



Da tradução colaborativa de Masuo Yamaki e Paulo Colina dos *tanka* de Takuboku Ishikawa para o português

On Masuo Yamaki and Paulo Colina's collaborative translation of Takuboku Ishikawa's *tanka* into Portuguese

Felipe Chaves Gonçalves Pinto

Universidade de Tsukuba

Tsukuba, Ibaraki, Japão

felipe-chaves78@hotmail.com 

<https://orcid.org/0000-0003-4245-2753> 

Resumo: O texto discute questões acerca da tradução de poemas *tanka* de Takuboku Ishikawa (1886-1912) para o português, destacando as dinâmicas e as implicações de uma tradução realizada colaborativamente. A tradução em questão, *Tankas* ([1985]1988), foi realizada pelo nipo-brasileiro Masuo Yamaki (?-?), responsável pela versão mais voltada ao texto-fonte dos versos de Takuboku, e pelo poeta afro-brasileiro Paulo Colina (1950-1999), responsável pela modalização da primeira versão de Yamaki em nível de revisão, arranjo, adaptação e montagem. Argumenta-se que o processo de tradução colaborativa, enquanto translaboração, apesar de também compreender certos desbalanços de poder, enseja o emaranhamento de posições diversas que, juntas mesmo que em conflito, contribuem para a construção de algo que só é possível através desse processo coletivo. A proposta deste texto é, portanto, que a tradução de Yamaki e Colina dos poemas de Takuboku pode oferecer prenúncios de um cosmopolitismo crítico/dissidente que, através da translaboração, encontra (re)nova(da)s formas com que *transformar* (e, portanto, intensificar) a poética do autor japonês. Nesse processo, o benfazejo encontro de diferenças enseja a criação colaborativa (entre tradutores, mas também entre estes e o texto original) de algo novo e não a superação das respectivas diferenças.

Palavras-chave: tradução colaborativa; translaboração; Takuboku Ishikawa; cosmopolitismo crítico; tradução de poesia.

Abstract: The text discusses issues related to the translation of Takuboku Ishikawa's (1886–1912) *tanka* poems into Portuguese, highlighting the dynamics and implications of a collaboratively conducted translation. The translation in question, *Tankas* ([1985]1988), was carried out by the



Japanese-Brazilian Masuo Yamaki (?-?), who was responsible for a version that remained closer to the source text of Takuboku's verses, and by the Afro-Brazilian poet Paulo Colina (1950–1999), who was in charge of modifying Yamaki's initial version through revision, arrangement, adaptation, and restructuring. The argument is made that the collaborative translation process, as a form of translaboration, despite also involving certain power imbalances, fosters an entanglement of diverse positions that, even in conflict, contribute to the construction of something that is only possible through this collective process. This text thus proposes that Yamaki and Colina's translation of Takuboku's poems may offer glimpses of a critical/dissident cosmopolitanism that, through translaboration, finds (re)new(ed) ways to transform (and thus intensify) the Japanese author's poetics. In this process, the fruitful encounter of differences enables the creation of something new through collaboration (between translators, but also between them and the original text), rather than the overcoming of their respective differences.

Keywords: collaborative translation; translaboration; Takuboku Ishikawa; critical cosmopolitanism; poetry translation.

I. Introdução

Como já demonstrado em outros lugares, a tradução colaborativa não é recente e tampouco incomum, mesmo que por “colaboração” se entenda, em uma perspectiva mais contida, apenas o ato coletivo de decodificar dado texto a um outro contexto linguístico e/ou sociocultural (ver, por exemplo, Alfer, 2017; Cordingley & Manning, 2017; Jansen & Wegener, 2013; Nearther, 2019; O'Brien, 2011). Nesse sentido, o exemplo sacro, conservadas as devidas particularidades, oferece respaldo histórico para essa constatação. No contexto cristão, a Septuaginta é caracterizada pelo provável trabalho de mais de sete dezenas de pessoas na tradução para o grego do texto sagrado em hebraico (Tov, 1999; Masson, 2023). Em uma perspectiva budista, há uma historicidade igualmente milenar e incontornável da tradução colaborativa na China dos textos sacralizados (Jatobá, 2025; Nearther, 2022). Na outra ponta, esbarrando na contemporaneidade do hoje e atravessando a fronteira entre o analógico e o digital, essa forma de tradução também assume novas possibilidades ao mobilizar dinâmicas ensejadas pela ascensão de um planetário sistema comunicacional altamente digitalizado e interconectado (Jiménez-Crespo, 2017; Yang, 2024).

Contudo, apesar da amplitude de sentido e escopo com que esse fenômeno é percebido e trabalhado, há nos Estudos da Tradução uma inclinação relativamente recente em tratá-lo sob um viés mais socioculturalmente localizado e que busca pensar, principalmente, “em como a colaboração ou a co-tradução afeta a subjetividade, a identidade e a agência do texto” (Cordingley & Manning, 2017, p. 21, tradução nossa). Esse movimento, por sua vez, faz parte de uma tendência mais ampla no campo que almeja investigar as questões tradutológicas de uma perspectiva global, que é crítica e dissidente, e que visa superar as limitações de dada episteme hegemônica (Roig-Sanz, 2022); ou, ainda, de iniciativas que, ativa e profundamente, procuram aproximar os Estudos da Tradução ao campo sociológico em um movimento de ruptura com concepções que lidam com a tradução como uma atividade que visa, preferencialmente, equivalências e/ou reproduções fidedignas a/de um texto-fonte (ver, por exemplo, Dizdar & Rozmyslowicz, 2023; van Doorslaer & McMartin

¹ “On how collaboration or co-translating affects the subjectivity, identity and agency of the text”.



2022;). Esse cenário mais amplo favoreceu, por exemplo, o aprofundamento de investidas críticas a uma concepção burguesa de tradução (Ertürk & Serin, 2016), ao traço hierarquicamente arbóreo, em oposição a um rizomático, com que o conhecimento é “traduzido” em contextos hegemônicos (Schwimmer, 2017), ao fundo, em uma perspectiva mais arendthiana, laboral do ato de tradução que pode contribuir para se pensar questões de alienação tanto no trabalho tradutório propriamente dito, quanto na teorização desse trabalho (Alfer, 2020; Zwischenberger & Alfer, 2022), além de possíveis percepções poéticas de um terceira voz no processo de tradução (Salgado, 2013) etc. Em outros termos, a recente movimentação teórica possui enquanto premissa a constatação de que “a imagem da tradução tem sido cada vez mais redesenhada como uma prática que *cria diferenças em vez de superá-las*” (Dizdar & Rozmyslowicz, 2023, p. 7, tradução e grifos nossos).

Em síntese notável, apesar de, talvez, um pouco desconfortável, diriam Stefan Baumgarten e Jordi Cornellà-Detrell (2017, p. 193, tradução nossa) que “grande parte do que fazemos nos Estudos da Tradução, e em qualquer outro lugar nas ciências humanas e sociais, é analisar as diversas facetas do poder³”. A observação reflete o interesse compartilhado por uma considerável parcela dos trabalhos do campo e, por isso, pode soar monofocal, o que, talvez, implique em certo desconforto diante do estado em questão. A insistência temática e/ou teórica, contudo, pode prenunciar também a necessidade entrevista por (re)nova(da)s aproximações críticas aos campos que buscam colocar em suspeição as próprias bases que os sustentam (e, nisto, é igualmente passível de ser entendida como “desconfortável”).

Assim, é nesse contexto que, em um passo mais ambicioso, o processo de colaboração na tradução passou a ser debatido através de uma perspectiva em que a tradução não apenas transfere/atualiza um texto para um outro contexto, mas sim, junto a esse texto, possibilita a produção/transformação de sentidos; possibilita, para usar a construção empregada por Ertürk e Serin (2016, p. 26, tradução nossa), entender a “tradução como um duplo nascimento⁴”. Nessa linha, Alexa Alfer (2017), por exemplo, propõe a mobilização de um novo e aberto, conquanto contando com contornos bem definidos, conceito pensado como que um terceiro-espaco: a ideia de translaboração (*translaboration*). O termo é estabelecido a partir da combinação de “tradução” e “colaboração” enquanto elementos que compõem um mesmo processo e, por isso, “translaboração⁵” (ver, por exemplo, Alfer, 2017; Saadat, 2017; Zwischenberger, 2020). A proposta terminológica surge da percepção de que, “atualmente, os dois conceitos [tradução e colaboração] são usados principalmente como chavões ou rótulos extravagantes quando utilizados fora das disciplinas [Estudos da Tradução e Estudos Organizacionais] em que operam como conceitos principais⁶” (Zwischenberger, 2020, p. 175, tradução nossa). Dessa maneira, é almejando uma efetiva *transdisciplinaridade* em que ambas as concepções possam ser consideradas à sério que o termo surge. Busca-se, nesse processo, lidar com a tradução e a colaboração enquanto conceitos

² “The image of translation has increasingly been redrawn as a practice creating differences instead of overcoming them”.

³ “Most of what we do in translation studies, and anywhere else in the Humanities and Social Sciences, is to analyse the manifold facets of power”.

⁴ “Translation as dual birth”.

⁵ No centro de *translaboração* há também o “labor” implicando em possíveis aprofundamentos teóricos. Para detalhes sobre essa questão, ver, especialmente, o trabalho de Alexa Alfer (2020) e o de Cornelia Zwischenberger e Alexa Alfer (2022).

⁶ “The two concepts are thus currently mostly used as buzzwords or fancy labels when they are used outside the disciplines in which they operate as master concepts”.

propriamente ditos e que implicam necessariamente consequências analíticas baseadas nas diversas contribuições que formatam cada campo, e não somente como metáforas e/ou ferramentas de análise descontextualizadas e como que neutras.

