



TRADUÇÃO

**PREFÁCIO DE KIRIGIRISU¹¹⁴
DE ANDRÉS CLARO**

TRADUÇÃO DE ELYS REGINA ZILS E MARY ANNE WARKEN

Elys Regina Zils

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
elysre@gmail.com

Mary Anne Warken

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
warkenespanholufsc@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v4i2.29965>

Recebido em: 14/03/2020

Aceito em: 18/09/2020

Publicado em maio de 2021

“A poesia faz do coração semente e floresce nas inúmeras folhas das palavras. Se os homens possuem interesses tão diferentes, é na poesia que expressam seu sentimento como paisagens diante dos olhos e música para os ouvidos” (Ki no Tsurayuki, século X¹¹⁵). O sentimento do coração/mente humano e as formas de ver do mundo natural são sem dúvida perspectivas dominantes na poesia japonesa tradicional, como já são na poesia clássica chinesa, ao ponto de justapor-se em paralelismos vibratórios. Dar cidadania a essa trama entre o humano e o natural implicaria arriscar algumas definições ocidentais do poema; alguns iriam errar menos o alvo que outros. “*Spontaneous overflow of powerful feelings*”, sentença *Wordsworth* enfatizando um dos polos em tensão. “La nature est un temple où de vivant piliers”, escreve Baudelaire sob o título de ‘Correspondências’, concepção que tem uma longa história na poética japonesa, onde os ecos entre imagens

¹¹⁴ Tradução do castelhano para o português brasileiro do prefácio de Kirigirisu, obra com seleções e versões de Haicais japoneses traduzidos por Andrés Claro. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

¹¹⁵ Ki no Tsurayuki (872-945) foi um dedicado poeta e prosador do período clássico Heian (794-1192), criador do gênero diário poético cortês em língua japonesa, promovendo o uso literário da língua do país, pois até então predominava a prosa chinesa. (Ki no Tsurayuki, 2004) No Brasil, encontramos publicações de diferentes trabalhos e traduções da obra de Ki no Tsurayuki sob autoria dos estudiosos e tradutores Paulo Franchetti e Geny Wakisaka.



geralmente contêm uma espécie de sinestesia *in nuce*. Mas, quando se trata de haikai, se o que conta antes de mais nada é o impacto certo da sua compreensão formal, poder-se-ia preferir algumas fórmulas de Pound inspiradas nele mesmo: “A poesia é a forma mais concentrada de expressão verbal”, “linguagem repleta de significado em grau máximo”.

As fórmulas poundianas poderiam apadrinhar grande parte dos gêneros clássicos da lírica japonesa, onde os poemas estão construídos por algumas poucas linhas de cinco e sete sílabas. Na forma cortesã e mais antiga chamada *uta* — conhecida também como *waka* ou *tanka*, e prosodicamente a base de grande parte da poesia escrita no Japão entre os séculos IX e XIX — são trinta e uma sílabas em um padrão 5/7/7//7/7. Na forma mais cotidiana e coloquial que foi desde seu início o haikai — que nasce ao cortar a primeira parte do *uta* trabalhado em séries chamadas *renga* — trata-se de somente dezessete sílabas dispostas em três linhas: 5/7/5. É esse padrão que conduz as versões aqui apresentadas a justapor versos castelhanos mais ou menos longos de ritmos reconhecíveis que coincidam às vezes, ainda que não sempre, com a norma métrica dos originais.

