No Poema 57 (POEMA 57, 2015 — vide Quadro 6) o processo de tradução ficou centrado nas expressões utilizadas por Murasaki Shikibu. Alguns dos *waka* da autora possuem um grau de complexidade maior. Ao jogar com as palavras, Murasaki Shikibu utiliza *kakekotoba* e *engo* para criar metáforas e diferentes interpretações de um mesmo verso.

Quadro 6 – Poema 57

número e autora	texto fonte	texto fonte em <i>romaji</i>	minha tradução
Poema 57 Murasaki Shikibu	めぐり逢ひて 見しやそれとも わかぬ間に 雲がくれにし 夜半の月かな	<i>meguri aite mishi ya sore tomo wakanu ma ni kumogakure nishi yowa no tsuki kana</i>	não tenho certeza foi você quem avistei? não a reconheci assim como a luz da lua foi coberta pelas nuvens

Fonte: minha autoria (2018).

Neste poema em específico, a autora, além de se valer dos recursos poéticos mencionados acima, escreveu uma nota de contextualização para o poema, que deixava implícito o gênero da pessoa vista por ela no meio da noite e explicava que se tratava de uma amiga de infância: “Encontrei uma pessoa que conheci há muito tempo, quando era criança. Mas o encontro foi tão breve que mal a reconheci. Era o décimo dia do décimo mês. A pessoa se foi apressadamente, como que correndo com a lua” (MOSTOW, 1996, p. 310, minha tradução). Sendo assim, para que fosse possível transmitir a marcação mais correta do gênero, foi necessário recorrer ao contexto no qual a autora escreveu o poema. Kempinska (2014, p.40) diz que “a presença do sujeito feminino não se limita às marcas linguísticas, estendendo-se também às marcas contextuais”. No poema em japonês, é a contextualização que marca o gênero, relacionando a lua que ela viu e logo desapareceu entre as nuvens com a amiga vista apenas de relance e que desapareceu no meio da noite. O verso *meguriaite* é tanto um *kakekotoba* que significa “movimento da lua” e “encontrar-se por acaso” com alguém, como também um *engo* com a palavra *tsuki* “lua”, construindo uma sutil marcação do feminino no poema em colaboração com a nota de contextualização.

Ainda que as marcas sejam distintas às do português, há no japonês um estilo e vocabulário tido como feminino que também caracteriza o gênero na obra japonesa. No japonês, a sintaxe e o vocabulário utilizados podem ser especificamente femininos. Na tradução do poema de Murasaki Shikibu para o português, o verso *meguriaite* pode ser traduzido de forma neutra por “te encontrei por acaso”, mas abriria espaço para uma interpretação neutra ou romântica, que não corresponde ao conteúdo da nota de contextualização proposta para o poema. Se optasse por essa neutralização, haveria uma tendência de identificar o masculino no verso, diferentemente do japonês, que pode facilmente ser lido no gênero feminino. No português, todas as formas de plural e generalizações são flexionadas no masculino; portanto, o neutro do português por vezes acaba sendo masculino.

A fim de deixar essa marca mais clara, me vali da ideia comum no Brasil de que a lua seria uma entidade tipicamente feminina, comparando a pessoa com a lua nos dois últimos versos e utilizando o artigo “a” no terceiro, sem exagerar nas marcações, porém deixando claro que a autora se encontrou com uma mulher.

Outro ponto observado na tradução dos poemas é a construção de uma identidade feminina. Por que os poemas continuam causando empatia nas leitoras, mesmo com o decorrer dos séculos e com as inúmeras diferenças culturais existentes? Ono no Komachi, no

Poema 9 (POEMA 9, 2015 — vide Quadro 7), lamenta sua imagem de forma reflexiva enquanto observa a chuva cair.

Quadro 7 – Poema 9 de Ono no Komachi

número e autora	texto fonte	texto fonte em romaji	minha tradução
Poema 9 Ono no Komachi	花の色は 移りにけりな いたづらに 我身世にふる ながめせしまに	<i>hana no iro wa utsuri ni keri na itazura ni waga ni yo furu nagame seshi ma ni</i>	flor de cerejeira a sua cor desbotou de maneira fútil passei minha juventude fitando a chuva cair

Fonte: minha autoria (2018).

A poeta pensa sobre sua imagem antes tão bela como uma flor de cerejeira, mas que agora já está desbotada. Essa temática e a relação de angústia que a autora faz com a própria imagem causam uma identificação das mulheres de maneira atemporal. “Em alguns poemas escritos por mulheres, o jogo com o espelho e a dificuldade de se separar da imagem negativa nele revelada ou presa leva a um afogamento do sujeito” (KEMPINSKA, 2014, p. 42). Não há um espelho que reflete a imagem da autora, mas, enquanto lia o poema da língua de partida e passava para a de chegada, imaginei como se a poeta japonesa estivesse sentada em frente a uma janela vendo nas gotas de chuva a sua juventude que passou e se dando conta da chegada de sua velhice. A subjetividade do poema está ligada a um fator negativo — o desbotamento da cor.

Há também um traço de humor em algumas poesias que exploram o sofrimento das autoras. Combinando piedade com ironia, há no humor construído por mulheres, independentemente da nacionalidade ou época, a presença de “uma alfinetada de um olhar feminino” (KEMPINSKA, 2014, p. 40). Esse fator se faz presente no Poema 38 de Ukon (POEMA 38, 2015 — vide Quadro 8), que, ao ser abandonada pelo seu amante, lamenta que ele sofra punições divinas por ter quebrado as juras de amor eterno que fez perante aos deuses.

Quadro 8 – Poema 38 de Ukon

número e autora	texto fonte	texto fonte em romaji	minha tradução
Poema 38 Ukon	忘らるる 身をば思はず 誓ひてし 人の命の 惜しくもあるかな	<i>wasuraruru mi woba omowazu chikaiteshi hito no inochi no oshiku mo aru kana</i>	deixada de lado eu não penso mais em mim só lamento pela vida de quem prometeu seu amor perante aos deuses

Fonte: minha autoria (2018).

São duas as possíveis interpretações para esse poema. A primeira é que a poeta se vale de uma forte ironia e um humor ácido: ela está lembrando ao amante que ele irá sofrer uma punição por tê-la abandonado. Por outro lado, é temática comum da poesia japonesa de

autoria feminina uma sincera lamentação pelo abandono e desilusão amorosa; sendo assim, podemos também entender como se ela realmente estivesse lamentando pela vida do amante, mesmo após ele ter quebrado as juras de amor.

Tais marcas do feminino, a angústia, a ironia e também a espera são temáticas observadas nos poemas de autoria feminina presentes em *Hyakunin Isshu*. As mulheres japonesas na Era Heian não tinham a mesma liberdade que os homens. Enquanto eles podiam exercer cargos políticos, governar e trabalhar em diferentes áreas, as mulheres da corte ficavam nos palácios cuidando dos filhos e dos afazeres domésticos e, ainda que tanto o homem como a mulher pudessem iniciar um divórcio, apenas o homem podia optar por ter um casamento poligâmico. O papel da mulher na nobreza da sociedade da época era fixo e imóvel e seus deveres normalmente se limitavam à esfera doméstica. Entretanto, muitas tiveram grande importância na literatura mundial, inclusive sendo pioneiras em gêneros como a autobiografia e o romance (RAMIREZ; COPELAND, 2001). Talvez tenham sido justamente as restrições impostas sobre a mulher japonesa que as motivaram a escrever sobre suas vidas. Com base no romance escrito por Murasaki Shikibu, Copeland e Ramirez analisam os fatores que podem tê-las influenciado:

based on Murasaki's representation of it in *The Tale of Genji* —as one of confinement: seclusion in the women's apartments and within those rooms, behind blinds, curtains, and screens, and, further, within several layers of robes. So many-layered were those enclosures—and these are only the physical ones—that the woman's self risked disappearance within them, unless she took up her writing brush to inscribe her autograph, so to speak, the physical mark that she existed, albeit that existence had, as she frequently wrote, a dream like quality about it. (RAMIREZ; COPELAND, 2001, p. 53).¹⁷

Citando as diversas camadas — físicas e abstratas, que aprisionavam a mulher japonesa, as autoras defendem que é possível perceber a grande produção literária feminina como uma resistência a esse confinamento. As mulheres japonesas eram muitas vezes identificadas apenas como mães, filhas ou esposas, sofrendo uma despersonalização em prol da hegemonia masculina. Portanto, tendo suas identidades colocadas de maneira secundária e dependente à dos homens da família, utilizavam a literatura como uma forma de libertação e para se reafirmarem na sociedade por meio da escrita.