Nesse recorte teórico, translaboração surge como uma tradução colaborativa, entre duas ou mais partes, centrada em problemas específicos que, individualmente, não seriam resolvidos tal como o são em grupo. Além disso, apesar de colaboração frequentemente remeter a um empreendimento harmonioso, muitas vezes a “solução de problemas é acompanhada de conflitos, e as colaborações também podem ser induzidas por conflitos. É aí que surgem as questões de poder, as lutas pelo poder e os diferenciais: quem tem a vantagem na condução de uma colaboração?”⁷ (Zwischenberger, 2020, p. 179, tradução nossa). Ainda, em uma colocação um pouco mais longa, pode-se dizer que:

Da mesma forma, [em uma perspectiva de tradução colaborativa tradicional,] as vozes também podem ser potencialmente separadas umas das outras. Isso, entretanto, não se aplica à tradução colaborativa como parte de uma translaboração. O conceito de colaboração realmente se concentra na *criação de um espaço híbrido*, no qual as contribuições individuais estão fortemente emaranhadas umas com as outras e não podem ser destacadas. *O foco da tradução colaborativa está fundamentalmente no todo transcultural*⁸ (Zwischenberger, 2020, p. 181-182, tradução e grifos nossos).

Deste modo, uma perspectiva translaboracional oferece oportunidades para complexificar as intrincadas relações de poder que envolvem a tradução em colaboração ao mesmo tempo que possibilita o aprofundamento nas implicações subjetivas e de agência do texto (tanto o traduzido quanto o original).

É nesse contexto que este trabalho se localiza. O foco aqui é, portanto, pensar as questões que emergem da tradução colaborativa para o português de poemas *tanka* modernos⁹ compostos por Takuboku Ishikawa (1886-1912). A tradução em questão, *Tankas* ([1985]1988), foi realizada por duas pessoas com trajetórias consideravelmente distintas: o nipo-brasileiro Masuo Yamaki (?-?), responsável pela versão mais voltada ao texto-fonte dos versos de Takuboku, e o poeta afro-brasileiro Paulo Colina (1950-1999), responsável por modalizações da primeira versão de Yamaki. A proposta interpretativa aventada neste texto é de que a tradução de Yamaki e Colina dos poemas de Takuboku oferece pistas para investigar possibilidades de um cosmopolitismo crítico/dissidente (Santiago, 2002; Appiah, 2006) que, através da translaboração, encontra (re)nova(da)s maneiras com que *transformar* e intensificar a poética de Takuboku enquanto, no processo, enseja a criação

⁷ “This problem-solving is accompanied by conflict, and collaborations can also be conflict-induced. This is where questions of power, power struggles and differentials arise: Who has the upper hand in convening a collaboration?”

⁸ “By the same token, voices can equally potentially be separated from one another. This, however, does not hold true for collaborative translation as part of a translaboration. The concept of collaboration really does focus on the creation of a hybrid space, where individual contributions are strongly entangled with one another and cannot be singled out. The focus in collaborative translation is fundamentally on the transcultural whole”.

⁹ Forma da poesia autóctone japonesa (*waka*) composta por 31 sílabas (moras) agrupadas, em estrutura análoga ao verso, em conjuntos de cinco, sete, cinco, sete e sete sílabas cada. *Tanka*, contudo, denomina tanto o gênero clássico praticado principalmente pela aristocracia local, de regras bastante rígidas e que remonta, pelo menos, ao século VIII, quanto a produção em voga após a Restauração Meiji (1868), de regras mais flexíveis e que é comumente identificada como *tanka* moderno. Este, devido à flexibilização pela qual passou, já não possui necessariamente 31 sílabas e não se limita às diretrizes poéticas daqueles.

colaborativa (entre tradutores, mas também entre estes e o texto original) de algo novo e não a superação das respectivas diferenças em jogo.

2. Das possibilidades presentes na translaboração dos *tanka* de Takuboku feita por Yamaki e Colina

Takuboku Ishikawa é conhecido por ter produzido durante os anos finais de Meiji (1868-1912) uma obra literária e crítica variada que encontrou no *tanka* espaço de maior reconhecimento social e de seus pares. Entre poemas de estilo livre, contos e textos de crítica artística e sociopolítica, são os *tanka* do autor que estruturaram sua fama nacional e internacional, o que é reforçado pela recepção e pela tradução de seus versos em/para outros idiomas (ver, por exemplo, T. Ishikawa, 1976, 1987, 2000, 2016; Keene, 2016), tal qual pela própria tradução para o português (Ishikawa, 1988). Os *tanka* traduzidos por Masuo Yamaki e Paulo Colina foram selecionados e compilados de duas coletâneas de Ishikawa, a *Ichiaku no suna* (em tradução literal, *Um punhado de areia*, 1910) e a *Kanashiki gangu* (em tradução literal, *Brinquedos tristes*, 1912), esta publicada apenas postumamente.

Ishikawa foi um dos responsáveis por transformar o gênero em questão em uma forma de arte mais próxima ao grosso populacional do Japão de então através da adoção de um registro da língua mais colado ao cotidiano e da preferência por temas que versavam, por exemplo, sobre o trabalho, a família, a sua terra natal, as dificuldades financeiras, a sua condição de saúde, as questões políticas então em debate etc. (ver Toida, 1987; Taguchi, 2017). Nesse sentido, há, na versão traduzida por Yamaki e Colina (Ishikawa, 1988), os seguintes *tanka* tematizando as características elencadas acima (os poemas estão separados por um espaço em branco):

Trabalho, trabalho, mas
são amarras minha vida.
Fixo o olhar na palma das mãos.

Brincando, carreguei mamãe nas costas
e não pude dar três passos,
chorando de tanta leveza.

O pobre jornal da minha terra aberto.
A caça aos erros de revisão.
Esta manhã, a tristeza.

Com pena de mim e sempre repreendendo
o tímido coração, vou pedir empréstimo.
Por que sou assim?

Certo dia – doença de lado –
na ausência de mulher e filho,
imitei o mugido de um boi.

Palavras que a criança
aos 5 anos gravou nos ouvidos:
trabalhador, revolução... (Ishikawa, 1988, n.p.).

Yamaki (1988), comentado os traços dessa poética de Ishikawa, anota que:



Desde a juventude, traduzir o “tanka” de Takuboku Ishikawa para a língua portuguesa, foi um desejo que nunca saiu da minha mente. *Achava que a linguagem usada na expressão do seu sentimento, sempre simples, clara e atual, teria melhor acolhida e compreensão dos não japoneses, em comparação, por exemplo, com o “haiku” ou “haikai”* (Yamaki, 1988, n.p., grifos nossos).

Contrastando a fama que o *haiku* e o *haikai* (comumente identificados e/ou assimilados no Brasil como haicai) ganharam em solo brasileiro (ver, por exemplo, Franchetti, 2008; Almas & Saito, 2018; Nunes, 2019), Yamaki aposta na contemporaneidade¹⁰ dos versos de Ishikawa enquanto elemento de contato mais efetivo entre as duas realidades¹¹. Sem almejar o cerne da questão, é possível, contudo, verificar que a percepção, por parte de Yamaki, de uma simplicidade, clareza e atualidade na poética de Ishikawa sugere obliquamente que o motivo de fascínio brasileiro pelo haicai é, antes, devido a um estranhamento, curiosidade “exótica”, do que devido a uma possível alteridade, o que viabiliza especulações sobre a posição do tradutor diante dessas questões. Isto é, há subscrito na argumentação de Yamaki um delineamento entre aquilo que seria de cunho mais universal (a simplicidade, a clareza e a atualidade dos versos de Ishikawa) e o que, devido à especificidade e às particularidades inerentes ao método de produção, seria de mais complexa recepção (o haicai). A posição, apesar de possíveis críticas mais pertinentes, pode ser também interpretada como reação a uma tendência bastante difundida em tratar produções asiáticas, principalmente japonesas, como textos inassimiláveis e, exatamente por isso, dignos de serem lidos e apreciados pela sua “japonisidade” (ver Silva, 2018).

De todo modo, é esse resquício de uma vontade poética que busca no chão do cotidiano motivos para os versos que, na leitura de Yamaki, viabilizaria uma recepção mais profunda dos poemas de Ishikawa fora do contexto japonês. A constatação de Yamaki tem respaldo na teorização que o próprio Ishikawa fez sobre a sua produção artística. Em “Kûbeki shi” (em tradução livre, “Poesia de comer”), por exemplo, Ishikawa (1980a, p. 215, tradução nossa) fala em “cantar a poesia com os dois pés fincados no chão¹²”. Já em “Uta no iroiro” (em tradução livre, “Alguns pontos sobre o *tanka*”), comenta que “não deveria causar espanto algum que as palavras que usamos em nosso cotidiano fossem empregadas em nossos *tanka*¹³” (Ishikawa, 1980b, p. 298, tradução e grifo nossos).

Além disso, é ainda possível, por exemplo, encontrar nos versos de Fumiko Kaneko (1903-1926), autora de origem pobre e popular, sem estudo formal além do primário e que foi condenada por Alta Traição por planejar o assassinato de membros da família imperial japonesa de então (Tanaka, 2020), essa mesma percepção quanto ao caminho aberto por Ishikawa para que o *tanka* pudesse ser apreciado e composto pela camada popular do país. Nos *tanka* de abertura de sua

¹⁰ Sobre uma possível contemporaneidade presente na obra de Ishikawa, ver Pinto (2023).

¹¹ Andrei Cunha (2019) em sua tradução de *Ogura hyakunin isshu* (*Cem poemas de cem poetas*), uma das mais célebres coletâneas de *tanka* clássico (*waka*) do Japão e que data do século XIII, repassa brevemente na introdução do volume a tradição brasileira de apreciação dos poemas japoneses e destaca o papel do *haikai* e do *haiku* nesse imaginário. Nesse movimento, recupera uma série de “certezas” que se têm sobre o Japão que são baseadas em concepções orientalistas e que se estruturam, essencialmente, na recepção de uma forma bastante específica da arte japonesa, a saber: a literatura que assume a forma do *haikai* e *haiku*. Nesse contexto, Cunha (2020, p. 41), em outro texto, assevera que o *tanka* (*waka*) “é muito mal representado no sistema literário brasileiro, e eu acredito ser necessário introduzir ao nosso leitor essa cultura e esse universo com um número maior de detalhes e chaves de leitura”. Para mais detalhes sobre essas questões, ver, por exemplo, o subcapítulo “Imagem literária do Japão no Brasil” do trabalho de Cunha (2019, pp. 37-40).

