

COMPOSIÇÃO POÉTICA DO ORIENTE AO OCIDENTE: *JUEJU* DE DUFU, *HAIKU* DE MATSUO BASHÔ E *HAICAI* DE GUILHERME DE ALMEIDA

Wenmin Liang*
Júlio Reis Jatobá**
Leandro Durazzo***

RESUMO

O presente trabalho apresenta certos aspectos poéticos, tais como sílabas, rimas, entre outros, dos *jueju* de Dufu, dos *haiku* de Matsuo Bashô e dos *haikai* de Guilherme de Almeida. Para tal, faremos comparações entre os três tipos de poemas acima referidos. Em seguida, examinaremos se as teorias de Tong Jun(2000) sobre a tradução de *haiku japônês* para a língua chinesa podem ser usadas, também, na tradução dos *haikai* de Guilherme de Almeida para a língua chinesa. Ao final, propomos sugestões para a tradução de *jueju* para a língua portuguesa baseando-nos na comparação e na análise desses tipos de poemas.

Palavras-Chave: Poesia chinesa; Poesia japonesa; Poesia brasileira; Haiku; Haikai; Tradução poética.

ABSTRACT

This paper presents certain poetical aspects such as syllables, rhymes, among others, of Dufu's *jueju*, Matsuo Basho and Guilherme de Almeida's *haiku*. To do this, we will make comparisons between these three types of poems. Then, we examine whether the theories of Tong Jun (2000) on the translation of Japanese *haiku* into Chinese language can be also used in the translation of Guilherme de Almeida *haiku* into the Chinese language. At the end, we propose suggestions for *jueju* translation into Portuguese based on the comparison and analysis of these types of poems.

Keywords: Chinese poetry; Japanese poetry; Brazilian poetry; Haiku; Poetic translation.

Introdução

Em nossa literatura, em especial na poesia, o Oriente sempre esteve retratado com certo misticismo e exotismo. Na literatura brasileira, o *haikai* talvez seja a maior imagem do Oriente. Porém, é praticamente inexistente o que nos chegou da China clássica – um período

*Guangdong Univ. of Foreign Studies

** Universidade de Macau

***Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

de poesia elaborada com bastante esmero, alto grau de erudição e sofisticação e respeito à nobreza imanente da expressão poética.

Assim, neste trabalho, buscaremos apresentar ao leitor um pouco de dois estilos poéticos orientais, o *jueju* da China, representado pelo mestre Dufu (杜甫, Gongyi, 712 – Changsha, 770), e o *haiku* do Japão, representado pelo mestre Matsuo Bashô (松尾芭蕉, Tóquio, 1644 – Osaka, 1694). Feito isso, passaremos a tratar dos *haikai* de Guilherme de Almeida e, à luz de em estudo de traduções de poesia clássica japonesa ao chinês (JUN, 2000), analisaremos a possibilidade de tradução dos *haikai* de Guilherme de Almeida (Campinas, 1890 — São Paulo, 1969) para a língua chinesa utilizando algumas das estratégias de traduções de *haiku* para a língua chinesa adotadas por Tong Jun (op. cit.).

Devido ao grau de sofisticação e peculiaridades desses três estilos poéticos, compararemos e analisaremos os principais aspectos e características entre *jueju* de Dufu, *haiku* de Matsuo Bashô, e *haikai* de Guilherme de Almeida. Salientamos que nas estruturas poéticas de *jueju*, de *haikue* de *haikai* há uma semelhança aparente – um verso é constituído por cinco ou sete sílabas¹. Tentaremos ao longo do artigo verificar se há outros pontos em comum entre tais estilos, para além da semelhança silábica. Porém, antes de entrarmos em nossa análise, vale notar desde já que na poesia ocidental, ao contrário da chinesa e japonesa, em vez de se contarem as sílabas totais, calculam-se as *sílabas poéticas*, levando-se em conta, portanto, fenômenos crases e a tonicidade da última sílaba do verso. Tal contagem silábica não pode ser aplicada ao *jueju* e *kaiku*; assim sendo, como tratá-la no caso do *haikai*? Retornaremos a esta questão mais adiante.

Por fim, verificaremos se as teorias de Tong Jun, já referidas, podem ser usadas na tradução dos *haikai* de Guilherme de Almeida para o chinês, oferecendo algumas sugestões no sentido da tradução poética.

1 Sobre *Jueju*, *Haiku* e *Haikai*

Jueju

A forma poética *jueju*, cujo tamanho é o menor da poesia chinesa, é a forma básica nessa área poética e tem nela um papel expressivo e significativo para os estudos clássicos da poesia chinesa. Por tais motivos, ocupa um status prestigioso, de notoriedade e admiração na crítica literária chinesa. As características de *jueju* são: 1) a existência de apenas quatro versos,

¹No caso da língua chinesa, uma sílaba corresponde a um caractere. Ao longo deste trabalho discutiremos os conceitos de *sílaba* na poesia chinesa, japonesa e em língua portuguesa. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

cada um tendo o mesmo número de caracteres chineses²; 2) as rimas, que ficam somente no fim do segundo e quarto versos, devem ser iguais (de fato, precisamente, as mesmas rimas podem existir no primeiro, segundo e quarto versos de um *jueju*).

Mesmo que o tamanho do *jueju* seja pequeno, pode-se expressar nele um conteúdo bastante complexo. Eis a particularidade do *jueju*. De acordo com um poeta da dinastia Qing (1644-1912), Shi Buhua (施補華, 1835-1890), considera-se um *jueju* bom se ele corresponder à seguinte regra: “expressa-se o conteúdo significativo com poucos ideogramas chineses e boa cadência” (SHI BUHUA apud ZHOU, 2006, p. 21)³. Os *jueju* com cinco ou sete caracteres chineses por verso (que correspondem exatamente a cinco ou sete sílabas) são mais comuns, chamando-se respectivamente *wujue* e *qijue*⁴ (*wu* é a pronúncia chinesa para *cinco*, e *qi* é a pronúncia para *sete*). A Dinastia Tang (618-907) foi a era do desenvolvimento próspero dos *jueju*.

