

TRANSLINGUISMO, EXOFONIA E POLIFONIA NO *KOJIKI*: O TEXTO BRASILEIRO¹

TRANSLINGUALISM, EXOPHONY AND POLYPHONY: *KOJIKI* AS A BRAZILIAN TEXT

Bruno Costa Zitto²

Andrei dos Santos Cunha³

Resumo: Por meio do presente artigo, apresentamos alguns fundamentos teóricos para uma tradução anti-orientalista do *Kojiki* (720), obra da alta antiguidade japonesa primeiramente compilada sob encomenda do trono imperial com vistas à oficialização de uma nova história para o estado de Yamato, assim como a um registro das genealogias e das tradições de seus clãs nobres. Partindo de leituras de Said (2007) e Cunha (2013), revemos as definições de Orientalismo e orientalismos periféricos, nos quais fica posto o problema de interpretações e traduções de textos poéticos japoneses que desconsiderem as historicidades suas e das culturas envolvidas na sua concepção. Então, propomos uma certa aplicação dos conceitos de translanguismo e transculturação (ETTE, 2016), de exofonia (WRIGHT; BRUNSWICK, 2008) e de polifonia (BAKHTIN, 2002), justificando a validade do seu emprego no estudo do século VIII japonês com base em referências como Duthie (2014), Naoki (1993) e Matsumae (1993). Como inspiração metodológica para a tradução poética de um *Kojiki* interpretado por essa perspectiva, trazemos diretrizes fundamentais das teorias da transcrição (CAMPOS, 2015) e da poesia concreta (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975), defendendo assim a concepção de um projeto tradutório crítico, recreativo e atentamente dedicado à funcionalização de elementos tipográficos e da distribuição de suas palavras sobre a bidimensionalidade da página. Por resultado prático das reflexões apresentadas, deixamos ao fim do texto dois excertos em tradução da obra estudada, que neles fica tentativamente representada com destaque a seus aspectos translinguais, exofônicos e polifônicos.

Palavras-chave: *Kojiki*; literatura japonesa; sinografia; transcrição; poesia concreta.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

² Mestrando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8803-7366>. E-mail: b.zitto13@gmail.com.

³ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2826-748>. E-mail: andreicunha@gmail.com.

Abstract: This article presents theoretical elements for an anti-Orientalist translation of *Kojiki* (720), a text from early Japanese antiquity first compiled by imperial order and aiming to create a new official history for the state of Yamato, as well as to be a record of the genealogies and traditions of its noble clans. Based on Said (2007) and Cunha (2013), we review the definitions of Orientalism and peripheral orientalisms, which problematize interpretations and translations of Japanese poetic texts that disregard their historicities and those of the cultures involved in their conception. We apply the concepts of translanguaging and transculturation (ETTE, 2016), exophony (WRIGHT, 2008) and polyphony (BAKHTIN, 2002), to the study of the Japanese eighth century, based on references such as Duthie (2014), Naoki (1993) and Matsumae (1993). As methodological inspiration for a poetic translation of *Kojiki* interpreted from this perspective, we bring basic guidelines from the theories of transcreation (CAMPOS, 2015) and concrete poetry (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975), thus advocating the conception of a both critical and creative translation project, attentively devoted to the functionalization of typographic elements and the distribution of words on the two-dimensionality of the page. As a practical result of the reflections proposed, we present at the end of the text two excerpts in translation of the work studied, tentatively represented in these passages with an emphasis on its translanguaging, exophonic and polyphonic aspects.

Keywords: *Kojiki*; Japanese Literature; sinography; transcreation; concrete poetry.

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, partimos de uma tentativa de leitura do *Kojiki* (720) como uma obra polifônica antigamente escrita exofonicamente, partindo de um contexto oral intercultural e interlingual para uma realidade ortográfica transcultural e translanguaging, para então propormos uma tradução poética desse texto que dê atenção a esses aspectos da sua historicidade, tentando recriá-los criticamente em um poema brasileiro de diretrizes anti-orientalistas.

Com vistas a esse objetivo, seguiremos hoje o seguinte itinerário argumentativo: (1) ao fim desta introdução, apresentamos a obra japonesa antiga com mais atenção aos seus principais encomendadores e compiladores, à justificativa histórica para a sua concepção e à sua macroestrutura paratextual; (2) então, revisamos os conceitos de Orientalismo central e orientalisms periféricos, respectivamente desenvolvidos por Said (2007) e Cunha (2013); (3) terceiro, adaptamos as definições comuns de translanguaging e transculturação (ETTE, 2016), de exofonia (WRIGHT, 2008) e de polifonia (BAKHTIN, 2002) em vista das condições históricas e textuais mais específicas do *Kojiki* e da literatura japonesa antiga; (4) depois, retomamos

algumas ideias centrais às teorias brasileiras da transcrição e da poesia concreta; (5) para, por fim, expormos dois excertos do poema aqui estudado em tradução inédita para o português brasileiro.

1.1 Apresentação da obra

De acordo com os relatos inscritos no prefácio do *Kojiki*, os processos de encomenda e de composição da obra foram operados por ao menos quatro nomes principais: o imperador Tenmu (天武天皇, r. 673–686)⁴, que inicialmente ordenou uma extensa revisão das fontes historiográficas disponíveis à nobreza letrada de Yamato sobre a fundação do império, sobre as genealogias dos seus maiores clãs e sobre suas tradições; a personalidade Hieda no Are (稗田阿礼), então incumbida de reunir as diversas narrativas e depoimentos a serem compilados nessa nova história⁵; a imperadora Genmei (元明天皇, r. 707–715), que, após a morte de Tenmu, seu irmão, foi a primeira soberana a retomar seu ambicioso projeto documental⁶; e o cortesão Ô no Yasumaro (太安万侶, ?–673), que enfim entregou nas mãos dessa mesma líder um texto completo e posto por escrito.

