

---

# A tradução do tanka

## **Leith Morton**

Professor do Centro de Pesquisas e Ensino de Línguas Estrangeiras, Instituto de Tecnologia de Tokyo. Doutor pela Universidade de Sidney. Um dos principais tradutores de poesia japonesa para o inglês, com diversos livros traduzidos e grande produção bibliográfica sobre a poesia japonesa contemporânea. <<http://www.valdes.titech.ac.jp/~morton/index-e.htm>>

Traduzido por

## **Elaine Alves Trindade**

Professora dos cursos de Letras e Tradutor-Intérprete – Uninove; Graduada em Letras Tradutor-Intérprete – Faculdade Ibero-Americana de São Paulo – SP [Brasil]  
[elainetrindade@uol.com.br](mailto:elainetrindade@uol.com.br)

Este artigo tem como objetivo não só proporcionar uma ilustração da aplicação da teoria da tradução à prática, mas também permitir uma investigação mais ampla na natureza da literatura em si, a partir de considerações sobre a tradução do tanka – um gênero tradicional da poesia japonesa escrita em uma métrica fixa de 5-7-5-7-7- sílabas.

**Palavras-chave:** Gênero literário. Sentido e significado.  
Tanka. Tradução.

---

## 1 Teoria da tradução

O século XX, segundo muitos comentários, é visto como a separação da língua do significado. George Steiner, em seu livro de 1989, *Real Presences*, traçou a história desse processo – ele considera que a origem do processo venha de Wittgenstein, para quem, nas palavras de Steiner, “[...] a elucidação das regras utilizadas em qualquer jogo de linguagem específico ou movimento de fala é interna e auto-referencial” (STEINER, 1989, p. 104). O significado está separado do sentido, se o sentido é lido como uma tentativa de definir ou descrever a realidade.

O filósofo Willard Van Orman Quine, em seu livro de 1960, *Word and Object*, desenvolve um argumento similar com relação à tradução, embora esta não passe de um caso específico de um fenômeno maior. Quine argumenta que

[...] sistemas rivais de hipóteses analíticas podem enquadrar a totalidade do comportamento da fala à perfeição e também pode enquadrar a totalidade das disposições para o comportamento da fala e ainda especificar mutuamente traduções incompatíveis mutuamente de inúmeras sentenças não suscetíveis de um controle independente. (QUINE, 1960, p. 72).

Lemos a idéia de Quine da “tradução indeterminada”, dizendo que é simplesmente impossível garantir completamente que a tradução possa ser precisa em qualquer sentido significante, que os objetos apontados na língua-fonte podem ser também indicados na tradução para a língua-alvo.

Entretanto, apesar de direcionar a tradução em sua crítica da antropologia como uma ciência

equiparada à física, Quine não endossa a idéia de Sapir-Whorf de que a linguagem define a realidade; como Sapir a coloca, da linguagem como “[...] um sistema conceitual independente”. (apud FELEPPA, 1988, p. 57). Referimo-nos aqui às idéias dos antropólogos Benjamin Lee Whorf e Edward Sapir que tentaram lidar com o problema do etnocentrismo ao posicionarem visões definidas, separadas lingüisticamente para diferentes línguas, uma idéia que descobrimos ter-se originado há vários séculos. O problema reside em como representar uma visão de mundo diferente sem construí-la em termos individuais, ou, para usar a terminologia do lingüista Douglas Pike, como representar a metodologia do “ênico” (nativo) pelo uso de um “ético” (externo)?

Esse é um problema óbvio para os tradutores, se não para a comunicação em geral, e tem sido considerado assim há muito tempo. O poeta-tradutor John Dryden, em “Prefácio” de sua tradução das *Epístolas de Ovídio*, de 1680, fala da “imitação” como uma metodologia radical, segundo a qual o tradutor “[...] assume a liberdade, não apenas de variar de palavras e de sentido [do original], mas de abandonar ambos.” (STEINER, 1975, p. 68). Essa é a solução preferida por Dryden para o problema delineado: Dryden apela ao “espírito” do original que está por trás das palavras em si.