Haiku⁵

O poesia japonesa é bastante diversa e rica, apresentando grande diversidade de formas e alto grau de elaboração. Para entender o *haiku*, começemos com uma breve apresentação sobre a forma clássica *waka* (和歌) e o livro Manyonshu (万葉集). O Manyonshu (provavelmente escrito há 759 anos) é um dos mais importantes registros da literatura japonesa e nele há a presença de 4.500 *waka*, escritos pela corte imperial e pela aristocracia japonesa. Os *waka* eram poemas curtos, mas com alto grau de sofisticação e que seguiam a estrutura de contagem silábica 5-7-5 7-7⁶.

Em seguida, apresentamos o *renga* (連歌), um estilo derivado do *waka*, bastante

² Neste trabalho, com o intuito de facilitar a compreensão do leitor não familiarizado com a língua chinesa, caracteres chineses se referem ao sistema de escrita chinês. Portanto, não entraremos no âmbito da discussão sobre logogramas, pictogramas e ideogramas.

³ Texto original: “语短意长而音不促” - Tradução nossa.

⁴ Apesar de haver outros tipos de *jueju*, esse trabalho apenas tratará dos *wujue* e *qijue*.

⁵ Agradecemos a profa. Megumi Mikami por suas explicações detalhadas sobre a história do Japão e da poesia japonesa.

⁶ Os poemas japoneses clássicos não seguiam a lógica dos versos ou metrificacão ocidental e eram escritos em uma só linha (vertical e com leitura de cima para baixo, da direita para a esquerda; a literatura japonesa, ainda nos dias de hoje, segue este ordenamento de escrita). O verso japonês segue uma lógica própria de complementariedade ou de quebra semântica entre os elementos ou partes constituintes dos “versos”. Portanto, a forma 5-7-5 7-7 quer de certa forma dizer que o poema se divide em até 5 núcleos de significacão (cada um com seu número de sílabas pré-definidos) que não se fecham em si, mas que, na verdade, ao juntarem-se na leitura dão a alma do poema justamente pelo resultado desta relação de complementariedade ou de quebra semântica em um mesmo “verso/poema”.

comum na idade média japonesa (中世 chusei⁷). O *renga* apresentava a mesma forma do *waka*, ou seja, a métrica 5-7-5-7-7, mas com um diferencial: o “5-7-5”, a parte inicial do poema (上の句 kaminoku), era feito por um autor e a parte subsequente (下の句 shimonoku), correspondente ao “7-7”, era completada por outro autor. Esta divisão e complementação das partes do poema funcionavam como uma comunicação entre os poetas e foi bastante difundida e apreciada.

Ao fim da Era Muromachi, o *renga* derivou para o que foi chamado *haikai no renga* (俳諧の連歌). O *renga* tinha ares aristocráticos e o *haikai no renga* surgiu como uma maneira popular, vulgar e jocosa do *renga*. É durante a Era Edo (江戸時代, 1603-1868) que o *haikai no renga*, ou a partir de então *haikai*, se desenvolve e populariza e a partir do início da Era Meiji (明治時代, 1868-1911) o *haikai* começa a perder popularidade. Já o *haiku* (termo originário de 発句 hokku⁸) correspondia à “frase” – ou assunto – de início dos *renga* ou dos *haikai no renga*, isto é, a parte correspondente ao 5-7-5. Portanto, *haiku* e *haikai* são termos que se confundem facilmente tanto no Ocidente como no próprio Japão. Uma das diferenças bastante visíveis entre *haiku* e *haikai*, além do *haiku* só possuir a parte que corresponderia ao 5-7-5 de um *renga*, é que o *haiku* não é uma comunicação entre autores, portanto, seu assunto termina nele mesmo.

Devido a estes fatores, o *haiku* tornou-se o menor corpo poético na literatura mundial, e é a forma tradicional poética da literatura japonesa mais reconhecida no mundo. Em relação à sua composição, o *haiku* segue três regras essenciais: 1) deve ser escrito numa linha e em dezessete sílabas (sílabas subdividem-se em grupos, formando nas partes do conteúdo de um *haiku*); 2) cada *haiku* tem que conter uma expressão específica de uma das quatro estações do ano, designadas *kigo* em japonês; 3) para encerrar um de seus “subversos”, os *haiku* utilizam partículas ou verbos auxiliares especiais, designados *kireji* (切れ字) em língua japonesa.

Na história do *haiku*, poetas como Matsuo Bashô (1644-1694), Yosa Buson (1716-1784), Kobayashi Issa (1763-1828), Masaoka Shiki (1867-1902), entre outros, contribuíram muito para o desenvolvimento e a ascensão de estilo no Japão.

⁷A idade média japonesa é compreendida entre meados do século XII até o século XVII e corresponde ao período das Eras Kamakura (鎌倉時代, 1185-1333), Nanbokuchô (南北朝時代, 1336-1392; corresponde aos 06 primeiros anos da Era Muromachi), Muromachi (室町時代, 1338-1573) e Sengoku (戦国時代, 1493-1573). O ápice do *renga* foi na Era Muromachi.

⁸Uma possível tradução de *Hokku* corresponderia a algo como *primeira “estrofe” do renga de 17 sílabas*. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

Haikai brasileiro

A constituição métrica do *haikai*⁹ brasileiro é muito similar à do *haiku*, mas com a particularidade do *haikai* brasileiro ser dividido em versos. Um *haikai* brasileiro tem dezessete sílabas (note-se que a “sílabas” aqui não é a de pronúncia da língua portuguesa, mas a sílaba poética), e é dividido em três versos seguindo-se a divisão em sílabas poéticas por versos de 5-7-5, respectivamente. Masuda Goga (KAGAWA, 1911 – SP, 2008) e Teruko Oda, haicaiístas, contribuíram muito para o surgimento e desenvolvimento de *haikai* no Brasil, influenciando autores brasileiros do gênero.

Comparada à do *jueju* ou do *haiku*, a história do *haikai* brasileiro é curta. Atribuem-se as tentativas de sua sistematização a Guilherme de Almeida, um importante poeta para o desenvolvimento do estilo. Com o passar do tempo, algumas das orientações para composição do *haikai* se tornaram mais flexíveis, como, por exemplo, poder conter mais ou menos de dezessete sílabas poéticas ou, em alguns casos, a perda dos elementos de *kigo*.