¹⁷ baseado na representação de Murasaki em O Romance do Genji — como uma de confinamento: isolamento nas moradias das mulheres dentro desses quartos, atrás de persianas, cortinas, telas e, ainda, diversas camadas de quimono. Esses aprisionamentos tinham tantas camadas —e estas são apenas as físicas— que a mulher corria o risco de desaparecer dentro deles, a menos que pegasse seu pincel de escrita para marcar seu autógrafa, para então expressar, a marca física de que ela existia, embora essa existência tivesse, como ela frequentemente escrevia, uma natureza parecida com a de um sonho. (RAMIREZ; COPELAND, 2001, minha tradução).

Diversos *waka* falam justamente sobre a dependência e a ansiedade ao esperar que alguém — normalmente algum amante — venha ao encontro da poeta. Essa ansiedade não se dá necessariamente pela espera de um amor, mas sim pela espera de alguém que possa remover essas camadas e as libertar do seu confinamento.

2.4 DIÁRIO DE TRADUÇÃO

O processo de construção do diário foi realizado primeiramente para manter um registro de ideias, pensamentos e conflitos que tive durante a tradução. Iniciado em setembro de 2017, no início do trabalho o diário serviu como um suporte, uma espécie de divã onde podia externar minhas reflexões e considerar as possíveis interpretações dos poemas. Por vezes escrevendo à mão, em um pequeno caderno de texto que levava sempre comigo na mochila, ou às vezes escrevendo no computador, enquanto trabalhava nas traduções, a linguagem utilizada inclui onomatopeias e anotações soltas, tendo como característica ser bastante informal.

Como mencionado no segundo capítulo, diversos poemas possuem mais de uma interpretação e alguns *kakekotoba* precisariam de mais de 31 sílabas para serem explicados. No diário, coloquei todas as versões iniciais e tentativas de alteração da ordem dos versos, enquanto descrevia o meu raciocínio. Em uma das traduções, questionei meus conhecimentos sobre botânica e sobre o que soaria mais natural para um leitor brasileiro. Sobre o Poema 19 (POEMA 19, 2015), escrevi:

Tá aí um poema que exige certo conhecimento de botânica.
Ou pelo menos um dicionário com nomenclatura científica.
Caniço é a planta que eu quero, agora, nó de caniço?
Essa expressão soa estranha em português.

Muitas das anotações não levaram a nenhuma conclusão e demonstram principalmente a minha insegurança ao traduzir alguns dos poemas. Ainda assim, ajudaram a ordenar os pensamentos e pensar nas autoras de cada poema de maneira diferente, levando em consideração que muitas nasceram em épocas e contextos diferentes.

Na tradução do Poema 54 (POEMA 54, 2015), demorei para interpretar o sentido e iniciar o processo de tradução:

Ela não tá inteiramente triste, na verdade ela tá tão feliz em ouvir aquilo que gostaria de morrer porque sabe que o futuro é incerto. Nossa, esse poema é muito bom. O que complica muito a minha vida pois agora não sei como traduzir mesmo. Esse poema foi o que mais mexi, pensei, remexi nos versos. Saiu algo mais ou menos.

Analisando agora alguns trechos que foram escritos há quase um ano, percebo que durante o processo de pesquisa e tradução minha compreensão do japonês e da poesia foi se aprimorando e o tempo de tradução também. Alguns dos primeiros poemas que traduzi

levaram cerca de duas semanas até ficarem prontos, enquanto os últimos foram traduzidos em um dia.

Do início ao final do diário, observei que minhas inseguranças foram diminuindo com o passar do tempo e, de maneira sucessiva, encerrei o diário entendendo que não havia apenas um modo de tradução ou uma tradução melhor do que a outra, mas sim uma série de adaptações e escolhas, baseadas nas minhas interpretações e no que defini como mais importante manter em um poema e outro.

3 TRADUÇÃO COMENTADA DOS POEMAS

POEMA 2

春すぎて 夏来にけらし 白妙の 衣ほすてふ 天の香具山
haru sugite/ natsu kinikerashi / shiro tae no / koromo hosu chô / ama no kaguyama

sem que eu percebesse
 a primavera acabou
 no Monte Kagu
 mantos brancos a secar
 parece que é verão

持統天皇
 Imperatriz Jitô
 (645–702)

Vocabulário do poema 2:

haru sugite
“a primavera passou”
haru=primavera; *sugite*=verbo passar

natsu kinikerashi
“parece que o verão chegou”
natsu=verão; *ki*= chegar; *ni*=já; *ke*=passado *rashi*=parece que

shirotae no
“roupa branca”
shirotae=branco; *no*=possessivo

koromo hosu chô
“dizem que roupas secam”
koromo=roupas; *hosu*=secar; *chô*=dizem que

ama no kagu yama
“Monte Amanokagu”
Amanokagu=topônimo; *yama*=montanha

Comentário do poema 2: O poema pode ser interpretado como uma cena vista por Jitô de seu palácio, falando sobre a chegada do verão. A maior discussão é se *shiro tae* se refere às roupas brancas estendidas para secarem ou a névoa branca que usualmente cobria o Monte Kagu durante a primavera.

Autora do poema 2: Sendo a segunda filha do Imperador Tenji, reinou de 687 a 696. Seguindo a linha de sucessão, foi a 41ª Imperatriz do Japão. Há um poema dela no *Kokinshû* e sete no *Manyôshû*.

POEMA 9

花の色は 移りにけりな いたづらに 我身世にふる ながめせしまに
hana no iro wa / utsuri ni keri na / itazura ni / waga mi yo ni furu / nagame seshi ma ni

flor de cerejeira
 a sua cor desbotou
 de maneira fútil
 passei minha juventude
 fitando a chuva cair

小野小町
 Ono no Komachi
 (séc. IX)

Vocabulário do poema 9:

hana no iro wa
“a cor da flor”
hana=flor; *no*=partícula; *iro*=cor; *wa*=partícula

utsuri ni keri na
“desbotou né”
utsuri=desbotar; *ni*=partícula; *keri*=verbo auxiliar; *na*=né

itazura ni
“em vão”
itazura=fútil; *ni*=partícula

waga mi yo ni furu
“meu tempo passou”
waga=pronome; *mi*=corpo; *yo*=mundo; *ni*=partícula; *furu*=passar

nagame seshi ma ni
“fitava a chuva”
nagame=longa chuva; *seshi*=verbo auxiliar; *ma*=enquanto; *ni*=partícula

Comentário do poema 9: Por falar de flores de cerejeira, o poema está na seção de primavera do *Kokinshū*. Entretanto, nos dois primeiros versos, a autora não se refere literalmente às flores, e sim, utilizando recurso do *kakekotoba*, à sua beleza e juventude, que decaíram com o passar do tempo.

Autora do poema 9: Ono no Komachi é uma das poetas mais importantes da Era Heian, estando entre os *Rokkasen* — seis melhores poetas japoneses do início da Era Heian, e também estando entre os Trinta e Seis Imortais da Poesia, *Sanjūrokkasen*. Não se sabe muito sobre sua família e origens; entretanto, há muitas lendas sobre sua beleza e crueldade com seus amantes, que inclusive inspiraram a criação de peças de teatro nô.

POEMA 19

難波潟 みじかき芦の ふしの間も 逢はでこの世を 過ぐしてよとや
naniwagata / mijikaki ashi no / fushi no ma mo / awade kono yo wo / sugushiteyo to ya

nem mesmo por um
 espaço curto como entre
 os nós de um caniço
 não mais nos encontraremos —
 é isso que estás dizendo?