⁴ O mandato de Tenmu foi marcado por intensos movimentos de centralização do poder nas mãos suas e da família imperial. Possivelmente foi ele o primeiro chefe de estado japonês a ser denominado em decretos oficiais como “imperador” (天皇, *tennô*) e como um “deus manifesto” (現御神, *akitsumikami*). Seu projeto absolutista de governo era parcialmente fundamentado em argumentos teocráticos que identificavam os imperadores de Yamato como descendentes diretos de Amaterasu (天照大御神), a deidade solar soberana sobre o panteão xintoísta.

⁵ Pouquíssima coisa se sabe sobre essa importante personagem supostamente envolvida no processo de concepção do *Kojiki*. Não há registros que identifiquem seu gênero, suas datas de nascimento e/ou morte, nem se suas fontes principais de pesquisa foram orais ou já escritas, nem se seu trabalho de composição aconteceu também na oralidade ou por meio das letras chinesas.

⁶ Tenmu foi o 40º imperador, e Genmei foi a 43ª imperadora. Entre um e outro, passaram-se os mandatos de Jitô (持統天皇, r. 687–697), esposa de Tenmu, e Monmu (文武天皇, 697–707), seu filho.

O poema do *Kojiki* se divide em três tomos, ou rolos: no “rolo superior” (上巻, *kamitsu maki*), é recontada a história de uma era mitologicamente anterior à fundação do império; no “rolo médio” (中巻, *nakatsu maki*), são registradas as lendárias biografias dos primeiros quinze governantes de Yamato; e, no “rolo inferior” (下巻, *shimotsu maki*), são relatadas as vidas e os feitos dos próximos dezoito chefes de estado, dando-se fim à narrativa da obra com o episódio da morte da 33ª imperadora, Suiko (推古天皇, r. 593–621).

2 ORIENTALISMOS

2.1 *Orientalismo central*

Concebida em sua identidade moderna principalmente pelo avanço dos projetos colonialistas francês e britânico no séc. XVIII, e hoje mais impulsionada material e ideologicamente pelo imperialismo estadunidense, a instituição do Orientalismo, tal como foi definida por Said (2007), teve e tem por missão maior a produção de conhecimentos sobre diversas culturas a leste da Europa, sempre com vistas à sua dominação ou à sua aniquilação por tais potências, e por meio da sua representação como “Oriente”: um outro estranho, de cultura monolítica, alheio às transformações históricas e inevitavelmente bárbaro enquanto não se subjugar ou for subjogado à civilização ocidental. Antes e hoje, os meios por que são hegemonicamente difundidos os produtos da empresa orientalista são, dentre tantos outros, a ciência política, a teoria econômica, as ações administrativas dos estados nacionais no centro do mundo capitalista e, especialmente, a literatura e a tradução de literatura.

2.2 *Orientalismo periférico*

Partindo desse estudo de Said, Cunha (2013) propõe o conceito de “orientalismos periféricos” com base em uma leitura de certos hábitos comuns às intelectualidades brasileira, latino-americana, japonesa e de outras regiões mais distantes do supracitado centro dedicadas à teoria e à historiografia da literatura. Dois vícios maiores lhes seriam mais notáveis em trabalhos acadêmicos e em manuais didáticos: o primeiro diz respeito ao seu tratamento dos termos “literatura ocidental” e “literatura universal” como sinônimos; e o segundo se refere à contumaz exclusão, nas suas histórias da literatura, de todas e quaisquer outras tradições literárias que não as europeias, estadunidenses e de sua própria terra — como se, para as letras brasileiras, só lhes fossem importantes as contribuições históricas e estéticas imigradas até nós ou impostas sobre nós pelas portuguesa, pelas francesas, pelas norte-americanas brancas, e como se nada houvesse de interessante para ser dito, por exemplo, a respeito da presença de gêneros poéticos japoneses em nossos textos criativos. Esses seriam indícios, efeitos particulares, do modo como a ideologia disseminada pelo Orientalismo central afeta as nossas práticas na periferia do mundo capitalista, onde repetimos os mesmos discursos redutores de ataque a culturas como as árabes, as chinesas, as coreanas, as japonesas, tratando-as como se fossem todas igualmente imutáveis pela história, incapazes à arte e ao pensamento complexos e, portanto, necessitadas do socorro civilizatório do Ocidente — sendo o Brasil, nesse mesmo delírio, supostamente tão ocidental como os EUA ou a França, e tão diferente quanto eles de um Japão ou de uma Palestina.