2 Jueju de Dufu, Haiku de Matsuo Bashô e Haikai de Guilherme de Almeida: Um paralelo entre os poemas

2.1 Jueju de Dufu

Dufu¹⁰ (712 –770), um dos poetas mais famosos na história da poesia chinesa, possui o título de *shisheng* (*poeta sábio*, em tradução livre) em função do seu refinado estilo de escrita. Passou pela virada entre duas épocas peculiares da história da poesia na Dinastia Tang (唐朝, 618-907), a *Sheng Tang* (盛唐, Tang Próspera, 713-766) e a *Zhong Tang* (中唐 Tang Média, 766-836). Tal virada ocorreu por causa da Rebelião de AnLushan (755-763), que fez a Dinastia Tang se tornar menos próspera e iniciar seu processo de declínio. Em consequência disso, comparados aos poemas que escrevia na época de *Sheng Tang* (a maioria dos quais eram românticos e serviam principalmente para expressar a emoção do poeta), os poemas de Dufu na época *Zhong Tang* tornaram-se realistas e tinham o mundo físico e material como elemento de enredo.

De acordo com Zhou Xiaotian (2006, 201), quase todos os *jueju* de Dufu são compostos depois de ele se mudar para a região *Shu* (atual província de Sichuan) e se instalar por lá. Naquele momento, mesmo com a ordem social ainda não completamente recuperada

⁹Note-se que para distinguir o *haikai brasileiro* do *haikai japonês*, utilizamos neste trabalho sua grafia consagrada em português (com “c”). Além disso, note-se que, na verdade, o *haikai* brasileiro estruturalmente é mais próximo do *haiku* do que do *haikai*.

¹⁰Apesar de ser bastante usual o nome do poeta ser transliterado como *Tufu*, adotamos neste trabalho o sistema de transliteração *pinyin* para caracteres chineses (杜甫, *Dufu*).
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

em consequência da Rebelião de An Lushan – época na qual Dufu sofreu com o exílio, prisão, fome e miséria – a agitação e instabilidade diminuam e o ânimo de Dufu voltava a melhorar. Em relação aos poemas de outros estilos (como *lüshi*¹¹, *qilüe wülü*) que ele compôs durante a Rebelião, as suas obras de *jueju* são mais aproximadas da vida real e seu conteúdo é mais rico e, de certa forma, descontraído.

Sílabas de *jueju* de Dufu

Antes da apresentação das sílabas de *jueju*, é necessário explicar brevemente o desenvolvimento do sistema fonético da língua chinesa. A história da fonética chinesa divide-se em quatro épocas: 1) época de *Shangguyin* (séc.10 a.C. – séc.5 d.C.), cujo sistema fonético foi utilizado desde o Período Xian Qin(先秦, era histórica antes da dinastia Qin até221a.C.) até o Período Wei Jin (魏晋时期, 220-420); 2) época de *Zhongguyin* (séc.5 d.C. – séc. 13 d.C.), desde a Dinastia Nanbei (南北朝, 386-589) até a Dinastia Song (宋朝, 960-1279); 3) época de *Jinguyin* (séc.13 d.C. – séc.17 d.C.), cujo sistema funcionou nas Dinastias Yuan (元朝, 1271-1368) e Ming (明朝, 1368-1644); 4) época de *Xiandaiyin* (17 d.C. - agora), desde a Dinastia Qing (清朝,1644-1912) até os tempos atuais¹². Passando por tantos séculos, a estrutura da formação silábica quase não mudou em termos de composição¹³, querendo isso dizer que cada caractere chinês possui, até hoje, apenas uma sílaba.

Um *jueju* é constituído de quatro versos. Podendo ser um *wujue*, quando cada verso possui cinco ideogramas chineses; ou ser um *qijue*, quando existem sete caracteres chineses em cada verso. Ou seja, cada verso de *wujue* apresenta cinco sílabas, enquanto o de *qijue*, sete. A seguir, apresentamos o *jueju* intitulado *Jueju Ershou (qiyi)*¹⁴(《绝句二首 (其一)》), de Dufu, como um exemplo:

¹¹As regras de composição de *lüshi* são quase iguais às de *jueju*, só que *jueju* tem quatro versos enquanto *lüshi* possui oito.

¹² 汉语语音 . 3 历史发展 . Disponível em: <http://baike.baidu.com/link?url=xuM7ca7P54EYLQ8oJoDs2IyVficZ4CcMNtdtSkeA8xCQMKU57L3EGi5VcGAjhUS4V3sLbLxjuEAjLW6eDx7oyK#3>. Acessado em 05/02/2015.

¹³ Referimo-nos aqui às mudanças estruturais básicas na composição do que é sílaba em chinês (iniciais, finais e tons). Em relação à produção fonética, ao longo dos séculos as mudanças foram, obviamente, bastante consideráveis.

¹⁴Tradução em inglês por Li Yuan (2013):

*Under the gradually longer time of sunshine, the river and mountain are so beautiful
The spring breeze bears the fragrance of the flowers and grass
The frozen mud begin to thaw, and the swallows fly around
On the warm sand of the bank, mandarin ducks are sleeping*

chí/rì/jiāng/shān/lì	cinco sílabas
迟日江山丽，	
chūn/fēng/huā/cǎo/xiāng	cinco sílabas
春风花草香。	
ní/róng/fēi/yàn/zǐ	cinco sílabas
泥融飞燕子，	
shā/nuǎn/shuì/yuān/yāng	cinco sílabas
沙暖睡鸳鸯。	

Rimas de *jueju* de Dufu

O que significa “rimar” na poesia chinesa? Nessa área, rimar significa que os dois caracteres que estão rimando terminam com a mesma vogal e têm o mesmo tom¹⁵. As rimas de *jueju* podem ficar no fim dos quatro versos, com exceção do terceiro. Além disso, só existe uma rima na forma poética de *jueju*, não sendo permitido que duas rimas diferentes apareçam no mesmo poema. Os *jueju* de Dufu seguem estas regras.