Podemos ver a diferença fundamental entre a visão de Dryden e do século XX. Dryden acredita que o espírito de um autor pode ser “transfundido” em uma tradução, mas claramente nossos contemporâneos como Quine não acreditam nisso. (STEINER, 1975, p. 71).

A importância desse problema e também seu escopo tornam-se aparentes quando refletimos na idéia de que a própria linguagem é uma tradução. Como o escritor Octavio Paz aponta:

---

Quando aprendemos a falar, estamos aprendendo a traduzir; a criança que sempre pergunta a sua mãe o significado de uma palavra está, na verdade, pedindo para que a mãe traduza o termo desconhecido em palavras simples que ela já conhece. Neste sentido, a tradução dentro de uma mesma linguagem não é essencialmente diferente da tradução entre duas línguas. (SCHULTE; BIGUENET, 1992, p. 152).

Vários problemas surgem disso: a idéia das ideologias e o sistema de valores, por exemplo. É possível transportar ideologias e sistemas de valores diferentes por uma língua que codifica seus próprios sistemas? Ou, para simplificar, o que queremos dizer com a expectativa no que se refere à tradução? Reuben Brower argumenta que, por expectativa, quando traduzimos poesia, queremos dizer “[...] que os leitores assumem que eles terão um tipo de experiência que dará prazer em ler poemas em suas próprias línguas.” (BROWER, 1974, p. 160). Essa lógica parece afirmar a tese da indeterminação de Quine: não podemos realmente traduzir de modo algum, mas estamos condenados a recriar significados existentes, mesmo quando tais significados não vão além de nós mesmos.

Aqui, pode ser útil introduzir a idéia da transformação. Gostaríamos de apresentar a visão (sem referência ao original) de que em certas ocasiões é possível transformar o significado – começando, presumivelmente, com o sujeito e, depois, com a cultura a que essa pessoa pertence – para criar novos significados pela tradução (cf. MORTON, 1992, p. 172-173). Essa é uma visão defendida por George Steiner e por muitos outros pensadores além dele, uma visão desenvolvida mais fortemente na filosofia hermenêutica, especialmente o tipo proposto por Hans-Georg Gadamer. (STEINER, 1975; GADAMER, 1994) Entretanto, não é fácil fazer tal coisa nem

traçar tal transformação. Se pensadores céticos como Quine admitem a existência de um “mundo conhecido”, então acreditamos poder permitir que as transformações no significado existam (QUINE, 1960, p. 235). É claro, em um caminho do senso comum, já fazemos isso, mas talvez essas mudanças transformativas na sensibilidade ou no pensamento, ou no significado sejam muito mais raras do que o senso comum permite.

Poderíamos limitar nossas observações sobre a transformação à esfera teórica e introduzir uma gama de outros pensadores, especialmente aqueles que, nas últimas duas ou três décadas, têm oferecido contribuições significativas para o campo do discurso, agora conhecido como “estudos da tradução”. Entretanto, em vez de impor tal limitação em nossas observações, ascenderemos à refinada esfera da prática, mais difícil, mas talvez um campo mais recompensador de investigação.

## 2 Poesia tradicional: uma breve história cultural

Há dois importantes gêneros da poesia tradicional no Japão: o tanka e o haikai.<sup>1</sup> O último é um desdobramento do tanka composto em seqüências chamadas “renga” ou verso ligado, mas escrito em uma métrica fixa de 5-7-5 sílabas. Ambas as formas de poesia foram profundamente afetadas pela derrota do Japão na II Guerra Mundial, visto que elas tinham sido fortemente associadas com o verso patriótico e xenofóbico, portanto a derrota criou uma crise na confiança de parte dos poetas que compunham tais versos. Essa crise foi exacerbada por ataques aos valores artísticos e estéticos associados às formas tradicionais de poesia e, na

---

verdade, pelos ataques sobre o mérito intrínseco de tais formas de verso.