3 LÍNGUAS, CULTURAS E VOZES

3.1 Exofonia e translinguismo no *Kojiki*

Em outro lugar⁷, aplicamos o conceito de “exofonia” (WRIGHT, 2008) à situação da textualidade poética no séc. VIII japonês e de modo que ele pudesse ser manipulado em cooperação com os de “translinguismo” e “transculturação” (ETTE, 2016). No primeiro dos artigos supracitados, literaturas exofônicas seriam aquelas produzidas em uma língua apreendida por seus autores apenas após o período da infância ou, no caso de escritores e poetas com identidades híbridas, até mesmo nessa idade. As próprias autoras admitem que a categoria da exofonia foi desenvolvida para auxiliar produções teóricas focadas na compreensão de fatos e tendências antes de tudo referentes ao mundo da arte contemporânea, sendo os escritos de Yoko Tawada ou Tawada Yôko (多和田葉子) um dos exemplos emblemáticos de literatura exofônica em alemão. De outra maneira, conforme o segundo artigo acima, fenômenos “translinguais” ou “transculturais” envolvidos na escritura de textos criativos seriam aqueles em que, respectivamente, determinados conjuntos de línguas ou de culturas se relacionam indiscretamente, ou seja, numa condição em não podem mais ser facilmente analisadas como entidades atomizadas e distinguíveis entre si, tão intenso que é o seu incessante movimento de interferência recíproca.

Com alguma adaptação de Duthie (2014) a essas terminologias da exofonia e das poéticas do movimento, poderíamos pensar a produção literária na alta antiguidade japonesa como se emergente de um contexto social marcadamente interlingual e intercultural, compartilhado entre agentes de Táng, das Coreias e de Yamato, e concretizada por meio de um sistema

⁷ “Translinguismo e exofonia no *Kojiki*: o texto antigo”, artigo no prelo.

ortográfico fundamentado em uma gramática translingual e transcultural — a sinografia.

[O] que chamamos de escrita “chinesa”, ou seja, as letras de Hàn (漢字) ou a sinografia, não deve ser entendida como “chinesa” no sentido de ser exclusivamente ligada à língua chinesa falada. Trata-se de algo que se desenvolveu como o sistema de escrita de um estado imperial com a capacidade de ser lido em diferentes idiomas, não apenas nas línguas siníticas da bacia do Rio Amarelo, mas também nas línguas aglutinativas não siníticas faladas por povos das regiões ao nordeste e hoje correspondentes à Coreia, à Mongólia e ao Japão modernos. (DUTHIE, 2014, p. 76).

No Japão do séc. VIII, essa mesma sinografia era uma tecnologia participante no processo alavancado por Tenmu e seus aliados de reformas na ordem administrativa, nas religiões, nas artes e nas ciências insulares, por meio da importação adaptativa de práticas e conhecimentos políticos continentais e com vistas à conferência de níveis despóticos de controle sobre as ilhas para seus imperadores (NAOKI, 1993). Sabendo disso, propomos que o *Kojiki* poetizaria a ideologia emergente e promotora de tais metas valendo-se das vantagens estéticas e retóricas alcançáveis pelo emprego de um certo movimento exofônico que partia da realidade extratextual, interlingual e intercultural na qual viviam seus principais compiladores e patrocinadores para uma realidade escrita translingual e transcultural reconhecível ao menos como sino-nipo-coreana⁸. Em outras palavras, se Ô no Yasumaro era proficiente nos idiomas orais japonês, como nativo, e chinês, a sua redação da obra aqui estudada não se deu em uma escrita propriamente representativa de

⁸ Um exemplo de vantagem retórica permitida pela poetização da sinografia no *Kojiki* antigo seria aquele da letra 命, lida no japonês de então aproximadamente como *mikoto* (“deus/imperador” ou “ordem divina/imperial”, em um contexto especificamente xintoísta) e em chinês clássico como *mìng* (“mandato”, como em “mandato celeste”, ou seja, aquele que seria entregue pelos Céus somente às dinastias legitimamente governantes da China). Graças ao intrincado sistema de escrita compartilhado entre tantas civilizações do leste asiático antigo, um mesmo grafo pôde ser usado por Yasumaro para promover o direito à soberania de seu imperador por meio de dois argumentos de autoridade diversos, um japonês, outro chinês.

qualquer uma dessas línguas individualmente, mas antes de uma outra gramática, híbrida por excelência, legível por quase todo o leste asiático e ainda assim estranha em seu sistema às leis constituintes de qualquer vernáculo isolado falado na região e, nesse sentido, “estrangeira” ao autor do texto⁹.

3.2 Polifonia

O conceito de “polifonia” famosamente proposto por Bakhtin (2002) diz respeito mais específico àquelas obras literárias em prosa longa, como os romances de Dostoiévski, em que soe uma harmonia de vozes, potencialmente pertencentes a personagens, a narradores, a autores da obra que os abriga, autônomas em seus entendimentos e julgamentos sobre o mundo e sobre si mesmas, e insubordinadas desse modo a qualquer núcleo ou centro ideológico derivado antes de seu escritor, como costuma ser o caso em romances não polifônicos.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalente constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2002, p. 4).

Ler o *Kojiki* como um romance moderno seria obviamente imprudente, e mesmo lê-lo como obra literária já requer algum esforço, no sentido de que esse texto nem sempre se acomodou nem se acomoda pacificamente dentro dos limites do termo “literatura”. Como já foi antes dito, a obra encomendada pelo imperador Tenmu e pela imperadora Genmei entre os séculos VII e VIII não era

⁹ No Brasil, uma referência já desconfiada das possibilidades ao menos multilíngues da sinografia poetizada no território insular seriam as primeiras páginas do panorama histórico da literatura e da tradução literária japonesas desenvolvido por Nathália Martins (2020).

então reconhecida como ficção, não tinha o valor social de uma narrativa ficcional, mas sim de um documento oficial de historiografia; ademais, a sua inclusão consensual no cânone estritamente “literário” do Japão, ao lado de outros textos icônicos da antiguidade, como o *Genji monogatari* (源氏物語, 1008), data apenas do período imediatamente posterior à Segunda Grande Guerra (SHIRANE; SUZUKI, 2000). Não obstante, e claro que com os devidos ajustes conceituais, pode-se argumentar que certos aspectos fundadores da composição, da estrutura e da recepção do *Kojiki*, mesmo na antiguidade, tornem muitíssimo atrativa a tentativa de lê-lo como um texto importantemente polifônico, ao menos no que diz respeito aos trabalhos de seus eventuais pesquisadores e tradutores.