Quanto às formas pelas quais a linguagem se carrega de sentido, se o haikai é prodigioso por sua concentração de efeitos sonoros e jogos de imagens, assim como por sua miríada de conotações e alusões, a maioria das versões para línguas ocidentais, seja por decisão ou descuido, contentam-se com fazer passar quase exclusivamente as imagens. Ou seja, atendem ao valor poético não somente mais evidente em grande parte da poesia japonesa, mas sim aquele que se deixa transportar sem muitos problemas próximo do sentido raso das palavras, inclusive no interior do *sapato chinês* que constitui a forma estrita do haikai. Junto com privilegiar a clareza e pressão das imagens — carga primária cujo peso provém de uma elipse e compressão sintática características — nessas versões, tenta-se resgatar parte do efeito sonoro dos originais, pelo menos quando a materialidade sensível da língua japonesa parece influenciar de modo evidente no significado ou na experiência do poema, o que geralmente é negligenciado mesmo rejeitado em sua recepção ocidental (a falta de musicalidade da poesia e da língua japonesa é atualmente um lugar comum). E é nesses pequenos poemas que a qualidade musical e a condensação da imagem geralmente costumam estar de mãos dadas: é o espectro sonoro limitado da língua japonesa — com poucas consoantes e menos vogais e ditongos — que por muito tempo não pareceu se prestar a formas poéticas mais soltas e



expansivas, determinando a extensão restrita/limitada, economia verbal e compressão imaginária de suas formas clássicas. Em contrapartida está o uso enfático de aliteraões e assonâncias internas — muito além da sua presença já abundante na língua corrente — que é onde, junto com a paronomásia e a onomatopeia, emerge mais claramente a sonoridade destes poemas. Por isso a inclusão dos originais em transcrição fonética, esses permitirão ao leitor ter uma ideia aproximada de como soam esta poesia e língua estrangeira. Para o especialista, que dirá que o truque não é válido, pois as transcrições são baseadas na pronúncia atual do japonês, que nem sempre corresponde à pronúncia (a reconstruir) das diferentes eras das quais se originam esses haicais, só cabe responder que enquanto os arqueólogos verbais não os corrijam com testemunhos materiais dos sons de antigamente, essas vocalizações não parecem insatisfatórias.

É desnecessário lembrar que essas versões não constituem paráfrases filológicas. Não foram realizadas para comprovar uma a uma as palavras do original. De fato, foram criadas indiretamente por quem desconhece a língua japonesa. Devem-se a estudos e traduções anteriores (R.H.Blyth¹¹⁶, D.Keene¹¹⁷, K.Sakai, S. Carter, etc.), à consulta do dicionário e à ajuda de uma vizinha paciente que aceitou em não apenas explicar uma a uma as palavras e linhas dos originais, mas também fazer com que soassem em voz alta de maneira precisa. Aproveito para agradecer a Kiri Yukimune, com quem as conversas sobre estes poemas, aconteceram entre uma mistura espontânea de francês e inglês, são parte dos desvios pelos quais passaram para a língua castelhana.

Tem-se evitado promover a justaposição desmedida entre formas de apresentação subjetiva e objetiva, animada e inanimada, que alguns associam ao haikai por influência do paralelismo do uta¹¹⁸ (ou guiados talvez pelas conquistas mais impressionantes relacionadas a isso na poesia chinesa). Ao destacar o *Kire*¹¹⁹ ou a ruptura que costuma

¹¹⁶ Reginald Horace Blyth (Reino Unido 1898-1964 Japão) é conhecido como um dos principais intérpretes do haikai para a língua inglesa e possui uma extensa obra que vai desde obras sobre o zen, haicais e a obra *A History of Haiku* (1964) com um estudo clássico sobre o haikai, em dois volumes.

¹¹⁷ Donald Keene (Nova Iorque 1922- 2019 Tóquio), professor emérito da Universidade de Columbia, é um dos maiores especialistas em literatura japonesa no mundo, possui vários livros sobre o tema e também atua como tradutor de relevantes obras clássicas e modernas. Disponível: <<https://www.dn.pt/lusa/morreu-aos-96-anos-o-reconhecido-estudioso-do-japao-donald-keene-10613102.html>>.