伊勢

Dama Ise
 (875–938)

Vocabulário do poema 19:

naniwa gata

“Baía Naniwa”

mijikaki ashi no

“do caniço curto”

mijikaki = curto; *ashi* = caniço; *no* = partícula

fushi no ma mo

“espaço entre os nós”

fushi = nó, junta; *no* = partícula; *ma* = espaço; *mo* = conectivo

awade kono yo wo

“não encontrar nessa vida”

awade = encontrar na negativa; *kono* = este; *yo* = mundo; *wo* = partícula

sugushiteyo to ya

“você diz que passar”

sugushi = passar; *teyo* = verbo auxiliar; *to* = partícula de citação; *ya* = partícula interrogativa

Comentário do poema 19: O poema pode ser interpretado como a história de dois amantes que, por decisão do homem, passarão o resto de suas vidas sem se encontrarem, nem pelo mais curto espaço de tempo — nem tão curto como o segmento de uma vara de caniço. O poema foi escrito durante o outono e fala especificamente sobre os caniços que nascem na margem da Baía Naniwa. *Yo* em *kono yo* (“nesta vida”) também é uma palavra para o segmento do caniço e é sinônimo da expressão *ashi no fushi no ma* “entre os nós de um caniço”.

Autora do poema 19: Também chamada de Ise no Miyasundokoro, filha de Fujiwara no Tsugukage. Possui 22 poemas apenas no *Kokinshû* e uma soma de mais de 170 poemas em antologias imperiais. Está entre os Trinta e Seis Imortais da Poesia.

POEMA 38

忘らるる 身をば思はず 誓ひてし 人の命の 惜しくもあるかな
wasuraruru / mi woba omowazu / chikaiteshi / hito no inochi no / oshiku mo aru kana

deixada de lado
 eu não penso mais em mim
 só lamento pela
 vida de quem prometeu
 seu amor perante os deuses

右近
 Ukon
 (? - ?)

Vocabulário do poema 38:

wasuraruru
“fui esquecida”
wasuraruru=forma passiva predicativa

mi woba omowazu
“eu já não penso”
mi=corpo, eu; *woba*=marca de objeto direto; *omowazu*=negativa presente do verbo pensar

chikaiteshi
“fez uma promessa”
chikaiteshi=passado do verbo prometer

hito no inochi no
“a vida da pessoa”
hito=pessoa; *no*=possessivo; *inochi*=vida; *no*=possessivo

oshiku mo aru kana
“sentir frustração”
oshiku=frustrado; *mo*=também; *aru*=verbo ser; *kana*=exclamação

Comentário do poema 38: Após uma rejeição amorosa, a autora compôs este poema que pode ser interpretado de com um tom sarcástico da poeta, visto que ela foi abandonada pelo seu amante, mas lembra-o da punição divina que ele receberá por não cumprir a promessa de amor eterno. Também pode ser interpretado apenas como um lamento da poeta em relação a fúria divina que irá acometer seu amado.

Autora do poema 38: Ukon foi uma poeta japonesa durante o período Heian, as datas de seu nascimento e morte são desconhecidas, porém, os registros de suas atividades literárias vão de 936 até 966. Era filha de Fujiwara no Suenawa, um ministro de direita. Seus poemas estão incluídos nas antologias de *Hyakunin Isshu* e *Gosen Wakashū*.

POEMA 53

嘆きつつ 一人寝る夜の 明くる間はいかに久しき ものとかは知る
nageki tsutsu / hitori nuru yo no / akuru ma wa / ikani hisashiki / mono to kawa shiru

só, eu dormi em prantos
esperando o sol nascer
você sabe como
o amanhecer demorou?
não, sei que você não sabe

藤原道綱母

Mãe de Fujiwara no Michitsuna
(935 – 995)

Vocabulário do poema 53:

nageki tsutsu

“enquanto lamento”

nageki=lamento; tsutsu=partícula de repetição

hitori nuru yo no

“de noite deito sozinha”

hitori=sozinha; nuru=dormir; yo=noite; no=partícula

akuru ma wa

“o tempo até amanhecer”

akuru=amanhecer; ma=intervalo; wa=ênfase;

ikani hisashiki

“quão longa”

ikani=quanto; hisashiki=longo tempo;

mono to kawa shiru

“quero saber, ein”

mono=significado; to=partícula; kawa=indicador de retórica; shiru=saber

Comentário do poema 53: O poema pode ser interpretado como um bilhete que a poeta escreveu a seu amante para se lamentar. Ela passou a noite esperando que ele retornasse, mas isso não aconteceu. Então, ela questiona se o amante entende quanto tempo ela teve de esperar por ele e responde, ela mesma, que não, ele não entende. O último verso abre espaço tanto para uma interpretação irônica que mostra um rancor da poeta como para uma interpretação de extremo lamento.

Autora do poema 53: Pertencente ao clã Fujiwara e mãe de Fujiwara no Michitsuna, seu nome real é desconhecido. Escreveu um clássico da literatura japonesa, *Kagerô Nikki*, sobre seu casamento conturbado.

POEMA 54

忘れじの行く末までは難ければ今日を限りの命ともがな
wasureji no / yukusue made wa / katakereba / kyô wo kagiri no / inochi to mogana

quando tu disseste
 que nunca me esquecerias
 desejei que fosse
 meu último dia, pois
 são só palavras efêmeras

儀同三司母
 Mãe de Gidôsanshi
 (?-996)

Vocabulário do poema 54:

wasureji no
“não esqueceria”
wasureji=negativa de esquecer; *no*=partícula

yukusue made wa
“até o futuro”
yukusue=futuro; *made*=até; *wa*=partícula

katakereba
“difícil de manter”
katakereba=difícil de manter

kyô wo kagiri no
“hoje fosse o último”
kyô=hoje; *wo*=partícula; *kagiri*=limite; *no*=partícula

inochi to mogana
“queria que minha vida ”
inochi=vida; *to*=partícula; *mogana*=expressão de desejo

Comentário do poema 54: Ao ouvir juras de amor eterno de seu amante, a autora deseja morrer naquele momento, pois sabe que essas juras dificilmente serão mantidas e ela prefere morrer enquanto elas continuam sendo verdade.

Autora do poema 54: Mãe de Fujiwara no Korechika, ministro japonês da Era Heian, também conhecida como Takashina no Kishi ou Kô no Naishi.

Poema 56

あらざらむ この世の外の 思ひ出に 今ひとたびの 逢ふこともがな
arazaramu / kono yo no hoka no / omoide ni / ima hitotabi no / aukoto mogana

minha vida logo
 neste mundo findará
 me deixe ao menos
 levar para o além memórias
 de um último encontro nosso

和泉式部
 Izumi Shikibu
 (? – 978)

Vocabulário do poema 56:

arazaramu

“deixarei de existir”

ara=existir; *zaramu*=verbo auxiliar na negativa do futuro;

kono yo no hoka no

“neste mundo no outro mundo”

kono=este; *yo*=mundo; *no*=partícula; *hoka*=outro mundo; *no*=partícula

omoide ni

“para que as lembranças”

omoide=memória; *ni*=a fim de;

ima hitotabi no

“agora mais uma vez”

ima=agora; *hitotabi*=uma vez; *no*=partícula;

afukoto mogana

“desejo de encontrar”

afukoto=encontro; *mogana*=expressão de desejo

Comentário do poema 56: O poema pode ser interpretado como um último pedido antes da morte da autora, atormentada por uma doença. A poeta deseja encontrar seu amante pelo menos uma última vez para que possa levar consigo para o além a lembrança do encontro deles.

Autora do poema 56: Filha do governador de Echizen, Izumi Shikibu foi uma poeta japonesa que viveu durante meados da era Heian, contemporânea de Murasaki Shikibu e Akazone Emon. Ela é considerada uma das maiores poetas da era Heian, tendo 242 poemas e duas compilações de *waka*. Também escreveu um diário, *Izumi Shikibu Nikki*, quando se relacionou com o Príncipe Atsumichi.