¹² “両足を地面に喰っ付けてみて歌ふ詩といふ事である”.

¹³ “我々の平生使つてゐる言葉が我々の歌に入つて来たとして何も吃驚するには当たらないではないか”.

antologia, Kaneko (2024), retomando e replicando o método de Ishikawa, registra respectivamente que:

Não é como se existisse algo
que em algum momento fosse
necessário aprender com alguém
sobre como compor um poema.

Se precisasse procurar
um poeta do qual eu goste
ficaria com Ishikawa Takuboku
que se foi tão cedo.

Verdadeiros poemas
são aqueles que surgem
do redemoinho de nossos corações
e mais nenhum outro.

*Meus poemas ignoram
tanto estilos quanto regras
não passam de labaredas
que tomam o meu peito (Kaneko, 2024, p. 291, grifos nossos).*

Assim, é contra a encastelamento e engessamento da prática poética pregressa e buscando a penetração no contexto popular japonês que o *tanka* e a poética de Ishikawa se estabeleceram e impactaram a sociedade de então, o que oferece alguma robustez para a percepção de Yamaki. Em relação a Masuo Yamaki, não há, até onde foi possível verificar, muitas informações biográficas sobre o tradutor além das disponíveis nos volumes de tradução que publicou e que seguem anotadas abaixo.

MAUSO YAMAKI, brasileiro naturalizado, nasceu na província de Fukushima, região nordestina do Japão. Ainda criança, foi trazido ao Brasil por seus pais, que imigraram. Em 1947, ingressou no jornalismo, iniciando a carreira como repórter no JORNAL PAULISTA. Um ano depois, participou da fundação do DIÁRIO NIPPAK, permanecendo como redator-chefe até deixar o jornal, em 1957.

Em 1958, muda de profissão, atuando no comércio exterior, com cargo de confiança, na Taiyo Bussan.

Com a incorporação da mesma, passou à Toyomenka do Brasil, assumindo, sucessivamente, os cargos de gerente do departamento siderúrgico, assessor de diretoria, serviço de informações, e, ultimamente, diretor de planejamento de projetos.

Como praticante de “tanka”, começou a escrever nas páginas literárias dos jornais da colônia japonesa, aos 19 anos.

Durante a Segunda Guerra Mundial, desenvolveu atividade literária em torno da revista RIN-SEN. Atualmente, é membro de diversas agremiações literárias da colônia e publica seus trabalhos nas revistas YASHIJU, ANETTAI e COLONIA-SHI-BUNGAKU.

Em 1983, ao ser instituído o Prêmio Literário Yoshio Takemoto, concorreu no setor de “tanka”, classificando-se e recebendo menção honrosa, como melhor trabalho apresentado.

No ano de 1984 ganhou outra premiação recebendo menção honrosa, desta feita participando do Prêmio de Tanka Kikuji Iwanami. Concorreu com 20 tankas escritos durante a viagem que empreendeu a Shibutami, Morioka e Hakodate, terras de Takuboku” (Ishikawa, 1988, n.p.).



A breve nota biográfica descreve um sujeito que, paralelamente a uma promissora e exemplar carreira profissional, praticava o *tanka* enquanto expressão artística em diversos contextos da colônia japonesa no Brasil, inclusive participando de competições promovidas nesses espaços. Além disso, é possível inferir a dedicação à comunidade nipo-brasileira através da atividade editorial nos jornais e periódicos em que atuava. Essas características somam-se para estabelecer a imagem de um sujeito de certa proeminência social e que, nesse contexto, poderia ser lido como representante das perspectivas hegemônicas desse grupo.

Por sua vez, Paulo Colina, na época de publicação dos *Tankas*, empregado em uma “empresa de exportações, [...] conheceu o Masuo Yamaki, que trabalhava lá. Juntos, eles traduziram muitos textos da poesia japonesa para o português” (Bicalho, 2014, p. 153). Existe, se comparado ao caso de Yamaki, uma penetração mais profunda acerca da biografia de Colina decorrente principalmente do envolvimento do autor com o movimento mais amplo de uma literatura aforreferenciada (Neves, 2024). Colina participou, por exemplo, da elaboração dos primeiros volumes dos *Cadernos negros* (1978-) e da fundação do Quilombhoje (1980), além de ter encabeçado em 1982 a publicação pela editora Global de *Axé: antologia contemporânea de poesia negra brasileira* (ver Bicalho, 2014; Neves, 2024).

Entretanto, apesar desse envolvimento embrionário com essas iniciativas, a trajetória intelectual de Colina era “repleta de lacunas, [e] que, embora curta [...], apresentava características pouco comuns dentre os escritores negros de sua geração: Colina foi, além de poeta e contista, tradutor de poetas japoneses, africanos e afro-americanos, ensaísta e diretor da União Brasileira de Escritores” (Bicalho, 2014, p. 11). Esse posicionamento “pouco comum” de Colina levou ao precoce rompimento com os *Cadernos negros* e o Quilombhoje e suscitou uma série de debates que, nuclearmente, eram sustentados por uma divergência prático-teórica que, talvez, possa ser resumida por um par de versos bastante famoso do próprio Colina (1987, p. 41): “bastaria ao poema apenas/ a cor da minha pele?”.

Comentado essa relação tempestuosa, Gustavo de Oliveira Bicalho (2014) escreve:

As respostas de Colina às atribuições de seu papel intelectual como o de alguém “em cima do muro”, que “fazia o papel do branco” não são dadas de imediato, nem sob a forma de texto ensaístico ou manifesto. [...] Isso não significa que ele tenha abdicado de seu direito de resposta e, muito menos, das discussões em torno do conceito de literatura afro-brasileira (ou do de literatura negra, termo mais usado na década de 1980). Sua atuação no meio intelectual, após o rompimento com o Quilombhoje, indica que ele tenha se dedicado à tentativa de cumprir com o que havia considerado [...] como sendo o papel do autor negro na sociedade brasileira, [...] *transitar tanto entre os espaços quilombistas de resistência, quanto naqueles ligados aos centros de legitimação da literatura e, ainda, o de fazer encontrar a voz da afrodescendência e a expressão do humano, as particularidades e os universalismos*. Para tanto, Colina parece ter encontrado na poesia a possibilidade de fazer a *mediação de imagens da cultura afro-brasileira (entendida como lugar de cruzamento de tradições e discursos diversos e por vezes conflitantes)* nesses espaços. Além disso, seus trabalhos de tradução – dentre os quais se destacam os de poesia japonesa e de poetas da diáspora africana – operam na fronteira entre atuação intelectual e criação poética, estabelecendo pontes literárias transnacionais entre a literatura afro-brasileira e outras literaturas, ato que o permite vislumbrar além dos paradigmas canônicos (Bicalho, 2014, p. 86-87, grifos nossos).

A trajetória literária e intelectual de Colina é, então, marcada pelo *trânsito* entre espaços improváveis e, às vezes, conflitantes. Nessa lógica, Cuti (1951-), por exemplo, mesmo em uma



posição bastante crítica diante de Colina, não deixa de sublinhar a importância deste para a inserção da música nos encontros do Quilombohoje, o que foi o motor para as conhecidas “rodas de poemas¹⁴”. Em uma perspectiva semelhante, Miriam Alves (1952-) também comenta a importância de Colina enquanto mediador transcultural através do domínio da língua inglesa (Bicalho, 2014).

No ano de 1979, em uma autoapresentação no segundo volume dos *Cadernos negros*, Colina relata o próprio fazer literário da seguinte maneira:

Não sou um negro escritor e muito menos um escritor negro. Na verdade, sou um contador de es/histórias tal como meu avô ou meu tio-avô, quando nos reuníamos no quintal, no verão, ou na cozinha, nas noites frias, sentados em banquinhos de madeira. Sou um repórter do dia-a-dia, da nossa realidade. Sou um olho-vivo nas vilas, favelas, cortiços, nos sambas, na cidade-vida nossa (Colina, 1979, p. 103, citado em Bicalho, 2014, p. 22, grifos nossos).

Aqui, há uma aproximação possível entre Ishikawa e Colina: a inclinação ao mundano e a vontade de fazer disto poesia. Outro contato possível se localiza na ambivalência e na entrega ao contato com o diferente em que tanto Ishikawa quanto Colina buscavam estrutura as respectivas atividades poéticas. Avançando ainda outro passo, seria possível sintonizar a formalidade de Colina que consistia, frequentemente, de “estrofes curtas de um ou dois versos, bastante recorrentes na escrita de[le]” (Bicalho, 2014, p. 18) ao de Ishikawa. Não se quer dizer que Colina escrevia como escrevia por causa de Ishikawa, mas que há uma afinidade produtiva entre as duas poéticas. Afinidades que possivelmente poderiam ser potencializadas se em contato. O dínamo desse encontro é justamente Yamaki. Assim, como Bicalho (2014) sugere:

O posicionamento intelectual de Colina é fruto do trânsito constante que buscou realizar ao longo de sua vida literária. Por isso, parece ser mais adequado falar em posicionamentos relativos, no plural, os quais só podemos recuperar de maneira relacional, por meio das imagens arquivadas de seus movimentos fronteiriços (Bicalho, 2014, p. 104, grifos nossos).