¹¹⁸ Uta: na língua japonesa moderna, significa “música”, “canção”, “cantiga”, “canto”, “poesia” ou “poema”. Por esse motivo, o termo uta é associado fortemente à musicalidade e ao caráter oral da língua. (NAKAEMA, 2012, p. 129)

¹¹⁹ “O corte (kire) é a divisão do haikai em duas metades. Podemos dizer que um haikai se divide em duas frases de sentido completo, distribuídas pelos três segmentos. Em japonês, a divisão entre as duas frases é



separar duas imagens em tensão, teria sido fácil, para muitos, sedutor, fazer uma concessão ao etnicismo orientalizante e traduzir:

¿Pétalos caídos
que vuelven a la rama?
¡Una mariposa!"¹²⁰

Se no lugar desta *chinoserie*¹²¹ eles propuseram outros tipos de soluções, eu gostaria de pensar que no final da leitura se optara por um poema como:

Encierro invernal
Incluso los insectos
contenidos¹²²

E é fato que os efeitos desta poesia vêm quase sempre na surdina (a linha final do original joga aqui com o duplo significado da expressão *ana-kashiko*, que quer dizer ao mesmo tempo ‘em um buraco’ e ‘respeitosamente’).

A grande maioria das conotações e alusões de uma língua estrangeira de um passado longínquo estão condenadas a perder-se em uma tradução, a menos que se ofereça uma versão parafrástica ou explicativa dos originais. Esta não é a exceção, não somente no que se refere a nomes próprios e de lugares, os quais nos parecem de todos modos mudos. Também no que concerne ao simbolismo tradicional dos elementos naturais, associados às estações do ano e outros (a ‘lua’ sem mais para o outono; o ‘pinheiro’ para o perene frente ao ‘orvalho’ ou ‘geada’ como agentes de mudança). Contudo, é de se esperar que a apresentação cronológica desta pequena seleção permita perceber, ao menos, a maneira com que poemas de autores como Issa ¹²³ e outros jogam

marcada por palavras tradicionais chamadas de “palavras-de-corte” (kireji). No Ocidente, o corte normalmente é indicado por sinais de pontuação ao fim da primeira ou da segunda linha”. (IURA, online)

¹²⁰ Pétalas caídas / que voltam para o ramo? / Uma borboleta

¹²¹ Se refere a um objeto de arte chinês ou inspirado pela arte chinesa. Teve seu auge durante o Segundo Império, com um estilo fantasioso e sutilezas desnecessárias. Fonte: Dictionnaire de l’Académie Française. Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C2040>>. Acesso em 08 mar. 2020. V&A. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/collections/chinoiserie>>. Acesso em 08 mar. 2020.

¹²² Claustro invernal / Inclusive os insetos / encerrados

¹²³ Kobayashi Issa (1763-1828) foi um poeta japonês com extensa obra, escreveu quase vinte mil haicais, desses cerca de dois mil têm os animais como protagonistas. Ele pode ser considerado “o escritor que mais usou este tema no universo poético nipônico”. Em 2019 foi lançado a antologia de haicais *Os Animais* pela Assírio & Alvim. Disponível em: <<https://www.dn.pt/lusa/uma-antologia-de-haikus-e-dois-novos-livros->



com as expectativas geradas pela poesia de seus antecessores, introduzindo novos assuntos e soluções, incluindo alguns que, para quem um mal-entendido persistente não veem no haikai se não afetada delicadeza, lhes parecerão baixos. O contraste é ainda mais evidente ao considerar os haicais como um todo — forma surgida entre samurais, artesãos e mercadores, onde, além das situações da vida cotidiana e das mudanças do mundo natural, o humor, irreverência e paródia são frequentes — diante da tradição cortês dos *uta*. Mas, em todos os casos, cabe insistir, a poesia japonesa tem certas qualidades próprias que não são da poesia chinesa. E é por isso que merece ser lida.

de-poetas-portugueses-no-mes-da-poesia-10693473.html>.
<https://www.assirio.pt/produtos/ficha/os-animais/22856474>

Livro:



KIRIGIRISU DE ANDRÉS CLARO

“La poesía toma el corazón como semilla y florece en las innumerables hojas de las palabras. Si los hombres poseen intereses tan diversos, es en la poesía que expresan su sentir como vistas ante los ojos y sonidos que alcanzan los oídos” (Ki no Tsurayuki, siglo X). El sentir del corazón/mente humano y las vistas del mundo natural son sin duda perspectivas dominantes en la poesía japonesa tradicional, como lo son ya en la poesía clásica china, al punto de yuxtaponerse en paralelismos vibratorios. Dar carta de ciudadanía a esta trama entre lo humano y lo natural supondría arriesgar algunas definiciones occidentales del poema; unas errarían menos el blanco que otras. “Spontaneous overflow of powerful feelings”, sentencia Wordsworth enfatizando uno de los polos en tensión. “La nature est un temple où de vivant piliers”, escribe Baudelaire bajo la rúbrica de ‘Correspondencias’, concepción ésta que tiene una larga historia en la poética japonesa, donde los ecos entre imágenes suelen contener una suerte de sinestesia *in nuce*. Pero, en lo que respecta al haikú, si lo que cuenta antes que nada es el impacto certero de su comprensión formal, cabría preferir un par de fórmulas de Pound inspiradas en el mismo: “La poesía es la forma más concentrada de expresión verbal”, “lenguaje cargado de sentido en grado máximo”.

Las fórmulas poundianas podrían apadrinar en realidad a gran parte de los géneros clásicos de la lírica japonesa, donde los poemas están formados por apenas unas pocas líneas de cinco y siete sílabas. En la forma cortesana y más antigua llamada *uta* -conocida también como *waka* o *tanka*, y prosódicamente a la base de gran parte de la poesía escrita en Japón entre los siglos IX y XIX- son treinta y una sílabas en un patrón 5/7/7//7/7. En la forma más cotidiana y coloquial que fue desde sus comienzos el *haikú* -que nace al cortar la primera parte del *uta* trabajado en series llamadas *renga*- se trata de sólo diecisiete sílabas dispuestas en tres líneas: 5/7/5. Es este padrón el que lleva en las versiones aquí presentadas a yuxtaponer versos castellanos más y menos largos de ritmos reconocibles que coinciden a menudo, aunque no siempre, con la norma métrica de los originales.

En cuanto a las maneras en que el lenguaje se carga de sentido, si el *haikú* es prodigioso por su concentración de efectos sonoros y juegos de imágenes, así como por



su miríada de connotaciones y alusiones, la mayoría de las versiones a lenguas occidentales, sea por decisión o descuido, se contentan con hacer pasar casi exclusivamente las imágenes. Es decir, atienden al valor poético no sólo más evidente en gran parte de la poesía japonesa, sino a aquel que se deja transportar sin demasiados problemas junto al sentido llano de las palabras, incluso al interior del zapato chino que constituye la forma estricta del haikú. Junto con privilegiar la claridad y presión de las imágenes —carga primaria cuyo peso proviene de una elipsis y compresión sintáctica características— en estas versiones se intenta rescatar *algo* del efecto sonoro de los originales, al menos cuando la materialidad sensible de la lengua japonesa parece incidir de modo evidente en la significación o experiencia del poema, lo que suele obviarse o incluso rechazarse en su recepción occidental (la falta de musicalidad de la poesía y lengua japonesa es hoy por hoy un lugar común). Y es que en estos pequeños poemas la cualidad musical y condensación de la imagen suelen ir de la mano: es el espectro sonoro limitado de la lengua japonesa —con pocas consonantes, y menos vocales y diptongos— la que por mucho tiempo no pareció prestarse a formas poéticas más sueltas y expansivas, determinando la extensión restringida, economía verbal y compresión imagística de sus formas clásicas. La contraparte está en un uso enfático de aliteraciones y asonancias internas —mucho más allá de su presencia ya abundante en la lengua corriente— que es donde, junto a la paronomasia y la onomatopeya, despunta más claramente la sonoridad de estos poemas. De allí inclusión de los originales en transcripción fonética, los que permitirán al lector hacerse una idea aproximada de cómo suenan esta poesía y lengua extranjeras. Al experto, que dirá que el truco no vale, pues las transcripciones están basadas en la pronunciación actual del japonés, la cual no siempre corresponde a la pronunciación (a reconstruir) de las distintas eras de las que provienen estos *haikús*, sólo cabe contestar que mientras los arqueólogos verbales no las corrijan con testimonios materiales de los sonidos de antaño, estas vocalizaciones no parecen insatisfactorias.

