

A poética japonesa por Octavio Paz: apropriação literária e circulação cultural (segunda metade do século XX).

Douglas de Freitas Pereira¹

Resumo: Este artigo tem por intuito servir como uma introdução aos escritos de Octavio Paz sobre o Japão, partindo dos textos datados do período após a sua passagem pelo país nipônico em 1952. Assim, o artigo visa discutir a leitura e apropriação da literatura e da poesia japonesas por Octavio Paz. A partir da concepção de tradução do autor e do seu experimento poético, *Renga*, desenvolve-se a exposição em direção a mapear os estilos poéticos japoneses *tanka* e *renga*, assim como a relação de Paz com a cultura nipônica. Finalmente, o artigo aponta para o fato de o escritor mexicano agir como um intelectual mediador que atua na circulação cultural e literária entre Japão, América Latina e o Ocidente.

Palavras-chave: Octavio Paz, Renga, Tanka, Mediação Cultural.

The Japanese poetics by Octavio Paz: literary appropriation and culture circulation (second half of the 20th century).

Abstract: This article intends to be an introduction to Octavio Paz's writings on Japan based on texts dating back from the period after his stay in Japan, in 1952. Thus, the article aims at discussing the reading and appropriation of Japanese literature and poetry made by Octavio Paz. Starting with the author's conception of translation and his poetry experiment, *Renga*, the paper proceeds to map the Japanese poetic styles: *tanka* and *renga*, as well as the relation of Paz with the Japanese culture. Finally, the article points to the fact that the Mexican writer acts as an intellectual mediator in the cultural and literary movement among Japan, Latin America and the West.

Keywords: Octavio Paz, Renga, Tanka, Cultural Mediation.

Artigo recebido em: 19/03/2019

Artigo aprovado para publicação em: 29/01/2020

¹ Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo. Atualmente desenvolve a pesquisa intitulada: *Da lama ao caos: circulação, recepção e apropriação das ideias neoliberais no Brasil e na Argentina (1960-2005)*, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: douglasfreitas77@gmail.com.

Introdução

Os primeiros contatos de Octavio Paz com a cultura japonesa aconteceram muito antes de o escritor mexicano morar no país asiático em meados de 1952. Ainda na infância, esse contato se deu a partir do seu avô, Ireneo Paz, um admirador da jardinagem nipônica que tinha um jardim projetado por um japonês em sua casa, além de alguns livros sobre o país do sol nascente (ASIAIN, 2014). Segundo Paul-Henri Giraud (2004), o primeiro contato de Paz com a literatura nipônica aconteceu por meio da leitura de José Juan Tablada, considerado por Paz o introdutor do *haiku*² na língua espanhola. Posteriormente, teria tido acesso aos estudos de Daisetz Teitaro Suzuki a respeito do budismo Zen, seguidos da ocupação pelo escritor de um cargo na embaixada mexicana no Japão, na qual Paz teve acesso à poesia japonesa por meio de traduções para o inglês (GIRAUD, 2004). Em 1957, com ajuda de seu amigo Eikichi Hayashiya, um hispanista japonês, traduzem para o espanhol o livro *Hoku no Hosochimi* de Matsuo Bashō³, sendo esta a primeira tradução da obra para uma língua ocidental (PAZ, 2006).

Entre o período de 5 de junho a 29 de outubro de 1952, Octavio Paz esteve no Japão enviado pelo governo mexicano, que reatava relações com o governo japonês após dez anos de ruptura. A missão de Paz era a de reinstalar a embaixada mexicana no Japão. Desde 29 de maio de 1942, quando o México declarou guerra às potências do Eixo, o país latino-americano não mantinha relações diplomáticas com os japoneses (ASIAIN, 2014). Em carta a Manuel Tello, secretário de relações exteriores do México naquele período, Paz fala de suas primeiras impressões do país, ressaltando o alto custo de vida. Para ele,

² O *haiku* é um gênero poético japonês surgido no século XVII composto por 17 sílabas organizadas em três linhas com 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente. O termo *haiku* é uma derivação do primeiro elemento da palavra *haikai*, e do segundo elemento da palavra *hokku*, a primeira corresponde a um tipo humorístico do *renga* (tipo de poesia conectada que veremos mais à frente) e a segunda é a estrofe inicial deste. Ver em: (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2019).

³ Optamos por padronizar a grafia de “Bashō” com “ō” e não com “ô”, por essa ser a forma mais comum na qual o nome do poeta japonês é escrito e também a mais correta. Assim, mesmo nas citações nas quais Paz utilizou uma grafia mais livre com “ô”, optamos por modificar.

Tóquio parecia ser a cidade mais cara do mundo (PAZ, 2014). A situação ficou ainda pior quando sua família chegou à cidade, o que levou o escritor a pedir rendimentos semelhantes ao dos comissariados de Moscou, algo que, segundo Aurelio Asiain (2014), nunca havia acontecido. Paz deixou o Japão no final de outubro devido a uma enfermidade de sua esposa, que necessitou de tratamento especializado, levando-os para a Suíça.

Apesar da experiência não muito positiva no Japão, o gosto pela cultura nipônica do autor não diminuiu, o que pode ser notado no fato de ter escrito vários textos sobre a literatura japonesa e também pelo único livro completo que traduziu ser japonês: *Hoku no Hosochimi*, que ganhou o título *Sendas de Oku* em sua tradução. Ele também se dedicou a questões voltadas à poesia japonesa, fosse seguindo sua estética ou criando experimentações e, por esse motivo, acreditamos que Octavio Paz agiu como um intelectual mediador, ocupando um lugar entre o Japão e o Ocidente. Nesse sentido, ele parece realizar uma espécie de “*transfert culturel*”, conceito cunhado por Michel Espagne para tratar das trocas culturais e que se encaixa bem na proposta de Paz. Espagne privilegia em seu estudo a figura do tradutor, agente responsável pela aproximação e introdução de uma cultura na outra (SOARES, 2011). Nesse sentido, ele afirma que a “transferência, não é transportar, mas sim metamorfosear, e o termo não se reduz de modo algum à questão mal circunscrita e bastante banal dos intercâmbios culturais. É menos a circulação de bens que sua reinterpretação que está em jogo” (ESPAGNE, 2017, p. 137). O que corresponde ao papel que, de certo modo, o escritor mexicano desempenhou.

