



miguilim

revista eletrônica do netli

volume 10, número 4, nov.-dez. 2021

QUATRO HAICAIS DE BASHÔ: POR UMA POÉTICA COMPORTAMENTAL



FOUR HAIKU BY BASHÔ: TOWARDS A BEHAVIORAL POETICS

Leonardo Pinto dos REIS
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Andrei CUNHA
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES
RECEBIDO EM 30/06/2021 • APROVADO EM 22/02/2022
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v10i4.3601>

Resumo

Com base nas ideias de Meschonnic (1980), que propõem pensar a tradução como uma prática teórica, o presente artigo busca apresentar, através da produção de quatro traduções comentadas de poemas de Matsuo Bashô para o português brasileiro, uma elaboração teórica de tradução do gênero poético japonês chamado haikai que considere aspectos comportamentais e biográficos do poeta, assim como perspectivas intrínsecas à poética do Japão. Definida a partir do conceito de *dô* (道), essa poética comportamental observa preceitos artísticos tradicionais do Japão, tais como a inexistência do eu lírico e a percepção da arte como instrumento para uma evolução espiritual, com o intuito de produzir textos que melhor dialoguem com a tradição e os ideais estéticos que influenciaram a obra de Matsuo Bashô. O princípio de Meschonnic de que devemos

considerar o texto como situado em um lugar social, linguístico e histórico age para localizar as traduções dentro do contexto ocupado pelo haikai na literatura brasileira, assegurando que os aspectos da poética japonesa ressaltados possam ser compreendidos como tendo valor estético dentro dos textos em português.

Abstract

Based on Meschonnic's proposal (1980) to think translation as a theoretical practice, this article seeks to present, through four commented translations of poems by Bashō into Brazilian Portuguese, a theoretical framework for the translation of haiku, based on the analysis of behavioral and biographical aspects of Bashō's literature, as well as some elements of a point of view intrinsic to Japanese poetics. Based on the concept of *dō* (道), this behavioral poetics takes in consideration traditional Japanese artistic precepts, such as the inexistence of a poetic persona and the perception of art as an instrument for spiritual evolution, with the aim of producing texts that promote a dialogue with tradition and the aesthetic ideals that influenced the work of Bashō. Following Meschonnic's proposal, we try to consider the text as situated in a social, linguistic, and historical place and to locate the translations within the context of haiku in Brazilian literature, in order to highlight aspects of Japanese poetics which can be understood as having aesthetic value within the context of poetry in Brazilian Portuguese.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Haikai. Bashō. Poética. Tradução de poesia. Dō.

Keywords: Haiku. Bashō. Poetics. Translation of poetry. Dō.

Texto integral

Introdução

Sendo o haikai — poema de três versos com 5-7-5 sílabas ou moras — o gênero poético japonês mais conhecido fora do Japão, pode-se dizer que Matsuo Bashō (松尾芭蕉) (1644–1694), o principal expoente dessa forma, é o poeta japonês mais conhecido no mundo. No Brasil, ele é o mais traduzido, com oito publicações entre 1983 e 2017, segundo levantamento bibliográfico que realizamos — isso sem mencionar a sua presença em inúmeras publicações e antologias organizadas em nosso país.

O presente texto é uma tentativa de elaboração teórica para embasar uma abordagem tradutória nova para os haicais de Bashō no Brasil, que leve em conta um número maior de elementos da poética japonesa para informar a criação dos poemas traduzidos. De maneira a ilustrar essa proposta, discutimos a tradução de quatro haicais de Bashō, realizada por um dos autores do artigo.

Para a elaboração das traduções aqui apresentadas, foram consideradas experiências anteriores na área. Chegando com os primeiros imigrantes japoneses — em especial, Nempuku Sato (1898–1979), que compunha em japonês —, o haikai só passou a despertar admiração em terras brasileiras a partir do movimento modernista. Valorizado “como ideal de coloquialidade, de registro direto da sensação e do sentimento e como forma adequada ao tempo rápido do

presente” (FRANCHETTI, 2008, p. 256), o breve poema japonês chegou aos poetas participantes da Semana de 22, ávidos por novas perspectivas estéticas, pela via de interpretações francesas. Em verdade, o próprio texto apresentado em 1927 como sendo um haikai “original” do Japão era um haikai francês publicado em 1921 (FRANCHETTI, 2008, p. 260).

Nas décadas de 1930 e 1940, Guilherme de Almeida (1890–1969) incorporou a forma poética japonesa à literatura brasileira: utilizou rimas e adaptou a métrica original das dezessete sílabas poéticas para o método de contagem da poesia em língua portuguesa, dispondo o haikai em três segmentos de frase que correspondiam aos três versos (FRANCHETTI, 2008, p. 261). Com sua brevidade e coloquialidade, o haikai influenciou a criação dos poemas breves e coloquiais de escritores como Oswald de Andrade (1890–1954), Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), Manuel Bandeira (1886–1968), e chegou até às abordagens experimentais de Haroldo de Campos (1929–2003) e demais poetas concretistas, calcadas em estudos realizados por Ernest Fenollosa e Ezra Pound — o “método ideogramático” deste último influenciou as traduções de Haroldo de Campos, que tinham o ideograma (*kanji*, em japonês) como “o centro, o princípio estruturador da poesia do haikai” (FRANCHETTI, 2008, p. 264), uma vez que nele estaria radicado o elemento visual intrínseco à poesia japonesa (CAMPOS, 2010, p. 63). O haikai e os estudos de Paulo Leminski (1944–1989), ao conterem influências do zen — escola budista bastante difundida no Japão, cujos preceitos se fazem presentes em diferentes manifestações artísticas japonesas, como a cerimônia do chá—, adicionaram um elemento japonês ao haikai brasileiro, que até então abordava o poema de dezessete sílabas “a partir de um ponto de vista essencialmente formal” (FRANCHETTI, 2008, p. 264) e pautado em leituras que chegavam ao Brasil via Europa e Estados Unidos.

No âmbito contemporâneo, é válido citar haicaístas como Alice Ruiz (1946–), Teruko Oda (1945–), Ricardo Silvestrin (1963–) e o Grêmio Haikai Ipê (fundado em 1987), que seguem construindo a história dessa forma poética em nosso país, ora aproximando-se da tradição do haikai brasileiro que bebeu das leituras do Atlântico Norte; ora buscando a valorização de elementos do haikai japonês; ou ainda utilizando ambas as influências.