De más está aclarar que estas versiones no constituyen paráfrasis filológicas. No fueron realizadas para comprobar una a una las palabras del original. De hecho, fueron forjadas de manera indirecta por quien desconoce la lengua japonesa. Se deben a estudios y traducciones anteriores (R.H.Blyth, D.Keene, K.Sakai, S. Carter, etc.), a la consulta del diccionario, y a la ayuda de una vecina paciente que aceptó no sólo explicar una a una las palabras y líneas de los originales, sino hacerlas sonar en voz alta de manera certera.



Aprovecho pues de agradecer a Kiri Yukimune, con quien las conversaciones acerca de estos poemas, llevadas a cabo en una mezcla espontánea de francés e inglés, son parte de los desvíos por los que pasaron a la lengua castellana.

Se ha evitado promover la yuxtaposición efectista entre formas de presentación subjetiva y objetiva, animada e inanimada, que algunos asocian al haikú por influencia del paralelismo del uta (o guiados tal vez por los logros más impresionantes a este respecto en la poesía china). Al enfatizar el *Kire* o quiebre que suele separar dos imágenes en tensión, hubiese sido fácil, para muchos seductor, hacer una concesión al etnicismo orientalizante y traducir:

¿Pétalos caídos
que vuelven a la rama?
¡Una mariposa!”

Si en vez de esta *chinoserie* se han propuesto otro tipo de soluciones, me gustaría pensar que al final de la lectura se prefería un poema como:

Encierro invernal
Incluso los insectos
contenidos

Y es que los efectos de esta poesía vienen casi siempre en sordina (la línea final del original juega aquí con la doble significación de la expresión *ana-kashiko*, que quiere decir a la vez ‘en un hoyo’ y ‘respetuosamente’).

La gran mayoría de las connotaciones y alusiones de una lengua extranjera de un pasado lejano están condenadas a perderse en traducción, a menos de que se dé una versión parafrástica o explicativa de los originales. Esta no es la excepción no sólo en lo que respecta a la sugerencia de los nombres propios y de lugares, los cuales nos resultan a todas luces mudos. También en lo que concierne al simbolismo tradicional de los elementos naturales, asociados a las estaciones del año y otros (la ‘luna’ sin más para el otoño; el ‘pino’ para lo perenne frente al ‘rocío’ o la ‘escarcha’ como agentes de cambio). Con todo, es de esperar que la presentación cronológica de esta pequeña selección deje percibir al menos la manera en que poemas de autores como Issa y otros juegan con las expectativas que había generado la poesía de sus antecesores, introduciendo nuevos



asuntos y soluciones, incluidos algunos que, a quienes por un malentendido persistente no ven en el *haikú* sino afectada delicadeza, les parecerán bajos. El contraste es aún más notorio al considerar los *haikús* como un todo-forma surgida entre samurais, artesanos y mercaderes donde, a más de situaciones de la vida cotidiana y cambios del mundo natural, el humor, desenfado y parodia son frecuentes- frente a la tradición cortesana de los *uta*. Pero en todos los casos, cabe insistir, la poesía japonesa tiene ciertas cualidades propias que no son las de la poesía china. Y es en virtud de éstas que merece ser leída.