A concepção de “intelectual mediador” está diretamente relacionada à circulação e apropriação de bens culturais. Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen chamam a atenção para o fato de que os intelectuais mediadores podem exercer várias funções, como a de “criadores”, que talvez seja a função mais comum atribuída a eles (GOMES E HANSEN, 2016). Paz parece se colocar exatamente nessa posição entre “criador” e “mediador”, algo que de alguma forma tem relação direta com a sua concepção de tradução:

Traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, según lo muestran los casos de Charles Baudelaire y de Ezra Pound, la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación. Los grandes períodos creadores de la poesía de Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Esos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de imitación y otras la de la traducción. Desde este punto de vista la historia de la poesía europea podría verse como la historia de las conjunciones de las diversas tradiciones que componen lo que se llama la literatura de Occidente, para no hablar de la presencia árabe en la lírica provenzal o la del haiku y la poesía china moderna. Los críticos estudian las “influencias” pero este término es equívoco; más cuerdo sería considerar la literatura de Occidente como un todo unitario en el que los personajes centrales no son las tradiciones nacionales – la poesía inglesa, la francesa, la portuguesa, la alemana –, sino los estilos y las tendencias. Ninguna tendencia y ningún estilo han sido nacionales, ni siquiera el llamado “nacionalismo artístico”. Todos los estilos han sido translingüísticos (PAZ, 1990, p. 23-24).

Chamamos atenção para ideia apresentada por Paz a respeito de todos os estilos poéticos serem “translingüísticos”, pois esta é uma concepção central na sua compreensão da poética ocidental e se manifesta em seu experimento *Renga*, que trataremos mais adiante.

Octavio Paz acreditava estar vivenciando o auge da cultura de tradução ao afirmar que “*nuestro siglo es el siglo de las traducciones*” (PAZ, 1973, p. 135), referindo-se ao século XX que, para ele, favoreceu não só as traduções textuais, mas também as de costumes, religiões, danças, artes eróticas, culinária, dentre outras. Tudo isso faria do século XX um período de elevado cosmopolitismo. Até mesmo a prática historiográfica ganha um sentido tradutório, com um tom meio sarcástico. O esforço de “reconstruir” o passado como narrativa, realizado pelo historiador, seria, para Paz, e não sem razão, uma tradução imperfeita desse passado. Nessa relação entre tradução e história, a tradução é, para o autor, também uma forma de dar continuidade ao passado:

Es verdad que otras épocas y otros pueblos también han traducido y con la misma pasión y esmero que nosotros (ejemplo: la traducción de los libros budistas por chinos, japoneses y tibetanos), pero ninguno de esos pueblos tuvo conciencia de que, al traducir, cambiamos a nosotros mismos. Para nosotros traducción es transmutación, metáfora: una forma de cambio y la ruptura; por

tanto, una manera de asegurar la continuidad de nuestro pasado al transformarlo en diálogo con otras civilizaciones (PAZ, 1973, p. 135-136).

Ao traduzir uma obra como a de Matsuo Bashō para o espanhol, o escritor mexicano não só afirma esse “diálogo com outras civilizações”, como também dá frescor à obra do poeta japonês⁴. Essa tradução é acusada por seus críticos, a exemplo de Christian Esquivel (2012), de ser “demasiada livre”, correspondendo, assim, às ideias de “transmutação” e “metáfora” apresentadas na citação anterior. Para além disso, podemos partir da afirmativa de Gustavo Sorá (2009) de que a tradução tem como um de seus propósitos a mediação, pois permite a compreensão pelo receptor de um conteúdo que, a priori, ele não teria condições de apreender. Papel que o trabalho de tradução de Octavio Paz buscou desempenhar.

No texto “*Centro Móvil*”, prólogo ao livro de poemas de 1971, *Renga*, Octavio Paz nos apresenta alguns estilos poéticos japoneses, como *renga* e *tanka*. Com seu estilo de escrita fluido, Paz aborda a dificuldade de traduzir gêneros tão peculiares para a poética ocidental. A poesia japonesa causa-lhe um impacto e também certo estranhamento, que o autor mexicano não faz questão de esconder. Por outro lado, propõe-lhe novos desafios. O choque e as trocas culturais tornam-se possibilidades dentro da tradução que Paz leva para além do texto, que deve mostrar-se, segundo o autor, como uma tradução no âmbito cultural e social (PAZ, 1973).

Essa ideia de “tradução cultural” é recorrente em trabalhos de autores como Stuart Hall, Homi K. Bhabha e Néstor García Canclini, principalmente por seus estudos privilegiarem as transformações por meio das diásporas e hibridizações. Nos trabalhos de Paz relacionados ao Japão, tal hibridização aparece principalmente no experimento literário que gerou o livro *Renga*, no qual o autor faz uma espécie de mescla entre a poesia

⁴ A tradução de Matsuo Bashō feita por Paz, intitulada *Sendas de Oku*, teve impacto em autores como Júlio Cortázar e Mario Benedetti. Um dos *haikus* traduzidos no livro, “*Este camino/ ya nadie lo recorre/ salvo el crepúsculo*”, inspirou Cortázar a dar título ao seu livro, *Salvo el Crepúsculo*. A partir deste título, Benedetti teria descoberto a tradução de Bashō feita por Paz, que, segundo Aurelio Asiain, teria impulsionado o escritor uruguaio a “escrever os *haikus* mais populares da língua espanhola”. Ver em: (ASIAIN, 2014, p. 39).

japonesa e a ocidental demonstrando a inovação que essas junções interculturais possuem como destacou Canclini (2001). Ideia esta que também é reforçada por Homi Bhabha que ressalta que trabalhos que abordam fronteiras culturais criam “uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural” (BHABHA, 1998: 27).

Assim, iremos a seguir nos aprofundar um pouco mais nos estilos poéticos *tanka* e *renga* e demonstrar como Octavio Paz leu e se apropriou dessa poética japonesa, podendo, nesse caso, ser considerado um intelectual mediador que colaborou para circulação cultural não apenas entre o Japão e o México, mas entre o país asiático e o Ocidente.