De todo modo, voltando às questões da translaboração propriamente dita, Yamaki (1988) apresenta Colina e a tradução dos *tanka* da seguinte maneira:

¹⁴ Em depoimento para Bicalho, Cuti define Colina como “um cara bastante intenso, alegre, que tinha certa leveza de comportamento muito identificada ao que conhecemos de expansividade negra na cultura popular (escolas de samba, terreiros)” (Bicalho, 2014, p. 118). Sobre as origens e características da “roda de poemas”, Cuti comenta que Colina “era um cara muito alegre, era cantor [de blues, spiritual ou em corais], tinha uma voz de baixo. Uma vez, na minha casa, a gente brincou muito. Brincava de dizer poesia e tocar atabaque, com o Colina cantando no meio. Até que começamos a perceber que isso dava samba. A ideia da roda de poemas, aliás, nasce da roda de samba. Tivemos a percepção de que se pode dizer poesia entremeadada pelo canto. Isso foi algo muito energético, bastante positivo, porque acabamos [...] descobrindo naquele momento uma identidade formal para a declamação. Uma pena que a juventude de hoje não faça roda, mas sarau. Ou seja, voltou a parâmetros mais europeizantes. A roda de poemas é filha das rodas de samba e capoeira, filha do xirê. Tem um jeito de fazer muito próprio, que desafia o inesperado; começa sem saber onde vai terminar; permite que o fluxo de energia circule livremente. O sarau já é organizado, há alguém que anuncia e toda a organização cênica do palco italiano. A roda é mais de arena./ Nesse momento, o Paulo Colina foi importantíssimo, até pela ligação que ele tinha com a música” (Bicalho, 2014, p. 121-122, grifos nossos). Aqui cabe destacar que a experiência multifacetada e transitava de Colina, seu traço “popular” (Cuti, naquela época, já era um universitário uspiano), a “leveza de comportamento”, a “expansividade” foram “importantíssimos” para a concepção da roda de poemas. A roda de poemas, por sua vez, passa a remeter à ancestralidade afro-diaspórica em contraposição ao modelo “europeizante” do sarau. Em síntese: encontros de diferenças que ensejam a criação de algo novo, mas posteriormente conectado ao contexto daqueles envolvidos no processo. Assim, a pergunta que surge é: seria possível a rebeldia da roda de poemas sem o trânsito proposto por Colina?

Ele [Paulo Colina], como amigo e colega de trabalho diário, se encarregou praticamente de tudo, a começar da *revisão da tradução, arranjo e adaptação ao estilo de verso (repasse), montagem do livro, e até, já experiente, do contato com a editora*. Posso afirmar que, *sem a cooperação dele*, este livro não teria a chance de ver a luz do sol. Portanto, *considero o amigo PAULO COLINA, como co-tradutor deste meu singelo trabalho* (Yamaki, 1988, n.p., grifos nossos).

A constatação acima propicia o debate sobre questões de poder, mas também viabiliza uma leitura em que o resultado da colaboração entre os autores é um texto que não seria possível senão através do método empregado. Isto é, Yamaki é quem “considera” Colina como “co-tradutor” desse, na perspectiva de Yamaki, “meu singelo trabalho” e, assim, exerce retoricamente seu “prestígio” e/ou “autoridade” enquanto “principal” tradutor dos versos de Takuboku. Entretanto, é assumidamente através da “cooperação” de Colina, amigo e poeta “experiente”, que o trabalho teve a “chance de ver a luz do sol”. Desse modo, a versão publicada da tradução constitui-se em um entrelaçamento indissociável entre a colaboração de Yamaki e Colina que, nesse sentido, também atomiza uma relação *transcultural* entre contextos que, histórica e hegemonicamente¹⁵, não estavam necessariamente conectados um ao outro, isto é, relações mais profundas entre sujeitos inseridos nos contextos afro e nipo-brasileiro da complexa trama social brasileira (Fundação Alexandre Gusmão, 2008; Lesser, 2008; Taniguti, 2015).

Essa aproximação entre o campo afro e nipo-brasileiro é refletida simbólica, mas também materialmente na publicação de Yamaki e Colina. Isto é, *Tankas* (1988) conta com três paratextos assinados que, juntos, auxiliam na compreensão da dimensão transcultural do trabalho. O primeiro destes é um “Prefácio” do japonês Kensuke Tamai (1918-1990), então professor visitante do Curso de Língua e Literatura Japonesa da Universidade de São Paulo e diretor do Centro de Estudos Japoneses da mesma instituição. O segundo é uma apresentação intitulada “Os poemas tanca de Takuboku Ishikawa” elaborada por Antônio Nojiri (1930-2004), poeta e tradutor para o português de clássicos da poesia e da prosa japonesa. Por fim, há também um texto sem título de autoria de Abelardo Rodrigues (1952-), poeta e, como Colina, também cofundador do Quilombhoje. Assim, se estabelece essa tríade improvável em que se reúnem Tamai, um dos compiladores no Japão da edição completa das obras de Ishikawa em 17 volumes pela editora Iwanami (Ishikawa, 1988), Nojiri, nipo-brasileiro empenhando na tradução de obras japonesas e na produção literária, e Rodrigues, poeta ligado ao marginalizado Movimento Negro brasileiro. É difícil sequer imaginar qualquer outra situação que congregasse o trânsito dessas três figuras em um mesmo espaço e diante de um mesmo

¹⁵ Gustavo Takeshy Taniguti (2015) oferece interessante análise sobre essa questão ao investigar, através do caso da Cooperativa Agrícola de Cotia, uma das maiores empresas do ramo da América Latina, a construção de um discurso hegemônico sobre a inserção do estrangeiro no Brasil, sobretudo na perspectiva de uma elite econômica e/ou intelectual nipo-brasileira. Para detalhes, ver, principalmente, o subcapítulo “Os imigrantes japoneses e a democracia racial” (Taniguti, 2015, p. 181-201). Willians Marco de Castilho Junior (2023) também arrolha uma série de considerações relevantes sobre o tema ao analisar o caso de Edmundo Sussumu Fujita (1950-2016), o primeiro nipo-brasileiro do Itamaraty, e os meandros raciais e elitistas da carreira diplomática. Para detalhes, ver, principalmente, os capítulos “Breve panorama sobre as discussões étnico-raciais acerca da imigração japonesa no Brasil” (Castilho-Junior, 2023, pp. 33-61) e “O elitismo na casa de Rio Branco” (Castilho-Junior, 2023, pp. 63-96).

fato/acometimento senão o trabalho colaborativo entre Yamaki e Colina, o que é significativo por si só¹⁶.

Ainda sobre aspectos formais do trabalho de Yamaki e Colina, é relevante destacar que os tradutores ativamente evitam a grafia padrão e tida como “correta” (isto é, as variações da romanização Hepburn) ao transliterar o idioma japonês para o alfabeto latino alegando que, seguindo esse sistema, se corre o risco de a pessoa leitora de português ler o original de forma incorreta. Isso se deve ao fato de a romanização Hepburn não ter sido pensada inicialmente a partir da fonologia do português e, por isso, nem sempre corresponde ao modo como efetivamente uma palavra é pronunciada em japonês. Exemplo corriqueiro é o nome da província/cidade de Osaka, comumente transliterado como “Ôsaka” ou “Õsaka”. Na lógica fonológica do português, o diacrítico mácron não é corriqueiramente empregado e o circunflexo o é para sinalizar fechamento de vogais tônicas, enquanto o “s” entre vogais é sonorizado como “z”. Entretanto, em japonês o “o” na palavra em questão é prolongado e a sibilante alveolar surda não sofre qualquer alteração, o que leva à pronúncia padrão como, em uma transliteração mais transparente, “Oossaka”. É justamente essa forma de transliteração mais transparente para falantes de português que Yamaki e Colina buscam empregar. Comentando essas questões, é da seguinte maneira que os tradutores almejam contornar o problema:

Para que leitores não japoneses possam pronunciar corretamente, quando da leitura dos “tankas” no idioma original, algumas palavras/nomes foram, propositalmente, adaptadas. Por exemplo: ITIAKU (quando a grafia correta é ICHIAKU) ou FURUSSATO (ao invés de FURUSATO) ou, ainda, YANAGUI (o correto é YANAGI) (Ishikawa, 1988, n.p.).

Assim, a tradução busca ativamente se distanciar do padrão de transliteração hegemônico (de base euro-norte-americana) a fim de se tornar mais inteligível ao público que pretende alcançar.

Essa questão acerca da transliteração é relevante para o trabalho de Yamaki e Colina devido ao modelo empregado na apresentação da translaboração dos poemas de Ishikawa. Isto é, os poemas são registrados em três registros, a saber: 1) localizado na parte superior da página e registrado na vertical e com fluxo de leitura da direita para a esquerda, o poema de Ishikawa é grafado como no original empregando os ideogramas e os silabários do japonês e replicando os espaçamentos e as quebras de linhas características da obra do autor; 2) o segundo elemento da página, um pouco abaixo do centro, é a transliteração grafada na horizontal e seguindo a ordem de leitura esquerda-direita; 3) por fim, o último elemento da página é a tradução propriamente dita registrada, seguindo a proposta de divisão do original, em três versos. Dessa forma, há a preocupação em oferecer ao leitor das traduções o texto original e sua transliteração que possibilita a recitação.

Um elemento que se destaca nesse contexto é justamente a escolha por estruturar a tradução em três versos replicando, assim, a tripla quebra de linhas empregada por Ishikawa. Isto é, o *tanka* é tradicionalmente registrado em duas linhas complementares de, em sentido semântico, uma mesma “frase” em que a primeira agrupa as estruturas de cinco, sete e cinco sílabas (*kami no*

¹⁶ Seria ainda possível complexificar essa congregação ao incluir aí o papel igualmente transcultural da Roswitha Kempf, editora especializada em poesia e pela qual *Tankas* e livros de poemas do próprio Colina (1987) foram publicados. Esta foi fundada e tocada por Roswitha (Kempf) Hellbrugge (1927-1989), natural da Alemanha e, antes de fundar sua própria editora, coeditora junto ao nipo-brasileiro Massao Ohno (1936-2010), um dos principais editores de São Paulo na segunda metade do século XX.

ku) e a segunda as duas restantes de sete sílabas cada (*shimo no ku*), apesar de variações que, mesmo em uma lógica clássica, podem surgir (Cunha, 2019; M. Ishikawa, 2016). O modelo de registro bipartido é milenar e subentende uma lógica recitativa do poema sem que necessariamente estruture o sentido semântico da composição propriamente dita. Isto é, o *tanka* clássico (também chamado de *uta*, canção) formata-se em uma perspectiva rítmica e recitativa (incluindo aí pausas e possíveis “dramatizações”) que nem sempre reflete a contagem silábica (moras) registrada graficamente (ver, por exemplo, Takeda et al., 2004, Terasoma, 1993, 2006). Esse caráter rítmico e recitativo do poema possibilita também a grafia deste sem nenhuma subdivisão aparente e sem que isso implique uma recitação que fuja muito do padrão. Ou seja: é plenamente plausível que um *tanka* registrado em uma única linha e sem elementos de pontuação, como largamente praticado no registro impresso (jornais etc.), seja recitado sem maiores problemas de acordo com o modelo rítmico já sedimentado (Terasoma, 1984). Nisto, a inserção nos versos de Ishikawa de uma terceira linha, de espaços em branco antecedendo o início dessas linhas, de pontuações mais específicas etc., favorece uma quebra nesse ritmo clássico ao introduzir, forçosamente, os elementos de sugestão de pausas e ritmos.