A. Claro

Biografia do autor

Andrés Claro (Santiago, Chile, 1968) é ensaísta, filósofo, tradutor e professor universitário no doutorado em Filosofia da *Universidad de Chile* (Estética e Teoria da arte). Realizou estudos de pós-graduação em filosofia e literatura na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Paris), sob a orientação de Jacques Derrida e na *Oxford University*, pela qual é Ph.D. em literatura. Publicou vários ensaios sobre poética, cultura e teoria da linguagem, traduções de poemas, além de duas coleções de poemas de sua autoria. Destacamos a trilogia *La creación* (2014), *Imágenes de mundo* (2016), *Tiempos sin fin* (2018) e a obra *Las Vasijas Quebradas Cuatro variaciones sobre “la tarea del traductor”* (2012).

Obra

O texto acima transcrito e traduzido se refere ao prefácio do livro *Kirigirisu Haikús* (2010, Ediciones Tácitas), de Andrés Claro. Neste livro, o autor e tradutor apresenta uma antologia de importantes autores de haicais, em ordem cronológica, permitindo o leitor perceber como os poemas foram se modificando ao longo de mais de 500 anos. Em suas versões dos haicais para o castelhano, Claro resgata a clareza, a imagem e o efeito sonoro. Contou com a colaboração de Kiri Yukimune, vizinha em Paris que lia em voz alta os poemas no idioma japonês para ele. Também apoiou-se em traduções anteriores para



diferentes línguas (R.H.Blyth, D.Keene, K.Sakai, S. Carter, etc.) e consultou diferentes dicionários. Esse rico e cuidadoso processo está retratado neste prefácio do autor.

Projeto de tradução

Tradução do castelhano para o português brasileiro do prefácio de *Kirigirisu Haikús* obra com seleções e versões de Haicais japoneses traduzidos por Andrés Claro.

O projeto de tradução do prefácio de *Kirigirisu* está inserto em um projeto maior que é o estudo da obra completa do autor. No que diz respeito à tradução do texto do prefácio de *Kirigirisu*, colocamos em evidência o título da obra, mantido no idioma japonês. Como o próprio autor e tradutor comenta, em suas traduções dos haicais, ele resgatou algo do efeito sonoro dos poemas fontes, vontade que se reflete no título da coleção, *Kirigirisu*, que foi escolhido por ser justamente uma expressão onomatopeica que significa “canta o grilo” (CLARO, 2012). Assim, mantemos o título em japonês para preservar essa musicalidade.

No mesmo sentido, a tradução dos haicais ao português é colocada em nota, uma vez que queremos dar evidência à tradução à língua castelhana e às reflexões do autor e tradutor, Andrés Claro, que para o processo de tradução dos haicais dedicou-se à escuta dessas composições no idioma japonês, para depois, em um trabalho de estudo do idioma e dedicado à oralidade de cada verso, fazer suas escolhas para realizar a tradução para o castelhano.

Sobre a tradução de “Haiku”¹²⁴, optamos por “Haicai” no português, uma vez que essa palavra está dicionarizada no Brasil e que, é, nessa grafia, utilizada em títulos de obras poéticas publicadas no Brasil. Como exemplo, podemos citar a obra: GOGA, H. Masuda. *O haicai no Brasil*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1988. Essa é a grafia utilizada também por Rogério Chociay no artigo “O haicai e sua adaptação à métrica portuguesa” publicado na Revista de letras. - Vol. 24, p. 93-103, 1984.

¹²⁴ No Dicionário da *Real Academia Española* o verbete Haiku recebe a seguinte definição: “Haiku/ Tb. haikú. Del ingl. haiku, y este del jap. haiku. 1. m. Métr. Composición poética de origen japonés que consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente.” Disponível em: <<https://dle.rae.es/?w=haiku>>. Acesso em: 08 de março de 2019.



No que se refere à tradução de Haicais no Brasil, podemos citar o poeta Paulo Leminsky, também tradutor, quem em seu livro *Baschô*¹²⁵ publicado em 1983, comenta que foi Matsuo Bashô quem transformou o haikai em uma forma de exercício de síntese do instante poético.