Poema 57

めぐり逢ひて 見しやそれとも わかぬ間に 雲がくれにし 夜半の月かな
meguri aite / mishi ya sore to mo / wakanu ma ni / kumogakure ni shi / yowa no tsuki kana

foi tu que encontrei?
 não deu tempo de saber
 não a reconheci
 assim como a luz da lua
 foi coberta pelas nuvens

紫式部
 Murasaki Shikibu
 (978 – 1019)

Vocabulário do poema 57:

meguriaite
“encontrei por acaso”
meguriaite= encontrar no passado

mishiya soretomo
“será que era ou não”
mishiya= ver com marca interrogativa; *soretomo*=será que

wakanu ma ni
“não deu tempo de saber”
wakanu=negativa de saber; *ma*=tempo; *ni*=partícula

kumogakure nishi
“entre as nuvens”
kumogakure=escondida pelas nuvens; *nishi*=partícula passado

yowa no tsuki kana
“a lua desapareceu no meio da noite”
yowa=meia noite; *no*=partícula; *tsuki*=lua; *kana*=exclamação

Comentário do poema 57: O poema é sobre um quase encontro entre a poeta e sua amiga. Compara o rosto da amiga com a lua que fica intermitentemente escondida em um céu quase coberto por nuvens. É como se a lua iluminasse o rosto da amiga no instante em que elas se cruzaram, e logo depois as nuvens cobriram tanto a lua como o rosto da amiga. A conexão entre *meguri* e *tsuki* é uma forma de *engo*, e se perde na tradução. Não há um vocabulário no português brasileiro que representa a semântica e mantenha a intenção da língua fonte de fazer um jogo de palavras.

Autora do poema 57: Uma das mais importantes autoras japonesas de todos os tempos, poeta e romancista, Murasaki é mais conhecida pelo seu livro **O Romance do Genji**. Além do romance, também escreveu um diário. Mãe da importante poeta Daini no Sanmi.

Poema 58

有馬山 猪名の笹原 風吹けば いでそよ人を 忘れやはする
Arimayama / Ina no sasahara / kaze fukeba / ide soyo hito wo / wasure yawa suru

como o farfalhar
 das folhas de bambu em Ina
 francamente, não há
 hesitação no que sinto
 por que eu iria te esquecer?

大貳三位
 Daini no Sanmi
 (999 – ?)

Vocabulário do poema 58:

Arimayama

“Monte Arima”

Arimayama= topônimo

ina no sasahara

“as folhas de bambu em Ina”

Ina=topônimo; *no*=partícula possessivo; *sasahara*=folha de bambu

kaze fukeba

“o vento soprou”

kaze=vento; *fukeba*=soprar

ide soyo hito wo

“Ora, é isso mesmo”

ide=conjunção; *soyo*=é isso mesmo; *wo*=partícula

wasure yawa suru

“por que esqueceria”

wasure=esquecer; *yawa*=conjunção de retórica; *suru*=verbo auxiliar

Comentário do poema 58: O poema fala sobre os campos de bambu em Ina perto do Monte Arima. Compara o som das folhas ao vento, inconstantes, com a hesitação do amante. O amante questiona a poeta sobre seu amor.

Autora do poema 58: Filha de Murasaki Shikibu. Trinta e sete poemas dela estão presentes em antologias imperiais.

Poema 59

やすらはで 寝なましものを さ夜ふけて 傾くまでの 月を見しかな
yasurawade / nena mashi mono wo / sayo fukete / katabuku made no / tsuki wo mishi kana

enquanto observava
 a lua descer no céu
 a noite passou
 sem saber o que fazer
 acabei não indo dormir

赤染衛門
 Akazome Emon
 (956 – 1041)

Vocabulário do poema 59:

yasurawade
“hesitante”
yasurawade=hesitar

nena mashi mono wo
“sem ir dormir”
nena=imperfeito de dormir; *mashi*=contrário; *mono*=contradição; *wo*=partícula

sayo fukete
“anoiteceu”
sayo=noite; *fukete*=ficar tarde

katabuku made no
“até despencar”
katabuku=cair; *made*=até; *no*=partícula

tsuki wo mishi kana
“ver a lua”
tsuki=lua; *wo*=partícula; *mishi*=ver; *kana*=exclamação

Comentário do poema 59: O poema pode ser interpretado como a longa espera da poeta pelo amante que não apareceu durante a noite. Ela, indecisa se esperava por ele ou se iria dormir, acabou passando a noite inteira acordada observando a lua no céu. Uma das hipóteses é de que o poema tenha sido escrito pela Akaome Emon depois de observar sua irmã esperando o amante.

Autora do poema 59: Foi filha de Akazome no Tokimochi e casada com o historiador Oê no Masahira. Suas obras poéticas são extensas, sendo que 93 de seus poemas estão na antologia poética *Shūishū*, foi contemporânea de Murasaki Shikibu.

Poema 60

大江山 いく野の道の 遠ければ まだふみもみず 天の橋立
Ôe yama / ikuno no michi no / tôkereba / mada fumi mo mizu / Amanohashidate

do Monte Ôe até
 os caminhos para Ikuno
 há muito a cruzar
 nem vi cartas vindas da
 ponte Amanohashidate

小式部内侍
 Koshikibu no Naishi
 (999–1025)

Vocabulário do poema 60:

Ôe yama
“Monte Ôe”
ôeyama=topônimo;

ikuno no michi no
“os caminhos de Ikuno”
Ikuno=topônimo; *no*=partícula; *michi*=caminho; *no*=partícula;

tôkereba
“é distante”
tôkereba=distante;

mada fumi mo mizu
“Ainda não vi uma carta”
mada=ainda; *fumi*=carta; *mo*=partícula; *mizu*=negativa de ver;

Amanohashidate
“A ponte de Amanohashidate”
amanohashidate=topônimo;

Comentário do poema 60: Enquanto Kokishibu no Naishi estava na província de Tango, foi escolhida para participar de um concurso de poesia na capital. Para provocá-la, um conselheiro questionou se ela já tinha enviado um mensageiro que contatasse sua mãe, Izumi Shikibu, para ajudá-la a compor o poema para o concurso. Em resposta, Kokishibu compôs versos contendo três lugares próximos à província onde estava, incluindo *kakekotoba* no segundo, quarto e quinto verso. *Iku* também pode significar “ir”, *fumi* pode ser lido como “pisar” ou “carta”, em associação ao quinto verso *Amanohashidate*.

Autora do poema 60: Filha de Izumi Shikibu com um governador.

Poema 61

いにしへの 奈良の都の 八重桜 けふ九重に にほひぬるかな
Inishie no / nara no miyako no / yae zakura / kyô kokonoe ni /nioi nuru kana

flores de oito pétalas
 dos tempos antigos da
 capital de Nara
 hoje nove vezes mais
 florescem neste palácio

伊勢大輔
 Ise no Taifu
 (989–1060)

Vocabulário do poema 61:

inishie no

“dos tempos antigos”

inishie=tempos antigos; *no*=possessivo

Nara no miyako no

“da capital de Nara”

Nara=topônimo; *no*=possessivo; *miyako*=capital; *no*=possessivo

yae-zakura

“sakuras com mais de cinco pétalas”

yae-zakura=flor de cerejeira com muitas pétalas

kyô kokonoe ni

“hoje nesse palácio”

kyô=hoje; *kokonoe*=corte imperial; *ni*=partícula local

nioi nuru kana

“tradução do verso mais próxima do japonês”

nioi=florescer; *nuru*=verbo auxiliar; *kana*=exclamação

Comentário do poema 61: Quando o sacerdote de Nara presenteou a corte com *yaezakura*, Ise foi incumbida de compor um poema de agradecimento no lugar de Murasaki Shikibu. Ela conseguiu fazer um *engo* entre os versos com *inishie* (“passado”) e *kyô* (“hoje”), e *yaezakura*, que seriam flores com oito pétalas e *kokonoe*, também lido como “nove camadas”. Além disso, *kokonoe* também é uma palavra para “corte Imperial”. Ao fazer essa escolha de palavras em seus versos, ela elogiou também o sacerdote que presenteou com as flores.

Autora do poema 61: Ise no Taifu se tornou famosa após escrever este poema sobre as cerejeiras de Nara. Ela está entre os Trinta e Seis Poetas Imortais.