Importantes críticos literários como Odagiri Hideo (1916-2000) e Usui Yoshimi (1905-1987) publicaram ensaios, logo depois do desfecho da guerra, que sugeriam que a poesia tradicional estava morta e devia ser abandonada. O foco deles estava no tanka, mas o crítico Kywabara Takeo (1904-1988) concentrou sua artilharia no haikai, em sua famosa crítica “Daini geijutsu” (Arte de segunda-classe, 1946), na qual ele provou que seria impossível distinguir entre os trabalhos dos mestres do haikai e de amadores inferiores, a menos que fosse um especialista. Dois meses depois desse ensaio, ele escreveu um outro atacando o tanka em termos similares.

Apesar de muitas incoerências terem sido oferecidas, um grande número de poetas perdeu a confiança no gênero haikai. Em resposta, novos tipos de haikai tornaram-se populares e continuaram a tradição modernista do pré-guerra que rompia com as antigas regras em relação ao vocabulário e à prosódia. Haicais eram escritos sobre assuntos políticos, com insinuações ideológicas, por aclamados poetas do haikai, como Nakamura Kusatao (1901-1983). Poetas de haikai de vanguarda liderados por Kaneko Tōta (nascido em 1919) tentavam estabelecer o haikai nos mesmos níveis dos modernos vers libre (shi), denominados como uma expressão artística mediana séria. Poetas como Katō Ikuya (nascido em 1929), Mihiashi Toshio e Nakamura Enko usaram técnicas similares as dos poetas modernos do “shi” – obscuridade, abstração, temas conceituais para compor haicais.

Várias poetisas importantes emergiram na era pós-guerra como uma força no haikai contemporâneo. Especialmente notável é a poetisa Hosomi Ayako (1907-1997). Embora Ayako começasse publicando haikai no período pré-guerra, seu haikai

deu uma virada pessoal em 1951, quando ela deu à luz ao seu primeiro filho, aos 44 anos. Depois disso, começou a compor poesia sobre seu marido e filho, sua premiada coletânea *Fuyubara* (Rosas de inverno), de 1952, contém muitos desses poemas. Sua coletânea de 1956, *Kiji* (Faisão) continuou com esse tema. Ayako continuou escrevendo ainda mais prolificamente e, na época de sua coletânea de 1978, *Mandara* (Mandala), estava fortemente estabelecida na linha de frente do haikai contemporâneo.

Kadokawa Haruki (nascido em 1942), o herdeiro do império editorial Kadokawa, surge na década de 1980 como um importante poeta de haikai. Depois de uma bem-sucedida carreira como produtor de cinema, Kadokawa envolveu-se em vários escândalos e foi preso no fim da década de 1990. No entanto, sua posição como um importante poeta de haikai parece segura.

Uma tendência recente no haikai está sendo popular entre os profissionais da classe média do “renku” ou o haikai ligado, composto por pequenos grupos de poetas: um retorno às origens medievais do gênero.

O haikai contemporâneo é financiado por uma grande rede de associações e jornais publicados por essas associações. Poetas renomados do haikai julgam competições e editam jornais como profissionais. Por volta de 1996, foi estimado que havia no Japão de três a cinco milhões de poetas amadores de haikai, dando apoio à vasta rede de prêmios, jornais e escolas de haicais. Essa ligação entre arte e “Mammon” [riqueza] ainda tem levado vários críticos a levantar questões sobre os padrões artísticos.

O tanka foi possivelmente ainda mais afetado que o haikai pelos ataques pós-guerra sobre o gênero. As mortes no mesmo ano dos grandes poetas de tanka Saitō Mokichi (1882-1953) e de Origuchi Shinobu (1887-1953) também tiveram um papel

---

na criação da percepção de como o tanka era visto em seus melhores dias. A resposta imediata foi uma onda de tanka de vanguarda que desafiou a escola realista dominante liderada pelo grupo de Araragi, criado por Saitō. Isso dá ênfase a um intelectual consciente ou a uma poesia estética comparada a um movimento similar nos círculos de haikai.