De fato, os poetas da China antiga rimavam de forma muito rigorosa. O livro que se chama *Pingshuiyun* (atribuído a Liu Yuan e que remonta à época da Dinastia Nansong - 南宋朝, 1127-1279) reflete mais corretamente a situação de uso de rimas na Dinastia Tang.

No *Pingshuiyun* existem 106 categorias de rimas da poesia chinesa, e cada categoria contém vários caracteres. A classificação das categorias se dá conforme as respectivas pronúncias (as pronúncias daquela época são diferentes da pronúncia do chinês moderno), e os caracteres com o mesmo final e o tom igual são divididos no mesmo grupo. Os caracteres da mesma categoria são considerados como tendo rima igual e era exigido dos poetas que seguissem a classificação das rimas do *Pingshuiyun* ao comporem seus poemas. Vale notar que, com o desenvolvimento e mudanças na língua, alguns caracteres, que eram da mesma categoria de rima no *Pingshuiyun*, hoje já não se pronunciam conforme indicado no livro. Então, quando lemos os poemas chineses, temos que consultar o livro de *Pingshuiyun* para confirmar se as rimas de um poema são iguais ou não às indicadas pelo livro.

No poema *Jueju Ershou (qiyi)* de Dufu, os últimos caracteres do segundo e quarto versos são *xiāng* (香) e *yāng* (鸯) respectivamente. É óbvio que os finais de *xiāng* e *yāng* são iguais – āng, pelo que esse *jueju* obedece à regra de rimas. Eis outro exemplo, o *jueju* de Dufu cujo nome é *Zenghuaqing* (《赠花卿》)¹⁶:

¹⁵O chinês é uma língua tonal, possuindo 4 tons semânticos, designados 1º, 2º, 3º e 4º tons. São grafados, respectivamente, com os diacríticos “-”, “ˊ”, “ˋ”, “ˇ”.

¹⁶Tradução em inglês por Annsong Yan (2011): Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

jǐn/chéng/sī/guǎn/rì/fēn/fēn
锦城丝管日纷纷，
bàn/rù/jiāng/fēng/bàn/rù/yún
半入江风半入云。
cǐ/qǔ/zhǐ/yīn/tiān/shàng/yǒu
此曲只因天上有，
rén/jiān/néng/dé/jǐ/huái/wén
人间能得几回闻。

Podemos ver que os ideogramas finais do segundo e quarto versos são *yún* (云) e *wén* (闻). Consultando o *Pingshuiyun*, veremos que os dois ideogramas ficam no mesmo grupo, o que significa que eles possuíam o final e o tom iguais, mesmo que no sistema *pinyin* da China contemporânea eles sejam diferentes.

Padrão de tom de *jueju* de Dufu

No sentido de tons de caracteres nos poemas de ritmo da China, existem regras importantes, peculiares e complexas. Estas regras são baseadas na divisão dos quatro tons de *pinyin* da época do *Zhongguyin*¹⁷, durante a qual se encontra a Dinastia Tang. Os tons são divididos em dois grupos, um grupo dos tons que são planos, chamado de *Ping* (que equivalem ao 1º e 2º tons do chinês contemporâneo), e o outro dos tons que não são planos, chamado de *Ze* (que equivalem ao 3º e 4º tons do chinês contemporâneo)¹⁸.

As leis da combinação de tons (ou caracteres) são básicas na criação das obras, porém, é interessante notar que alguns poetas possivelmente “omitem” algumas leis quando compõem seus poemas de ritmo, para que a conotação do poema possa ser mais perfeita sem a limitação do uso dos tons. Os *jueju* de Dufu tendem a seguir as regras, mas há situações em

To General Hua Qing

*The tune I heard in your mansion is so melodious
Half floating with river breeze, half wafting above clouds
Such a tune can be from nowhere but the imperial palace
For it is hardly played in common households.*

¹⁷ *Zhongguyin* é uma parte da história sobre a fonética chinesa e representa uma fase importante no desenvolvimento da fonética chinesa.

¹⁸ No sistema de *Zhongguyin*, existem quatro tons que se chamam de “*ping*”, “*shang*”, “*qu*” e “*ru*”, estes tons são, parcialmente, diferentes dos quatro tons de *pinyin* de hoje, por isso aqui só se apresentam brevemente as categorias dos grupos “*Ping*” e “*Ze*”. O grupo *Ping* só inclui o tom “*ping*”, enquanto “*shang*”, “*qu*” e “*ru*” ficam dentro do grupo *Ze*. Atualmente não existe o tom “*ru*”, e é difícil distinguirmos qual ideograma do sistema de *Zhongguyin* seria do tom “*ru*”. De modo geral, só é perceptível que a maioria do primeiro e do segundo tons de *pinyin* de hoje é do grupo *Ping*, sendo *Ze* os terceiro e quarto tons de *pinyin* atual.
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

que algumas “omissões” a esta regra foram realizadas em seus poemas.

Por fim, um ponto crítico para a análise da poesia clássica chinesa é que, devido à mudança da pronúncia dos caracteres no decorrer dos séculos, é laborioso saber se alguns caracteres seriam de *Ping* ou *Zede* acordo com a época da criação do *Zhongguyin* ou, ainda, com o período histórico em que o poema foi escrito.

2.2 *Haiku* de Matsuo Bashô

Matsuo Bashô (1644 –1694). é um dos poeta mais renomados da literatura japonesa. O período em que o *haiku* floresceu no Japão, designado por “Era de Ouro”, é sempre relacionado a Matsuo Bashô, pois ele contribuiu muito para impulsionar a forma poética de *haiku* até o máximo do seu desenvolvimento e propagação.

Para compreender melhor o estilo de *haiku* de Bashô, retornamos novamente à origem do gênero. *Haiku* japonês se origina de um tipo de poesia japonesa que se chama *haikai no renga*: divide-se a primeira frase de *haikai no renga*, chamando-a de *hokku* (depois da Restauração Meiji, o poeta Masaoka Shiki (1867-1902) o designa por *haiku*). Antes de Bashô, já existiam alguns poetas desse gênero, tais como Yamazaki Sokan (1465?-1554?) do Período Muromachi (1338-1573; ainda em forma de *waka*), Matsunaga Teitoku (1571-1654) e Nishiyama Sôin (1605-1682), ambos do Período Edo (1603-1868). Destacamos que Matsunaga Teitoku estabelece a escola *Teimonha* (貞門派), uma facção de *haikai* que salienta a natureza de diversão e de educação na criação de poema, enquanto *Danrinha* (談林派), outra facção, fundada por Nishiyama Sôin, foca-se na liberdade da criação poética.