Poema 62

夜をこめて 鳥の空音は 謀るとも よに逢坂の 関は許さじ
yo wo komete / tori no sorane wa / haraku tomo / yoni afusaka no /seki wa yurusaji

no meio da noite
 o falso canto do galo
 engana alguns, mas
 pelo portão Ausaka nunca
 irão deixá-lo passar

清少納言
 Sei Shônagon
 (966–1025)

Vocabulário do poema 62:

yo wo komete

“no meio da noite”

yo=noite; *wo*=partícula; *komete*=dentro;

tori no sorane wa

“o falso canto do galo”

tori=galo; *no*=partícula; *sorane*=falso canto; *wa*=partícula;

haraku tomo

“de fato engana”

haraku=enganar; *tomo*=de fato;

yoni afusaka no

“do portão de Ôsaka”

yoni=absolutamente; *afusaka*=barreira de Ôsaka/encontro; *no*=partícula;

seki wa yurusaji

“não irão permitir”

seki=portão; *wa*=partícula; *yurusaji*=não permitir;

Comentário do poema 62: Este poema está presente em **O Livro do Travesseiro** de Sei Shonagôn e fala sobre uma noite na qual Sei Shonagôn recebeu a visita de Yukinari, o Primeiro Secretário dos Intendentes, e ele teve de ir embora cedo, logo depois enviando para ela um poema — um flerte, mencionando os portões de Ausaka (Ôsaka) como eufemismo para ponto de encontro de amantes. Em resposta ao poema, a autora escreveu o *waka* acima, dando a entender que mesmo imitando um galo frente ao portão de Ôsaka (o encontro) não seriam abertas facilmente, escrevendo abaixo que o guarda do portão é bastante astuto.

Autora do poema 62: Sei Shônagon foi uma das mais importantes autoras femininas do Japão antigo. Escreveu **O Livro do Travesseiro**, uma das obras literárias mais famosas da literatura japonesa e está entre os Trinta e Seis Poetas Imortais.

Poema 65

恨みわび ほさぬ袖だに あるものを 恋に朽ちなむ 名こそ惜しけれ
urami wabi / hosanu sode dani / aru mono wo / koi ni kuchinan / na koso oshi kere

já sem forças para
 te odiar mais, seco as lágrimas
 nas mangas manchadas
 mas, pior é ter meu nome
 manchado por esse amor

相模
 Sagami
 (998 – 1061)

Vocabulário do poema 65:

urami wabi

“sem forças para odiar”

urami=ter ressentimento; *wabi*=sem energia

hosanu sode dani

“seco as lágrimas nas minhas mangas”

hosanu=secar; *sode*=mangas; *dani*=mesmo que

aru mono wo

“mas o que realmente”

aru=haver; *mono wo*=indicação de contradição

koi ni kuchinamu

“acho que mancharia por causa desse amor”

koi=amor; *ni*=por causa de; *kuchi*=manchar; *na*=ênfase; *mu*=acho que

na koso oshikere

“com certeza vou lamentar pelo meu nome”

na=reputação; *koso*=com certeza; *woshikere*=lamentação

Comentários do poema 65: O poema foi escrito para um concurso de poesia. A autora já estaria sem energia para continuar odiando o amante, e lamenta que suas mangas não fiquem secas nem por um momento. Por isso, estão manchadas, mas o que ela mais lamenta foi ter o seu nome manchado por causa de um romance.

Autora do poema 65: Serviu a Princesa Shûshi após se separar do então governador da província de Sagami. Possui mais de uma centena de poemas nas antologias poéticas imperiais e está entre os Trinta e Seis Imortais da Poesia.

Poema 67

春の夜の 夢ばかりなる 手枕に かひなく立たむ 名こそ惜しけれ
haru no yo no / yume bakari naru / tamakura ni / kainaku tatamu / na koso oshikere

num breve momento
na noite de primavera
deitar em teu braço
levantaria rumores
lamentáveis sobre mim

周防内侍

Suô no Naishi
(1037 – 1109)

Vocabulário do poema 67:

*haru no yo no***“noite na primavera”***haru*=primavera; *no*=partícula; *yo*=noite; *no*=partícula*yume bakari naru***“em um breve sonho”***yume*=sonho; *bakari*=apenas; *naru*=ser*tamakura ni***“usar seu braço como travesseiro”***tamakura*=usar braço como travesseiro; *ni*=partícula*kainaku tatamu***“tradução do verso mais próxima do japonês”***kainaku*=fútil; *tatamu*=acho que levantaria*na koso oshikere***“com certeza lamentaria meu nome”***na*=reputação; *koso*=com certeza; *oshikere*=lamentáveis

Comentários do poema 67: Em uma noite de lua cheia, várias pessoas estavam conversando no palácio quando Suô no Naishi disse “Ah, como eu gostaria de um travesseiro!”. Ao ouvir isso, o Conselheiro do Meio Tadaie prontamente ofereceu seu braço para que ela deitasse a cabeça. A partir disso a poeta escreveu este poema sobre os rumores que poderiam surgir desse ato inocente.

Autora do poema 67: Foi filha do governador da província de Suô e serviu aos imperadores Goreizei, Shirakawa e Horikawa. Participava de diversos concursos de poesia e trinta e cinco poemas seus estão presentes nas antologias poéticas imperiais da época.

Poema 72

音に聞く 高師の浜の あだ波は かけじや袖の ぬれもこそすれ
oto ni kiku / Takashi no hama no / adanami wa / kakeji ya sode no / nure mo koso sure

na falada praia
 Takashi com seus boatos
 não deixarei que
 suas ondas inconstantes
 em vão molhem minhas mangas

祐子内親王家紀伊
 Yûshi Naishinnôke no Kii
 (? - ?)

Vocabulário do poema 72:

oto ni kiku
“a famosa”
oto=som; *ni*=partícula; *kiku*=ouvir

Takashi no hama no
“Praia de Takashi”
Takashi=topônimo; *no*=partícula; *hama*=praia; *no*=partícula

adanami wa
“ondas sem objetivo”
adanami=ondas inconstantes; *wa*=ênfase

kakeji ya sode no
“não tocarão minha manga”
kekeji=não alcançar; *ya*=exclamação; *sode*=manga; *no*=partícula

nure mo koso sure
“temo que certamente as molhem”
nure=molhar; *mo koso*=se preocupar; *sure*=estar

Comentários do poema 72: O poema foi apresentado em um concurso de poesias em resposta a outro poema de um provável amante. O nome Takashi é um *kakekotoba* e um *engo*, *taka* é de “alto” e também é uma palavra associada ao verso anterior, “falada praia”.

Autora do poema 72: Filha de Taira no Tsunekata e da Dama Koben. Assim como sua mãe, serviu a Princesa Yûshi. Participou de vários concursos de poesia e possui trinta e um poemas compilados em antologias imperais.

Poema 80

長からむ 心も知らず 黒髪の 乱れて今朝は ものをこそ思へ
nagakaramu / kokoro mo shirazu / kuro kami no / midarete kesa wa / mono wo koso omoe

é difícil crer
na sua jura de amor
hoje de manhã
meu coração e meu cabelo
ficaram desarrumados

待賢門院堀河
Taiken Mon In no Horikawa
(? - ?)

Vocabulário do poema 80:

nagakaramu
“longo/permanência”
nagakaramu=permanência

kokoro mo shirazu
“o coração também não sabe”
kokoro=coração; *mo*=partícula; *shirazu*=negativa de saber

kuro kami no
“cabelo preto”
kuro=preto; *kami*=cabelo; *no*=possessivo

midarete kesa wa
“esta manhã estava bagunçado”
midarete=bagunçado; *kesa*=manhã; *wa*=esta

mono wo koso omoe
“certa de que penso isso”
mono=isso; *wo*=partícula; *koso*=certeza; *omoe*=pensar

Comentário do poema 80: Depois de passar a noite com o seu amante e acordar sem vê-lo, a poeta compara a bagunça de seus cabelos negros no amanhecer com a confusão que ele deixou no coração dela. A palavra *nagakaramu* é um *kakekotoba* para cabelos negros e “quanto seu amor irá durar”.

Autora do poema 80: Serviu a Taikenmon'in, esposa do Imperador Toba. Possui uma coletânea própria e mais sessenta e seis de seus poemas em antologias poéticas imperiais.

Poema 88

難波江の 芦のかりね のひとよゆゑ みをつくしてや 恋ひわたるべき
naniwae no/ ashi no karine no / hitoyo yue / mi wo tsukushi teya / koi wataru beki

uma noite apenas
 curta como a raiz do
 caniço em Naniwa
 será que vou esgotar minha
 vida pensando em você?

