

# CADERNOS 29

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



Especial Japão

# *Aka to kuro* (1923-4), as cores da revolta em uma revista poética improvável

*Felipe Chaves Gonçalves Pinto*<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto busca concisamente apresentar, discutir e traduzir textos presentes na revista poética *Aka to kuro*, *Vermelho e preto* (1923-4), fundada por, entre outros, Hagiwara Kyōjirō (1899-1938), pioneiro e relevante poeta japonês de tendências dadaístas-anarquistas. Para isto, serão enfocados, através da tradução e subsequente discussão, os manifestos que dão coesão à revista. Logo em seguida, serão selecionados, traduzidos e brevemente comentados (o processo de tradução e o original) poemas mais representativos de cada uma das cinco edições desta almejando traçar as características e as modificações pelas quais a revista passou durante sua existência. O objetivo do texto é contextualizar e apresentar ao leitor de português essa pouco habitual e improvável face rebelde da poesia japonesa que segue até então pouco discutida e, simultaneamente, pensar em estratégias de tradução para os recursos estilísticos heterodoxos empregados.

**Palavras-chave:** *Aka to kuro*; dadaísmo japonês; Hagiwara Kyōjirō; anarquismo literário.

**Abstract:** The text aims to concisely present, discuss and translate texts from the poetic magazine *Aka to kuro*, *Red and black* (1923-4), founded by, among others, Hagiwara Kyōjirō (1899-1938), a pioneering and relevant Japanese poet with Dadaist-anarchist tendencies. To this end, the manifestos that gave the magazine its cohesion will be focused on through translation and subsequent discussion. Then, the most representative poems from each of the magazine's five editions will be selected, translated, and briefly commented on (the translation process and the original), with the aim of

---

1 Doutorando e mestre pelo Programa de Estudos Japoneses Internacionais e Avançados da Universidade de Tsukuba (UT). Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP) e graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Contato: [felipe-chaves78@hotmail.com](mailto:felipe-chaves78@hotmail.com).

tracing the characteristics and changes that the magazine underwent during its existence. The aim of the text is to contextualize and introduce Portuguese readers to this, unfamiliar, unlikely, rebellious side of Japanese poetry that has so far been little discussed and, at the same time, to think about translation strategies for the heterodox stylistic resources used.

**Keywords:** *Aka to kuro*, Japanese Dadaism, Hagiwara Kyōjirō; literary anarchism

## Apresentação

*Aka to kuro* (doravante “AK”), em tradução própria *Vermelho e preto*, foi uma revista poética de cinco edições publicada durante os anos de 1923-4 por iniciativa de Hagiwara Kyōjirō (1899-1938), Tsuboi Shigeji (1897-1975), Okamoto Jun (1901-1978) e Kawasaki Chōtarō (1901-1985), principais contribuidores da revista. Contemporâneos, os autores compartilhavam inquietações que marcaram a juventude letrada do país diante da rápida e intensa guinada sociocultural que caracterizou principalmente os anos finais de Meiji (1868-1912) e o curto Período Taishō (1912-1926).

Neste período, devido à influência europeia no Japão, alguns conceitos, filosofias e preceitos ideológicos foram introduzidos e se enraizaram no país mais acentuadamente, o que contribuiu para uma sensação geral de alheamento (cf. SAKAGUCHI, 2016). Somam-se a isto as experiências radicais locais e internacionais como a Guerra Sino-Japonesa (1894-5) subseguida pela colonização de Taiwan (1895), a Guerra Russo-Japonesa (1904-5) que resultou na anexação da Coreia (1910), a Primeira Guerra (1914-8) e a Revolução Russa (1917). A intensidade dos eventos macros encontra correspondência na convulsão social do cenário micro japonês. Os movimentos sociopolíticos de vertentes radicais de esquerda tiveram protagonismo antagônico neste contexto e, junto a levantes populares, como a Revolta do Arroz (1918), encabeçaram algumas das principais resistências ao governo de então. A repressão estatal destes movimentos resultou no Caso de Alta Inconfidência (1910-1) em que 12 ativistas, dentre os quais se encontravam figuras emblemáticas do movimento como Kōtoku Shūsui (1871-1911) e Kan’no Sugako (1881-1911), foram executados por supostamente planejarem o assassinato do imperador. A execução destes ativistas marcou o recrudescimento repressivo e iniciou uma época, conhecida como Período de Inverno (dos movimentos de esquerda), que só foi parcialmente superada após e graças à Revolta do Arroz e ao clima de insatisfação generalizada proveniente destes levantes populares.