Contudo, isso não significa dizer que os poemas de Ishikawa subvertem por completo a lógica rítmica e recitativa do *tanka* clássico, pelo contrário: a força e o impacto poético do autor, talvez, esteja exatamente nessa dupla aproximação em que o registro gráfico do poema revela os meandros semânticos da composição enquanto a recitação propriamente dita recupera o ritmo clássico (Terasoma, 1984). Em outros termos, Ishikawa, junto à inovadora inclusão de traços do cotidiano popular em seus poemas, emprega, graficamente, elementos de sugestão de leitura que ajudam a sublinhar o sentido semântico daquilo que parece querer dizer e, nesse processo, aproxima seus *tanka* a um registro em prosa e mais facilmente inteligível. Entretanto, isso não quer dizer que, por isso, seus poemas ignorem questões rítmicas e recitativas que vão muito além da mera formalidade da escansão de moras. Assim:

[...] através dessas coletâneas de *tanka* [de Ishikawa] dispostos em três linhas, ou seja, através da métrica modificada, os poemas memorizados pelo leitor retornam agora [através da recitação] à sua forma original, em uma única linha, sendo assim restaurados à métrica tradicional e revividos pelo leitor¹⁷ (Terasoma, 1984, p. 38, tradução e grifos nossos).

Dizendo de outra forma, Ishikawa parece subverter a, de uma perspectiva popular, lógica elitista e obscurantista com que o *tanka* e suas inúmeras regras era composto ao evidenciar, através de recursos gráficos e temáticos, a semântica daquilo que se canta sem que, nisto, se perca o que subjaz ulteriormente o próprio *tanka*, a saber: seu ritmo, sua sonoridade.

Esse caráter ambivalente em Ishikawa não parecer ser acidental e pode ser localizado também em uma antologia de poesias do autor, *Yobiko to kuchibe* (em tradução literal, *O apito e o assobio*, 1913), em que se busca mesclar, por exemplo, a fruição da poesia (o assobio) ao caráter prático e utilitarista da fazer revolucionário (o apito) (Pinto, 2024). Em síntese, Ishikawa parece preocupado em imbuir sua poética de elementos conflitantes, mas que, uma vez em contato, oferecem oportunidades para que novas possibilidades de ampliação do escopo de apreciação e composição do gênero em questão sejam aventadas.

¹⁷ “この三行書きの歌集によって、すなわち改律によって読者に記憶された歌が、こんどはもとの一行歌として原律にかえされて読者に再生されるということである”.

É nesse contexto que a manutenção da estrutura de três linhas de Ishikawa na tradução de Yamaki e Colina é significativa. Isto é, existiriam, levando em conta a estruturação clássica e a configuração silábica, duas saídas mais óbvias e lógicas (e hegemônicas) para se traduzir *tanka*. A primeira, talvez a mais utilizada, seria empregar cinco versos para traduzir cada uma das estruturas de cinco, sete, cinco, sete e sete sílabas que compõem o poema. A segunda seria replicar, em uma lógica de verso, a divisão clássica que se faz entre a primeira parte, de dezessete sílabas, e a segunda, de quatorze. Yamaki e Colina, junto ao próprio modelo proposto por Ishikawa, vão contra essas determinações e estruturam tanto o *tanka* original quanto a própria tradução em três linhas (versos) de extensão variada.

A escolha de Yamaki e Colina pode parecer evidente dado o teor do original, mas é importante considerar o contexto hegemônico com que o *tanka* era (talvez ainda seja) percebido tanto no Brasil quanto no Japão. Isto é, Takuboku Ishikawa é um ponto dissidente na composição de *tanka* no Japão e a tripartição do poema é recurso, comparativamente, pouco frequente. Já em relação ao Brasil, é sintomático que um dos paratextos da tradução critique justamente a escolha dos autores em transliterar o poema e o traduzir em estruturas tripartidas. Isto é, prefaciando o trabalho de Yamaki e Colina, Antônio Nojiri (1988, n.p., grifos nossos) comenta o seguinte sobre o assunto:

Somente estranho que, na transliteração de alguns poemas, o primeiro verso venha composto de 5, 7, e 5 sílabas, e o segundo e o terceiro, de 7, cada. *É de se estranhar porque o critério não é obedecido em todos. Eu, por mim, preferiria formar 5 versos de 5, 7, 5, 7 e 7 sílabas tanto na transliteração como na tradução* (Nojiri, 1988, n.p., grifos nossos).

Nojiri advoga pela saída mais clássica para se traduzir e transliterar (e, no limite, compor) o *tanka*: cinco versos de cinco, sete, cinco, sete e sete sílabas cada. Além disso, ao transcrever ele mesmo poemas de Ishikawa, o faz seguindo tal modelo. Isto é, para transcrever o poema “Trabalho, trabalho, mas/ são amarras minha vida./ Fixo o olhar na palma das mãos” (transcrito, seguindo o modelo original, como “hatarakedo/ hatarakedo nao waga kurashi rakuni narazari/ jitto tewo miru”) (Ishikawa, 1988, n.p.), o faz destacando a divisão clássica e ignorando a forma como Ishikawa estrutura seu poema. Assim, oferece “hatarakedo/ hatarakedo nao/ uaga curaxi/ racuni narazari/ djitto teo miru” (Nojiri, 1988, n.p.). A transliteração de Nojiri evidencia o preciosismo rítmico de Ishikawa, mas ignora completamente sua ousadia gráfica¹⁸.

Não obstante, quando o prefaciador estranha o fato de o modelo clássico não ser respeitado em todo o trabalho e, nesse movimento, “critica” a tradução e a transliteração, parece ignorar que a “rebelia” formal é ulterior do próprio Ishikawa¹⁹. Nessa contenda, Yamaki e Colina se dispuseram,

¹⁸ Esse aspecto é especialmente interessante já que Nojiri advogava justamente por uma nova forma de transcrever o idioma japonês em português, o que pode ser verificado na transcrição apresentada como exemplo. Isto é, há uma rebelia formal no empenho de Nojiri em transliterar o japonês o mais próximo possível do português evitando, por exemplo, o uso de letras e representações gráficas pouco comuns neste idioma. Nisso, para “hatarakedo”, “waga” e “kurashi”, por exemplo, Nojiri propõem, respectivamente, “hatarakedo” “uaga” e “curaxi”. A alteração mantém a pessoa leitora de português em um ambiente ortográfico muito mais familiar do que a própria transliteração empregada por Yamaki e Colina, transliteração essa que já era consideravelmente mais inteligível do que o padrão hegemônico de romanização Hepburn e suas variações.

¹⁹ Um dos *tanka* mais famosos de Ishikawa e que nomeia sua primeira antologia, *Ichiaku no suna* (*Um punhado de areia*, 1910), além de abrir também o volume de tradução de Yamaki e Colina, é um exemplo dessa tendência do autor: “ho

junto a Ishikawa, a tão somente seguir/corroborar essa rebeldia e ir abertamente *contra* o consenso hegemônico de tradução e transliteração de *tanka*.

De todo modo, passando às realizações translaboracionais propriamente ditas, é através da análise do trabalho colaborativo de tradução de Yamaki e Colina que se pode aprofundar essas questões. Em uma perspectiva mais geral, é possível localizar três tendências translaboracionais no trabalho dos tradutores, a saber: A) a ampliação de sentido; B) a transformação do sentido; e C) a criação de novos sentidos junto ao original.

Por A) ampliação de sentido entende-se a inserção de outras possibilidades de leitura em construções que o original não necessariamente explicita, mas que são plausíveis enquanto campo de realizações. Enquanto exemplo há:

1) A areia fugindo vazia
entre o vão dos dedos:
inanimada tristeza.

2) Pequena ilha ao leste do mar
brinco à luz da areia com um caranguejo
a face molhada de lágrimas.

3) Trabalho, trabalho, mas
são amarras minha vida.
Fixo o olhar na palma das mãos.

4) Mostrar um milagre qualquer
e desaparecer
enquanto estiverem surpresos.

5) Por ruas sem nome
perambulo outra vez
em busca de um novo viver (Ishikawa, 1988, n.p., adição dos numerais nossa)²⁰.

Repassando brevemente cada um dos exemplos, em 1), no texto original²¹, o “inanimada” que adjetiva “tristeza” na tradução é imediatamente associado à areia e não ao sentimento propriamente dito. A “tristeza”, por sua vez, também não se encontra em uma estrutura ambígua e é associada igualmente à areia. Assim, se fosse para manter o sentido mais explícito do original: “tristeza da areia inanimada”. Contudo, a ampliação de sentido sugerida pela tradução é plausível já que a adjetivação e o sentimento não são resultados da agência da areia, mas sim da projeção destes na areia por parte daquele que canta.

Já em 2), o que foi traduzido como “à luz da areia” é “shirasuna, 白砂”, literalmente “areia branca”. Há uma ampliação de sentido aqui já que a especificidade e materialidade do original dá

ni tsutau/ namida nogowazu/ itiaiku no suna wo shimeshishi hito wo wassurezu” (traduzida como “Nas mãos, um punhado de areia./ Lágrimas a escorrer pelas faces./ Como te esquecer?”) (Ishikawa, 1988, n.p.). Apesar das clássicas 31 sílabas (moras), a estruturação proposta por Ishikawa registra cinco sílabas na primeira linha, sete na segunda e dezanove na terceira. Yamaki e Colina “apenas” reproduzem na transliteração a dissidente escolha estrutural de Ishikawa.

²⁰ Os originais acompanham as traduções na publicação e, quando for necessário utilizá-los na análise, todos se encontram na mesma localização da citação oferecida para as traduções.