Além disso, buscamos em fontes próximas ao Japão a descrição da poética e da estilística do haikai. Por exemplo, Kawamoto (2000), ao tratar dos princípios da composição de haikai no estilo de Bashô, alude ao famoso dito do poeta: “Aprenda sobre o pinheiro com o pinheiro. Aprenda sobre o bambu com o bambu”. Esse preceito enfatiza o distanciamento de perspectivas ocidentais que pregam “um ponto de vista distanciado, [...] uma observação desinteressada do bambu como uma entidade distinta daquele que o observa”. Em verdade, a poética do haikai de Bashô pede um poeta próximo à sua obra e ao seu objeto inspirador: “O ensinamento que orienta a ‘aprender com o bambu’, na verdade, instiga o sujeito a abandonar sua posição privilegiada, e encoraja o poeta a ‘adentrar’ e a se engajar com o objeto do seu discurso” (KAWAMOTO, 2000, p. 64). Shirane (1998), por sua vez, ao descrever extensivamente as diferentes correntes que Bashô adotou durante sua vida (algumas das quais serão mais bem definidas quando da apresentação das traduções, tais como o *karumi* e o *fûkyô*) e também pormenores pertinentes ao seu local de moradia e peregrinações, expressa em seu argumento a

consideração de elementos externos ao texto — sociais e comportamentais —, bem como a valoração das influências desses dentro das composições.

Como foi brevemente aludido, algumas fontes brasileiras se utilizaram de conceitos japoneses para melhor descrever a poética do haikai de Bashô: Franchetti (1996) fala do haikai como “forma iniciática de disciplina e exercício espiritual” (p. 18-19), ao revelar que o escritor japonês promoveu a “elevação do *haikai* ao estatuto de [...] um caminho de vida, uma forma de ver e de viver o mundo” (FRANCHETTI, 1996, p. 18). Também Leminski (1983) enfatiza o elo do haikai de Bashô com a espiritualidade e a conduta de vida, ao dizer que o poeta “transformou a prática frívola do *haikai* em caminho espiritual para a experiência zen” (LEMINSKI, 1983, p. 80), ressaltando que o objetivo de elevação espiritual está presente desde o processo de composição até a própria realização do objeto artístico: “a religiosidade não se distingue das ‘formas’ materiais em que se manifesta. [...] O zen [...] realiza-se através de *práticas* (formas sociais) concretas, materiais, físicas” (LEMINSKI, 1983, p. 67-68). Nesse sentido, propomos falar de uma poética que considera o modo de vida do poeta, uma **poética comportamental**.

Os *caminhos* referidos por Franchetti (“caminho de vida”) e Leminski (“caminho espiritual”) remetem a um conceito “filosófico-estético” japonês chamado *dô* (道)¹. Abrangendo as semânticas de “caminho”, “percurso”, “método”, “ensinamento”, “princípio” (OKANO, 2013, p. 9), ele ajuda a explicar a perspectiva a partir da qual essa poética do comportamento se constitui. Ao valorizar o modo de fazer, o *dô* destaca a importância do processo de elaboração do objeto artístico, o qual, comumente, se estende para além da esfera das artes:

A arte do *dô* [...] lança luz sobre o “modo pelo qual” se efetiva uma ação, sobre a montagem processual para alcançar ou conquistar determinada habilidade artística juntamente com a busca de uma espiritualidade mais elevada. (OKANO, 2013, p. 10)

Novamente, tem-se a ênfase na arte como forma de elevação do espírito: para a poética japonesa, a criação do “objeto artístico” depende de um “fazer artístico” capaz de significar e desenvolver a própria existência. Como bem ressaltado por Leminski, tal percepção remonta às práticas zen budistas japonesas, que se amparam na produção estética para promover uma evolução espiritual. Diz Mara Miller (2011, s/p) que, para o monge Kûkai (774–835), a arte ia além de ser um ritual religioso, sendo também um método para a compreensão da verdade e da sabedoria, que a linguagem mal conseguiria conceber. Percebe-se, então, como a criação artística, por ser instrumento para o melhoramento do ser, só pode ser concebida a partir de uma poética que considera o modo de conduta: “no zen budismo, a estética [...] é crucial, pois contribui para o alcance do objetivo espiritual, que se encontra distante das buscas da vida comum” (MILLER, 2011,

¹ Esse conceito tem origem na China, com o taoísmo, mas o *dô* é uma versão bastante modificada e adaptada à realidade japonesa. Da mesma forma, no confucionismo, a metáfora da “lei do pai” não é a mesma da Europa (a palavra ou *logos*), e sim o “caminho” (道, *dao*). Ela pode ter seu sentido expandido para significar *logos*: “um dos outros sentidos de *dao* é ‘falar’; *dao* é empregado algumas vezes como um conjunto de ensinamentos (‘o que alguém falou’)” (SINEDINO, 2012, p.18).

s/p). Tais condições aproximam o comportamento do fazer artístico até o ponto da impossibilidade de dissociação entre as práticas pessoais e a constituição de uma poética — aquilo que propomos chamar de *poética comportamental*. Unindo a composição de poemas a um determinado estilo de vida que busca a elevação espiritual através da própria elaboração artística, o *dô* mostra que “o processo da construção é a essência do ato” (OKANO, 2013, p. 10).

Assim, as traduções que serão aqui apresentadas se diferenciam dentro da genealogia do haikai brasileiro por terem sido concebidas considerando elementos do haikai japonês (especialmente, do haikai de Bashô) e da própria poética japonesa que a tradição do haikai no Brasil, ao tomar o breve poema principalmente pelo aspecto da forma, acabou não ressaltando. Os trabalhos de Franchetti (1996) e Leminski (1983), mais recentes em relação aos de Guilherme de Almeida e aos dos poetas concretos, já sinalizavam traduções que iam na direção da poética do haikai japonês. As traduções apresentadas aqui buscam uma ainda maior aproximação dessa poética comportamental, aprendendo “sobre o bambu com o bambu” (isto é, dando ênfase à proximidade entre o poeta e o objeto de inspiração) e valorizando aspectos comportamentais e biográficos do artista que terão influência em seu modo de fazer poesia.