Na sua história do xintoísmo antigo, Matsumae (1993) comenta como a mitologia apresentada no *Kojiki* foi toda fabricada a partir de tradições religiosas e folclóricas até então jamais amalgamadas em uma só narrativa, linear e pretensamente homogênea. A era divina registrada no primeiro tomo da obra, em que os primeiros deuses celestiais geram Izanaki e Izanami, para depois Izanaki gerar Amaterasu e Susano, que depois geram suas respectivas descendências e assim por diante, não seria mesmo o produto textual de uma extensa história da tradição oral de uma fé comum ao território insular, mas antes o resultado de manipulações discursivas conscientemente promovidas pela corte palaciana de Yamato entre os séculos VI e VII como meio para a dominação ideológica das comunidades e das culturas que o império pretendia anexar à sua zona de influência. Porém, conforme nos aponta Hardacre (2017), quais deidades tutelares de quais regiões do arquipélago ficariam mais ou menos próximas hierarquicamente de Amaterasu no novo panteão proposto seria motivo de intensos debates e negociações entre os diversos clãs nobres e a capital, sendo a encomenda de histórias oficiais como o *Kojiki* e o *Nihon Shoki*

sempre uma tentativa de resolver, na pressuposta fixidez do registro escrito, esse tipo de conflito de interesses.

O texto e o paratexto anotado que hoje nos compõem algumas edições do *Kojiki* parecem em muitos pontos transpirar essa turbulenta multidão de discursos contraditórios lutando pelo controle da sua redação. Supostamente, muitas das glosas interlineares escritas para a indicação das relações genealógicas entre um determinado deus e um determinado clã foram deixadas onde ainda estão não pelo pincel do principal compilador da obra, mas por representantes dessas famílias interessadas na inclusão prestigiosa de seu nome no poema (PHILIPPI, 1968, p. 10). Como demonstraremos no excerto em tradução exposto na quinta parte deste artigo, há também momentos importantes da trama documentada linearmente em que versões alternativas para um mesmo mito se chocam e produzem pontos de perfeita incoerência na narrativa¹⁰.

O que queremos dizer é que, se hoje quisermos ler o *Kojiki* como um texto possivelmente literário, fica logo evidente que a sua composição se orchestra a partir de uma considerável multiplicidade de vozes conflitantes, aparentemente independentes em seus interesses e mesmo em suas visões (mitológicas, por exemplo) de mundo. Não se costuma entender que essa obra tenha propriamente um “autor”, uma inteligência de engenho que concebe seu universo ficcional e dirige seus acontecimentos. O compilador do poema certamente não tinha tanto poder em mãos, talvez valendo mais a pena uma tentativa de perceber os imperadores Tenmu e Genmei como seus principais “autores”; a simultaneidade disputante de perspectivas diversas por nós percebida aqui não se revela de fato no texto por meio dos discursos ou das

¹⁰ No *Nihon Shoki* (720), a história imperial é contada por meio da exposição de uma versão oficial cooperativamente seguida por diversas variantes suas. A professora Lica Hashimoto (2019), da USP, recentemente publicou sua tradução dos dois primeiros tomos (de 33) dessa obra antiga, trazendo com bom destaque essa sua característica paratextualidade.

consciências ficcionalizadas de próprios “personagens”; e talvez seja mesmo possível defender que exista sim acima de todas essas intensas negociações desenvolvidas em torno e por dentro do *Kojiki* aquela única ideologia imperial interessada por seu autorretrato como um estado forte, expansivo e, portanto, multilíngue e multicultural e, por extensão, diverso em suas tradições religiosas (DUTHIE, 2014). Contudo, parece-nos que a organicidade natural ao caráter histórico e político desse processo composicional negociado ainda possa contribuir para a sustentação de uma classificação (adaptativa) do *Kojiki* antigo como uma obra polifônica, composta como um mosaico de diferentes línguas, culturas, tradições religiosas e discursos politizados. Se tanto não for mais possível por conclusão de futuras investigações, ao menos temos confiança de que haja bons propósitos para um projeto de tradução desse poema dedicado a destacar aqueles indícios de polifonia acumulados e preservados em seu palimpsesto com o passar dos séculos.

4 NOIGANDRES

4.1 Transcrição

Em 1962, H. de Campos começa seu ensaio sobre os aspectos críticos e criativos da tradução pensando na já tão sabida inseparabilidade existente entre forma e conteúdo de textos poéticos, índice de uma suposta essência tautológica das artes da palavra. Segundo o autor e algumas de suas referências, a informação estética por excelência seria aquela caracterizada por uma mínima redundância e uma máxima fragilidade, e cuja totalidade informacional seria mesmo equivalente à sua primeira realização, ficando assim posta a sua condição normal de intraduzibilidade. É um argumento antigo em seu entendimento sobre a natureza da estrita poesia e da prosa mais atenta, mas poderia ainda ser invertido, com interessantes efeitos:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, [...] em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2015, p. 4).