Tanka

Um dos estilos de poesia japonesa que Octavio Paz nos apresenta em “*Centro móvil*” é o *tanka*. Por se tratar de um tipo de poema mais clássico, não se dedica tanto à sua análise. O *tanka* teria, como correspondente na tradição ocidental, o soneto⁵, pois ambos seriam compostos por unidades semi-independentes e separáveis. O autor faz uma bela análise da composição de ambos os tipos poéticos, levando em consideração tanto as semelhanças quanto as diferenças.

O termo “*tanka*” é formado por dois ideogramas “*tan*” que significa “curto” ou “breve” e “*ka*”, que significa “poesia” ou “música”, podendo ser traduzido literalmente como “poema breve” (KIKUSHI, 1991). Esse termo, entretanto, não se refere a todos os tipos de poemas curtos japoneses, sendo um tipo de poema específico:

O *tanka* especificamente possui estrutura, forma e extensão peculiares e diversas dos demais tipos de poesias, sendo composto por trinta e uma sílabas que, mesmo sendo escritas de maneira contínua, do início ao fim do poema, são divididas em cinco versos com respectivamente 5,7,5,7 e 7 sílabas. A estrutura do poema deve ser perceptível quando lido ou ouvido e, embora no

⁵ O soneto é um tipo de poesia lírica composta por 14 versos com a mesma métrica. Existem tipos diferentes de sonetos. O *petrarquiano*, ou italiano, é estruturado em duas estrofes de quatro versos (quartetos) e duas de três versos (tercetos). O soneto inglês ou Shakespeariano, por sua vez, é composto por três quartetos e dístico. Ver em: (MOISÉS, 2004).

japonês não se recorra à rima, o *tanka* deve possuir uma musicalidade que harmonize os versos (KIKUSHI, 1991, p. 51).

O *tanka* tem como uma de suas origens a mitologia japonesa. Conta-se que o primeiro *tanka* foi escrito por *Susano no Mikoto*, divindade do mundo das trevas, que representaria doenças, violências e vendavais (TAMAI, 1986). Segundo Kensuke Tamai (1986), o fato de o primeiro *tanka* ser atribuído a uma divindade temida pelas pessoas e de ser justamente um poema de amor⁶ teria como objetivo demonstrar que esse tipo de poesia era acessível a todos e que qualquer um, ao compor esse estilo de poema, por mais temido que fosse, poderia se tornar ou ganhar ares mais meigos.

Mario Kikushi (1991) aponta para o papel fundamental do *tanka* na cultura japonesa. Segundo o autor, esse tipo de poesia surgiu no século VI, com o nome de *waka*, formados pelos ideogramas *wa*, que representa “aquilo que é do Japão” e *ka*, que, como já apontamos anteriormente, corresponde a “poesia ou música”. Esse tipo de poesia teria surgido em contraposição aos versos chineses (*kanshi*) que eram populares na época. O termo *waka*, entretanto, passou a designar a poesia aristocrática até o século XIX, quando um grupo de poetas que defendiam a renovação do estilo que julgavam lânguido, e passaram a usar o termo *tanka* para designar as poesias de trinta e uma sílabas (KIKUSHI, 1991).

O *tanka* é um dos estilos poéticos mais populares do Japão, vindo a fazer parte do hino nacional (TAMAI, 1986). O estilo também era muito utilizado em declarações de amor que eram respondidas nesse mesmo formato. Outro uso bastante recorrente do *tanka* se dá em composições de despedida com a proximidade da morte, chamadas de *jisei* (TAMAI, 1986). Um dos casos mais recentes e famosos é o de Yukio Mishima, conhecido escritor japonês que fez tal composição⁷ antes de cometer *seppuku*⁸.

⁶ Esse primeiro *tanka* é, na tradução de Tamai: “como as espessas nuvens que crescem,/ no país de Izumo, construo os múltiplos cercados ao redor da casa,/ onde irei alojar minha esposa/ construo os múltiplos cercados” (COMO AS ESPESSAS..., apud TAMAI, 1986, p. 25).

⁷ Na tradução de Tamai: “Morre – à frente das pessoas e do mundo/ que temem o fim da vida – / é como o despertalar numa tempestade” (MISHIMA, apud TAMAI, 1986, p. 28).

⁸ *Seppuku* ou *haraquiri* como é mais conhecido no Ocidente, é um ritual praticado pela classe militar japonesa (samurais) no período feudal. O guerreiro que buscava uma morte honrada, perfurava seu abdômen no lado esquerdo com uma lâmina curta e a puxava para a direita e depois para cima. A prática do *seppuku* foi abolida em 1873. Ver em: (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2020).

O *tanka* também é a base da composição do *renga* e, por esse motivo, Paz, em sua tentativa de compor um *renga* ocidental, se vê na obrigação de conseguir um equivalente na poesia ocidental para servir de base para seu experimento, chegando dessa maneira ao soneto:

El poema clásico japonés (*tanka*) está compuesto por dos estrofas, la primera de tres líneas y la segunda de dos. Nada más fácil partir un *tanka*: 3/2, palabra/eco, pregunta/respuesta. Una vez dividido, el *tanka* se multiplica. Prolifera por partenogénesis: 3/2/3/2/3/2/3/2... Fisiparidad verbal, fragmentos que se separan y encadenan: la figura que dibuja el *renga* participa de la esbeltez de la serpiente y de la fluidez de la flauta japonesa. Al buscar un equivalente occidental del *tanka*, encontramos al soneto: por una parte, es la única forma tradicional que ha llegado viva hasta nosotros; por otra, está compuesta, como el *tanka*, por unidades semiindependientes y separables. Pero la estructura del soneto es muchísimo más compleja que la del *tanka*. Mientras que este último tiene sólo dos estrofas, el número de las del soneto es variable en virtud del principio de duplicación: la primera parte de un soneto está compuesta por dos cuartetos y la segunda por dos tercetos. En el *tanka* la relación entre las estrofas es la de impar/par; en el soneto es simultáneamente par/par y par/impar, ya que la segunda estrofa está dividida en dos partes impares (PAZ, 1973, p. 142-143).