Alguns aspectos da literatura japonesa podem também ajudar a explicar o formato do presente estudo. Na tradição literária nipônica, há um gênero chamado *haibun*, um “texto em prosa que rodeia, como se fossem pequenas ilhas, um grupo de haicais [...] passagens em prosa se completam e reciprocamente se iluminam.” (PAZ, 1983, p. 39–40). Ora, ainda que nesta tradução comentada o texto possua espaço bem maior do que aquele que pequenas ilhas ocupariam, sua relação para com os poemas traduzidos é dialógica; no sentido de que a definição de determinado conceito poético de Bashô presente no texto terá no poema apresentado em seguida a busca de uma exemplificação. Assim, teoria e prática se complementam, enquanto compartilham do mesmo fluir de raciocínio.

Os poemas aqui apresentados, traduzidos por um dos autores deste artigo, não surgem do intuito de serem “versões definitivas”, em detrimento de outras. Trata-se de um exercício de tradução que visa apresentar textos que dialoguem mais intimamente com a poética nipônica, especialmente a de Bashô, e com as correntes estéticas vigentes no Japão do século XVII, e que, junto a isso, sejam ainda atraentes esteticamente para o público brasileiro do século XXI. Contemplando essas perspectivas, aproximamo-nos das reflexões de Meschonnic presentes em “Propostas para uma poética da tradução” (1980); em especial, a valorização do “conhecimento histórico do processo social de textualização” (MESCHONNIC, 1980, p. 79), percebendo o texto como um “ser-no-mundo”, sujeito às influências e a influenciar a “língua-cultura-história” (MESCHONNIC, 1980, p. 85) onde se faz presente. Nesse sentido, o ato de traduzir não será o “transporte do texto de partida para a literatura de chegada”, mas sim uma “elaboração na língua [de chegada]” (MESCHONNIC, 1980, p. 85). Assim, tanto considerações relativas ao ambiente de partida como àquele de chegada se fazem relevantes, uma vez que permitem uma visão mais ampla das peculiaridades linguísticas, culturais e históricas influentes na criação, na recepção e no estabelecimento dos textos dentro dos referidos ambientes.

Elementos estéticos japoneses e a síntese de Bashô

Antes de ser uma forma independente, o haikai era o *hokku*, a parte inicial de um *renga* (“poema encadeado”). O *renga* surgiu na Corte Imperial da Era Heian (794–1185), mas ganhou impulso maior no século XIII, entre a classe militar. Trata-se de um fazer poético comunitário que precisa de ao menos dois participantes. Os exemplos mais célebres de *renga* pertencem ao século XV e estão associados à atividade poética do monge Sôgi (1421–1502). Aos quarenta anos de idade, esse poeta realizou uma série de viagens pelo Japão, ensinando composição poética aos daimios do interior e escrevendo tratados de poesia e diários de viagem. Aos cinquenta anos de idade, Sôgi construiu uma pequena cabana de palha em um ponto isolado e passou a se dedicar inteiramente à poesia, conduzindo sessões de *renga* e dando aulas de composição à alta nobreza. Em 1488, Sôgi e seus discípulos Shôhaku e Sôchô se reuniram em Minase, no antigo palácio do imperador Gotoba. Em homenagem ao falecido imperador, que fora um importante poeta e defensor das artes, eles compuseram *Minase sanginhyakuin* (“Cem estrofes de três poetas em Minase”), um *renga* de estilo solene e sério, considerado como o exemplo mais perfeito dessa forma poética.

Na Antiguidade, a poesia de tendência cômica era chamada de *haikaiuta* (“poemas de brincadeira”). Na Idade Média japonesa (séculos XII a XVII), a palavra *haikai* passa a ser usada na expressão *haikai no renga*, para designar um poema de conteúdo cômico. Na Era Edo (séculos XVII a XIX), o *haikai* viria a se separar do *renga* “sério”, evoluindo para um gênero independente.

O *hokku*, a primeira estrofe do *renga*, tinha três versos de 5-7-5 sílabas e se tornou, com o tempo, uma parte à qual se dava especial importância, quase independente do resto do poema. Bashô desenvolveu um novo estilo, no fim do século XVII, que transcendia a dicotomia entre o sério e o cômico, adotando uma postura humanista e buscando uma dimensão espiritual para compreender a realidade — tudo isso, dentro do limitado espaço do *hokku*.

Assim, percebe-se que *haikai* remete ao humor — ou melhor, ao choque, à discrepância — emanado da adição da linguagem popular a uma forma clássica de literatura. Em meados de 1680, Bashô passou a desenvolver sua escola de haikai em uma cabana nas redondezas de Edo (atual Tóquio) (SHIRANE, 1998, p. 61), crescente centro urbano que começava a contestar o protagonismo político, econômico e cultural da região de Kansai (onde se encontram as cidades de Quioto e Ôsaka). Nesse local, o poeta encontrou liberdade para adotar diferentes correntes artísticas e, eventualmente, renovar a poética do haikai, elevando-o ao nível do que ele, Bashô, considerava uma arte poética (*fûga*) (SHIRANE, 1998, p. 294) — isto é, aquela arte que se insere historicamente na tradição.

O diferencial foi o seguinte: antes de Bashô, o haikai baseava-se no **contraste** entre as dicções tradicional (amparada em textos do cânone e temas poéticos consagrados) e popular (a linguagem da nova classe burguesa). No longo período de paz que os japoneses conheceram durante a Era Edo (1603–1898), os burgueses começaram a consumir arte e, com isso, passaram a demandar e a produzir obras que falassem também da sua realidade de classe social ascendente. Enfatizava-se a diferença e o choque oriundo da coexistência entre a linguagem literária e aquela do cotidiano. Bashô, por sua vez, valorizou a **combinação**, o

diálogo entre o tradicional e o contemporâneo. Kawamoto (2000, p. 66–67) explica que o caráter distintivo desse método está no modo como a linguagem clássica elevava temas modernos, ainda mundanos, ao nível artístico, ao mesmo tempo que tinha suas conotações tradicionais renovadas por meio da interação com a dicção contemporânea. Essas “conotações tradicionais” eram os chamados *hon’i* (SHIRANE, 1998, p. 295): significados agregados, já estabilizados na tradição poética japonesa pelo uso constante e ocasional popularização, que compunham parte da semântica de determinados significantes; por exemplo, a aparição da “chuva de verão” traria consigo uma sensação de melancolia ao texto (SHIRANE, 2012, p. 39).