Mantivemos na tradução do prefácio ao português algumas palavras no idioma francês e inglês com a intenção de marcar a escrita e estilo do autor. Evitamos, de comum acordo, inserir notas longas no texto, escolhemos comentar alguns fragmentos, incluindo a inserção de referências que direcionam para alguns estudos realizados no Brasil.

Outro aspecto que merece destaque é a complexidade da escrita de Andrés Claro, que instiga reflexões filosóficas, tradutórias e estéticas no idioma castelhano. Nesse sentido, destacamos sua obra *Las Vasijas Quebradas, Cuatro variaciones sobre “la tarea del traductor”*¹²⁶, de 2012. Uma das mais importantes referências nos Estudos da Tradução, essa obra contribui para um olhar atual sobre a tradução, apresentando um referencial bibliográfico importante para tradutores e teóricos que pensam o poético e sua complexidade na tradução.

Em *Kirigirisu*, o autor nos oferece a experiência da leitura de poesia japonesa, que em seu projeto de tradução para o castelhano, demonstra a sensibilidade do ensaísta que traduz e escreve o prefácio, é um projeto que coloca em evidência o interesse pelas representações de mundo no texto poético, com a linguagem e a função poética de diferentes idiomas.

¹²⁵ Matsuo Bashô, *haijin* conhecido como o maior mestre da sucinta forma de escrever poesia, foi quem codificou e estabeleceu os cânones do haikai tradicional. [...] Apropriando-se da linguagem coloquial e desimpedida do haikai, Bashô pretendeu alcançar o que os antigos chamavam de *instante poético*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-77262018000200297#fn1>. Acesso em: 08 de março de 2019.

¹²⁶ Resenha da *Las Vasijas Quebradas, Cuatro variaciones sobre “la tarea del traductor”*, de Andrés Claro, publicada em português pelas autoras, disponível em: <<https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/5711-2/las-vasijas-quebradas-cuatro-variaciones-sobre-la-tarea-del-traductor-elys-regina-zils-e-mary-anne-warken-s-sobottka/>>.



REFERÊNCIAS

CLARO, Andrés. **Kirigirisu**. Haikus. Seleção e versões de Andrés Claro. Santiago: Ediciones Tácitas, 2010. Nota preliminar p. 6-11

CLARO, Andrés. **Andrés Claro, traductor de haikús japoneses**. Entrevista a Andrés Claro por Pablo Espinosa. Disponível em: <<http://www.ojoentinta.com/andres-claro-traductor-de-haikus-japoneses/>>. Acesso em 02 mar. 2020.

IURA, Edson Kenji. **O que é haikai**. NippoBrasil. Disponível em: <<http://www.nippobrasil.com.br/zashi/2.haikai.petalas/281.shtml>>. Acesso em 08 mar. 2020.

KI NO TSURAYUKI. **Diario de Tosa**. Tradução castelhana de Hiroko Izumi Shimono e Iván A. Pinto Román. Pontifica Universidad católica del Perú. Fondo editorial, 2004.

NAKAEMA, Olivia Yumi. **Os recursos retóricos na Obra Kokinwakashû (coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje)**: Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso Kakekotoba. 2012. 274 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Biografia das tradutoras

Elys Regina Zils é tradutora, professora, artista visual. Mestre em Estudos da Tradução (2015) pela PGET/Universidade Federal de Santa Catarina. Possui graduação em Letras-Língua Espanhola e Literaturas (2013) e atualmente cursa Letras-Português também pela Universidade Federal de Santa Catarina/Florianópolis, Brasil. Especialista em Educação a distância: Gestão e Tutoria (2019) pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci/UNIASSELVI.

Mary Anne Warken é tradutora e professora de espanhol. Atualmente é doutoranda do Programa em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina com bolsa CAPES. É Bacharela em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola. Mestra em Tradução Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/CAPES). Pesquisa a obra de Nicanor Parra e desenvolve pesquisas relativas ao estudo da variação do espanhol chileno e à literatura chilena. No Doutorado dedica especial atenção aos Estudos de Tradução do texto poético desenvolvidos na América do Sul.