Nesse sentido, o texto cuja poesia se apresenta mais repleta de desafios seria de fato aquele com maior potência para recriar-se, cabendo ao seu recriador a tarefa de lhe traduzir sentido e forma juntos, trabalhando assim sua iconicidade, sua informação estética inteira. “O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no inverso da chamada tradução literal” (p. 5).

O grupo Noigandres foi sempre unânime no seu apreço pela empresa e pela teoria tradutórias de Ezra Pound, que já defendia no centro do mundo ocidental o estatuto criativo, formalmente autônomo e crítico da tradução poética. Define este seu último aspecto a ideia poundiana do *make it new*, do tradutor como inventor, inovador e seletor, em suas traduções ou por meio delas, das tradições literárias mais relevantes ao seu tempo: a tradução poética é aquela que, na síntese haroldiana, analisa atentissimamente a estrutura criativa de um original para ressintetizá-la em contextos linguísticos e literários que lhe são mais ou menos estranhos, assim proliferando os debates possíveis entre o seu poema recriado e aquele rol de referências composicionais escolhido pelo tradutor como conjunto de ferramentas imediatamente próprio para o trabalho engenheiro que tem em mãos. Seria nessa sua “configuração de uma tradição ativa” que a tradução demonstraria sua função crítica.

Duas décadas depois desse seu texto, em 1983, o mesmo poeta inicia um novo ensaio seu a partir de uma certa teorização sobre a chamada “tradução icônica”, ou seja, aquela que escolhe recriar um determinado original dando

maior atenção à sua forma que ao seu vocabulário. Nesse sentido, esse tipo de tradução poderia ser visto como uma crítica a um bem conhecido senso comum relacionado à tradução literária, que deposita em um ideal de “fidelidade” o fiel da balança valorativa do trabalho do tradutor, propondo uma ideologia alternativa a esse processo.

Donde, a meu ver, no limite, os critérios intratextuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética poderem ditar as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que, assim, por desconstrução e reconstrução da história, *traduz a tradição*, reinventando-a. (CAMPOS, 2015, p. 39).

Dando sequência a essa crítica, Haroldo admite necessariamente a irrecuperável perda do “original” em sua posteridade: se falta ao leitor, por exemplo, brasileiro das versões de Odorico Mendes para os épicos homéricos o acesso real à poesia antiga do bardo cego; além disso, também lhe será impossível alcançá-la hoje mesmo que por meio da leitura mais fluente dos versos em grego arcaico — pois estes sempre lhe virão às mãos somente séculos e séculos após suas primeiras realizações orais, suas primeiras compilações escritas, suas primeiras e segundas e terceiras interpretações e cópias e impressões já milenarmente helênicas, latinas, neolatinas. Nesse sentido, guiar a tradução poética pela estrutura formal ou intratextual da obra-fonte, e não pela ilusão de um sentido completo e imanente à sua teia lexical, seria talvez superar a busca impossível pela “reconstrução de um mundo passado”; mas a transcrição haroldiana se permite apropriar-se de extratextos passados com base em suas próprias necessidades imediatas e com vistas à fundação de uma nova tradição entre si e seu original, nos mesmos termos explicados no ensaio de 1962.

4.2 Poesia concreta

No que talvez tenha sido a síntese mais famosa da sua teoria tradutória, Campos (1985) já apresenta suas ideias sobre o tema como devedoras de suas experiências e experimentos, em tradução e poesia, junto ao grupo Noigandres. Nesse mesmo ensaio, fica especialmente evidente a irmandade entre as teorias da transcrição e do concretismo quando o autor retoma sua definição para a “iconicidade” dos signos poéticos.

Traduzir a iconicidade do signo implicava recriar-lhe a “fiscalidade”, a “materialidade mesma” (ou, como diríamos hoje, as propriedades do significante, abrangendo este, no meu entender, tanto as formas fono-prosódicas, e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo). (CAMPOS, 2015, p. 85).

A. de Campos (1975, mas em um texto de 1956), trata da história precursora e dos principais traços constituintes da poesia concreta. Por hábito começando pelo “*Un coup de dés*”, o autor comenta como Mallarmé já conferia desde tal poema funcionalidade à tipografia representadora do pensamento humano em escrita — dando sentido importante ao contraste entre maiúsculas e minúsculas, entre fontes tipográficas distintas, entre os posicionamentos variantes das linhas de texto e das suas palavras individuais sobre a bidimensionalidade da página. Avanços teórico-práticos movimentados por Apollinaire e Pound também participaram das fundações do concretismo brasileiro pela sua contestação do domínio despótico da linguagem sintático-silogística sobre as letras criativas: o chamado “método ideogramático” de composição permitiria ao poeta ou tradutor ler seus textos não só linear como circularmente, percebendo sobre o branco em dois eixos do papel as coreografias verbais e as constelações possíveis de se apontar entre as palavras postas em tinta. Em síntese, a história do concretismo é o conto de uma aliança nova e mais igualitária entre linguagens verbais e não-verbais com vistas ao estabelecimento de uma comunicação de estruturas textuais diversas em

simultaneidade ou em alta velocidade ou, pelo menos, em graus de rapidez maiores que aqueles alcançáveis pela leitura/escrita puramente linear.