A importância de tal operação promovida por Bashô explicita-se quando se percebe que essa interação é em si mesma *haikai*, justamente pela sua capacidade de possibilitar a inserção de novos itens ao cânone enquanto também enriquece e até mesmo ressignifica motivos consagrados; em suma, por criar algo novo e inesperado. Vejamos o seguinte poema, em que o hibisco (*mukuge*), associado à efemeridade e à beleza delicada, tem sua conotação tradicional modificada pela relação que estabelece com outro elemento do texto, o cavalo (*uma*), que, por sua vez, também ganha novas nuances a partir do *hon’i* da flor:

道のべの木槿は馬にくはれけり
michi no be no | mukuge wa uma ni | kuwarekeri

beira da estrada
 os hibiscos o cavalo
 comeu!

Presente no relato de viagem *Nozarashikikô* (1684)², o texto possui uma montagem bastante recorrente na composição de haicais: a construção de uma expectativa, baseada no *hon’i*, que se resolve de maneira inesperada; ou ainda, a inversão dos valores estéticos tradicionais (KAWAMOTO, p. 2000, 108). A tradição pede que o poema dê destaque à fragilidade da existência do hibisco — flor que desabrocha pela manhã para murchar à noite (KAWAMOTO, 2000, p. 120) —, ou mesmo a beleza do acaso de se ter uma oportunidade para a contemplação da flor. Entretanto, o haikai de Bashô brinca com essa conotação clássica: primeiro, sugere a valorização do momento, o olhar atento para o passar do tempo, mas, em uma espécie de *plot twist*, revela que a flor é inesperadamente devorada por um cavalo (talvez aquele montado pelo próprio Bashô durante a peregrinação). Assim, o hibisco clássico e sua efemeridade são literalmente digeridos pela abordagem moderna: pelo cavalo que, “insensível” à efemeridade tradicional, a ressignifica em função do contemporâneo. Ao mesmo tempo, essa interação também permite interpretações que ressaltem a fragilidade do efêmero, assim aproximando o cavalo da esfera das conotações clássicas.

Tomando a sequência de aparição dos elementos como imprescindível para a construção dos efeitos de surpresa e de combinação, busquei manter, no haikai brasileiro, a ordem sintática do texto em japonês. O primeiro verso situa a cena

² Fonte: <<http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/nozarsi/nozara04.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

dentro do que parece ser uma paisagem rural – o termo gramatical que o finaliza, *no*, sinaliza uma conexão entre substantivos, indicando que algo relativo à “beira da estrada” (*michi no be*) irá surgir; entretanto, não a apresenta explicitamente como lugar onde algo se dará, abrindo espaço para a possibilidade de algum aspecto intrínseco à beira da estrada poder complementar a frase. Por exemplo: *michi no be no sabishisa* tem o significado de “a solidão (*sabishisa*) da beira da estrada”. Dessa forma, o tradutor julgou que a menção pura e simples ao local pudesse trazer ao texto de chegada ambas as possibilidades que a partícula *no* apresenta em japonês: “beira da estrada”, sem preposição ou artigo, pode tanto indicar o lugar onde certa cena se dará como também servir de prelúdio para algum aspecto que viesse a ser ressaltado.

O segundo verso, composto exclusivamente pelas flores e o cavalo, apresenta os seres e define a paisagem. Até aí, o texto é uma descrição natural com toques de efemeridade. Na tradução, buscou-se manter a seguinte ambiguidade sugerida por Bashô dentro desse verso: o segmento *mukuge wa* — no qual *wa* significa que o hibisco (*mukuge*) é o sujeito ou tópico da frase, aquilo do qual se fala — é sucedido por *uma ni*, com *ni* podendo indicar tanto o objeto indireto como o agente da passiva. Ou seja, até o segundo verso sabe-se que há uma relação sintática de dependência entre o cavalo e o hibisco; contudo, não é definida a hierarquia existente entre eles: o animal herbívoro pode ser o objeto em que algo relativo ao hibisco terá efeito, ou então, agente de determinada ação sofrida pela flor. No texto em português, a ausência de pontuação entre os seres os aproximaria da ambiguidade que o *ni* confere à sintaxe do poema em japonês.

Além de ser uma estratégia recorrente no haicai brasileiro moderno (Alice Ruiz e Paulo Leminski a utilizam com frequência), e uma característica distintiva do próprio modernismo, a falta do sinal de pontuação, ao mesmo tempo que se harmoniza com um registro direto e espontâneo da observação natural, no qual a flor e o animal são apenas componentes do cenário, também deixa em aberto outras possibilidades de relação entre os seres — dentre as quais está o ato repentino da linha seguinte, que conclui o poema inesperadamente.

O último verso, em que se encontra a forma passiva (*kuware*) do verbo “comer” (*kuu*), revela que o cavalo é o agente da ação e que o hibisco está a ele subordinado. O termo *keri*, sendo um recurso expressivo do haicai pertencente à categoria dos *kireji* (“palavras de corte”), tem a função de “indicar que uma ação se concluiu e que daí resultou alguma emoção ou sensação relevante para o sentido do poema” (FRANCHETTI, 1996, p. 34). Assim, o poema em português termina com o verbo “comer” flexionado na terceira pessoa do singular, seguido de um ponto de exclamação; a pontuação, fazendo as vezes de *kireji*, busca realçar a surpresa evocada pela resolução do texto. Percebe-se, então, que combinação de dicções é fundamental para o entendimento do apelo artístico desse haicai.