Dois poetas importantes surgem como parte de uma reação anti-realista do pós-guerra: Nakajō Fumiko (1922-1954) e Terayama Shōji (1935-1983). Nakajō tinha sido inspirada pelo apelo feito por Origuchi, em 1950, para as mulheres assumirem o desafio e revitalizar o tanka. Sua primeira coletânea de tanka *Chibusa Sōshitsu* (A perda de minhas mamas, 1954) sobre sua mastectomia, após ter sido diagnosticada com câncer de mama, chocou o mundo do tanka, não apenas por seu conteúdo autobiográfico, mas também por causa da forte natureza erótica de grande parte da poesia.

Terayama adaptou técnicas do haikai e do shi moderno em seu tanka, algo que vinha facilmente para ele, visto que era um poeta reconhecido em ambos os gêneros. Isso causou muita controvérsia, já que ele enfatizou a ornamentação e a sátira que era contrária à ênfase que privilegiava a sinceridade. Sua primeira coletânea de tanka, *Sora ni wa bon* (No céu, Livros, 1968) colocou-o ao lado do poeta Tsukamoto Kunio (nascido em 1922) como os dois líderes do tanka de vanguarda. Mais tarde, o poeta Okai Takashi (nascido em 1928) uniu-se ao grupo para completar o trio dos modernistas do tanka pós-guerra.

A poetisa de tanka mais popular do Japão é Tawara Machi (nascida em 1962). Tawara surge no cenário do tanka em 1987, com sua primeira coletânea *Sarad kinenbi* (Dia da salada). Esse volume atingiu o país como uma tempestade, vendendo aproximadamente 2,5 milhões de cópias em toda a nação. O livro, sem dúvida alguma, restabeleceu,

de forma única, a popularidade do tanka entre os jovens leitores e levou a um retorno maciço das grandes fortunas desse gênero de verso. O monólogo de coração iluminado, de Tawara, sobre o amor e a vida cotidiana como era vista por uma jovem foi apenas a primeira de um número de coletâneas de tanka de Tawara, que não tem rivais aos olhos do público.

### 3 A tradução do romance

O conceito como objeto de tradução que discutiremos é o romance em forma de tanka. Os historiadores japoneses de grande sensibilidade concordam que o fenômeno que nós, contemporâneos, entendemos como significado do romance não existia muito antes do século XIX, uma vez que tal fenômeno pode ser deduzido de um registro literário e histórico. O historiador intelectual Tsuda Sōkichi (1873-1961) argumentou que as variedades de amor representadas na literatura japonesa antes da era moderna não poderiam ser equiparadas à idéia do romance. Por romance, ele identifica a palavra “ren’ai”, que considera uma correspondência da parte de dois amantes, e que também incorpora idéias platônicas do amor, fundamentalmente diferentes do desejo erótico. (TSUDA, 1978, p. 187-201). Essa palavra surge, primeiro, em cartas japonesas no fim do século XIX como tradução da palavra inglesa “love” e foi considerada pelos japoneses uma tradução de um conceito ocidental associado a idéias ocidentais de amor e casamento. (MORTON, 1997, p. 82).

Eruditos como Noguchi Takehiko (NOGUCHI, 1987) e Saeki Junko (SAEKI, 1998) têm mostrado que vários conceitos do amor podem ser identificados na literatura pré-moderna, mas essas idéias diferem

em várias formas da idéia ocidental do romance. (cf. MORTON, 1999). Se assumirmos que o romance é, para a maioria, uma importação ocidental, então poderemos começar a investigar por meio da análise de vários poemas, identificando, tanto na tradução intralingual quanto na interlingual, como o momento transformador surgiu e como se traduz o romance para o japonês.

Restringiremos nossa análise poética a poucos textos seminais. Começaremos com a primeira coletânea de tanka de uma jovem e precoce poetisa chamada Yosano Akiko (1878-1942). Sua primeira coletânea foi *Midaregami* ou *Tangled Hair* [Cabelo embaraçado], publicada em 1901. Ela consiste de 399 poemas. O livro foi dividido em seis capítulos e é visto pelos críticos como um instrumento crucial na introdução das idéias do romance no Japão e popularização de seu conceito. (MORTON, 1998, p. 1-47).