5 EXCERTOS EM TRADUÇÃO E COMENTÁRIO

A passagem do *Kojiki* abaixo apresentada começa logo após a saída de Izanaki (伊耶那岐神, “o deus do convite”) do reino dos mortos recentemente governado por Izanami (伊耶那美神, “a deusa do convite”), que é tanto sua irmã como sua ex-esposa. Para então se purificar da poluição contraída pelo contato direto com o submundo, o deus executa um “ritual de ablução” (禊祓, *misogi*), por meio e ao longo do qual vão nascendo diversas deidades xintoístas, com final destaque para um certo trio de entidades mais importantes à mitologia narrada: Amaterasu (天照大御神, “a grandiosa deusa da Luz celeste”), Tukuyomi (月読命, “o mandatário que conta as luas”) e o caçula Susanoo (建速須佐之男命, “o mandatário homem da fúria brava e impetuosa”). Embora em um primeiro instante este último irmão claramente nasça apenas de Izanaki, surgindo da lavagem de seu nariz nas águas purificantes por ele escolhidas para o ritual, ao fim do excerto aqui exposto ele pede a seu pai que o deixe “ir embora para o reino de [sua] falecida mãe”. Uma das versões alternativas registradas no *Nihon Shoki* (720) para esse episódio identifica a mãe de Susanoo como Izanami, então já entronada como rainha do submundo.

Nesta e na próxima traduções mostradas, as notas acinzentadas em fonte menor e em posição interlinear são em sua vastíssima maioria presentes também no texto antigo do *Kojiki*. Por única exceção, ficam inclusos no poema aqueles comentários proponentes de traduções alternativas para os significados de certos nomes próprios, sempre introduzidas ao leitor pela conjunção “ou”, exatamente como no caso da terceira glosa abaixo. No caso

específico do segundo excerto, as notas paratextuais traduzidas não seriam autorais de Yasumaro, mas de agentes afiliados dos clãs favorecidos narrativamente pela sua inscrição no texto como descendentes dos deuses catalogados. Termos traduzidos na passagem, como, por exemplo, “recebedor” (造, *miyatsuko*) são referentes a títulos nobiliárquicos ou a cargos administrativos então possuídos pelos líderes dessas famílias.

5.1 O banho ritual e a mãe do deus da fúria

- aqui, o grande deus do convite declarou:
— eu estive em um reino de – ah! – *horrendos horrores* e poluição! então,
在祁理: as duas últimas letras são fonogramas. / 伊那志許米志許米岐: nove fonogramas.
eu abluirei meu corpo.
chegando a um prado de *aucubas* na angra das tangerinas visando o sol nos
confins,
阿波岐: três fonogramas.
ele fez seu ritual de ablução.
então, surgiu este deus quando ele soltou ao chão seu cajado:
衝立船戸神 o deus que perfura as esquinas;
depois, surgiu este deus quando ele soltou ao chão seu cinto:
道之長乳齒神 o deus das pedras à beira das longas vias;
depois, surgiu este deus quando ele soltou ao chão seu bernal:
時量師神 o deus que se desata;
ou “que calcula o tempo”, em logografia,
depois, surgiu este deus quando ele soltou ao chão seu manto:
和豆良比能宇斯能神 o deus-mestre dos acidentes;
o nome desse deus está fonografado.
depois, surgiu este deus quando ele soltou ao chão suas sobrecalças:
道俣神 o deus das vias furcadas;
depois, surgiu este deus quando ele soltou ao chão sua coroa:
飽咋之宇斯能神 o deus-mestre satisfeito de tanto comer;

as letras desde 字 são fonogramas.

depois, surgiram estes deuses quando ele soltou ao chão a braçadeira de seu braço
esquerdo:

奥疎神 o deus que se afasta no alto-mar;

奥 se lê como 於伎. 疎 se lê como 奢加留.

depois, 奥津那芸佐毘古神 o deus-moço da arrebentação no alto-mar;

as cinco letras desde 那 são fonogramas.

depois, 奥津甲斐弁羅神 o deus das terras submersas no alto-mar;

as quatro letras desde 甲 são fonogramas.

depois, surgiram estes deuses quando ele soltou ao chão a braçadeira de seu braço direito:

辺疎神 o deus que se afasta no mar rente;

depois, 辺津那芸佐毘古神 o deus-moço da arrebentação no mar rente;

depois, 辺津甲斐弁羅神 o deus das terras submersas no mar rente.

do deus nas esquinas ao deus das terras submersas no mar rente, os doze deuses acima foram gerados pelo despimento das coisas que ele tinha em seu corpo.

aqui, ele declarou:

— a correnteza acima é uma correnteza impetuosa.

a correnteza abaixo é uma correnteza sem vigor — e de pronto mergulhou no rio do meio.

então, surgiram estes deuses do seu banho:

八十禍津日神 o deus-energia dos oitenta infortúnios;

ou “das oitenta maldições”. 禍 se lê como 摩賀.

depois, 大禍津日神 o deus-energia do grande infortúnio.

ou “da grande maldição”.

esses dois deuses surgiram por ele se ter poluído no reino onde a poluição frondeja.

depois, surgiram estes deuses para corrigir tais infortúnios:

神直毘神 o deus-energia da correção divina;

a letra 毘 é um fonograma.

depois, 大直毘神 o deus-energia da grande correção;

depois, 伊豆能壳 a mulher imperiosa;

três deuses ao todo. as quatro letras desde 伊 são fonogramas.

depois, surgiram estes deuses do seu banho nas águas profundas:

底津綿津見神 o deus-nume no fundo do oceano;

depois, 底箇之男命 o mandatário homem do mastro ao fundo;

ou “do porto profundo” ou “da estrela de baixo”.

depois, surgiram estes deuses do seu banho nas alturas médias:

中津綿津見神 o deus-nume na média altura do oceano;

depois, 中箇之男命 o mandatário homem do mastro médio;

ou “do porto médio” ou “da estrela do meio”.

depois, surgiram estes deuses do seu banho nas águas superiores:

上津綿津見神 o deus-nume na superfície do oceano;

depois, 上箇之男命 o mandatário homem do mastro superior.

ou “do porto superior” ou “da estrela de cima”. 上 se lê como 宇閉.

esses três deuses-numes do oceano são os deuses *venerados* como deuses ancestrais pelos velhos-aldeãos dos pescadores.

então, os velhos-aldeãos dos pescadores descendem deste filho dos deuses-numes do oceano:

宇都志日金析命 o mandatário que faz tarrafas com visível energia.

esses três deuses mandatários dos mastros profundo, médio e superior são os três grandes deuses habitantes na baía límpida.

agora, surgiu esta deusa quando ele lavou seu olho esquerdo:

天照大御神 a grandiosa deusa da Luz celeste;

depois, surgiu este deus quando ele lavou seu olho direito:

月読命 o mandatário que conta as luas;

depois, surgiu este deus quando ele lavou seu nariz:

建速須佐之男命 o mandatário homem da fúria brava e impetuosa.

do deus-energia dos oitenta infortúnios ao mandatário homem da fúria impetuosa, os dez deuses acima foram gerados pelo banho do seu corpo.

- então, o mandatário do convite declarou com grande alegria:
- eu gerei e gerei filhos
- e consegui gerar três nobres filhos finalmente.
- ele logo chocou chocalhadas as joias alinhadas de seu colar de contas
- e deu-o à grandiosa deusa da Luz celeste, declarando:
- mandatária, tu cuidarás o alto prado celeste.
- deu-se-lhe assim sua missão.
- então, esse colar de contas
- chamou-se 御倉板拳之神 o deus na estante do Celeiro.
- 板拳 se lê como 多那.
- depois, ele declarou ao mandatário que conta as luas:
- mandatário, tu cuidarás o *reino que a noite governa*.
- 夜之食国. a letra 食 se lê como 袁須.
- deu-se-lhe assim sua missão.
- depois, ele declarou ao mandatário homem da fúria brava e impetuosa:
- mandatário, tu cuidarás os prados marinhos.
- deu-se-lhe assim sua missão.
- então, embora cada um de seus irmãos agisse conforme o mandato de sua missão, o mandatário homem da fúria impetuosa não governou o reino de seu mandato
- e *chorou aos berros* até que oito punhos de barba lhe alcançassem a frente do coração.
- 啼伊佐知伎也: as quatro letras desde 伊 são fonogramas.
- chorou de tal maneira que
- chorou murchando montes verdes em montes murchos,
- chorou secando rios e mares completamente.
- assim, os urros de deuses maus se alastraram por toda parte como moscas no verão
- e dez mil calamidades aconteceram ao todo.
- então, o grandioso deus do convite declarou ao mandatário homem da fúria impetuosa:
- por que tu não governas o reino da tua missão em vez de ficares chorando aos berros?

nisso, ele lhe respondeu:
— eu choro por querer ir embora para o reino de minha falecida mãe, o *reino de duras raízes*.

根之堅州国: ou “das duras areias subterrâneas” ou “dos bancos de areia distantes”.

5.2 Outro catálogo genealógico, este anotado a muitas mãos

então, no que diz respeito aos cinco filhos gerados depois,
o mandatário-energia das espigas celestes teve um filho:

建比良鳥命 o mandatário ave da bravura até os limites, que

é ancestral

dos recebedores no reino das nuvens emergentes;

dos recebedores no reino da claridade;

dos recebedores no reino do mar de cima;

dos recebedores no reino do mar de baixo;

dos recebedores no reino das inundações;

dos recebedores na ilha do porto;

dos recebedores no reino do mar doce e distante.

depois, o mandatário filho do sol celeste é ancestral

dos recebedores no reino da ribeira grande;

das velhas-aldeãs e amas-banheiras na guilda do arrozal suado;

dos recebedores no reino das madeiras espinhosas;

dos chefes do centro arrozeiro no Sopé;

dos recebedores no reino de trás do monte;

dos recebedores do pomar delicioso;

dos recebedores no reino do cercado ao fim das vias;

dos recebedores no reino do sapão;

dos recebedores do nosso chicote no Sopé;

dos mestres distritais do alto mercado;

dos arroseiros das tabuas;

dos recebedores na guilda dos três ramos.