Adotando o haicai apenas do ponto de vista da forma (FRANCHETTI, 2008, p. 262), Guilherme de Almeida acabou por ignorar tais interações entre dicções e mesmo os mecanismos de construção de imagens que suscitavam o inesperado e a surpresa, os quais eram elementos singulares dessa forma poética no Japão. O primeiro desses — a saber, a concomitância entre linguagem literária e não literária — parece encontrar lugar em alguns haicais de Manuel Bandeira, tendo como origem a união entre a temática da natureza e aquela adotada pelos

modernistas, “que incorporaram cada vez mais imagens ligadas à cidade moderna” (COELHO, 2014, p. 135). Veja-se o exemplo apresentado por Coelho, no qual termos pertencentes ao natural se misturam a outros científicos e comerciais (BANDEIRA apud COELHO, 2014, p. 136):

Água de rosas
Ácido bórico
Essência de mel da Inglaterra

Tradutor de Matsuo Bashô e representante do haikai brasileiro da primeira fase do modernismo, Bandeira consegue, no exemplo acima e em muitos outros, uma comunicação entre dicções que resultam em certo caráter inesperado, ou, ao menos, de estranhamento. Em sua primeira fase, o modernismo “deseja [...] conseguir a expressão do conflito fecundo entre o belo e a fealdade. Enquanto se nega a beleza-convenção, busca-se o seu ultrapassamento pela beleza-consequência” (BRITTO, 2009, p. 35). Vê-se uma sincronia, ainda que indireta, entre os valores do movimento cultural brasileiro e a poética do haikai japonês. A adição de termos e temáticas estranhos ao cânone literário era, para os modernistas, uma tentativa de afastamento das idealizações românticas e de adoção do dinamismo e da pluralidade do mundo moderno; de mesmo modo, a adição da linguagem popular ao haikai também buscava certa digressão em relação à poética da literatura clássica e uma melhor representação do contemporâneo.

A geração concretista, em um momento posterior, operou com a visualidade e a capacidade de síntese do haikai (COELHO, 2014, p. 138). Voltando-se novamente para a forma, construiu poemas de extremo valor estético e mesmo teórico, mas que acabaram por se distanciar do componente espontâneo e natural, constituinte imprescindível da dicção do haikai japonês. Ora, o ensinamento de Bashô já referido, que fala sobre “aprender do pinheiro através do pinheiro” mostra que “o poeta deveria se distanciar de desejos egocêntricos e pessoais e adentrar o objeto [inspirador da poesia] para captar sua essência” (SHIRANE, 1998, p. 262). Nesse sentido, a existência de operações composicionais altamente desenvolvidas — como se nota na tradução de Haroldo de Campos do famoso poema de Bashô que versa sobre o sapo pulando no lago/tanque — acaba colidindo com aquela espontaneidade que, para o poeta japonês, deve orientar não só a composição de haicais como também o posicionamento em relação ao objeto inspirador e à própria vida.

Aqui cabe mencionar a estética do *karumi* (“leveza”), a qual defende “um distanciamento deliberado da abstração e da postura poética e uma expressividade descontraída [...] quase não-artística” (SHIRANE, 1998, p. 269). Privilegiando a naturalidade — e mesmo o instintivo —, e distanciando-se das conotações clássicas e do olhar ao passado, o *karumi* buscava a integração do poeta com sua fonte de inspiração (a natureza) para que fosse possível uma composição quase que espontânea: leve. A valorização desse equilíbrio para com o mundo natural tem origens na própria espiritualidade japonesa: o xintoísmo (como é chamado o conjunto de crenças nativo do Japão) entende que “o céu, a Terra e a humanidade [todos os seres naturais] são diferentes manifestações da mesma energia da vida [*kami*]” (YAMAKAGE, 2010, p. 21); e que cada um deve buscar a sintonia entre si mesmo e essa energia primordial. (YAMAKAGE, 2010, p. 19). Ora, já foi dito que a

arte, no Japão, é tida como caminho para evolução espiritual; por isso, o poeta necessita de um comportamento que explore essa conexão entre os *kami* — aquele do poeta e aquele do objeto inspirador — para conseguir compreender a poética do haikai e utilizá-la efetivamente na criação artística. No seguinte haikai, Bashô se encontra conectado ao mundo natural e encontra poesia em uma descrição trivial e despojada:

あらたふと青葉若葉の日の光
ara tôto / aoba wakaba no / hi no hikari

coisa linda!
 nas folhas verdes, nos brotos,
 a luz do sol

Publicado no relato de viagem *Oku no hosomichi* (1702)³, esse haikai expressa o êxtase do poeta ante a contemplação da natureza, dos variados tons de luz refletidos nas folhas ora jovens e relativamente translúcidas, ora desenvolvidas e verdejantes. Ainda que o verso final (*hi no hikari*) inclua os mesmos caracteres do nome da região onde o poeta se encontrava⁴, a menção à montanha/divindade do templo *Tôshôgu* (SHIRANE, 1998, p. 271) vem para enfatizar a beleza da cena observada e a abrangência das interações entre os seres — o poeta, o *kami* das folhas e o *kami* das montanhas, os quais são guardiões do templo. Assim, percebe-se como o texto não se baseia no diálogo entre registros de linguagem ou em resoluções inesperadas, mas na pura contemplação e interação com o meio natural. Em outras palavras, busca-se a impressão de que o haikai emana do poeta de maneira leve e espontânea.

Sendo *ara tôto* uma exclamação de admiração prazerosa, o primeiro verso do haikai traz o deslumbramento perante a cena; razão pela qual a tradução faz uso do ponto de exclamação sucedendo uma expressão coloquial. No verso intermediário, encontram-se as *aoba* (“folhas verdes”) e as *wakaba* (“folhas jovens”). A tradução as apresenta como “folhas verdes” e “brotos”, respectivamente, para realçar a diversidade de tamanhos e cores, e aludir aos diferentes estágios de desenvolvimento das folhas. Os *kanji* de *ao*⁵ e *waka*⁶ são também usados para indicar fases da vida. *Ao* pode significar, acompanhado de outros *kanji*, juventude (basicamente, o tempo da adolescência); e *waka* possui conotações de imaturidade e daquilo que ainda não se distanciou do momento de sua origem.

Ainda no verso intermediário, percebe-se uma construção próxima àquela do primeiro poema estudado. Nele estão dois seres: as “folhas grandes” e os “brotos”. Ao dar ao texto um tom mais próximo da fala natural, o poema se constrói através de uma expressividade quase “não artística”, indo na direção dos princípios estéticos do *karumi*. Apesar disso, seguindo a ordem sintática do haikai em japonês, há no texto em português a inversão entre sujeito e predicado: “a luz

³ Referência do texto japonês: *Trilhas Longínquas de Oku* (2016, p. 26).

⁴ *Hi no hikari* [日の光], “luz do sol”, tem os mesmos *kanji* que *Nikkô* [日光], o nome do lugar.

⁵ *Ao* [青], “azul”, “verde” ou “jovem”.