²¹ “いのちなき砂のかなしさよ／さらさらと／握れば指のあひだより落つ”.

lugar a uma criação mais ampla e preenche de significado que, contudo, também se encontra, no limite, na formatação de Ishikawa.

Em 3), o que foi traduzido como “são amarras minha vida”, é o que poderia ser dito como “minha vida não se torna mais fácil” (“waga kurashi rakuni narazari, わが生活楽にならざり”). Novamente, há uma ampliação (talvez quase transformação pela reestruturação agentiva) do sentido do original, mas que ainda preserva o mesmo horizonte semântico.

Já em 4), há o carregado “milagre” para traduzir “fushigi, 不思議” (comumente vertido como “estranho”, “misteriosos”), enquanto em 5), “kokoro, 心” (literalmente “coração”, mas também possível como “sentimento”, “alma” etc.), é interpretado como “viver”. Tanto “milagre” quanto “viver” são leituras viáveis para os termos empregados no original, mas também ampliam as já múltiplas leituras que o ocultismo de “fushigi” e subjetivismo do “kokoro” possuem ao introduzirem aí o horizonte sacro do “milagre” e o materialista do “viver”.

Todas essas ampliações de sentido não parecem ser gratuitas e trabalham com a modalização do original em um campo semântico que, talvez, mobilize o imaginário da pessoa leitora de português em nível mais infraestrutural devido ao treinamento sócio-político-cultural característico da formação hegemônica do sistema-mundo que baliza a sociedade brasileira.

Por B), transformação do sentido, quer-se dizer a construção de nuances interpretativas na tradução que não são tão evidentes no original. Isto é, entende-se por transformação a inclusão de especificidades que o original não necessariamente coaduna em nível mais perceptível, mas que, em uma leitura mais livre, são possíveis. Os seguintes *tanka* podem ser listados enquanto exemplo:

1) Um infeliz encurralado
todas as noites
eu no coletivo lotado.

2) Ele embravecia demais papai.
Nesses dias, a calma.
Espero que venha a fúria.

3) Atirou o brinquedo
e sentou-se, o filhinho, quieto ao meu lado.
O que povoa sua mente?

4) Quando acendi o fósforo
uma mariposa branca
atravessou a sombra da mão (Ishikawa, 1988, n.p., adição dos numerais nossa).

Em 1) há a transformação do original “trem elétrico/ bonde” (*densha*, 電車) em “coletivo”. A concepção brasileira de transporte coletivo pode compreender também os trens, contudo o termo é carregado de uma conotação popular e, intensificado pelo “lotado”, laboral (ausente no vocábulo japonês) que faz com que o termo do original potencialize seu sentido e especificidade. Isto é, a construção de Ishikawa também viabiliza a leitura enquanto uma ação diária e associada ao transporte de trabalhadores, contudo não há a intensificação/marcação que o termo em português oferece. Nisso, a sutileza em verter “trem elétrico” como “coletivo” revela não só uma leitura atenta do original e seu contexto, como também uma possível intenção de o fazer mais próximo da



realidade brasileira sem que, no processo, haja uma descaracterização do que o caracteriza enquanto *tanka*, da sua diferença.

No exemplo 2), a versão em português não evidencia quem é o “ele” que “embravecia demais” e insere “papai” como tradução para “chichi” e enquanto provável vocativo. Contudo, no original²² o “papai” é mais passível de ser lido como sujeito de embravecer e não possui essa nuance algo que carinhosa do termo em português, principalmente pelo pronome possessivo em primeira pessoa que antecede “chichi”, “waga”. Esse *tanka*, aliás, consta no túmulo do pai do autor, o que reforça o sentido mais transparente do original em contraposição à transformação da tradução. Ainda assim, a tradução oferece possibilidades interpretativas interessantes. Isto é, o poema sugere que alguém (possivelmente o próprio pai), costumeiramente bravo, não age mais assim (devido, por inferência, à doença, às condições adversas ou à própria morte), o que leva ao desejo de presenciar novamente essa ira. Na ausência da “fúria”, resta, com o fim do poema, um tom de impotência e nostalgia diante do inelutável tempo. Assim, o putativo e carinhoso vocativo “papai” da tradução reveste a ambiguidade dos versos com uma nuance de inocência que se contrasta com o desejo pela fúria já ausente.

Em 3) há recurso semelhante ao anterior quando se transforma “ko” em “filhinho”. Aquele é relativamente mais neutro e este é carregado de especificidade e interpretação. Além disso, o espaço aberto na primeira linha e o duplo travessão do original²³ são transformados pelo deslocamento para o último verso e início de frase como “O que povoa sua mente?” enquanto conclusão e não mais abertura/mote do poema. Assim, através dessas mudanças, há a reconstrução reinterpretada do original enquanto momento de carinho entre pai e filho e não enquanto fato mundano que gera uma reflexão, que é a leitura mais imediata do original.

No exemplo 4), o que rigorosamente a “mariposa branca” atravessa na construção original é a breve luz emitida pelo fósforo (“nishaku baraki no akarusa, 二尺ばかりの明るさ”) e não a “sombra da mão”. Contudo, a transformação do elemento efêmero da luz em uma sombra de mão, somada ao branco da mariposa e em um ambiente presumivelmente escuro, transparece uma leitura mais profunda do que o poema sugere de imediato. Isto é, a breve e repentina luz que se acende gera também uma igualmente breve e repentina sombra da mão que sustenta o fósforo. Entretanto, esta não é completa e possibilita a visão contrastiva da mariposa branca em fundo escuro. Nisto, através da negatização da luz do original, há o realce da cor branca, da proximidade da mariposa e da escuridão circundante em uma transformação de sentido que, rigorosamente, não seria necessária para manter o jogo imagético do original, mas que, ao ser empregada, o potencializa na leitura em português.

Desse modo, embora às vezes possam tensionar o sentido do original em construções que envolvem interpretações mais situacionais, as transformações de sentido atuam, através do contraste das diferenças nas respectivas realizações semânticas, enquanto dinamizadoras de novas possibilidades criadas junto ao texto de Ishikawa.

Por fim, a última tendência elencada neste texto é a C), criação de novos sentidos junto ao original. Os tradutores, aqui, efetivamente criam estruturas de sentidos através de uma interpretação

²² “よく怒る人にてありしわが父の／日ごろ怒らず／怒れと思ふ”.

²³ “何思ひけむ——／玩具をすてて、おとなしく、／わが側に来て子の坐りたる”.

bastante comprometida do original e, nesse processo, expandem significativamente as possibilidades de leitura. São exemplos dessa tendência os *tanka* abaixo.

1) Fecho os olhos, mas o coração
é um pulsar cotidiano.
Reabro os olhos à tristeza.

2) Visão tateando o mundo,
comecei a usar óculos escuros.
Foi então que aprendi a chorar sozinho.

3) Hoje, a mesma coisa:
um telefone, distante, nos ouvidos.
Um poço seco, um triste dia.

4) Coisa simples
esquecida
semente de saudade.

5) O sake, naquele fim de mundo,
como se tragasse as razões da tristeza.
Há um fim para essa dor? (Ishikawa, 1988, n.p., adição dos numerais nossa).

No exemplo 1), em sentido estrito não há no original²⁴ a noção de pulsar cotidiano do coração ou a de reabrir os olhos à tristeza. Essencialmente, o texto de Ishikawa relata o fechar de olhos seguido pelo vazio advindo da falta de algo que assome ao coração (*kokoro*) e que enseja uma quase vontade de, mesmo triste, reabrir os olhos mais uma vez. Nisso, uma leitura mais aprofundada permite identificar no poema certa vontade de desligar-se da realidade imediata através do fechar de olhos e, nesse movimento, buscar no íntimo algo que acaba não encontrando. Ato contínuo, cogita-se com tristeza abrir os olhos outra vez, o que vela certa ambiguidade acerca da natureza do sentimento: é tristeza por não encontrar o que buscou ou por ter de voltar a encarar a realidade da qual procurou se desconectar? Não há, então, elementos que explicitem a noção de que não encontrar nada que assome ao coração é algo cotidiano e nem que a realidade imediata é necessariamente triste. A ambiguidade do original poderia ter sido mantida na versão em português sem muita dificuldade, mas não foi essa a escolha dos tradutores. Assim, a opção em inserir no poema a percepção da mesmice com que se reveste o coração e fixar na realidade imediata o alvo da tristeza advém de uma leitura mais comprometida do original que, no limite, sugere algo que pode ser lido como melancolia. Não se quer dizer que a escolha subverte o sentido original, mas que, diante da escolha interpretativa, cria uma leitura que, através da inserção de estruturas de sentido ausentes no original, reforça um dos aspectos que o original também *pode* suscitar.

Em 2) o que é vertido como uma “visão tateando o mundo” é a versão para “me wo yamite, 眼を病みて” (“doente dos olhos”). A metáfora empregada pode ser, talvez, dissecada ao sentido explícito do texto de Ishikawa, mas implica na necessária expansão das possibilidades deste ao inserir na versão em português noções que o original não aventa. Isto é, a construção menos direta possibilita a leitura de um olhar inquisidor que vasculha e tateia tudo em sua volta. A insistência observacional é intensificada pelo ocultamento do ato que os óculos escuros propiciam e o choro

²⁴ “眼閉づれど／心にかぶ何もなし。／ さびしくもまた眼をあけるかな”.



velado sob os óculos sugere que o que é visto não agrada. Toda essa construção de sentido não é facilmente recuperável do original. Isto é, se o “doente dos olhos” fosse tomado enquanto metáfora (o que exigiria certa abertura daquele que interpreta) talvez fosse possível construir por inferência algo mais próximo do que a versão traduzida mais facilmente sugere: lágrimas de um desgosto generalizada vindo de olhos doentes do mundo (portanto, que muito observaram) ocultados sob os óculos. Assim, cria-se novamente sentidos que só são recuperáveis no original após comprometida interpretação.