O escritor ainda ressalta que o formato do soneto permite uma variedade de combinações e cita como exemplos “os sonetos vocais” de Rimbaud, que consistem, segundo ele, em uma só frase e apenas um termo. Outros exemplos usados são o do “soneto siciliano” de oito e seis linhas e também o “isabelino”, que o autor classifica como “mais musical que verbal” (PAZ, 1973, p. 143). Dessa maneira, Paz busca demonstrar que a versatilidade do soneto viabilizaria o seu experimento literário, e evidencia que seu *renga* não se tratou apenas de uma transposição do estilo japonês, mas uma apropriação que tem por intuito transformar o estilo para além de uma simples adequação aos moldes ocidentais, visando à criação de algo novo. O experimento de Paz, nesse sentido, se aproxima de uma das noções de transferências culturais de Michel Espagne, isto é: que a apropriação cultural consistiria também na emancipação do objeto apropriado do modelo que o constituiu originalmente e, ainda que esse novo objeto esteja bastante distante do seu original, ele é tão legítimo quanto (ESPAGNE, 2017, p. 137). Partindo dessa vontade de reinventar é que Paz realiza a sua experimentação literária no livro *Renga*.

Renga

Entre os dias 30 de março e 3 de abril de 1969, em um sótão de um hotel parisiense na *rive gauche*, Octavio Paz reuniu-se com mais três amigos, o italiano Edoardo Sanguinetti, o francês Jacques Roubaud e o inglês Charles Tomlinson, com o intuito de escrever uma série de poemas coletivos que foram publicados em um livro intitulado *Renga* (OOKA, 2014). Diferentemente da proposta japonesa, que era escrita por vários autores, mas utilizando a mesma língua, o *renga* proposto por Paz seria uma composição multilinguística, composta por escritores de diferentes nacionalidades.

No Japão, o *renga* começa a ser desenvolvido a partir do século XII como desdobramento do gênero *waka* ou *tanka* que tratamos anteriormente. Com o tempo, outros estilos foram surgindo como o *ushin renga*, um *renga* mais sério, e o *mushin renga*, uma espécie de *renga* lúdico ou não ortodoxo que, por sua vez, levou ao *haikai no renga* ou simplesmente *haikai* (MINER, 1989). O *renga* (assim como o *haikai*) é um tipo de poesia conectada, que tem sua unidade superior (*kami no ku*) composta por três linhas com cinco, sete, cinco sílabas e a unidade inferior (*shimo no ku*) composta por duas linhas de sete sílabas (MINER, 1989). Desde o seu surgimento, muitos nomes ficaram famosos com a composição do *renga*, como Nijo Yoshimoto (1320-1388), Satomura Joha (1524-1602), Yamada Yoshio (1873-1958) e também Matsuo Bashō (1644-1694), talvez a principal referência de Paz⁹.

Bashō, entretanto, ficou mais conhecido pela composição de outro estilo poético, o *haiku*, uma poesia ainda mais sucinta que o *renga*, que é composta por apenas três versos de cinco, sete e cinco sílabas. Essa organização do *haiku* tem por intuito a construção de uma justaposição de imagens e ideias referentes a uma estação do ano. Todavia, isso gera uma confusão que faz com que o *haiku* seja considerado como uma

⁹ Essa afirmativa é reforçada pelo fato de Paz ter escrito um poema intitulado “Bashō An” em homenagem ao escritor japonês publicado originalmente no livro *Árbol adentro* de 1987: “El mundo cabe/ en diecisiete sílabas:/ tú en esta choza. / Troncos y paja:/ por las rendijas entran/ Budas e insectos. / Hecho de aire/ entre pinos y rocas/ brota el poema./ Entretejidas/ vocales, consonantes:/ casa del mundo./ Huesos de siglos,/ penas ya peñas, montes:/ aquí no pesan./ Esto que digo/ son apenas três líneas:/ choza de sílabas” (PAZ, 2014, p. 136).

poesia que tem como tema central a natureza, como explica Christian E. Hernández Esquivel:

La palabra o frase que simboliza la estación del año a la que se refiere el poema recibe el nombre de Kigo 季語 ('palabra estacional'), y su amplia utilización en los haikus tradicionales ha llevado a la presunción errónea de que el tema central de este tipo de poemas sólo puede referirse a elementos o sucesos de la naturaleza. El kigo es una construcción cultural anterior al haiku, y representa el aprecio que los japoneses tienen por celebrar el paso de cada una de las estaciones del año. (ESQUIVEL, 2012, p. 76).

Bashō não foi o inventor do gênero *haiku*, nem mesmo alterou suas formas, mas transformou seu sentido. O *haiku* era uma poesia cômica utilizada como jogo, um passatempo e, por esse motivo, era escrito com uma linguagem coloquial e mais livre (PAZ, 2006). Bashō utiliza-se disso para transformar o *haiku*, que se converte “na anotação rápida – verdadeira recriação – de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo junto” (PAZ, 2006, p. 159).

O *haiku* é marcado, talvez, menos por sua métrica que por sua *poiesis*. Os autores japoneses que se dedicaram a esse estilo poético buscaram expressar seus pensamentos mais profundos, fazendo dessa prática poética uma espécie de meditação (ESQUIVEL, 2012). A inspiração cotidiana e a reflexão sobre a existência fizeram dessa poesia também um caminho de autoconhecimento (ESQUIVEL, 2012). Nesse sentido, a poesia de Bashō tinha um significado especial para Octavio Paz, pois agia como uma forma de acessar a calma e a reflexão: “Diante desse mundo vertiginoso e colorido, o *haiku* de Bashō é um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta” (PAZ, 2006, p. 156). É clara a importância delegada por Paz ao trabalho de Bashō, sendo esta uma parte fundamental para se entender a relação e apropriação da poética japonesa feita pelo mexicano.