⁶ *Waka* [若], “jovem”, “novo”.

do sol” (sujeito) aparece apenas no último verso, aludindo ao chamado *taigendome*: procedimento poético japonês

que consiste em finalizar o poema com um substantivo (já que no fim da frase japonesa, normalmente, vai um verbo). A terminação nominal expressa [...] uma ideia de exclamação [...] semelhante a um suspiro. (CUNHA, 2019, p. 30)

Surgindo depois da revelação da emoção suscitada e do seu local de manifestação, “a luz do sol” ganha evidência no haikai em português devido a essa posição final. Sendo elemento imprescindível para a conclusão das construções sintática e semântica, o sujeito é reclamado pelo texto; assim, o atraso em sua menção age reforçando a necessidade de sua presença, dando-lhe destaque quando, enfim, aparece.

Pensando no haikai brasileiro, Paulo Leminski se destaca por considerar elementos culturais e biográficos quando das suas composições e traduções. Mesmo atento às operações desenvolvidas pelos concretistas, o poeta curitibano deixava transparecer em seus textos preceitos do zen budismo, pelo qual demonstrava profundo interesse. Leminski valoriza a simplicidade, o instantâneo, o passar do tempo, e os combina junto da sua própria poética de tendências humorísticas e irônicas, conseguindo “trazer a poesia para dentro do cotidiano, identificando-a à exteriorização elegante e bem-humorada da experiência sensorial mais elementar” (FRANCHETTI, 2008, p. 266). No seguinte haikai, por exemplo, Leminski (LEMINSKI, 1983, p. 98) destaca o despojamento perante a vida, ao mesmo tempo que aproxima sua própria existência da natureza:

soprando esse bambu
só tiro
o que lhe deu o vento

O poema também ecoa preceitos da estética *wabi*, “um sentimento sofisticado e elegante apesar de uma maneira de viver simples e rústica” (OKANO, 2018, p. 179). Compreender o *wabi*, isto é, adquirir a capacidade de ser sensível à beleza e ao ascetismo do mundano, é algo que Bashô também buscou, com o intuito de desenvolver sua capacidade poética e, nesse processo, sua espiritualidade. Assim, as dificuldades e a pobreza são vistas como elementos inspiradores do haikai, uma vez que agem direcionando a essa evolução artística e pessoal. Nesse sentido, a própria escolha do poeta japonês em estabelecer moradia em uma cabana simples nas proximidades de Tóquio é fator influente em seus escritos:

芭蕉野分して鹽に雨を聞く夜かな
bashô nowaki shite | tarai ni ame wo | kiku yo kana

bananeira na ventania
noite de ouvir a chuva
gotejando na bacia

Presente na coletânea *Musashiburi* (1682) (SHIRANE, 1998, p. 64)⁷, esse haikai teria sido composto enquanto Bashô habitava sua rústica moradia. Era um lugar simples, com uma planta da família da bananeira (*bashô*, em japonês) plantada em frente. Essa planta, cuja principal função era a proteção contra a chuva, possuía folhas relativamente frágeis que, quando sucumbiam ao vento, deixavam a água entrar. *Nowaki* refere-se a um vento de outono forte o suficiente para arrancar folhas e avariar a vegetação/lavoura. Bashô se resigna a ouvir a chuva caindo dentro de sua casa. Ora, é através da assimilação do *wabi* que o haicaísta consegue extrair poesia dessa situação penosa e quase miserável. Sendo alguém capaz de compreender a noção de “profundidade espiritual e poética na pobreza material; em objetos simples e modestos; em uma vida ascética” (SHIRANE, 1998, p. 298), Bashô se sensibiliza com a cena e a transforma em arte, encontrando inspiração nas dificuldades.

O deslumbramento sentido pelo poeta está não só na abordagem *wabi*, como também é enfatizado pela própria estrutura semântica do texto em japonês, a qual é recorrentemente utilizada em haicais. Trata-se de uma construção de significado que vai em direção de uma “resolução inesperada”; isto é, o texto começa sugerindo tal sentimento ou imagem, e termina contrariando a expectativa do leitor — situação similar àquela do primeiro poema aqui analisado. No nível lexical, o deslumbramento está expresso em japonês a partir do termo *kana*, “uma partícula pospositiva que indica emoção [e cuja] principal função é fazer com que a palavra antecedente seja vista como o foco do poema, o núcleo em torno do qual se constela a energia poética” (FRANCHETTI, 1996, p. 33). Nesse sentido, *kana*, por estar logo após *yo* (“noite”), a qual por sua vez é precedida pela oração adjetiva *tarai ni ame wo kiku* (“[em que se] ouve a chuva na bacia”), expressa o encantamento com “a noite em que se ouve a chuva na bacia”. Percebe-se, então, como o idioma japonês organiza seus sintagmas de maneira normalmente oposta à do português, condição que permite diferentes arranjos semânticos. Alocando a oração adjetiva antes do substantivo, a estratégia de descrever determinado ser com qualidades que, normalmente, não lhe seriam atribuídas adquire uma capacidade de incitar surpresa no leitor, pois este só saberá o que está sendo caracterizado ao final da frase; no caso do poema em questão, no final do texto.

O haikai em questão exemplifica como a observação de aspectos biográficos também age na aproximação dos vários significados que um poema desse gênero pode apresentar. Afinal, a consideração de que Matsuo Bashô era, de fato, habitante de uma moradia rústica, e que o fazia conscientemente e com objetivos artísticos e espirituais, aproxima o leitor das motivações que levaram à criação do texto e que acabam por ressoar nele. Nesse momento, a poética ocidental consideraria a existência de um eu-lírico. Entretanto, tal separação entre autor e persona poética se mostra desnecessária, pois, na poética japonesa, ela é praticamente inexistente:

A ideia asiático-oriental sustenta que o autor está a expressar-se para o leitor, como se em geral não houvesse nenhum orador lírico ou pessoa que estivesse a contar a história. Essa convicção

⁷ Fonte: <kigosai.sub.jp>. Acesso em: 26 jun. 2021.

vai de encontro às modernas ideias ocidentais. (MINER, 1996, p. 52)

Tal condição realça o grau de relevância que determinadas posturas e comportamentos do poeta apresentam dentro da interpretação de um haikai. Além do *karumi*, outra poética comportamental que foi adotada por Bashô é o *fûkyô*⁸. Esse conceito da tradição japonesa dá conta de um posicionamento tão devoto à busca pela beleza e ideais poéticos, que faz do poeta influenciado pelo *fûkyô* alguém que é visto como louco pelo restante do mundo (SHIRANE, 1998, p. 294). Presente no seguinte haikai, composto por Bashô em 1687 e inserido no relato de viagem *Oi no kobumi* (SHIRANE, 1998, p. 308), a “loucura poética” também é capaz de associar a adversidade à empolgação⁹:

旅人と我が名呼ばれん初時雨
tabibito to / wa ga na yobaren / hatsu shigure

de repente, as primeiras chuvas do inverno
 meu nome é
 mochileiro!