Já em 3), “um poço seco” presente no verso final da tradução não encontra respaldo imediato no original e pode ser entendido enquanto criação de sentido com fins à intensificação. Essa criação possivelmente surge da construção mais ampla do original que sugere (como na tradução) o ressoar do telefone no ouvido, mas que é intensificado pelo eco que “poço seco” (possivelmente associado ao ouvido) invoca. Entretanto, a intensificação da atmosfera através da imagem não se restringe a isso. Isto é, “poço seco” é simbólica e materialmente significativo e dá nova dimensão ao original que não concebe em momento algum a presença do elemento. Dessa forma, para o leitor de português, o poema passa a assumir contornos mais graves já que não se encerra com o “[n]um dia triste” do original e acrescenta aí, sugestivamente enquanto início de frase e verso final, a sugestão do poço que, apesar de também incitar uma leitura de seca, escassez, oferece substrato para cogitar um possível salto ao fundo desse poço.

Em 4) há uma construção de sentido através da redução sintética do *tanka* original²⁵ em breves seis palavras e sem o auxílio de elementos de pontuação. Em uma tradução mais próxima do original, seria possível, por exemplo, a versão “ao esquecer/ o acontecimento mais mundano se torna semente de lembrança/ que não posso esquecer” (tradução nossa). Qualquer processo de síntese deixa algo a ser dito que precisa ser complementado pela pessoa que lê. Assim, sintetizar algo é, junto ao objeto, elaborar formas com que dizer novamente o que foi já dito, mas de uma maneira mais econômica e que tenta oferecer a amplitude do original. Nesse contexto, o que chama atenção nessa estratégia de tradução é a ousadia poética de Yamaki e Colina em subverter os padrões hegemônicos que tomam justamente a poesia japonesa como sintética e fazer em português a síntese dessa suposta síntese. De todo modo, a versão em português é interessantes e oferece uma reelaboração que, no limite, atualiza a poética de Ishikawa através de uma leitura sintética que, se não diz exatamente o que o original sugere, recria o que foi dito em uma estrutura de sentido que pode ser interpretada do original.

O último exemplo, 5), também cria construções de sentido com a inserção do conteúdo do verso final que não consta no original²⁶. O fechamento em “Há um fim para essa dor?” é uma extrapolação interpretativa da construção de Ishikawa e, portanto, oferece novamente o ponto de vista dos tradutores sobre o teor do original. Além disso, o que é vertido como “razões da tristeza” é “kanashimi no ori” em que “ori” é o resto da fermentação do sake que se acumula no fundo dos recipientes usados nessa produção. Aqui, portanto, há uma criação de sentido que parece acrescentar ao texto traduzido o contexto que os tradutores interpretaram a fim de suprir essas sutilezas que o original parece carregar.

²⁵ “忘れをれば／ひよつとした事が思ひ出の種にまたなる／忘れかねつも”.

²⁶ “あはれかの国のはてにて／酒のみき／かなしみの滓を嚼るごとくに”.

Deste modo, a criação de sentido parece funcionar enquanto meio com que os tradutores sugerem suas próprias leituras (às vezes mais radicais, às vezes focalizando certos aspectos) dos versos de Ishikawa. Nisso, possibilitam que sejam entrevistados traços que, talvez, escapassem caso somente o original fosse apresentado. Criação de sentidos aqui, portanto, funciona quase como uma proposta de análise crítica da poesia do autor. Se a tradução deve ou não se aventurar por essas áreas é questão de debate, mas é perceptível que existe um esforço de *criação* conjunta (entre os tradutores, e entre estes e o texto a ser traduzido) que enseja a ampliação e o aprofundamento do escopo e da apreciação tanto da obra de Ishikawa quanto do próprio texto traduzido.

3. Considerações finais

Em uma perspectiva translaboracional, este texto teceu algumas considerações sobre o trabalho colaborativo entre Masuo Yamaki e Paulo Colina na tradução dos poemas de Takuboku Ishikawa para o português. Partiu-se da contextualização da obra de Ishikawa, dos traços biográficos de Yamaki e Colina e, em sequência, dos elementos paratextuais e formais que estruturam o trabalho dos tradutores. Nesse primeiro movimento, argumentou-se que existe um produtivo (e improvável) trânsito encabeçado pelos tradutores, mas também composto por Antônio Nojiri e Aberlado Rodrigues enquanto representantes de dois contextos que, hegemonicamente, pouco dialogam: os contextos afro e nipo-brasileiro. Somando aí o elemento internacional, há com a inserção de Kensuke Tamai nessa equação a estruturação de um elo importante para estabelecer uma construção verdadeiramente transfronteiriça e cosmopolita. Esse cosmopolitismo é, através da translaboração de Yamaki e Colina, construído à margem dos canais hegemônicos e coloca em diálogo o Brasil e o Japão, em um nível macro, e o contexto afro e nipo-brasileiro, em um micro.

Os elementos formais do *Tankas* também parecem reforçar essa inclinação a um trânsito cultural dissidente através da apresentação da tradução acompanhada do original e sua transliteração realizada de maneiras mais inteligíveis à pessoa leitora de português, o que propicia a recitação. Além disso, a tripartição dissidente dos *tanka* empregada por Ishikawa também é, a despeito das formas mais óbvias de se traduzir o gênero, replicada nos três versos com que é vertida ao português por Yamaki e Colina.

As realizações propriamente ditas da translaboração sugerem três principais tendências: os processos de ampliação, de transformação e de criação de sentidos. Cada uma dessas estratégias subjazem uma leitura crítica da obra a ser traduzida e a elaboração em conjunto de possibilidades com que a oferecer também em língua portuguesa. A translaboração em questão é sempre acompanhada do original e de sua transliteração, o que sugere que os tradutores ansiavam que futuras pessoas leitoras acessassem também o próprio Ishikawa e, diante da proposta de tradução e do original, ampliassem, coletivamente, a potência dos respectivos textos.

Em um processo translaboracional a colaboração entre os tradutores não pode ser dissecada formalmente visto não se tratar de uma atividade individual em grupo, mas de atividade coletiva feita por indivíduos. Assim, é igualmente pouco produtivo pensar em *quem* sugeriu/aceitou as ampliações, transformações e criações que caracterizam o trabalho final de Yamaki e Colina. Isto é, conquanto haja questões de poder que poderiam ser analisadas nesse contexto, há acima disso, enquanto materialidade, a colaboração que também é estrutura por e em conflitos.



É somente através de uma leitura cuidadosa do original que as sugestões/saídas translaboracionais são possíveis. Não há nada que indique, por parte dos tradutores, uma falta de comprometimento tradutório ou uma indiferença pelas nuances do original. Tampouco existe substância para acusar falta de reflexões cuidadosas dos elementos traduzidos, pelo contrário. As características formais e paratextuais, a disposição de originais junto à transcrição que busca ser o mais inteligível o possível etc. não autorizam tal leitura. Ampliações, transformações e criações, quando realizadas respeitando as diferenças e juntas ao original, sugerem o exato oposto: a vontade de fazer nascer novamente e em outro contexto aquilo que o original primeiro ensinou naquelas pessoas que traduzem. E nisto, propiciar um duplo nascimento. Isto é, como Ertürk e Serin (2016) sugerem:

Cada evento de tradução é, então, uma autorrealização do texto original em seu abandono (de si mesmo) e em sua transformação em um outro. Não sendo uma totalidade fechada e autoidêntica, o original é imaginado como um todo composto por suas traduções (realizadas e possíveis)²⁷ (Ertürk & Serin, 2016, p. 4, tradução nossa).

Assim, cada nova tradução feita através de uma perspectiva crítica e dissidente, cada nova colaboração radical entre sujeitos, enseja a superação de fronteiras invisíveis, possibilita o trânsito de ideias e subjetividades (tanto do texto traduzido quanto da própria tradução) sem que isso signifique anular diferenças. A tradução é a tradução, o original é o original. São elementos diferentes e não cambiáveis. Mas, em contato, podem juntos criar algo que só é possível graças à diferença.

A associação entre Yamaki e Colina para traduzir Takuboku não resulta na superação das diferenças entre os três para que algo em comum surtisse. Essa associação enseja, ao contrário, a manutenção das diferenças que, em contato, não se anulam em busca do comum, mas procriam juntas um elemento improvável e inédito.

Agradecimentos

Agradeço ao professor Masahiro Shioya, da Universidade de Morioka, e à professora Eguchi Maki, da Universidade de Tsukuba, pelo caloroso incentivo para que eu organizasse, elaborasse e transformasse em texto ideias sobre as quais conversamos em momentos diversos. Agradeço também às pessoas responsáveis pelos pareceres recebidos. Este texto só tomou a forma que tem agora graças a todas essas contribuições.

Referências

Alfer, A. (2017). Entering the Translab: Translation as Collaboration, Collaboration as Translation, and the Third Space of 'Translaboration'. *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 3(3), 275–290. <https://doi.org/10.1075/ttmc.3.3.01alf>

²⁷ "Each event of translation is, then, a self-realization of the original text in its taking leave (of itself) and becoming an other. Not a closed, self-identical totality, the original is imagined as a whole comprised of its (realized and possible) translations".