Ao realizar estudos sobre Matsuo Bashō, Octavio Paz adentra a tradição do *renga* mostrando não apenas a participação do poeta japonês no desenvolvimento desse tipo de poesia, mas também a própria composição histórica do estilo:

Bashō não rompe com a tradição, mas segue-a de uma maneira inesperada; ou, como ele mesmo diz: “Não sigo o caminho dos antigos: busco o que eles buscaram”. Bashō aspira a expressar, com meios novos, o mesmo sentimento concentrado da grande poesia clássica. Assim, transforma as formas populares de sua época (o haiku no renga) em veículos da mais alta poesia. Isto requer uma breve explicação. A poesia japonesa não conhece a rima nem a versificação com acentos e seu recurso principal, como na francesa, é a medida silábica. Esta limitação não é pobreza, pois é rica em onomatopéias, aliterações e jogos de palavras que são também combinações insólitas de som e significado. Todo poema japonês é composto por versos de sete e cinco sílabas; a forma clássica consiste em um poema curto – *waka* ou *tanka* – de trinta e uma sílabas, divididos em duas estrofes: a primeira de três versos (cinco, sete e cinco sílabas) e a segunda de dois (ambos de sete sílabas). A própria estrutura do poema permitiu, desde o princípio, que dois poetas participassem na criação de um poema: um escrevia as três primeiras linhas e o outro as duas últimas. Escrever poesia converteu-se assim num jogo poético semelhante ao “cadáver delicado” dos surrealistas; e em breve, ao invés de um só poema, começaram-se a escrever séries inteiras, ligadas tenuemente pelo tema da estação. Estas séries de poemas em cadeia chamaram-se *renga*. O gênero leve, cômico ou epigramático, chamou-se *renga haikai* e o poema inicial, *hokku*. Bashō praticou com os discípulos e amigos – dando-lhes um novo sentido – a arte do haikai ou cadeia de poemas, adiantando-se assim à profecia de Lautréamont e a uma tentativa do surrealismo: a criação poética coletiva (PAZ, 2006, p. 156-157).

Paz, a exemplo de Bashō, parece também ter buscado ressignificar a poética japonesa ao mesmo tempo que vai ao encontro da tentativa surrealista de criação de uma poética coletiva, ao propor um *renga* mais diversificado e múltiplo. A proposta do autor mexicano revela sua pretensão cosmopolita e vai além, pois um *renga* composto por diversas línguas seria, de alguma forma, a união de diferentes visões de mundo e também uma espécie de fusão entre mundos, como o próprio Paz afirma: “pluralidad de lenguas y sociedades: cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es un mundo” (PAZ, 1990, p. 12). Novamente podemos ressaltar aqui o papel de Paz como mediador entre esses “diferentes mundos”, seja como idealizador desse experimento literário ou como participante. O escritor quebra, assim, certo estereótipo que Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen (2016) destacam que é comumente atribuído ao mediador como sendo mero transmissor que não transforma ou nada acrescenta no produto cultural que leva de um lugar ou de um tempo para outro.

Octavio Paz considerava o século XX o “século das traduções” como dito anteriormente. Nesse sentido, o autor justifica a escolha do *renga* em relação a outras formas poéticas, principalmente pelo interesse do Ocidente pela cultura oriental e também pelos cruzamentos que a cultura ocidental teria com a oriental, ainda que sem se cruzarem de fato (PAZ, 1990). De alguma maneira, Paz parece realizar aquilo para o qual já apontava Walter Benjamin ao se referir aos escritos de Rudolf Pannwitz, que seria, ao lado das notas de Goethe, segundo Benjamin, o que de melhor se produziu na Alemanha sobre teoria da tradução (BENJAMIN, 2011). Pannwitz afirmava que uma tradução deve deixar-se “abalar violentamente pela língua estrangeira” (BENJAMIN, 2011, p. 118). No caso da língua alemã, à qual se referia, em vez de germanizar outra língua, o tradutor deveria deixar o alemão se anglicizar, grecizar, etc. (CAMPOS, 1977). Nesse sentido, Paz parece estar “niponizando” sua poética mexicana e, também, ocidentalizando a poesia japonesa, produzindo, em *Renga*, um processo de mão dupla. Tal processo se manifesta não apenas na produção do livro *Renga*, mas em diversos outros poemas que o autor escreveu seguindo a estética japonesa¹⁰ e também na tradução de alguns *tankas* e *haikus*¹¹, além do já citado *Sendas de Oku*. Por outro lado, o experimento literário feito por Paz levou no Japão a criação de um novo gênero poético chamado *renshi*, como veremos mais à frente¹², correspondendo, de certa forma, à ideia de hibridização apresentada por Canclini, que é caracterizada por “procesos socioculturales en los que estructuras o

¹⁰ Podemos citar como exemplo os poemas *Piedras sueltas*, que foi publicado originalmente em *Semillas para un himno* (1954), *El día en Udaipur* e *Prójimo lejano*, ambos publicados em *Ladera este* (1962-1968), e *Bashō An*, publicado em *Árbol adentro* (1987).

¹¹ Octavio Paz traduziu poemas de Kakimoto Hitomaro, Ariwara No Narihira, Ki No Tsurayuki, Ono No Komachi, Izumi Shikibu dentre outros poetas conhecidos e anônimos do Japão “medieval” e “moderno”.

¹² Talvez o leitor sinta falta de um “equilíbrio” no que diz respeito às trocas culturais abordadas no artigo, o que é natural, uma vez que a abordagem é totalmente voltada às apropriações da literatura japonesa feitas por Octavio Paz. Para os que desejam ver mais sobre os ecos da literatura ocidental no Japão, além do *renshi* outro exemplo, e um dos mais conhecidos, foi o movimento *Shinkankakuha* (grupo da nova sensibilidade), fundado em 1924 que tinha por objetivo trazer novas perspectivas literárias para Japão que estava majoritariamente dominado pelo Naturalismo (PES, 2001). O grupo era composto por escritores que se tornaram importantes nomes da literatura japonesa, sendo o mais destacado Yasunari Kawabata, vencedor do Nobel de literatura em 1968. Além dele, também fizeram parte Riichi Yokomitsu, Teppei Kataoka, Tōkō Kon, Taruho Inagaki, Gisaburō Jūichiya e Yoichi Nakagawa. Eles publicaram a revista *Bungei Jidai*, na qual apresentavam movimentos literários de outros países, sobretudo europeus. Para um estudo mais detalhado sobre o *Shinkankakuha* e a *Bungei Jidai* ver em: (PES, 1998 e 2001).

prácticas discretas, que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (CANCLINI, 2001: 14).