5.3 Comentário

Pretende-se aqui demonstrar a tentativa de um projeto de tradução anti-orientalista para o *Kojiki*, ou seja, um que o recrie ou transcreva dando ouvidos à sua historicidade antigamente translingual, transcultural e, de certo modo, polifônica, vista a maneira como as disputas por poder e prestígio sob a autoridade imperial de Yamato travadas entre diversas tradições insulares (e mesmo continentais) e entre diversos representantes de suas culturas originárias em larga medida influenciaram diretamente na composição desse poema ao lado, por exemplo, das inteligências de seu compilador e de seus encomendadores. O resultado antigo dessa intensa confluência de línguas, costumes e interesses conflitantes foi um texto: primeiramente, importantemente legível em uma gramática ao mesmo tempo chinesa, japonesa e coreana e escrito em muitos casos com letras capazes de simultaneamente expressarem sentidos culturalmente específicos advindos de uma ou de outra dessas civilizações; e, secundamente, pronunciadamente preenchido não apenas pelas vozes de seu compilador principal e de seu narrador, que por si só já incorpora conhecimentos e discursos de variadas regiões do arquipélago, mas também aquelas protetoras das dignidades dos clãs nobres contemplados na nova narrativa historiográfica proposta, o que está bem evidente tanto em algumas anotações paratextuais da obra referentes à relação genealógica entre deuses ancestrais e suas linhagens mortais como em eventuais incoerências ou indecisões de compilação apresentadas na sua trama.

Artimanhas semelhantes àquelas defendidas pela teoria da poesia concreta foram empregadas na tentativa de representar ou ressaltar alguns aspectos importantes da obra antiga ou a ela hoje atribuíveis: (1) a presença de sinogramas no poema brasileiro acompanhados não por transcrições, mas por traduções dos nomes próprios neles grafados teria aqui a função de sugerir o monolinguismo como chave insuficientemente complexa para a realidade textual do *Kojiki* antigo; (2) a multiplicidade de fontes, tons da escala de cinza e

tamanhos, e a sua variedade sistematizada de posicionamentos sobre a página (texto principal em fontes maiores e mais escuras alinhadas à esquerda; notas paratextuais em fontes menores e mais claras centralizadas) arriscaria um apontamento formal, tipográfico, àquele elemento supostamente polifônico na base e em volta da escritura do documento entre os sécs. VII–VIII; (3) a associação dessas duas soluções tradutórias, da inclusão dos sinogramas e das notas antigas na obra brasileira, ainda nos permitiria perceber destacadamente a voz particular do compilador principal da história, Yasumaro, que a todo momento se explica e explica seu uso poetizado da sinografia como que ansioso em sua posição de mediador entre tantas perspectivas, tantos discursos, tantos sentidos e tantas tradições; (4) além de ficar assim também viável a inclusão, timidamente explícita, da voz tradutora brasileira nesse jogo poético e transcriativo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez as adaptações aqui propostas dos conceitos de exofonia e polifonia para o tratamento teórico da literatura na alta antiguidade japonesa ainda requeira alguma revisão mais prolongadamente atenta. Contudo, pensamos que este primeiro passo nessa direção já se mostrou aqui em algum nível promissor, especialmente no que diz respeito aos trabalhos de releitura crítica e de tradução poética do *Kojiki*. Em um próximo momento de investigação, julgamos ser interessante a tomada das anotações paratextuais dessa obra como principal objeto de estudo, aqui se pressupondo a sua potência para a revelação das lógicas polifônicas e do funcionamento palimpséstico do documento na antiguidade. Além disso, e ainda pensando na discussão teórica sobre as possibilidades tradutórias de tal poema, valeria a pena uma revisão dos ecos orientalistas nas teorias da transcrição e da poesia concreta, cujos principais proponentes trabalharam conceitos específicos de “ideograma” a

partir de reflexões iniciadas por nomes como Ezra Pound e, antes ainda, Ernest Fenollosa.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Traduzido por Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2002.

CAMPOS, Augusto de. Pontos—periferia—poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950–1960*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 17–25.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Haroldo de Campos: transcrição*, 2015. p. 1–18.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Haroldo de Campos: transcrição*, 2015. p. 77–104.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução, ideologia e história. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Haroldo de Campos: transcrição*, 2015. p. 37–45.

CUNHA, Andrei dos Santos. Orientalismos periféricos: presença literária do Japão no Brasil. In: BITTENCOURT, R.; SCHMIDT, R. (Orgs.). *Fazeres indisciplinados: estudos de literatura comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 13–25.

DUTHIE, Torquil. Multicultural Yamato. In: DUTHIE, Torquil. *Man'yôshû and the imperial imagination in Early Japan*. Leiden; Boston: Brill, 2014.

ETTE, Ottmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 192–209, 2016.

HARDACRE, Helen. *Shinto: a history*. Nova Iorque: Oxford University, 2017.

MARTINS, Nathália da Silveira. *A tradução na formação da tradição japonesa: um panorama sobre tradução até o período Meiji*. Porto Alegre: CLASS, 2020.

MATSUMAE, Takeshi. Early kami worship. In: BROWN, Delmer M. (Ed.). *The Cambridge history of Japan: volume 1, Ancient Japan*. Cambridge: Cambridge University, 1993. p. 317–358.

NAOKI, Kôjirô. The Nara state. In: BROWN, Delmer M. (Ed.). *The Cambridge history of Japan: volume 1, Ancient Japan*. Cambridge: Cambridge University, 1993. p. 221–267.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Traduzido por Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHIRANE, Haruo; SUZUKI, Tomi. (Eds.). *Inventing the classics: modernity, national identity, and Japanese literature*. Stanford: Stanford University, 2000.

TONERI, Príncipe; Ô, Yassumaro. *Crônicas do Japão*. Traduzido por Lica Hashimoto. São Paulo: SESC; Instituto Mojo, 2019.

WRIGHT, Chantal. Writing in the 'grey zone': exophonic literature in contemporary Germany, *GFL Journal*, v. 3, p. 26-42, 2008.

Recebido em 22/01/2023.

Aceito em 15/02/2023.