O primeiro poema nesse livro é o tanka transcrito abaixo, que introduz o tema do romance.

Yo no chō ni	Now amid the stars
Sasameki tsukushi	In the bedchamber of night
Hoshi no ima wo	We have exhausted our sweet murmurings
Gekai no hito no	While those in the world below
Bin no hotsure yo	Their tresses are all a-tangle.

(YOSANO, 1979, p. 3).

O contraste aqui, acreditamos (e expressamos em nossa tradução), está entre os amantes nas estrelas, cuja paixão está concretizada e aqueles na terra, cuja paixão está em confusão. Portanto, podemos interpretá-lo como um contraste entre o ideal do romance e a realidade do amor. Nossa leitura é baseada em várias interpretações sobre esse poema divulgadas por comentaristas, uma interpretação que foi feita havia um mês, ou pouco

depois de a coletânea ser publicada. A leitura do estudioso americano Edwin A. Cranston, que faz sua tradução, é igualmente antiga, mas pouco diferente da nossa.

In sweet whisperings  
 'Neath the curtain of the night  
 She, a star, would love –  
 Now fallen to the world below,  
 A mortal with disheveled hair  
 (CRANSTON, 1991, p. 91).

O foco de Cranston está na pessoa como uma estrela cadente, mas ambas as leituras são possíveis e estão bem sustentadas. É natural que as versões de Cranston da poesia de Akiko devam divergir da nossa, uma vez que sua voz literária foi formada sob circunstâncias bem diferentes. Cranston vem de uma geração antes da nossa; então, seus gostos literários refletem uma familiaridade íntima com os poetas de uma geração mais velha. As seguintes traduções de um outro poema de Akiko revelam essas diferenças.

Nossa versão:

Midaregokochi	Feelings all a-tangle
Madoi gokochi zo	I have lost my way
Shikiri naru	I cannot hide my breasts
Yuri fumu kami ni	From the god who tramples
Chichi ōiaezu	The lilies in all their glory

(YOSANO, 1979, p. 38).

E a versão de Cranston:  
 Tangled desires  
 Blind, errant desires  
 Ever upon me:  
 From the god who tramples lilies  
 I cannot cover my breasts  
 (CRANSTON, 1991, p. 99).

Aqui, nossas interpretações são quase idênticas, mas nossos poemas são diferentes.

## 4 Tradução intralingual

Podemos comparar essas duas versões a uma versão intralingual do mesmo poema por uma estrela brilhante do cenário do tanka contemporâneo, a poetisa Tawara Machi, que, em 1998, produziu uma versão japonesa moderna da coletânea de Akiko.

A versão de Machi:

Midare midare	All-a-tangle
Madoi madoite	Lost and confused
Kami to miru	To you my god
Anata ni hadaka no	I expose
Chibusa wo sarasu	My bare breasts

(TAWARA, 1998, p. 32).

Podemos ver aqui como o fin-de-siècle, insinuações da art nouveau do poema de Akiko – o deus que atropela – e também sua brincadeira com o tropo clássico dos lírios se perdem na versão moderna de Machi. De certa forma, podemos dizer que a pessoa de Machi está despojada, desnuda para a ação. Essa ausência de referência reflete a mudança fundamental na sensibilidade do pequeno público de Akiko, em 1901, para aquele grande público, em 1998, de Machi: uma mudança do plano de fundo da arte para um plano de fundo da TV. E, como consequência, a bagagem romântica com a qual Akiko deliberadamente embrulhou o poema foi desembrulhada, como se não fosse mais necessária. O poema de Machi é mais direto que o de Akiko, mas isso não está tão aparente na tradução, pois tanto Cranston quando nós marcamos passo nas convenções literárias da gramática inglesa e organizamos o arco indireto da dicção de Akiko em uma fraseologia mais natural no inglês.

Portanto, tendo observado um exemplo da intervenção contemporânea de Machi no espaço da tradução intralingual, podemos agora voltar e ver o que ela faz com o primeiro poema em Midaregami que citamos tanto na nossa tradução quanto na de Cranston.