皇嘉門院別当
 Kôkamonin no Bettô
 (? - ?)

Vocabulário do poema 88:

naniwae
“Baía Naniwa”
naniwae=baía Naniwa

ashi no karine
“pedaço de caniço d’água”
ashi=caniço; *no*=possessivo; *karine*=pedaço cortado na raiz

hitoyo yue
“uma noite”
hitoyo=uma noite; *yue*=ênfase

mi wo tsukushi teya
“me esgotar”
mi=meu corpo; *wo*=partícula; *tsukushi*=esgotar; *teya*=questionamento

koi wataru beki
“por causa desse amor”
koi=amor; *wataru*=passar; *beki*=será

Comentário do poema 88: É dito que este poema foi escrito para um concurso de poesia com a temática de amor. O poema é marcado por três *kakekotoba*, no segundo, terceiro e quarto verso. A palavra *karine* significa tanto “cortar na raiz” como “cochilar”, *hitoyo* é “um pedaço” e “uma noite” e *mi wo tsukushite* é “me levar à exaustão” e “boias da baía”.

Autora do poema 88: Serviu a Imperatriz Seishi, esposa do Imperador Sutoku. Possui apenas nove de seus poemas em antologias imperiais.

Poema 89

玉の緒よ 絶えなば絶えね ながらへば 忍ぶることの よわりもぞする
tama no wo yo / taenaba taene / nagaraheba / shinoburu koto no / yowari mo zo suru

oh, joia da vida
se vai chegar ao fim
então acabe logo
se eu viver mais não terei
forças para me conter

式子内親王
Shikishi Naishinnô
(1149 – 1201)

Vocabulário do poema 89:

tama no wo yo
“linha que segura a jóia da vida”
Tama no wo=jóia da vida; *yo*=chamar

taenaba taene
“se vai acabar, acabe”
taenaba=se vai acabar; *taene*=acabe

nagaraheba
“enquanto durar”
nagaraheba=enquanto durar

shinoburu koto no
“quanto a me conter”
shinoburu=conter-se; *koto*=quanto a; *no*=partícula

yowari mo zo suru
“não terei forças”
yowari=enfraquecer; *mo*=ênfase; *zo*=negativa; *suru*=ter

Comentário do poema 89: Sobre a temática de um amor secreto, a autora escreve que antes que não tenha mais forças para conter seus sentimentos, prefere que sua vida acabe logo, pois já viveu demais.

Autora do poema 89: A Princesa Shikishi foi filha do Imperador Goshirakawa e serviu como sacerdotisa no templo Kamo. Ela possui uma coletânea poética própria e 155 dos seus poemas em antologias imperais.

Poema 90

見せばやな 雄島の蜃の 袖だにも 濡れにぞ濡れし 色は変はらず
misebayana / Ojima no ama no / sode dani mo / nurenizo nureshi / iro wa kawarazu

queria que visse
 os pescadores de Ojima
 molham suas mangas
 mas mesmo quando molhadas
 elas não mudam de cor

殷富門院大輔
 Inpumon'in no Taifu
 (? - ?)

Vocabulário do poema 90:

misebayana
“queria que visse”
misebayana=desejo mostrar

Ojima no ama no
“na praia de Ojima”
Ojima=topônimo; *no*=possessivo; *ama*=praia; *no*=possessivo

sode dani mo
“mesmo as mangas”
sode=mangas do quimono; *dani*=mesmo; *mo*=partícula

nurenizo nureshi
“molham e ficam molhadas”
nurenizo=molhar; *nureshi*=ficar molhado

iro wa kawarazu
“a cor não muda”
iro=cor; *wa*=partícula; *kawarazu*=não mudar

Comentário do poema 90: O poema foi escrito para um concurso de poesia sobre amor. Em uma conversa retórica com outro poema¹⁸ que se referia à mesma praia, a autora diz que gostaria de mostrar como as mangas dos pescadores de Ojima não mudam de cor mesmo quando molhadas, caracterizando um *engo* ao relacionar as mangas com as lágrimas.

Autora do poema 90: Serviu a filha do Imperador Goshirakawa, Princesa Ryôshi. Participou de vários concursos de poesia, e possui uma coletânea própria e 63 de seus poemas em antologias imperiais.

¹⁸ Poema 48 de Shigeyuki: “Ah, Matsushima! As mangas dos pescadores que pescam na praia Ojima com certeza estão molhadas como as minhas mangas molhadas de lágrimas” (MOSTOW, 1995, p. 406, minha tradução).

Poema 92

わが袖は 潮干に見えぬ 沖の石の 人こそ知らね 乾く間もなし
waga sode wa / shiohi ni mienu / oki no ishi no / hito koso shirane / kawaku ma mo nashi

assim como as pedras
 cobertas na maré baixa
 que os outros não veem
 minhas mangas não ficam
 secas nem por um momento

二条院讃岐
 Nijôin no Sanuki
 (1141 – 1217)

Vocabulário do poema 92:

waga sode wa
“minhas mangas”
waga=minhas; *sode*=mangas do quimono; *wa*=partícula

shiohi ni mienu
“não vê na maré baixa”
shiohi=maré baixa; *ni*=partícula; *mienu*=não ver

oki no ishi no
“pedras do fundo do mar”
oki=mar aberto; *no*=possessivo; *ishi*=pedra; *no*=possessivo

hito koso shirane
“as pessoas com certeza não sabem”
hito=pessoa; *koso*=certeza; *shirane*=não saber

kawaku ma mo nashi
“não secam nem por um momento”
kawaku=secar; *ma*=tempo; *mo*=ênfase; *nashi*=não ficar

Comentários do poema 92: A autora compara as mangas de seu quimono com as pedras que ficam no fundo do mar mesmo na maré baixa. Assim como essas pedras as mangas ficam sempre molhadas, fazendo um *engo* com mangas e lágrimas.

Autora do poema 92: Serviu o Imperador Nijô. Foi uma das principais poetas da sua época e está entre os Trinta e Seis Poetas Imortais. Possui 73 de seus poemas em antologias poéticas imperiais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hyakunin Isshu é uma das mais famosas e importantes antologias poéticas da Era Heian. Seus poemas abordam temáticas atemporais, como o amor, abandono, aspectos da natureza, e outras temáticas com as quais ainda podemos nos identificar e associar ao presente. Os poemas continuam sendo bastante conhecidos no Japão, principalmente pelo seu uso no jogo japonês *karuta* — inicial motivação para a produção deste trabalho, juntamente com o interesse pelos poemas de autoria feminina presentes na obra. As autoras do recorte por mim selecionado para a tradução são de extrema importância para a literatura japonesa clássica e suas obras permanecem sendo objeto de estudo literário; porém, no Brasil não há muitos trabalhos de tradução de *waka* que busquem manter a métrica próxima à da língua de partida. Minha intenção neste trabalho foi, por meio desse recorte, enfatizar a obra dessas autoras e identificar as características específicas da literatura feminina. Ao mesmo tempo, tinha como objetivo que as traduções pudessem ser utilizadas para uma adaptação brasileira do jogo *karuta*.

Ao traduzir os 21 poemas de autoria feminina, identifiquei características em comum nos diversos poemas. Ainda que muitos *waka* fossem composições realizadas especificamente para concursos poéticos, são exemplos de temáticas recorrentes às diferentes poetas: a associação das mangas do quimono às lágrimas, a angústia quanto à rejeição, a espera e o abandono e a preocupação com as suas reputações. As mulheres da época não tinham liberdade de ir e vir, e era normal que esperassem por seus amantes para que pudessem, por meio da sua relação com os homens, subir de nível social e ter alguma influência na corte. Por isso, estava ligada à angústia da rejeição a preocupação com suas reputações. Também por causa da condição social na qual estavam inseridas, é possível entender as produções literárias como uma forma de resistência e reafirmação das suas identidades.