Considerando-se também a sociedade feudal do Japão no século XVII e a posição não privilegiada que Bashô ocupava dentro dela, a imagem natural do primeiro verso não justifica o entusiasmo e a assertividade das linhas que a sucedem. Começar, durante as primeiras chuvas da estação mais fria do ano, uma viagem que poderia durar meses não é algo prudente; ainda assim, o poeta, influenciado pela *loucura poética*, está empolgado com a possibilidade de sair em peregrinação. A tradução dá ênfase ao contraste entre a euforia e concisão dos dois últimos versos e o linguajar descritivo, mais prolongado, do primeiro. O verso da tradução tem um número excessivo de sílabas, o que situa na esfera do *jiamari*, recurso poético japonês que expressa “o transbordamento do verso para fora do molde métrico” (CUNHA, 2019, p. 28), sinalizando uma exacerbação das emoções. Em contraste ao longo primeiro verso, o registro utilizado nos versos finais alude à fala. Assim, além da discrepância no tocante ao número de sílabas, que deixa o primeiro verso mais longo e com ares de introdução de cena, constrói-se uma relação entre a formalidade e a sobriedade da primeira linha e a informalidade e o entusiasmo da segunda seção; situação que, por sua vez, aproxima-se daquela interação entre as dicções embasada na dicotomia tradicional/moderno que caracteriza o haikai (e o próprio modernismo brasileiro, lugar por onde o haikai adentrou no contexto da “língua-cultura-história” do Brasil). Nesse sentido também está a escolha pela palavra “mochileiro”, que denota alguém que viaja com pouco dinheiro e se hospeda em lugares simples, como tradução de *tabibito* (literalmente, “pessoa que viaja”), em detrimento de escolhas como “viajante”, palavra mais amplamente utilizada nessa situação dentro da tradição do haikai no

⁸*Fûkyô*[風狂], “loucura poética”.

⁹ Fonte: <www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/oinokobumi/oino02.htm>. Acesso em: 26 jun. 2021.

Brasil, como pode ser visto na tradução de Franchetti (1996, p. 84) do mesmo poema, e também na tradução de Meiko Shimon (BASHÔ, 2016, p. 15, p. 33).

Além da interação tradicional/moderno, o poema de partida apresenta outras peculiaridades, que podem ser percebidas na sua organização sintática. Seguindo o princípio da gramática japonesa que faz o objeto do verbo vir antes dele, o primeiro verso do poema de partida contém apenas a palavra *tabibito* e a partícula gramatical *to*. Assim, a frase permanece incompleta, no sentido de não explicitar a quem o chamamento se refere, ou por quem ele é proferido. No verso seguinte, de maior número de sílabas, vem sua contextualização: o poeta é que deve “ser chamado” (*yobaren*) pelo nome (*na*) de “mochileiro”. Julgando que tal disposição da sintaxe nas sílabas poéticas agisse na construção da euforia do poema de partida — já que o primeiro verso fica em suspenso, pedindo um complemento —, o texto de chegada busca recriar esse efeito através da divisão sintática irregular entre os dois versos finais: em português, a frase “meu nome é” exige um predicativo que se equivalha a “nome”, situação que também dá à segunda linha do texto de chegada a sensação de incompletude. Assim, é só no terceiro verso, formado apenas pelo vocábulo “mochileiro”, que a frase se define. Além disso, por estar em verso exclusivo, o lugar de destaque que “mochileiro” recebe no texto em português remete à posição ocupada por *tabibito* no haikai de partida, uma vez que, ao abrir o poema, acaba por chamar a atenção do leitor, o qual precisa definir (semântica e sintaticamente) a pessoa a quem chamarão *tabibito*.

O plano gramatical também é âmbito de manifestação do *fûkyô*. Comentando sobre o poema de partida, Kawamoto (2000, p. 96) diz que o verbo auxiliar *mu*— no poema em análise, quando anexado ao verbo *yobareru* torna-se “*n*”, daí *yobaren*— era usado no haikai para representar um comportamento impetuoso ou uma forte resolução. Assim, o poeta se posiciona de maneira a impelir o leitor a reconhecê-lo como mochileiro, e referendar sua busca pela inspiração poética. No texto de chegada, as escolhas tradutórias que expressam a euforia também direcionam para, no plano linguístico, indicar essa impulsividade do poeta.

O verso inicial, “de repente, as primeiras chuvas do inverno”, além de remeter à tradição japonesa (como já referido, trata-se de um *jiamari*), é também aquele que contém um termo de extrema importância para a construção de um haikai — tão característico que se manteve relevante dentro de vertentes brasileiras dessa forma poética (penso, aqui, na produção de Teruko Oda e do Grêmio Haikai Ipê). Trata-se do *kigo*, o “termo da estação”. Elemento obrigatório do haikai em japonês, além de situar o poema em determinada estação do ano, o *kigo* também é lugar de manifestação do *hon’i*. No haikai em análise, o *kigo* “primeiras chuvas do inverno” traz consigo, no contexto da “língua-cultura-história” japonesa, o *hon’i* da incerteza (SHIRANE, 2012, p. 46); contudo, em português, tal condição meteorológica não expressa essa noção. A tradução busca trazer o aspecto incerto através da locução adverbial “de repente”, que associa a ocorrência da chuva a um cenário inesperado.