Hoshitachi ga	Now
Koi no sasayaki	While the stars are
Kawasu ima	Exchanging whispers of love
Gekai no ware wa	In the world below
Kokoro midareru	My heart is all-a-tangle

(TAWARA, 1998, p. 6).

A versão de Machi é diferente da do poema original e, portanto, da necessidade de ler diferentemente na tradução. Podemos observar que sua posição das estrelas como sujeito gramatical fica clara pelo uso da partícula “ga” (o marcador gramatical do sujeito), um uso claramente moderno, não disponível para Akiko, que está mais perto da leitura de Cranston que da nossa, embora significativamente diferente de ambas. Para nós, há uma sugestão do capricho das estrelas, que nos parece quase um gesto de modernidade, dada a longa tradição literária ocidental do conhecido capricho dos deuses. Outra possibilidade de leitura é igualmente moderna, de uma personalidade dividida, com a pessoa dividida em duas metades: uma entre as estrelas e outra lançada na terra. Em qualquer caso, a versão de Machi pode ser facilmente classificada como uma nova versão ou um novo visual do original, uma nova conceitualização do amor para um público diferente, com expectativas diferentes em relação ao tom e ao afeto.

Se aceitarmos que o eu feminino de Akiko, como revelado em toda sua glória romântica e selvagem em Tangled Hair [Cabelo embaraçado], ajudou

a criar um sentido do romance, com o objetivo de formar para o japonês inconsciente uma profunda estrutura do romance como convenção literária e, portanto, reflexo social, então a exposição de Machi da reimaginação contemporânea desse impulso pode convencer-nos da verdade da proposição que examinamos anteriormente.

Entretanto, devemos considerar, mesmo que brevemente, uma visão antagônica daquela que adotamos. Em um livro recente, Takayuki Yokota-Murakami questionou toda a idéia do “amor” envolvido com conotações especificamente culturais ou, para ser mais preciso, em um sistema de significações ocidentais. Ele argumentou não apenas que é excessivamente perigoso aplicar o conceito ocidental do amor à idéia japonesa do “ren’ai”, mas também que a análise comparativa é metodologicamente dúbia (Yokota-Murakami, 1998, p. 35-80). Entretanto, ele não duvida de que um fenômeno histórico real exista e que de, alguma forma, corresponda ao significante “ren’ai” (Yokota-Murakami, 1998, p. 55-56). A única solução que Yokota-Murakami sugere é um sistema estrito da relativização histórica; obviamente, o assunto da tradução está inextricavelmente entrelaçado com os problemas que ele descreve. Além disso, como observado, estudiosos como Koyano Atsushi argumentam que as idéias japonesas do amor originam-se muito antes da era moderna e que um conceito nativo, autóctone do “ren’ai” existia antes da introdução das idéias ocidentais do amor (KOYANO, 1997, p. 21). Ambos os pontos de vista têm implicações para nossa leitura e tradução da poesia de Akiko, mas, de certa forma, ambas podem ser acomodadas pela idéia de transformação.

Qual é o maior poeta de tanka do Japão no século XX? Saito Mokichi é geralmente reconhecido por ocupar esse “cargo” e Mokichi também compôs

poesia de amor. Uma das seqüências de versos mais famosos de Mokichi sobre o romance foi um grupo de tanka chamado “Ohiro”, publicado em sua primeira coletânea de tanka Shakkō (Luz carmesim, 1921) (SAITŌ, 1970). O tema dessa seqüência, a mulher chamada Ohiro, pode ser fictícia ou esse nome pode referir-se a uma pessoa real: uma cortesã ou uma parente pela qual Mokichi se apaixonou. Esse assunto nunca foi resolvido, mas essa seqüência é um belo exemplo do tanka, no qual o tema do amor nunca gerou dúvidas aos leitores japoneses. O poema a seguir é um bom exemplo do tanka encontrado na seqüência desse famoso verso:

Yorukureba	When night falls
Sayo doko ni neshi	Under the quilts where once we slept together
Kanashikaru	Her face I loved
Omowa mo ima wa	Now is no more
Nashi mo odoko mo	Her small quilt is gone

(SAITŌ, 1970, p. 68).