Octavio Paz entende o mundo como tradução de outros mundos, ou, em outras palavras, compreende que estaríamos imersos em uma constante troca de culturas, sendo natural, então, a tentativa de transplantar no Ocidente uma forma de poesia oriental. Paz explica sua tradução do *renga*: “nuestra traducción es analógica: no el renga de la tradición japonesa sino su metáfora, una de sus posibilidades o avatares.” (PAZ, 1973, p. 136). Essa ideia faz com que ela atue também na chave das transferências culturais de Espagne. Segundo o autor francês, a tradução não é equivalente ao original. Ela, porém, “evidencia o fato de que os conceitos estão enraizados em contextos semânticos e que o deslocamento do contexto semântico relacionado à tradução representa uma nova construção de sentido” (ESPAGNE, 2017, p. 145). Paz também segue, assim, um pressuposto já apontado por Borges, o de tomar a tradução como uma possibilidade de recriação da obra (BORGES, 1999), além de aproximar-se de uma ideia apontada por Haroldo de Campos, que afirma:

Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica. Por isso sustenta Walter Benjamin que a má tradução (de uma obra de arte verbal, entenda-se) caracteriza-se por ser a simples transmissão da mensagem do original, ou seja: “a transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (CAMPOS, 1977, p. 100).

Tanto as traduções feitas por Paz quanto o experimento literário *renga* seguiram esse pressuposto de privilegiar a forma e a estética em detrimento do conteúdo, sendo reveladores da concepção que o escritor possuía sobre como deveria ser uma tradução e o papel que ela deveria desempenhar. Para além dessa “apropriação” ou “tradução” estética, o fato do *renga* ser uma prática poética coletiva iria de encontro a algumas preocupações modernas, como a noção de autor. Octavio Paz define a prática do *renga* da seguinte maneira:

El elemento combinatorio consiste en la redacción de un poema por un grupo de poetas; de acuerdo con un orden circular, cada poeta escribe sucesivamente la estrofa que le toca y su intervención se repite varias veces. Es un movimiento de rotación que dibuja poco a poco el texto y del que no están excluidos ni el cálculo ni el azar. Mejor dicho: es un movimiento en el que el cálculo prepara la aparición del azar. Subrayo que el *renga* no es una combinatoria de signos sino de productores de signos: [los] poetas (PAZ, 1973, p. 136-137).

Octavio Paz, entretanto, faz a ressalva de que a ideia de uma poesia coletiva é originária, na modernidade, do Romantismo, sendo uma ideia contraditória dentro desse movimento. Contraditória porque o Romantismo tentou exaltar tanto o indivíduo como o coletivo, e a crença na existência de uma índole anônima e impessoal da inspiração não é compatível com a ideia do poeta como “ser único”, que o movimento romântico também pregava. Isso, porém, não impede o gênero poético japonês de ser consumado no Ocidente. Pelo contrário, Paz buscou uma aproximação do *renga* com os jogos surrealistas e concluiu que são um ponto de cruzamento entre Oriente e Ocidente devido às correspondências entre os dois tipos poéticos, mesmo cada um tendo resguardado suas características singulares. Talvez, a principal diferença entre os jogos surrealistas e o *renga* seja o fato de que, no primeiro, tende-se a privilegiar o autor em detrimento da obra, enquanto que, no segundo, os autores se anulam como indivíduos em benefício da obra.

Em ambos, o acaso é fator central para o desenvolvimento dos jogos poéticos. No caso dos surrealistas, o acaso age na busca do poeta que almeja alcançar um estado de “absoluta distração” que provocaria a “descarga da energia poética reconcentrada” (PAZ, 1973, p. 138). Já no *renga*, o acaso aparece como parte do jogo, representado pelo poeta anônimo que deixa sua colaboração e que pode dar continuidade ou mudar o rumo do poema em construção. Entendendo as regras e os objetivos de cada uma dessas práticas, percebemos que o cruzamento, a coincidência que Paz aponta é bastante pequena, até forçada, sendo talvez mais uma aproximação do que, de fato, um ponto de intercessão. Entretanto, isso não inviabiliza nem diminui o seu argumento, pois deixa claro que parte da poesia japonesa com a intenção de recriá-la.

Apesar de agir como um mediador entre as culturas poéticas japonesa e ocidental, o choque cultural fica claro com um certo estranhamento que Octavio Paz apresenta ao se referir à prática do *renga*, algo que o autor entende como uma verdadeira “humilhação do eu”. O que Paz está fazendo, nesse caso, é inserindo-se dentro da tradição ocidental que tem por base a produção autoral solitária. Para alguém formado dentro dessa tradição e gozando do pleno reconhecimento de seu trabalho, uma prática que preze pelo anonimato deve, de fato, causar algum incômodo como demonstram as palavras do próprio autor: “sensación de desamparo, pronto convertida en desasosiego y después en agresividad” (PAZ, 1973, p. 139).

Podemos questionar o motivo pelo qual Octavio Paz resolveu se aventurar nessa prática poética, que ele mesmo define como “*un lazo que se cierra*”, e que lhe causa “*sensación de voyeurisme*” (PAZ, 1973, p. 140). Para o autor, compor diante de outros gerava uma “sensación de vergüenza: escribo ante los otros, los otros escriben frente a mí. Algo así como desnudarnos en el café o defecar, llorar ante extraños. Los japoneses inventaron el renga por las mismas razones y de la misma manera que se bañan desnudos en público” (PAZ, 1973, p. 140). Aurelio Asiain comenta a respeito do caráter ritualístico dos banhos públicos e também da composição do *Renga*, algo que Octavio Paz não teria levado em consideração:

No sé exactamente a qué se refiera Paz cuando dice que “los japoneses inventaron el renga por las mismas razones y de la misma manera que se bañan desnudos en público”, y sé que la observación ha dejado perplejo a más de un lector japonés, pero no está de más recordar que ambas prácticas tienen Orígenes rituales. Sólo que en el caso del baño quizá no los tienen presentes sino los antropólogos, mientras que son indisolubles de la escritura del renga, sobre todo entre sus practicantes más estrictos. Hay manuales que detallan la forma en que han de prepararse los poetas antes de las sesiones de escritura y esa preparación es análoga a la que han de cumplir los practicantes de otras formas de meditación. La ausencia de esa dimensión ritual en las reuniones del Hotel Saint-Simon explica los roces, las fricciones, la exasperación que surgieron entre los participantes y que son uno de los rasgos marcadamente occidentales del poema (ASIAIN, 2014, p. 49).