Além disso, a própria interação entre o fenômeno da natureza repentino da primeira linha e a frase assertiva dos demais versos carrega certo grau de indeterminação. Afinal, as duas seções podem tanto se relacionar através de uma

complementação de cena — contexto no qual formariam um cenário contraintuitivo —, como através de uma equivalência que não se faz bem explícita; sugere, na verdade, a discrepância. Em suma, ou há uma combinação entre um estado e uma ação aparentemente contrários formando um cenário, ou as sensações sugeridas pelas frases se anulariam reciprocamente. Essa relação, conseguida a partir do *kigo* não apenas pela representação natural, mas pelo modo como ele se relaciona com as linhas restantes, torna o texto em português dúbio. Sua resolução encontra-se, entretanto, na assimilação da atitude *fûkyô*, na consideração da conduta artística que orientou o haicaísta. Nesse sentido, a inversão dos versos em relação ao poema de partida também busca ressaltar o teor *fûkyô* do texto: partindo da descrição de uma situação adversa, o texto dirige-se para uma empolgação aparentemente injustificada, instigando o leitor a buscar certa justificativa para tal reação comportamental.

Considerações finais

A análise de elementos estéticos do haicai que se integram àqueles comportamentais, biográficos e mesmo filosóficos/espirituais do haicaísta permite uma apreciação mais ampla do conteúdo estético presente em cada poema que venha a ser analisado. Contudo, para que se passe a compreender como conceitos referentes a esses âmbitos adquirem valor semântico dentro da obra, é preciso se distanciar de perspectivas ocidentais (como a existência do eu-lírico), de certas leituras um tanto interpretativas da poética nipônica (a ênfase no ideograma), e adotar a percepção da arte como um modo de conduta que leva ao refinamento espiritual. Além disso, muitos dos conceitos aqui apresentados (*wabi*, *fûkyô*, *karumi*), por não possuírem correspondente nas “línguas-culturas-histórias” ocidentais, acabam sendo pouco considerados quando da tradução de haicais japoneses. Na esfera da literatura brasileira, foi visto o haicai sendo percebido e adotado de variadas formas, algumas mais próximas do poema japonês (Leminski), outras priorizando seu aspecto formal (Haroldo de Campos).

A partir dessa perspectiva, as traduções aqui apresentadas fazem parte de um exercício de tradução para melhor teorizar a prática tradutória que considera aspectos comportamentais do poeta inserido em determinada “língua-cultura-história” e que, a partir disso, cria textos que possam ser compreendidos como haicai na linha do tempo do ambiente de chegada ao mesmo tempo em que remetam aos conceitos estéticos japoneses do ambiente de partida. Meschonnic (p. 79-80), afirma que a teorização a respeito da tradução só é possível a partir da sua prática, situação do presente estudo tradutório, através do qual busca-se construir um pensamento tradutório que possa ser produtivo e coerente considerando-se a história do haicai no Japão e no Brasil.

Referências

BASHÔ, Matsuo. *Trilhas Longínquas de Oku*. Tradução: Meiko Shimon. São Paulo: Escrituras, 2016.

BRITTO, J. Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. São Paulo: Ateliê, 2009.

- CALCANHOTTO, Adriana (org.). *Haikai do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.
- CAMPOS, Haroldo de. Visualidade e Concisão na Poesia Japonesa. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 63–75.
- COELHO, Eduardo. O haikai e sua adaptação no Brasil. In: CALCANHOTTO, Adriana (org.). *Haikai do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 130–141.
- CUNHA, Andrei. *Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2019.
- FRANCHETTI, Paulo. O haikai no Brasil. *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 10. n. 2, p. 256–269, 2008.
- FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haikai*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- GUTILLA, Rodolfo. W. (org.). *Haicais tropicais*. São Paulo: Boa Companhia, 2018.
- KAWAMOTO, Kôji. *The poetics of Japanese verse: imagery, structure, meter*. Tóquio: Universidade de Tóquio, 2000.
- LEMINSKI, Paulo. *Matsuô Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MESCHONNIC, Henri. Propostas para uma poética da tradução. In: LADMIRAL, Jean-René. *A tradução e seus problemas*. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 78–87.
- MILLER, Mara. Japanese Aesthetics and Philosophy of Art. In: GARFIELD, Jay; EDELGLASS, Willian (ed.). *The Oxford Handbook of world philosophy*. Nova Iorque: Oxford University, 2011.
- MINER, Earl. *Poética Comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura*. Tradução: Ângela Gasperin. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.
- OKANO, Michiko. A estética *wabi-sabi*: complexidade e ambiguidade. *ARS*, São Paulo, v. 16. n. 32, p. 173–195, 2018.
- OKANO, Michiko. Prefácio. In: SHIODA, Cecilia KimieJo; YOSHIURA, Eunice Vaz; NAGAE, Neide Hissae (orgs.). *Dô — caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil*. São Paulo: Unesp, 2013. p. 9–14.
- PAZ, Octavio. A tradição do haiku. In: BASHÔ, Matsuo. *Sendas de Oku*. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983, p. 7–42.
- SHIRANE, Haruo. *Japan and the culture of four seasons*. Nova Iorque: Columbia University, 2012.
- SHIRANE, Haruo. *Traces of dreams— landscape, cultural memory and the poetry of Matsuo Bashô*. Stanford: Stanford University, 1998.
- SINEDINO, Giorgio. Comentários e notas. In: CONFÚCIO. *Os Analectos*. Tradução, comentário e notas: Giorgio SINEDINO. São Paulo: UNESP, 2012.
- YAMAKAGE, Motohisa. *A essência do xintoísmo: a tradição espiritual do Japão*. Tradução; Wagner Bull. São Paulo: Pensamento, 2010.

Para citar este artigo

REIS, Leonardo Pinto dos; CUNHA, Andrei. Quatro haicais de Bashô: por uma poética comportamental. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 10, n. 4, p. 1483-1499, nov.-dez. 2021.

1499

Os Autores

Leonardo Pinto dos Reis é estudante de língua Japonesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfases em haikai, literatura comparada, tradução e canção popular brasileira. Também já atuou como professor de língua japonesa nos programas Idioma sem Fronteiras e NELE.

Andrei Cunha é vice-presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), gestão 2020–2021, e tradutor literário de japonês, com traduções publicadas de Tanizaki Jun'ichirô, Ogawa Yôko, Nagai Kafû, Inoue Yasushi, Masaoka Shiki e de poetas da Antiguidade e da Idade Média japonesa. Professor de Língua, Cultura e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Possui Mestrado em Relações Internacionais pela Universidade de Hitotsubashi (Tóquio, Japão) e graduação em Direito japonês pela mesma universidade. Prêmio da Associação Gaúcha de Escritores (AGES) e prêmio Açorianos de Literatura por Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão (categoria especial, 2020).