Este verso é um exemplo clássico do “shit-suren” – uma amante lamentando a perda do seu amado – seja por não mais estar neste mundo, ou separados por fatores além do controle dele. O tropo romântico utilizado aqui não é novo para os leitores japoneses como uma base da tradição “waka” (waka era o nome pré-moderno para o gênero tanka). A adoção do ideal romântico do Ocidente, portanto, fortalece uma tendência de pensamento, uma versão da sensibilidade romântica, que existira até aqui em uma forma diferente. O amor não correspondido ou “hisahii koi” era um tropo fundamental do gênero waka clássico e sabemos, pela pesquisa de Denis de Rougemont em seu influente livro História do amor no Ocidente, que esse tropo era dominante em certas culturas ocidentais pré-modernas. Na época de Mokichi, a combinação



dessas duas tradições resultam no poema transcrito, que se refere diretamente ao amor sexual, novamente um movimento harmônico contendo ambas tradições poéticas na era moderna. O espírito básico do poema é preservado na tradução, ao se referir aos quilts [acolchoados], visto que a palavra “toko” usada no texto refere-se ao conjunto de acolchoados (futon) que os japoneses usam como colchão. Outra versão está disponível na tradução de Amy Vladeck Heinrich, que usa a palavra bed [cama] para transmitir o mesmo significado:

yoru kureba	As night falls
sayo doko ni neshi	her beloved face
kanashikaru	she who lay in my bed,
omowa mo ima wa	now is no more!
nashi mo odoko mo	how narrow my bed!

(HEINRICH, 1983, p. 151).

## 5 Considerações finais

Nossa proposta é a possibilidade da transformação, mas uma reestruturação para um idioma diferente de algo novo. O Japão não se importa muito com o tropo ocidental do romance ou, em contrapartida, com seu mundo real, mas o refaz em sua imagem nativa. E se nem Edward Cranston, nem nós podemos recriar isso como algo novo feito em inglês – e nós não achamos que seja possível –, então a razão para isso é a mesma que Quine destacou. Simplificando: nem Cranston nem nós somos japoneses. A diferença é inevitável e real, criada pelo tempo e pela história.

Embora nosso horizonte hermenêutico também possa mover-se e mudar, Hans-George Gadamer pertence ao campo de George Steiner em vez daquele de Quine, pois ele fala do horizonte do

movimento; “[...] o horizonte do passado... está sempre em movimento [...]”, ele escreve, e, com isso, quer dizer que devemos ir além da “mera reconstrução” do passado e do texto de Akiko. (GADAMER, 1993, p. 304-374) O significado não é fixado em um outro imutável, mas é, em vez disso, a mediação entre o tradutor e o texto; portanto, o romance não é um conceito fixo, porém deve ser compreendido novamente, reafirmado e questionado de novo, visto que nosso entendimento é parte desse processo, dessa dialética interminável. Portanto, Cranston e as nossas versões de Akiko apontam tanto para o japonês original quanto para uma reformulação do inglês. Essa é a tensão fundamental entre a idéia do universal e do particular, entre o Eu e o Tu; o por isso, é que Quine tem de estar certo, pois, se fosse possível uma tradução completa e definitiva, então o “Tu” deixaria de existir, e estaríamos conversando conosco, sozinhos, em um universo de um só, e apenas um.

Mas, como sabemos, esse, sem dúvida alguma, não é o caso.

### Tanka translation

This article has as objective to not only provide an illustration of the application of the theory of the translation to the practice one, as well as allowing a ampler inquiry in the nature of literature in itself, from considerations on tanka translation – a traditional sort of the written Japanese poetry in a metric one fixes of 5-7-5-7-7- syllables.

**Key words:** Feeling and meaning. Literary sort. Tanka. Translation.

### Nota

- 1 Uma outra variedade da poesia tradicional é chamada de senryū (verso cômico), mas ela não é tida em alta-estima como as outras duas formas.

---

## Referências

BROWER, R. *Mirror on Mirror: Translation Imitation Parody*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1974.