Além da questão do feminino presente no trabalho, há também a teoria e o método de tradução. Antes mesmo de traduzir o primeiro poema, defini uma série de critérios que seriam seguidos; assim, a manutenção da métrica idêntica ao *waka* e a transmissão da imagem estética mais parecida possível à do poema em japonês me guiaram como mote durante este trabalho. Nas primeiras traduções tendia a demorar mais no processo tentando buscar versos e palavras ideais que passassem as nuances do jogo de palavras e as diferentes associações presentes em cada poema, porém, ao perceber que deveria optar por incluir todas as expressões do *waka* ou manter a métrica e a partir de uma análise crítica—baseada na minha

interpretação, sobre qual era o ponto de maior destaque em cada poema, deixei de lado ideias iniciais como a necessidade de mencionar todos os topônimos ou referências histórico-sociais presentes nos poemas. Sendo assim, a métrica se tornou um fator limitante nesse trabalho.

Diversas escolhas tradutórias foram definidas a partir do número de sílabas das palavras e, ainda que o poema em português omitisse alguns dos sentidos do poema japonês, acabei priorizando a manutenção das 31 sílabas. Essa dificuldade ficou evidenciada nas palavras homófonas, pela utilização do recurso *kakekotoba*, que dá mais de um sentido à interpretação poética. Nem sempre foi possível traduzir para o português essas características de forma explicativa, pois, se fosse optar por colocar no poema os dois significados de uma mesma palavra talvez ultrapassasse a métrica do *waka*. Porém, ainda que métrica definisse na tradução final as palavras a serem utilizadas, não deixei de priorizar também a imagem estética do poema. Alguns poemas contêm metáforas que não fazem tanto sentido para um leitor brasileiro, como os locais famosos no Japão e as flores de cerejeira, que não têm a mesma significância entre uma cultura e outra; mesmo assim, conforme a interpretação, em determinados poemas foi essencial manter alguns termos que causavam estranhamento.

Foram muitos os questionamentos durante a tradução e, ao final, acabei por questionar inclusive a utilização da métrica; conforme mencionado no capítulo 2.1, sendo o japonês uma língua essencialmente fonética, o escalonamento dos versos se torna um processo mais simples, não existindo até mesmo a distinção entre sílabas tônicas para a contagem. Já no português brasileiro as vogais finais e iniciais se unem e a última sílaba tônica é a que encerra a contagem do verso. Consequentemente, questionei se o método de divisão de sílabas poéticas de maneira distinta entre as duas línguas não estaria invalidando a ideia inicial de manter a mesma métrica do *waka* em japonês. Porém, com o decorrer da tradução essas inquietações foram sanadas quando me dei conta de que o tradutor nem sempre é capaz de minimizar as diferenças culturais e linguísticas, na minha compreensão uma tradução deve transmitir ao máximo a mesma ideia de uma cultura para a outra, e, para tanto, a língua de partida deve ser moldada conforme as regras e usos da língua de chegada.

A tradução de poesia, em especial a japonesa com métrica, é um processo que—conforme minha reflexão a partir deste trabalho, demanda a compreensão e utilização de diversas técnicas tradutórias. Acredito que as traduções e as questões aqui abordadas possam servir como base para a tradução dos demais poemas da antologia *Hyakunin Isshu* ou novas traduções da poesia japonesa feminina.

REFERÊNCIAS

- BARANCZAK, S. *Saved in Translation: Sketches on the Craft of Translating Poetry*, Poznan, 1992.
- BENEDETTI, I. Historicidade e crítica — táticas usadas na tradução de poéticas antigas. *TradTerm*, São Paulo, n. 16, p. 13–36, 2010.
- BROWER, R. *Tanka*. In: *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Tóquio: Kôdansha, 1983. v. 7, p. 343.
- CAMPOS, H. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. *Metalinguagem – Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, p. 21–38, 1967.
- CAVANAGH, C; LORMAN, Y. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4a Ed. Princeton: Princeton University, 2012.
- CUNHA, A. **O livro de travesseiro**: questões de autoria, tradução e adaptação, 2016, 296 fl. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/134427>>. Acesso em: 22 abr 2018.
- FRANCHETTI, P. **Haikai**: antologia e história. 4a. Ed. Campinas: Unicamp, 2012.
- KEENE, D. *Japanese Literature: an introduction for Western Readers*. Tóquio: Charles E. Tuttle Company, 1955.
- KEENE, D. (Ed.). *Modern Japanese Literature: an anthology*. Nova Iorque: Grove, 1994.
- KEMPINSKA, O. **A Tradução do Feminino**: Szyborska. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 33, p. 35-50, 2014.
- MOSTOW, J. *Pictures of the Heart: the Hyakunin Isshu in word and image*. Honolulu: Hawai’i University, 1996.
- MURASAKI, S. **O Romance do Genji**, vol. 1. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio d’Água, 2008.
- _____. **O Romance do Genji**, vol. 2. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio d’Água, 2008.
- NAKAEMA, O. **Os Recursos Retóricos na Obra Kokinwakashû (Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje)**: uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso Kaketoba, 2012, 274 fl. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.
- POEMA 2**. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabuoshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.
- POEMA 9**. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabuoshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.
- POEMA 19**. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabuoshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 38. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 53. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 54. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 56. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 57. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 58. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 59. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 60. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 61. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 62. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 65. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 67. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 72. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 80. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 82. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 88. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 90. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

POEMA 92. Manabu Oshieru (site, 2015). Disponível em: <<http://www.manabu-oshieru.com/hyakunin/088.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

RAMIREZ, E; COPELAND, R. *The Father-Daughter Plot: Japanese literary women and the law of the father*. Honolulu: Hawai'i University, 2001.

RÓNAI, P. **A Tradução Vivida**. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SEI, S. **O Livro do Travesseiro**. Tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Madalena Cordaro, Lica Hashimoto e Luiza Nana Yoshida. São Paulo: 34, 2013.

VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. Londres: Routledge, 1999.

APÊNDICE

Trechos do diário de tradução

14/09/2017

22:49

Terminei a primeira versão da tradução do poema da Ukon e fui escolher o próximo. Procurei alguns sites japoneses com todos os poemas listados e achei um index com todos de forma muito breve. Poema e autor, só. Eu estou gostando de traduzir eles... A parte mais difícil ainda é a métrica em português, estou usando um contador online para me auxiliar nos versos e quando termino envio para uma amiga minha que confirma se estão certos. Muito que bem, a escolha do poema 53 foi meio que por acaso, dentre os 100 poemas já estou decorando quais os 21 que são de autoria feminina e o número 53 me veio à mente. Lendo a explicação do poema fiquei surpresa com a coincidência da interpretação da ironia da autora. No poema da Ukon há uma abertura para a interpretação que ela está sendo irônica, pois foi abandonada e tá lamentando a vida do fulano. A Haha é parecida, ela tá lamentando a noite sozinha, mas está sendo bem incisiva, eu aqui sozinha e você na gandaia. Ora, pois, vou fazer um poema sobre isso. Então, enquanto pensava nessa similaridade me dei conta que eu estou traduzindo 21 poemas de 21 mulheres diferentes. Eu, só eu. Ou seja, os poemas que eu vou traduzir vão todos ter uma similaridade que sou eu! Não sei como transpassar essa diferença das 21 autoras nessas 31 sílabas. Tento usar palavras diferentes? Mais formalidade em uns do que outros? Cada autora tinha um estilo diferente, uma escolha diferente de palavras... A minha tradução vai conseguir passar isso? Nesses dois poemas que traduzi até então, acho que não. Não estou passando essa diferença. Como fazer isso...

Mostrei as traduções para a Yuki, que mora comigo. Ela gostou da tradução do poema da Ukon, mas não do da Haha. Ela explicou que o poema expressa que a noite foi muito, muito longa mesmo e que na minha tradução o tempo passado parecia curto. Eu já sabia disso, que minha tradução não tinha ficado exatamente como gostaria de traduzir, mas, em 14 sílabas tive dificuldade e acabei deixando como estava. De qualquer forma, pensando sobre o que ela disse, consegui alterar dois versos do poema aumentando a sensação de tempo corrido durante a noite que ela esperava.