Por outro lado, Paz também descreve alguns pontos da experiência de composição do *Renga* como algo que lhe proporcionou certo “desenvolvimento pessoal”: “Renga, baño de conciencias, afrontamiento conmigo mismo y no con los otros: no hubo combate ni vitoria; Renga, espiral recorrida durante cinco días en el sótano de un hotel, cada vuelta más alto, cada círculo más amplio” (PAZ, 1973, p. 141).

Fica claro com as colocações do autor que a exposição e o compartilhamento do processo íntimo de criação com outras pessoas lhe causava o estranhamento e também o autoconhecimento. Uma prática que o autor definiu como algo que levaria a “continuidad y diálogo ilusorios: traducción: transmutación: solipsismo” (PAZ, 1973, p. 136). Isso faz do *renga* uma prática ambígua e, de certa forma, contraditória, pelo menos na maneira como Paz o leu, pois ao mesmo tempo em que valoriza a colaboração e o conjunto, ressalta o “eu” e as suas sensações frente aos demais indivíduos envolvidos.

O principal motivo do interesse de Octavio Paz pelo *renga* é, entretanto, a possibilidade de uma combinação entre tradução e obra original que esse tipo de poesia permitiria. A proposta de Paz é bastante ousada e singular: fazer um *renga* composto por quatro línguas diferentes. Sendo assim, totalmente distinto daquele produzido no Japão. Sua prática, conjugada com a de outros três poetas elevaria a riqueza da poesia e privilegiaria o encontro cultural. Todavia, se a língua é um sistema de pensamento organizado por realidades diferentes, como pregava Ortega y Gasset (1983), essa é uma proposta que privilegia muito a diversidade e converte-se em uma poesia nova, transcultural, cosmopolita e mesmo de pretensões globais. Esse produto novo derivado da tradução cultural é para Bhabha semelhante ao que Benjamín chamou de “estrangeiridade das línguas” que, por sua vez, seria uma “descrição performativa da tradução como encenação da diferença cultural” (BHABHA, 1998: 312). Ainda segundo o autor indiano, é esse elemento estrangeiro que evidencia e cria condições para o surgimento “do novo”, pois destruiria “as estruturas de referência e a comunicação de sentido do original [...] negociando a disjunção em que temporalidades culturais sucessivas são ‘preservadas no mecanismo da história e ao mesmo tempo canceladas’” (BHABHA, 1998: 312)

Octavio Paz tinha a intenção de criar um *renga* dentro da tradição da poesia moderna ocidental, por esse motivo nenhum dos participantes era do Oriente. Um poema escrito em quatro línguas: “Añado y subrayo: en cuatro lenguas y en un solo lenguaje: el de la poesía contemporánea” (PAZ, 1973, p. 142). O autor entendia que os poetas ocidentais compartilhavam de uma mesma sensibilidade, e por isso afirma que:

Curtius mostro la unidad de la literatura europea. Hoy esa unidad es más visible e íntima que en la Edad Media o en el siglo pasado. También es más ancha: se extiende desde Moscú hasta San Francisco, desde Londres y París hasta Santiago de Chile y Sidney. Hablen en alemán, polaco, rumano o portugués, los poetas de este tiempo escriben el mismo poema; y cada una de las versiones de ese poema es un poema distinto, único. No hicieron otra cosa Góngora, Donne, los románticos, los simbolistas y nuestros maestros y predecesores de la primera mitad del siglo XX. No hay (nunca la hubo) una poesía francesa, italiana, española, inglesa: hubo una poesía contemporánea escrita en todas las lenguas de Occidente (PAZ, 1973, p. 142).

O autor ainda indica pretensões de expandir a prática para outras línguas ocidentais como o português, o alemão, o catalão, o húngaro, dentre outras, mas, por algum motivo que desconhecemos, esse projeto nunca foi concretizado.

Para Octavio Paz, esse novo tipo de *renga* deveria ser encarado como um corpo em constante mudança “hecho de cuatro elementos, cuatro voces, en cuatro direcciones cardinales que se encuentran en un centro y se dispersan” (PAZ, 1973, p. 144), pois o processo cultural está sempre em transição e transformação e, como afirmou Stuart Hall, “cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de tornar-se” (HALL, 2016, p. 56). O autor também se antecipou a possíveis críticas que sua proposta poderia vir a receber, como ser considerada algo ultrapassado na cultura ocidental devido à sua despreocupação com a autoria. Paz defendeu que isso poderia ser uma espécie de antídoto para as noções de propriedade intelectual e também uma crítica ao ego do escritor.

Considerações finais

Ao apropriar-se da poética japonesa, Paz a transformou e lhe conferiu uma perspectiva ocidentalizada. Por outro lado, os efeitos de seu experimento também foram sentidos no Japão, confirmando o que já apontara Eduardo Zimmermann (2009) de que as relações entre diferentes regiões do mundo e sua transição são parte do movimento histórico de construção de conhecimento. Também Gabriela Pellegrino Soares (2011) ressalta que essas transferências quase nunca acontecem em sentido único. Assim, segundo Aurelio Asiain (2014, p. 53), “en Japón Renga no sólo contribuyó a reanimar un género tradicional languidecente; dio nacimiento a un nuevo género poético. Estoy caís seguro de que Octavio Paz nunca lo supo”. Esse novo gênero poético ao qual se refere o autor é chamado *renshi*.

O *renshi* ficou popular durante a década de 1980, mas teve como marco o experimento feito por Paz e seus amigos no hotel *Saint-Simon*. Essa prática poética é mais flexível, não seguindo as estruturas mais tradicionais do *renga*, como mostra Jeffrey Angles:

A partícula *shi* da palavra *renshi* geralmente se refere mais especificamente ao tipo de poesia que se desenvolveu entre os finais dos séculos XIX e XX e que não aderiu necessariamente às restrições tradicionais de duração, ritmo e dicção. Em outras palavras, *renshi* difere de *renga* por ser escrito em *shi*, que é relativamente flexível em termos de conteúdo e regras poéticas. Os participantes de uma sessão de *renshi* normalmente concordam com antecedência sobre o número total de versículos e o número de linhas que cada pessoa contribuirá por rodada. Cada contribuição deve ser reproduzida, mas não deve ser muito próxima daquela que veio antes. Dito de outra forma, deve haver um salto cognitivo entre cada verso, mas o verso não deve estar tão longe que seja completamente independente. Como resultado, o *renshi* cresce organicamente, movendo-se em novas direções, tratando de novos assuntos e resistindo às tentativas de identifica-lo muito de perto a uma ideologia ou tema (ANGLES, 2010, n/p.).