CRANSTON, E. A. 'Carmine-Purple: A Translation of "Enji-Murasaki," the First 98 Poems of Yosano Akiko's Midaregami'. *Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 25:1, p. 91-113 (April, 1991).

DE ROUGEMENT, D. *Love in The Western World* [Revised and Augmented Edition] trans. Montgomery Belgion. New York: Pantheon, 1956.

FELEPPA, R. *Convention, Translation and Understanding: Philosophical Problems in the Comparative Study of Culture*. Albany, New York: State Univ. of New York Press, 1988.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. Second Revised Version trans. Joel Weinsheimer & Ronald G. Marshall. New York: Continuum, 1994.

HEINRICH, A. V. *Fragments of Rainbows: The Life and Poetry of Saitō Mokichi*. New York: Columbia University Press, 1983.

KOYANO, A. *'Otoko no Koi' no Bungakushi*. Tokyo: Asahi Shinbunsha, 1997. [Asahi Sensho 590].

MORTON, L. 'Courtly Love in France and Japan: An introductory study'. *Variété: Perspectives in French Literature, Society and Culture*. Ramsland, Marie. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999. p.307-324.

\_\_\_\_\_. 'Kindai Shiika no Tanjō – Yosano Akiko no Midaregami (1901). Okeru Shintaishi to Waka no Dentō'. *Nibon Gendai Shiika Kenkyū*, v. 3, p. 1-47, 1998.

\_\_\_\_\_. 'Translating Japanese Poetry: Reading As Practice'. *Journal Of The Association Of Teachers Of Japanese*, v. 26, n. 2, p.141-179, 1992.

\_\_\_\_\_. 'The Concept of Romantic Love in the Taiyō Magazine 1895-1905'. *Nichibunken Japan Review*, v. 8, p. 79-103, 1997.

NOGUCHI, T. *Kindai Nihon no Ren'ai Shōsetsu*. Osaka: Asahi Culture Center, 1987.

QUINE, W. V. O. *Word & Object*. Cambridge, Mass: The M.I.T. Press, 1960.

SAEKI, J. *'Iro' to 'Ai' no Hikaku Bunkashi*. Tokyo: Iwanami Shoten, 1998.

SAITŌ, M. *Saitō Mokichi shū [Nibon koten bungaku taikai]* Shibota and Motobayashi (Ed.). Tokyo: Iwanami shoten, 1970.

SCHULTE, R.; BIGUENET, J. (ed.). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago/London: Univ. of Chicago Press, 1992.

STEINER, G. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York and London: Oxford Univ. Press, 1975.

\_\_\_\_\_. *Real Presences*. London: Faber and Faber, 1989.

STEINER, T.R. (ed.) *English Translation Theory 1659-1800*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum, 1975.

TAWARA, M. *Chocorēto Goyakuū Midaregami*. Tokyo: Kawade Shobō, 1998.

TSUDA, S. *Bungaku ni Arawaretaru Waga Kokumin Shisō no Kenkyū*. v. 8. Tokyo: Iwanami Bunko, 1978.

YOKOTA-MURAKAMI, T. *Don Juan East/West: On the Problematics of Comparative Literature*. Albany, New York: State Univ. of New York Press, 1998.

YOSANO, A. *Teibonū Yosano Akiko Zenshū*. v.1ū. Kimata Osamu, Itsumi Kumi (Ed.). Tokyo: Kōdansha, 1979.

HIROMI, T. 'Grief at the Loss of My Breasts: On the Tanka of Nakajō Fumiko'. *The Journal of the Oriental Society of Australia*, v. 22-23, p. 156-169, 1990-1.

\_\_\_\_\_. 'The Controversial Debut of Terayama Shūji as a Tanka Poet'. *Japanese Studies: Bulletin of the Japanese Studies Association of Australia*, 14:3, p. 51-65, 1994.

recebido em 7 abr. 2008 / aprovado em 24 abr. 2008

Para referenciar este texto:

MORTON, L. A tradução do tanka. *Dialogia*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 31-40, 2008.