Matsuo Bashô combinou as características das duas facções e, com base nessa combinação, seus *haiku* desenvolveram-se magnificamente, promovendo a expansão do *haiku* japonês de forma bastante acentuada. O estilo da criação e lógica poética de Bashô chama-se *shôhûu* (正風), e ele é conhecido respeitosamente no Japão como *haisei* (俳聖, em tradução literal, *hai* refere-se à *haiku* e *sei* à *santo*).

Sílabas, rimas e *kigo* dos *haiku* de Matsuo Bashô

Um *haiku* japonês possui um verso dividido em partes por meio dos *kireji* (切れ字), que expressam as sensações ou equilíbrio do ritmo do poema, tais como *kana* (かな), *keri* (けり), *ka* (か), *ya* (や). A estrutura fonética desse estilo é a de “5-7-5” sílabas num verso, Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

distinguindo-se facilmente, através disso, o número de sílabas de cada parte do *haiku*. Os de Matsuo Bashô, naturalmente, seguem tal regra. Para melhor compreendermos isso, tomemos o seguinte exemplo de um *haiku* de Bashô:

春なれや名もなき山の朝霞
 harunareya na monakiyama no asagasumi
 (cinco sílabas)(sete sílabas) (cinco sílabas)

Já é primavera –
 Uma colina sem nome
 Sob a névoa da manhã¹⁹

Em relação às rimas, os *haiku* japoneses não as salientam tão minuciosamente como os *jueju*. Nesse aspecto, o *haiku* japonês oferece certa liberdade e autonomia ao poeta, oferecendo possibilidades de aliterações e rimas que existam nos fins de cada parte ou, até mesmo, a total ausência destes recursos.

Porém, em relação a expressões e elementos semânticos específicos, apresenta um alto grau de dependência. Ao contrário dos *jueju*, onde não há expressões específicas, nos *haiku* japoneses existe uma regra rigorosa segundo a qual deve haver no poema, necessariamente, uma expressão específica chamada *kigo*. Etimologicamente, *ki* representa a palavra japonesa *kisetsu*, que significa as estações do ano, ao passo que *go* indica vocabulário. Portanto, *kigo* designa as palavras e vocábulos para as estações do ano e para o Ano Novo. Sem *kigo*, o poema não é um *haiku*, mas sim um *senryu* (川柳), outro gênero da poesia japonesa com a estrutura poética semelhante à do *haiku*, mas sem a presença do *kigo* e de escrita mais coloquial e baseada no cotidiano das pessoas. Podemos ver, a seguir, a presença do *kigo* nos *haiku* de Bashô:

Kigo de primavera	
春なれや harunareya	名もなき山の namonakiyama no
Já é primavera : Uma colina sem nome Sob a névoa da manhã. ²⁰	

¹⁹Tradução consultada em <http://www.kakinet.com/caqui/antojappn.shtml>, em 15/07/2015.

²⁰Tradução por Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti (2012: 68).

Kigo de verão	
閑さや shizukasaya	岩にしみ入 iwanishimiuru
Quietude – O canto das cigarras Penetra nas rochas. ²¹	
Kigo de outono	
名月や meigetsuya	池をめぐりて ikewomegurite
Lua de outono – Passei a noite toda Andando ao redor do lago. ²²	

Os *kigo* desses *haiku* de Matsuo Bashô são, respectivamente, *haru* (春), *semi*(蟬), e *meigetsu* (名月), já sublinhados acima. *Haru* é a palavra *primavera* em língua japonesa, então, como *kigo* de primavera, esta palavra é de imediata compreensão. *Semi* significa cigarra, e sabemos que, durante o verão, esse animal estridula dia e noite. Por isso, *semi* é um dos *kigo* de verão. A palavra *meigetsu* significa *lua de outono* no calendário lunar, ou seja, tem correlação com o Festival da Lua²³, portanto *meigetsu* é um *kigo* de outono.

Através desses três exemplos, sabemos que há diversos *kigo* nos *haiku* – o *kigo* não precisa ser necessariamente uma palavra explícita sobre a estação do ano, podendo ser um objeto ou ente que é, em maior ou menor grau, (co)relacionado com cada estação. A área de abrangência do *kigo* é extensiva, podendo ser um vocábulo de noção de tempo, um animal, planta ou comida específica de cada estação.

2.3 *Haikai* brasileiro de Guilherme de Almeida

Guilherme de Almeida (Campinas, 1890 - São Paulo, 1969) não foi apenas um poeta, mas também um advogado, jornalista, heraldista, crítico de cinema e tradutor brasileiro. Mesmo não sendo o poeta mais especializado no *haikai* brasileiro, foi ele quem tornou essa

²¹Tradução por Edson KenjiIura, disponível em <http://www.kakinet.com/caqui/antojapv.shtml>

²²Tradução por Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti (2012, p.131).

²³Festival da Lua (中秋节), originado na China, é uma festividade famosa na esfera cultural da Ásia Oriental, sendo celebrado de diferentes maneiras na Ásia, mas com a semelhança de haver a tradição de admirar-se a lua. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

forma poética mais conhecida no Brasil.

Na história do *haikai* brasileiro, os primeiros contatos com esse tipo de poema vêm dos livros de viagens que são traduzidos da língua francesa e da língua inglesa. Surgem nesta época os primeiros cultivadores do *haikai* brasileiro, com destaque a Afrânio Peixoto (Lençóis, 1876 — Rio de Janeiro, 1947). Segundo Franchetti, alguns poetas e críticos chegaram a discutir sobre o estilo, “mas foi apenas com Guilherme de Almeida que o *haikai* passou a ser conhecido de modo mais geral, dado o prestígio do poeta e a boa qualidade de alguns dos poemas” (FRANCHETTI, 2002, p.26).