- Alfer, A. (2020). The Translaborative Case for a Translational Hermeneutics. *Target*, 32(2), 261–281. <https://doi.org/10.1075/target.20105.alf>
- Almas, A., & Saito, C. N. I. (2018). Legado dos 110 anos da Imigração Japonesa para o Brasil: Haiku, Haikai, Videohaiku, Namahaiku e desdobramentos artístico-culturais. *Encontros Lusófonos*, 20, 28–40.
- Appiah, K. A. (2006). *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. W. W. Norton and Company.
- Baumgarten, S., & Cornellà-Detrell, J. (2017). Introduction. *Target*, 29(2), 193–200. <https://doi.org/10.1075/target.29.2.001int>
- Bicalho, G. O. (2014). “Bastaria ao poema apenas a cor da minha pele”: imagens do arquivo literário afro-brasileiro de Paulo Colina. [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal de Minas Gerais. <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-9K6GHG>
- Castilho-Junior, W. M. (2023). *Edmundo Sussumu Fujita: o primeiro nipo-brasileiro no Itamaraty*. Fundação Alexandre Gusmão.
- Colina, P. (1987). *A noite não pede licença*. Roswitha Kempf.
- Cordingley, A., & Manning, C. F. (2017). What Is Collaborative Translation? In A. Cordingley & C. F. Manning (Eds.), *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age* (pp. 1–30). Bloomsbury.
- Cunha, A. (2019). Introdução. In A. Cunha (Org.), *Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão* (A. Cunha, Trad.; pp. 13–40). Bestiário/Class.
- Cunha, A. (2020). Introdução. In A. Cunha (Org.), *Poemas do Japão antigo: seleções do Kokin'wakashû*. (A. Cunha, Trad.; pp. 12–43). Bestiário/Class.
- Dizdar, D., & Rozmyslowicz, T. (2023). Collectivities in Translation (Studies): Towards a conceptual Framework. *Translation in Society*, 2(1), 1–14. <https://doi.org/10.1075/tris.23003.diz>
- Ertürk, N., & Serin, Ö. (2016). Marxism, Communism, and Translation: An Introduction. *Boundary 2*, 43(3), 1–26. <https://doi.org/10.1215/01903659-3572526>
- Franchetti, P. (2008). O haikai no Brasil. *Alea*, 10(2), 256–269. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2008000200007>
- Fundação Alexandre Gusmão. (2008). *Ensaio sobre a herança cultural japonesa incorporada à sociedade brasileira*. FUNAG.
- Ishikawa, M. (2016). About Tanka. (D. Boyd, Trad.). *Jung Journal*, 10(1), 32–36. <https://doi.org/10.1080/19342039.2016.1120610>
- Ishikawa, T. (1976). *Un puñado de arena* (A. C. García, Trad.). Hiperión.
- Ishikawa, T. (1980a). Yumi-machi yori (Kûbeki shi). In T. Ishikawa, *Ishikawa Takuboku zenshû*, 4 (pp. 210–219). Chikuma shobô.
- Ishikawa, T. (1980b). Uta no iroiro. In T. Ishikawa, *Ishikawa Takuboku zenshû*, 4 (pp. 294–300). Chikuma shobô.
- Ishikawa, T. (1987). *Tauriges Spielzeug: vollständige Übersetzung* (L. Frank & T. Itoh, Trads.). Seino Printing.
- Ishikawa, T. (1988). *Tankas* (3rd ed.; M. Yamaki & P. Colina, Trads.). Roswitha Kempf.
- Ishikawa, T. (2000). *Romaji Diary and Sad Toys* (S. Goldstein & S. Shinoda, Trads.). Tuttle Pub.
- Ishikawa, T. (2016). *Une poignée de sable* (Y.-M. Allieux, Trad.). Éditions Philippe Picquier.



- Jatobá, J. R. (2025). Traduzindo a Índia: o projeto budista e a escola de tradução chinesa. *Cadernos de Tradução*, 45(esp. 1), 1–20. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2025.e105427>
- Jasen, H., & Wegener, A. (2013). Multiple Translatorship. In H. Jansen & A. Wegener (Eds.), *Authorial and Editorial Voices in Translation: Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*, 2 (pp. 1–42). Éditions Québécoises de l'Oeuvre.
- Jiménez-Crespo, M. A. (2017). Translation Crowdsourcing: Research Trends and Perspectives. In A. Cordingley & C. F. Manning (Eds.), *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age* (pp. 192–211). Bloomsbury.
- Kaneko, F. (2024). Antologia de poemas do cárcere (F. C. G. Pinto, Trad.). In F. C. G. Pinto, *A terra do sol negro: a representação da melancolia em escritos carcerários japoneses*, 2 (pp. 290–316). [Dissertação de mestrado]. Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/D.8.2024.tde-06112024-181510>
- Keene, D. (2016). *The First Modern Japanese: The Life of Ishikawa Takuboku*. Columbia University Press.
- Lesser, J. (2008). *Uma diáspora descontente: os nipo-brasileiros e os significados da militância étnica 1960-1980*. Paz e Terra.
- Masson, J.-Y. (2023). Traduzir a poesia (S. M. Santos, Trad.). *Cadernos de Tradução*, 43(1), 1–24. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e77919>
- Neather, R. (2019). Collaborative Translation. In M. Baker & Gabriela Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 70–75). Routledge.
- Neather, R. (2022). Collaborative Translation and the Transmission of Buddhism: Historical and Contemporary Perspectives. In H. Israel (Ed.), *The Routledge Handbook of Translation and Religion* (pp. 138–151). Routledge.
- Neves, D. S. (2024). *Notas sobre a produção poética de Paulo Colina*. [Trabalho de conclusão de curso]. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Nojiri, A. (1988). Os poemas tanca de Takuboku Ishikawa. In T. Ishikawa, *Tankas*. (M. Yamaki & P. Colina, Trans.). Roswitha Kempf.
- Nunes, R. S. (2019). Do haikai japonês ao haikai brasileiro: interpretação e performance. *Hon no mushi*, 4(7), 123–132.
- O'Brien, S. (2011). Collaborative Translations. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies*, 2 (pp. 17–20). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/hts.2.coll>
- Pinto, F. C. G. (2023). O primeiro moderno japonês? Breve ensaio sobre uma possível modernidade em Ishikawa Takuboku. In A. Bueno (Org.), *Oriente 23: estudos japoneses* (pp. 39–46). Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Pinto, F. C. G. (2024). Da interdependência entre a utilidade e a fruição em Yobiko to Kuchibue (1913), de Ishikawa Takuboku. In F. J. Pimenta & Y. J. Im (Orgs.), *Estudos da Ásia*, 4 (pp. 131–154). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Roig-Sanz, D. (2022). Global Translation History: Some Theoretical and Methodological Insights. *Translation in Society*, 1(2), 131–156. <https://doi.org/10.1075/tris.22010.roi>
- Saadat, S. (2017). Translaboration: Collaborative Translation to Challenge Hegemony. *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 3(3), 349–369. <https://doi.org/10.1075/ttmc.3.3.05saa>



- Salgado, M. R. T. S. (2013). A terceira voz: por uma poética da tradução. *Outra Travessia*, 15, 133–146. <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2013n15p133>
- Santiago, S. (2002). O cosmopolitismo do pobre. *Margens: Revista de Cultura*, 2, 4–13. <http://dx.doi.org/10.17851/1677-244X.02.4-13>
- Schwimmer, M. (2017). Beyond Theory and Practice: Towards an Ethics of Translation. *Ethics and Education*, 12(1), 51–61. <https://doi.org/10.1080/17449642.2016.1270727>
- Silva, D. C. P. (2018). A Estética Japonesa é uma Poética. *Modernos & Contemporâneos – International Journal of Philosophy*, 2(3), 13–36.
- Taguchi, M. (2017). *Ishikawa Takuboku ronkô: seinen, kokka, shizenshugi*. Izumi shoin.
- Takeda, S., Yokosato, H., Higa, M., Muraoka, T., & Yamada, M. (2004). Hyakunin isshu onsei no inritsuteki tokuchô no bunseki. *Nihon onkyô gakkaiishi*, 60(8), 429–440. https://doi.org/10.20697/jasj.60.8_429
- Tanaka, A. (2020). *Hikokumin bungakuron*. Seikyûsha.
- Taniguti, G. T. (2015). *Cotia: imigração, política e cultura*. [Tese de doutorado]. Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.8.2015.tde-16072015-122819>
- Terasoma, M. (1984). Takuboku tanka no shirabe: ritsu no nijûsei wo megutte. *Kôchidai kokubun*, 15, 31–39.
- Teresoma, M. (1993). Go-on ku no rizumu: sono kihan to itsudatsu. *Onomichi tanki daigaku kenkyû kiyô*, 42(1), 370–334.
- Teresoma, M. (2006). Nihongo teikei shika no rizumu: “Tôji onritsu setsu” sairon. *Okadai kokbun ronkô*, 34, 51–29. <http://doi.org/10.18926/okadaironkou/60095>
- Toida, H. H. (1987). Tsuji, um poema de Takuboku. *Estudos Japoneses*, 7, 21–30. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v7i0p21-30>
- Tov, E. (1999). *The Greek and Hebrew Bible: Collected Essays on the Septuagint*. BRILL.
- van Doorslaer, L., & McMartin, J. (2022). Where Translation Studies and the Social Meet: Setting the Scene for ‘Translation in Society’. *Translation in Society*, 1(1), 1–14. <https://doi.org/10.1075/tris.22002.van>
- Yamaki, M. (1988). Introdução. In T. Ishikawa, *Tankas* (M. Yamaki & P. Colina, Trans.). Roswitha Kempf.
- Yang, J. (2024). *Mapping Crowdsourcing Translation in China: A Multidimensional Assessment of Yeeyan*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003385639>
- Zwischenberger, C. (2020). Translaboration: Exploring Collaboration in Translation and Translation in Collaboration. *Target*, 32(1), 173–190. <https://doi.org/10.1075/target.20106.zwi>
- Zwischenberger, C., & Alfer, A. (2022). Translaboration: Translation and labour. *Translation in Society*, 1(2), 200–223. <https://doi.org/10.1075/tris.21016.zwi>

Notas editoriais

Contribuição de autoria

Concepção e elaboração do manuscrito: F. C. G. Pinto

Coleta de dados: F. C. G. Pinto

Análise de dados: F. C. G. Pinto

Discussão dos resultados: F. C. G. Pinto

Escrita - revisão e edição: F. C. G. Pinto



Conjunto de dados de pesquisa

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Declaração de disponibilidade dos dados da pesquisa

Os dados desta pesquisa, que não estão expressos neste trabalho, poderão ser disponibilizados pelos(as) autores(as) mediante solicitação.

Licença de uso

Autoras e autores cedem à *Cadernos de Tradução* os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#). Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial nesta revista. Autoras e autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (por exemplo: publicar em repositório institucional, em website pessoal, em redes sociais acadêmicas, publicar uma tradução, ou, ainda, republicar o trabalho como um capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Publisher

Cadernos de Tradução é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina. A revista *Cadernos de Tradução* é hospedada pelo [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores e autoras, não representando, necessariamente, a opinião da equipe editorial ou da universidade.

Edição da seção

Andréia Guerini – Willian Moura

Normalização

Alice S. Rezende – Ingrid Bignardi – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

Histórico

Recebido em: 15-08-2025

Aprovado em: 12-02-2026

Revisado em: 28-02-2026

Publicado em: 03-2026