À guisa de conclusão, buscou-se com este artigo introduzir um pouco de alguns dos estilos poéticos nipônicos e a apropriação deles por Octavio Paz. A relação do escritor mexicano com a literatura japonesa gerou frutos que ajudaram na inserção dessa literatura no Ocidente, tais como o experimento literário *renga* e as traduções de poemas e

composições de *haikus* e *tankas* que fez em espanhol. Vimos também que essa circulação promovida pelo autor levou à transformação desses estilos culminando no surgimento de um novo estilo de poesia no Japão, o *renshi*. Nessa perspectiva, os poetas japoneses se abriram para o escritor mexicano e se deixaram transformar por ele, assim como ele fizera com os poetas japoneses anteriormente, efetuando assim uma relação de troca mútua. Tais trocas culturais ajudaram, de alguma forma, a mudar certo exotismo que possuía o país asiático. Segundo Octavio Paz, o “Japón ha dejado de ser una curiosidad artística y cultural: es otra visión del mundo, distinta a la nuestra pero no mejor ni peor: no un espejo sino una ventana que nos muestra otra imagen del hombre, otra posibilidad de ser” (PAZ, apud KEENE, 2014, p. 293-294). Como afirmou Donald Keene (2014), estudioso da cultura japonesa e amigo de Paz, essa seria a melhor razão para se estudar a literatura japonesa, pois através dessa “janela”, um novo mundo se apresenta e por ela trocas como as realizadas por Octavio Paz enriquecem culturalmente a todos.

Referências Bibliográfica

ANGLES, Jeffrey. *Renshi: writing without a centre*. 15 August 2010. Disponível em: https://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/cou_article/item/17936/Renshi-writing-without-a-centre consultado em 14 de dezembro de 2018.

ASIAIN, Aurelio (Ed.). *Japón en Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 9-56.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 101-120.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis. El Oficio de Traducir. In: *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 321-325.

CAMPOS, Haroldo. A Poética da Tradução. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 91-128.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Paidós, 2001.

EDITORS. Haiku. In: *Encyclopaedia Britannica*, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/haiku> consultado em 28 de janeiro de 2020.

EDITORS. Seppuku. In: *Encyclopaedia Britannica*, 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/seppuku> consultado em 28 de janeiro de 2020.

ESPAGNE, Michel. A noção de transferência cultural. Tradução: MAGRI, Dirceu. *Jangada*, n. 9 jan/jun, p. 136-147, 2017.

ESQUIVEL, Christian E. H. Haiku: tradición poética de Japón. *La Colmena*, n. 73, p. 75-79, enero-marzo de 2012.

GIRAUD, Paul-Henri. El poema como ejercicio espiritual Octavio Paz y el haikú. In: *Actas XV Congreso AIH*. Vol. IV, p. 217-225, 2004.

GOMES, Angela de Castro, HANSEN, Patricia. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela de Castro, HANSEN, Patricia. (Orgs.). *Intelectuais mediadores práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 7-37.

HALL, Stuart. Diásporas, ou a lógica da tradução cultural. *Matrizes*, v. 10, nº 3, p. 47-58, 2016.

KEENE, Donald. Un orientalista descabellado. In: ASIAIN, Aurelio (ed). *Japón en Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 291-296.

KIKUSHI, Mario Y. *Tanka o poetar enquanto atividade práctico-sensível de velhos imigrantes japoneses*. Dissertação de sociologia (mestrado) Departamento de Sociologia da Faculdade de São Paulo, FFLCH, 1991.

MINER, Earl. Renga and Haikai. In: *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Vol. 6. New York: Kodansha USA Inc., 1989, p. 296-300.

OOKA, Makoto. La modernidad de la tradición japonesa y el Renga de Octavio Paz. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n. 519, p. 21-22, marzo de 2014.

ORTEGA Y GASSET. Miseria y esplendor de la traducción. In: *Obras completas V*. Madrid: Alianza Editorial/Revista de Occidente, 1983, pp. 431-452.

PAZ, Octavio. [Carta] 08 de junio de 1952 para Manuel Tello. Publicado em: ASIAIN, Aurelio (Ed.). *Japón en Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 253-260.

PAZ, Octavio. Tres momentos de la literatura japonesa. In: ASIAIN, Aurelio (ed). *Japón en Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 59-82.

PAZ, Octavio. A poesia de Matsuo Bashō. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 155-168.

PAZ, Octavio. A tradição do haiku. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 169-184.

PAZ, Octavio. Traducción: literatura y literalidad. In: *Traducción literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1990, p. 9-30.

PAZ, Octavio. Acercamientos al leste. In: *El signo y el garabato*. Mexico: Joaquin Mortiz, 1973, p. 113-149.

PES, Constantino. La Shinkankakuha: un movimiento d'avanguardia nel Giappone degli anni '20. *Il Giappone*, vol. 38, p. 159-204, 1998.

PES, Constantino. Due racconti della Shinkankakuha. *Il Giappone*, vol. 41, p. 131-155, 2001.

SOARES, Gabriela Pellegrino. História das ideias e mediações culturais: breves apontamentos. In: JUNQUEIRA, Mary Anne; FRANCO, Stella Maris S. (orgs.). *Cadernos de seminários de pesquisa volume II*. São Paulo: Humanitas, 2011 p. 87-97.

SORÁ, Gustavo. Translation. In: IRIYE, Akira; SAUNIER, Pierre-Yves (eds.). *The Palgrave dictionary of transnational history from the mid-19th century to the present day*. New York: Macmillan Publishers, 2009, p.1045-1047.

TAMAI, Kensuke. Tanka e o sentimento dos japoneses. *Estudos Japoneses*, São Paulo, Vol. 6, p. 25-30, 1986.

ZIMMERMANN, Eduardo. Intellectual elites. In: IRIYE, Akira; SAUNIER, Pierre-Yves (eds.). *The Palgrave dictionary of transnational history from the mid-19th century to the present day*. New York: Macmillan Publishers, 2009, p.547-550.