16/09/2017 - 19:12

O poema 54 está sendo difícil de traduzir. Não entendi direito o significado de cada verso e tenho que estudar bastante primeiro as explicações em japonês. Oh, acabei de me lembrar que posso olhar a tradução do Joshua. Realmente, pelo visto não fui a única com dificuldade nesse poema, Joshua não manteve a ordem 5-7-5-7-7. Coisa que eu também cogitei fazer... Ok, entendi errado. Ela não tá inteiramente triste, na verdade ela tá tão feliz em ouvir aquilo que gostaria de morrer porque sabe que o futuro é incerto. Nossa, esse poema é muito bom. O que complica muito a minha vida pois agora não sei como traduzir mesmo. Esse poema foi o que mais mexi, pensei, remexi nos versos. Saiu algo mais ou menos.

Não vou te esquecer
São só palavras efêmeras
Como o meu futuro
É difícil saber que
Viverei depois de ouvir

Mudei então, fiz praticamente outro poema inteiro:

Não vou te esquecer
Ao ouvir essas palavras
Desejei que fosse
Meu último dia, pois
Não são fáceis de manter

Estou com vergonha de anotar a data de hoje, demorei muito para voltar a escrever.

05/10/2017

Terminei a tradução dos três poemas e passei para o arquivo preparado pelo Andrei *sensei*. O arquivo é muito extenso, pede diversas informações sobre o poema, sobre os versos, sobre cada palavra e sobre o autor. É um trabalho cansativo e difícil, pois, a parte gramatical de cada palavra não é muito meu forte. De qualquer forma, essa transcrição me ajudou muito a entender o poema melhor e principalmente a língua japonesa.

Hoje voltei a realizar a tradução dos poemas e vou começar pelo início, Imperatriz Jito. Baixei um aplicativo de memorização dos poemas que também os recita. É muito lindo (wasuramoti).

Na aula de revisão a minha professora avisou "ANOTEM AS PÁGINAS E TODAS AS REFERÊNCIAS!", pensei "certo, vou fazer isso". Olhando agora, não fiz ainda... Vou começar agora. Como faço a tradução?

Em primeiro lugar, olho o poema em japonês e o escuto. Depois tento cantar junto na forma que se canta o *tanka*. Várias vezes (porque acho bonito), mas também para fixar o som que quero passar para o português. Depois, abro um index com todos os poemas online, copio e colo no *youtube* para ver a

carta e abro um site japonês com as explicações. Na verdade, como agora tenho o aplicativo (*Wasuramoti*) não preciso tanto do *youtube*.

No Monte Kagu
 Mantos brancos a secar
 Passou a primavera
 Nas flores brancas de amora
 Parece que é verão

Sem que percebesse
 A primavera acabou
 No Monte Kagu
 Mantos brancos a secar
 Parece que é verão

No Monte Kagu
 Mantos brancos a secar
 Passou a primavera
 Sem que pudesse notar
 Parece que é verão

Amei a primeira versão do poema, mas já estou prevendo as críticas da minha professora de japonês "Não é isso que o poema diz! Não fala sobre amora" Eu sei, eu sei. Mas estou interpretando qual a sensação que o poema passa, o que a poeta estava vendo. O poema representa a chegada do verão depois da primavera chuvosa onde o Monte Kagu fica coberto por nuvens, troquei a ordem dos versos porque quero que o poema seja o mais visual possível, quero que pensem no verde do Monte Kagu e no branco dos mantos a secar.

Onde entram as amoras, então? A palavra problemática nesse verso é "*shirotae*", não é fácil encontrar um único sentido ou

o sentido original dela no poema. No livro *Pictures of the heart* (MOSTOW, 1996) a tradução desse poema traduz "shirotae" por "whitest mulberry", ou seja, nas traduções do inglês eles se referem às amoras para remeter ao branco das roupas, mas na verdade o termo não se refere a amoras, no Japão nem tem flor de amora. Parece que confundiram com o termo para tecido branco feito a partir de um bichinho que come a folha de amora e produz uma seda, um bicho da seda mesmo. Todavia, porém, depois de ler a versão em inglês tive a ideia de pesquisar o quão branca é a flor de amora e se, para um público não japonês, faria sentido essa referência (a insistência nesse verso é porque gostaria de reforçar a ideia do branco sobre o Monte Kagu no verão, por isso optei por manter o verso), acontece que fez sentido para mim. Entretanto, no fundo eu sabia que aquele verso não pertencia ao poema. Já na segunda versão pedi ajuda para uma amiga japonesa que poderia me explicar o sentido de *shirotae* no poema e me convenci de que não, não há o menor sinal de flores ou amoras.

Portanto, já conformada e após o término da segunda versão - esta mais fiel inclusive na ordem dos versos - continuei buscando uma ordem que proporcionasse mais elementos visuais e cheguei à última versão que rima! Ora, agora a ordem está como eu quero, mas, durante o ajuste da métrica o verso acabou rimando. De longe não era a musicalidade que eu buscava, qualquer rima em "ar" me soa forçado, ainda mais ao cantar as 31 sílabas.

Por fim, desgostosa com a versão final que deveria ser o balanço entre as duas primeiras e ciente de que a que mais gostei não representa a visão da autora, escolhi a segunda versão que se mantém fiel como um labrador que lambe o pé do dono mesmo quando ignorado.

Muito complicado decidir o que a poeta quis passar no poema. A primeira versão soa mais bonita em português e tem mais elementos visuais, mas foge do que o poema original diz.

Cabe a mim a consideração se a imagem é mais importante do que o sentimento do poema, não só isso, a imagem que eu passo com a primeira versão é diferente da imagem que a poeta estava vendo naquela época e não é esse o tipo de tradução que quero fazer.

Poema 19

Tá aí um poema que exige certo conhecimento de botânica. Ou pelo menos um dicionário com nomenclatura científica. Caniço é a planta que eu quero, agora, nó de caniço? Essa expressão soa estranha em português.

Aquém disso, o primeiro verso *naniwagata* só pode ser traduzido por Baía Naniwa, verso que em português fica com cinco sílabas, entretanto, para cumprir a métrica e manter o sentido do poema teria que colocar esse verso na terceira estrofe. Só que fazendo isso não consigo passar todo o resto das diversas informações em apenas 26 sílabas.

Está me dizendo que iremos passar nossas vidas sem nos encontrarmos?

Nem por um momento tão curto quanto o espaço entre os nós de um caniço?

Passaremos a vida sem nos encontrarmos

É isso que estás dizendo?

Não nos encontraremos nessa vida

Logo morrerei

Nas memórias desse mundo

Desejo que tenha

Mais um encontro com você

Desejo que apenas

Te veja mais uma vez

Antes de morrer

Para que possa levar

Essa memória ao além

Sobre Murasaki

De uma mulher tão inteligente e poderosa eu não poderia esperar um desafio menor que este. O poema dela liga todos os versos com conexões que até um japonês acha difícil de explicar. Fiz a primeira versão para o poema e com ela fiquei - insatisfeita. Acontece que colocar dentro das 31 sílabas a história do encontro noturno entre a Murasaki e sua amiga de infância, que tem o rosto brevemente iluminado pela luz da lua, por um tempo tão breve que elas não foram capazes de se reconhecer, pois as nuvens cobriram a Lua, acabando com a luz que iluminava o rosto da amiga. Então, algumas (muitas) vezes a primeira versão não condiz com o poema original, como se eu tivesse tentando copiar a pintura de um quadro, o resultado é simplório e essencialmente diferente do original. Portanto, uma das coisas que facilita meu trabalho de tradução é separar verso por verso. Individualmente ou em pares, crio versos em português que respeitem a métrica e o sentido do poema original, mas não na ordem. São versos soltos que depois, fazendo uma montagem, transformo em *tanka*. Nesse poema, consegui traduzir e encaixar na métrica os dois versos finais:

Assim como a luz da lua

Foi coberta pelas nuvens

Entretanto, eles não se alinham com os três versos anteriores, os quais ainda não consegui formular uma versão melhor, apenas o segundo verso sei que será

Não deu tempo de saber

Embora ainda não saiba os demais - primeiro e o terceiro. Isso porque acaba sendo mais fácil traduzir primeiro os versos que já compreendi completamente, coloca-los na métrica e deixa-los em stand-by, prontos para serem acomodados entre as 31 sílabas que mais parecem 310.

Assim que iniciei a releitura do poema 58, procurei o Joshua para consulta, soltei um suspiro. Lembro desse poema de anos atrás, do jogo entre soyo-soyo e de como eu me preocupei com a tradução disso mas passei adiante.