Conforme referido por Guilherme de Almeida (1937), ele próprio evidenciou ter descoberto algumas semelhanças entre a poesia japonesa e a brasileira, por exemplo: 1) a poesia ser silábica (isto é, contar sílabas e não acentos) como a nossa; 2) ser comum a ambas as línguas as “sonoridades elementares” ou “vogais”: a, e, i, o, u; 3) a existência de ritmos ímpares “elementares” (de 5 e de 7 sílabas), peculiares à língua japonesa, também o são à nossa.²⁴

Com base nesses evidências, Guilherme de Almeida estabeleceu suas próprias regras de *haikai*, a saber: 1) os três versos do *haikai* brasileiro são de, respectivamente, “5-7-5” sílabas poéticas; 2) a primeira linha tem a rima final com a terceira linha e, na segunda, existe uma rima interna que combina palavras no mesmo verso. Além disso, Guilherme de Almeida coloca títulos em seus *haikai*, para que os leitores entendam bem os significados dos poemas, algo que não existe nos *haiku*.

Sílabas de *haikai* brasileiro de Guilherme de Almeida

A estrutura fonética do *haikai* brasileiro é muito similar à do *haiku*, como vimos acima. Porém, é necessário que notemos que a maneira de contar as sílabas de um *haikai* brasileiro é diferente das que se usam para contar as sílabas em *jueju* ou em *haiku* japonês, não sendo a simples soma das sílabas de cada palavra dos versos do poema. Chamamos as sílabas na poesia em língua portuguesa de sílabas poéticas ou sílabas métricas e a maneira de contá-las leva em consideração: 1) a não contagem da última sílaba do verso quando ela for tônica; 2) a fusão de vogais no final e início de outra palavra e (3) ditongos que se unem em uma só sílaba poética.

Para compreendermos melhor as três regras referidas, vejamos como dividir as sílabas

²⁴ TerebessAsia Online (TAO): Guilherme de Almeida (1890-1969). Disponível em: <http://terebess.hu/english/haiku/almeida.html> . Acesso em: 05 fev. 2015. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

poétias de um dos *haikai* de Guilherme de Almeida:

CARRILHÃO
As/sus/ta/-se e/ foge o
12 3 4 5
e/nor/me/ tem/po/ que/ dorme
12 3 4 5 6 7
no/ ve/lho/ re/lógio.
12 3 4 5

Rimas de *haikai* brasileiro de Guilherme de Almeida

Seguindo as possibilidades concernentes às rimas do *haikai* brasileiro, passamos à apresentação de um dos poemas de Guilherme de Almeida:

CARRILHÃO
Assusta-se e foge o
enorme tempo que dorme
no velho relógio.

É evidente que as últimas pronúncias da primeira linha e da terceira linha são iguais; e na segunda linha existem dois “-orme”, um deles dentro do verso e o outro no fim. Assim, há duas rimas diferentes nesse *haikai* brasileiro, um ponto ao qual precisamos prestar atenção.

Mesmo que um *haikai* de Guilherme de Almeida só tenha três versos²⁵, este poema pode conter várias orações ou frases. Parece não haver sistematização sobre a limitação de número de orações ou frases, desde que as sílabas poéticas e rimas obedeam às pré-definições do que é um *haikai*. Nos *haikai* brasileiros do autor, um verso pode ter duas frases, e um *haikai* completo pode conter, embora só tenha três linhas, cinco frases. Coloca-se o exemplo:

MERCADO DE FLORES

Fios. Alarido.
Assaltos de pedra. Asfaltos.
E um lenço perdido.

2.4 Considerações sobre as sílabas, rimas e conteúdos dos autores analisados

²⁵A presença de título nos *haikai* brasileiros pode funcionar como um “pré-verso”.
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

Em um *jueju*, cada verso de *wujue* tem cinco sílabas, e cada verso de *qijue* tem sete sílabas. Um *haiku* japonês possui dezessete sílabas na estrutura de “5-7-5”. A constituição do *haikai* brasileiro de Guilherme de Almeida é parecida com a do *haiku* japonês por possuir 17 sílabas, mas ressaltamos que o *haikai* brasileiro segue a lógica da contagem das sílabas poéticas, ao passo que o *haiku* segue a lógica das sílabas fonéticas.

É óbvio que o número das sílabas de cada verso de *wujue*, da primeira e terceira parte de um *haiku* japonês e da primeira e a terceira linha de um *haikai* brasileiro de Guilherme é de cinco, existindo aqui um ponto comum entre os três tipos de poemas. De modo similar, podemos deduzir a mesma relação na comparação entre os versos de *qijue*, a segunda parte de *haiku* japonês e a segunda linha de *haikai* de Guilherme.

Em relação às rimas, suas posições no *jueju* são parecidas com as das rimas que ficam na primeira linha e na terceira linha do *haikai* brasileiro de Guilherme de Almeida. Dado não existirem regras fixadas de rima em *haiku*, não é fácil descobrir a relação de rima entre *haiku* e os outros dois tipos de poema.

Já sobre os conteúdos dos estilos poéticos dos autores analisados, vejamos que durante a leitura do *haiku* japonês de Matsuo Bashô e do *haikai* brasileiro de Guilherme de Almeida, à medida que lemos parte a parte o *haiku* de Bashô e linha a linha o *haikai* de Guilherme, podemos imaginar, naturalmente, as cenas e imagens que ambos descrevem, ou seja, há uma presença marcante de movimento. Vejamos:

古池や蛙飛びこむ水の音
Furu-ikayakawazutobikomumizu no oto

O velho tanque –
Uma rã mergulha,
Barulho de água.²⁶
Bashô

DE NOITE

Uma árvore nua
aponta o céu. Numa ponta
brota um fruto. A lua?
Guilherme de Almeida

Porém, apesar de também ter movimento, os *jueju* Dufu se distanciam dos *haiku* e

²⁶Tradução por Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti (2012, 81).
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

haikai na medida em que cenas e movimentos mais complexos são passados aos leitores, pois o *jueju* tem por natureza um código simbólico bastante restrito e sutil. Em comparação com os *haiku* de Bashô e os *haikai* de Guilherme, o conteúdo de um *jueju* de Dufu é também mais complexo, pois um verso de *jueju* já é por si só um conjunto de simbolismos e movimentos de cenas codificadas na própria língua chinesa. Damos com o exemplo o “*Jueju Ershou (qiyi)*” de Dufu (cf. poema em *Sílabas de jueju de Dufu*): o primeiro verso descreve uma grande cena geral da primavera; nos versos seguintes são mostradas as diversas cenas de primavera – no segundo verso, a brisa de primavera e o perfume das flores e gramas; no terceiro verso, com a chegada de primavera, as andorinhas voam voltando para suas casas enquanto os patos-mandarim dormem em cima das areias quentes que são descritas no quarto verso.

3 Um paralelo entre *Jueju* ee Dufu, *Haiku* de Matsuo Bashô e *Haikai* de Guilherme de Almeida

Com base na semelhança apontada entre a estrutura de sílabas do *haiku* japonês e do *haikai* brasileiro de Guilherme de Almeida, podemos buscar compreender se as conclusões sobre o estudo de “tradução de *haiku* japonês para a língua chinesa” podem ou não ser usadas em uma estratégia de tradução de *haikai* brasileiro de Guilherme de Almeida para a língua chinesa. Além disso, baseando-nos na análise dos *haikaide* Guilherme de Almeida e os paralelos acima referidos, propor-se-ão algumas sugestões sobre o tema de “tradução de poemas de ritmo da China para a língua portuguesa”. Portanto, nossa questão é: os artifícios da tradução de *haiku* para a língua chinesa poderiam ser usados na tradução de *haikai* de Guilherme de Almeida para a língua chinesa?

Tong Jun (2000) propõe alguns artifícios no seu trabalho intitulado *A Estética da Forma da Tradução de Haiku Japonês para a Língua Chinesa*. Escolhemos três que, a nosso ver, podem ser usados na tradução do *haikai* brasileiro de Guilherme de Almeida para a língua chinesa, a saber: 1) “traduzir *haiku* japonês para chinês com forma de três linhas, a primeira e a terceira linhas sendo de cinco caracteres enquanto a segunda linha, de sete caracteres” (TONG JUN, p.81, tradução nossa)²⁷.

Com base na semelhança do número de sílabas poéticas entre o *haikai* de Guilherme de Almeida e os *wujue* e *qijue*, pode-se usar essa estratégia na tradução de seus *haikai* para o chinês, mantendo a consistência da estrutura do poema no aspecto de sílabas poéticas, pois:

²⁷Texto original: “将译俳写成五言与七言相互杂糅的三行式”。
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

2) “aplica-se, apropriadamente, o artifício de colocar juntos dois caracteres iguais ou duas frases iguais” (Ibid, p.81, tradução nossa)²⁸.

Se nas linhas de poemas traduzidos em chinês ainda faltam alguns caracteres para que se atenda a exigência acima referida sobre o número de ideogramas de cada linha, podemos utilizar dois ideogramas iguais numa linha, do seguinte modo: na frase “ele está andando devagar”, por exemplo, cujo significado em chinês é “tāmànmànzǒuzhe (他慢慢走着)”, coloca-se mais um “màn (慢 devagar)” para que a frase atenda à exigência sem ter seu significado modificado.

Nessa situação, sugerimos mais um artifício similar ao de Tong Jun. Na língua chinesa, existem certas expressões com a forma de “ABB²⁹”, como “hóngtōngtōng (红彤彤)”, “lǜyōuyōu (绿油油)”, “màntūntūn (慢吞吞)”, entre outras. Seus significados são iguais a “(vermelha)”, “(verde)” e “(devagar)”, respectivamente, e esse tipo de palavras são mais “melódicas”, “doces” e figuradas. Assim, com relação à rima, 3) “durante a tradução, preste atenção à rima do *haiku* a que pertence o sistema fonético a rimar” (Ibid, p.81, tradução nossa)³⁰.

A tradução do *haikai* brasileiro de Guilherme de Almeida para a língua chinesa também precisa levar em conta o aspecto da rima. Entretanto, por causa da diferença de rima entre *haiku* japonês e *haikai* brasileiro, cremos poder seguir a seguinte regra: 1) o último ideograma da primeira linha deve rimar com o último da terceira linha; 2) o segundo ideograma da segunda linha, rimar com o último da mesma. Adicionalmente, em vez de consultar as rimas do livro *Pingshuiyun*, podemos rimar de acordo com as pronúncias do *pinyin* moderno da China, deixando o processo de rima mais simples e adequado ao chinês contemporâneo.

Sugestões sobre a tradução de *jueju* para a língua portuguesa

Constata-se que existe mais um ponto em comum em relação ao aspecto das sílabas – em português, a palavra “sonhar” tem duas sílabas, enquanto, em chinês, sonho é “mèngxiǎng (梦想)”, também com duas sílabas. Apesar da distância linguística, acreditamos ainda haver muitos vocábulos portugueses e chineses com o mesmo tipo de relação. Com base nisso,

²⁸Texto original: “适当运用叠字技巧或叠句技巧”.

²⁹Em chinês, é comum a formação de expressões por repetição de palavras. Neste caso, o “ABB”, quer dizer que há um termo referente (A) e repete-se o complemento (B). Em alguns casos pode-se repetir referentes e complementos, ou seja, apresentam-se sob as formas AAB, AABB ou ABAB.

³⁰Texto original: “注意属于韵文学系统的俳句翻译的押韵”.

propomos traduzir *wujue* para a língua portuguesa com a estrutura poética em que cada linha tenha cinco sílabas poéticas e uma linha do poema corresponda a um verso. Pela analogia, traduz-se *qijue* para português com cada verso contendo sete sílabas poéticas.

Com relação às rimas, vemos que no *haikai* intitulado *MERCADO DE FLORES* (1947), a última palavra da primeira linha (“Alarido”) rima com a da terceira linha (“perdido”). Nesse caso, “Alarido” é um substantivo enquanto “perdido” é particípio passado do verbo “perder”, evidenciando a conjugação verbal como forma possível de rima.

Consideremos as sílabas poéticas de duas expressões da língua portuguesa: “muito interessante” e “interessantíssimo”. No português brasileiro, o sentido da expressão “mui/to in/te/res/sante” é aproximado e, por vezes, idêntico ao da palavra “in/te/res/san/tís/simo”, tendo os números de sílabas poéticas cinco e seis, respectivamente. Podemos optar, assim, pela expressão com o número de sílabas poéticas mais adequado à tradução e ao conjunto da composição em questão. Exemplos semelhantes são “mui/to/ bo/nito (4 sílabas poéticas)” e “bo/ni/tinho (3 sílabas poéticas)”, “de a/cor/do/ com (4 sílabas poéticas)” e “con/forme (2 sílabas poéticas)”, “em/ ba/se/ de (4 sílabas poéticas)” e “com/ ba/se em (3 sílabas poéticas)”, entre outros.

Ainda, como sugestão teórica de composição/tradução poética, podemos pensar a ordem das palavras apresentadas em *haikai* e *jueju*. Na língua chinesa o adjetivo costuma preceder o substantivo, enquanto na língua portuguesa o adjetivo o segue. Desse modo, na tradução de um *jueju* para o português, por exemplo, a opção tradutória que inverte o posicionamento de substantivo e adjetivo pode permitir maior proximidade com a obra poética original, a saber, o texto chinês.

Conclusão

Este trabalho buscou, principalmente, apresentar os *jueju* de Dufu, *haiku* japoneses de Matsuo Bashô e *haikai* brasileiro de Guilherme de Almeida, comparando alguns de seus diferentes aspectos, como estrutura silábica e rimas.

Através desta comparação, revela-se a existência de uma semelhança entre as sílabas dos poemas *jueju*, *haiku* japonês e *haikai* brasileiro – o número de sílabas dos poemas sendo cinco ou sete. Adicionalmente, as posições de rimas dos *juejue* dos *haikai* de Guilherme de Almeida também têm pontos em comum – em se falando de *jueju*, as rimas ficam no final do segundo e do quarto versos; no caso dos *haikai* brasileiros, localizam-se no fim da primeira e da terceira linhas.

Por fim, podemos concluir que três das argumentações teóricas de Tong Jun sobre a tradução de *haiku* japonês para a língua chinesa podem servir também na tradução dos *haikai* brasileiros de Guilherme de Almeida para a língua chinesa. Porém, pelo fato de não haver regras fixas sobre as posições de rimas nos *haiku* japoneses, propomos aqui que o último caractere da primeira linha rime com o último da terceira linha, enquanto o segundo caractere da segunda linha rime com o último caractere da mesma. Além disso, com base na análise do *haikai* de Guilherme de Almeida e subsequente análise comparativa, arriscamos algumas sugestões sobre a tradução de *jueju* para a língua portuguesa.

Este trabalho tentou analisar apenas os aspectos da estrutura poética dos textos considerados, a fim de sugerir possibilidades de tradução. Se for possível combinar tais sugestões levantadas com estudos sobre a tradução poética focados em conteúdo, expressões concretas, usos adequados de determinados vocabulários, entre outros elementos, acreditamos que a teoria tradutória dos pares aqui tratados se fará mais detalhada e abrangente.

Referências

- ALMEIDA, G. de. **Poesia vária**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947.
- FRANCHETTI, P. O haikai no Brasil. In: **Poesia Sempre**. Rio de Janeiro, n.17, 2002, p.23-40.
- KAKINET. Antologia de Haicais Clássicos. Disponível em: <http://www.kakinet.com/caqui/antojapv.shtml>. Acesso em: 01 mai. 2015.
- LI, Y. **Traditional Chinese Thinking on HRM Practices: Heritage and Transformation in China**. UK: PalgraveMacmillan, 2013.
- SANTOS, P. P. dos. Sílabas Poéticas ou Métricas. Disponível em: <http://www.infoescola.com/literatura/silabas-poeticas-ou-metricas/>. Acesso em: 03 fev. 2015.
- PORTUGAL, R. **Zero a sem**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.
- TerebessAsia Online (TAO): Guilherme de Almeida (1890-1969). Disponível em: <http://terebess.hu/english/haiku/almeida.html>. Acesso em: 05 fev. 2015.
- TAEKO DOI, ELSA & FRANCHETTI, P. **Haikai: antologia e história**. Campinas: Unicamp, 2012.

Referências em chinês

- LU, J.; SEKIMORI, K. 日本俳句与中国诗歌——关于松尾芭蕉文学比较研究 [Haiku Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.1, n.2, p. 29-47, 2015.

- Japonês e Poesia Chinesa – sobre a Comparação e Pesquisa literária de Matsuo Bashô]. Hangzhou: Editora da Universidade de Hangzhou, 1996.
- OWEN, S. 盛唐诗 [Poemas da Época de *Shengtang*]. Tradução de Jia Jinhua. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2014, p.213-259.
- PENG, E. 日本俳句史 [História do Haiku Japonês]. Shanghai: Academia Press, 2004, pp.1-13.
- SHI, G. 诗词格律新说 [Nova Opinião sobre Ritmo de Poesia]. Guangzhou: Jinan Univ. Press, 2013.
- TONG, J. 《俳句汉译的形式美》 [A Estética da Forma da Tradução de Haiku Japonês para a Língua Chinesa]. In Journal of Inner Mongolia University (Humanities and Social Sciences). Mongólia Interior, n.3, 2000, p.78-83.
- YANG, Y.; GUO, X. 杜甫 [Dufu]. Changsha: Yuelu Press, 2005, p.75-82 / p.85-102.
- ZHOU, X. 唐绝句史 [A História do Jueju da Dinastia Tang]. Chongqing: Chongqing Publishing House, 2006, p.1-22 / p.199-212.
- 汉语语音[Fonética da Língua Chinesa]. 3 历史发展 [A História e o Desenvolvimento da Fonética da Língua Chinesa]. Disponível em: <http://baike.baidu.com/link?url=xuM7ca7P54EYLQ8oJoDs2IyVficz4CcMNtdtSkeA8xCQM KU57L3EGi5VcGAjhUS4V3sLbLxjuEAjLW6eDx7oyK#3>. Acesso em: 05 fev. 2015.
- YAN, A. 《爱思英语网双语专栏》 [Site *Aisi* Inglês: coluna bilinguismo.]. Disponível em: http://www.24en.com/column/annson_yan/2011-06-02/133959.html. Acesso em: 25 mai. 2015.