A relativa superação, contudo, não durou muito já que após o Grande Sismo de Kantō (1923), que arrasou a capital japonesa e seus arredores, instaurou-se

uma onda de assassinatos e repressões de coreanos que então viviam no Japão e de simpatizantes dos movimentos de esquerda sob a acusação de que estes estariam se aproveitando do caos do terremoto para tentar derrubar o governo japonês. Nesse cenário, Ōsugi Sakae (1885-1923) e Itō Noe (1895-1923), duas figuras centrais do movimento anarquista de então, foram assassinados por forças militares no que ficou conhecido como Caso Amakasu (1923). Além disso, diversos ativistas foram presos e posteriormente condenados por Alta Inconfidência, como Kaneko Fumiko (1903-1926) e Pak Yol (1902-1974).

É neste contexto sociopolítico que *AK* surge e encerra sua breve existência. O contexto artístico, por sua vez, é igualmente marcado pelos acontecimentos sociopolíticos e pela (re)elaboração de preceitos introduzidos e enraizados após o maior contato com a Europa. Assim, a introjeção de um, por exemplo, Individualismo europeu marca a produção artística do período em medida semelhante ao alheamento generalizado que as mudanças radicais e intensas geraram nos sujeitos de então. Como resultado, a Arte, enquanto tenta se localizar com e nas tendências europeias, busca lidar com a (re)elaboração do indivíduo marcado pelo vazio que a conjuntura sociopolítica intensifica. Esse processo materializa-se através, para citar a tendência então em voga e à qual *AK* declara rompimento, da (re)modulação japonesa do Naturalismo e do Realismo europeu, ambos de base positivistas, que, às vezes, são ressignificados enquanto um mergulho na materialidade da vida e/ou experiência individual (como verificável no Romance do Eu ou na vanguarda do *Haiku* moderno), ou, às vezes, enquanto uma vontade democrática e confessadamente crítica que busca material para composição artística na vida cotidiana do povo japonês (como os Romances Sociais e a Poesia de Estilo Livre, por exemplo).

Hagiwara, Tsuboi, Okamoto e Kawasaki, principais nomes da *AK*, são jovens letrados que atravessaram esse convoluto cenário e, nele, se moldaram subjetivamente. Todos estes contribuintes confluíam politicamente para o anarquismo, mas anarquismo individualista de base stirneriana e, por isto mesmo, mesclando certo niilismo que está presente em germe no pensamento de Max Stirner (1806-1856). Niilismo que no Japão de então era identificado como diretamente associado aos movimentos de esquerda radical, apesar de sua polissemia (cf. AKIYAMA, 2006a). *AK*, fundada por estes jovens, estava sintonizada situacional, ideológica e temporalmente com as vanguardas europeias, principalmente com o Dadaísmo, o que a faz uma das pioneiras do gênero no Japão. A revista, enquanto norte, defendia uma *revolução artística* que fosse também uma *arte revolucionária* estabelecendo, assim, o contraponto que propunha. Estas reflexões teóricas presentes na revista estão contidas nos manifestos e congêneres que serão apresentados e discutidos na próxima seção deste texto.

*AK* durou apenas cinco edições, em que quatro foram numeradas e publicadas em janeiro, fevereiro, abril e maio de 1923. A quinta edição, publicada somente em junho de 1924, é visivelmente uma descontinuidade e apresenta somente um cabeçalho em que o título da revista vem impresso, abandonando a capa mantida até então.

Apesar da posição revolucionária com que a revista se apresenta ao público, o que se pode encontrar na primeira edição não necessariamente é fiel a essa vontade demolidora (cf. ITŌ, 1963). Os poemas surgem, primeiro, mais próximos das tendências então em voga no país, como a poesia em estilo livre e oral (*kōgo jiyūshi*), muito trabalhada por uma Poética Democrática (*minshūshi-ha*) que colheu influências em Tolstói e Whitman, por exemplo. Este tipo de poética ofereceu para a poesia japonesa uma proximidade temática aos cidadãos comuns do país através do emprego destes enquanto motivos de poemas, mas foi duramente criticada pela instrumentalização e falta de esmero estético. *AK*, como uma produção de seu tempo, carregava muitos traços que remetiam diretamente a este tipo de poética. Entretanto, na medida em que novas edições são publicadas, os poemas também se tornam gradativamente mais dissidentes e provocativos. É este movimento de radicalização que será trabalhado através da tradução e breve discussão na terceira parte deste texto.

Deste modo, o objetivo geral é apresentar *AK* para o falante de português através da tradução e do comentário. A discussão iniciará com os manifestos da revista e em sequência será feita uma seleção de poemas em todas as edições a fim de traçar as características e o percurso que a revista percorreu. Entrementes, é proposta uma breve reflexão acerca de recursos e meios tradutórios com os quais são possíveis (ou não) trabalhar o texto da revista que é intencionalmente heterodoxo e fronteiro.

Neste trabalho será utilizado enquanto referência para as citações e traduções de *AK* o *fac-símile* de todas as 5 edições da revista publicado pela editora Tōji shobō sob organização de Nakashima Zen'ya em 1963 (AKA, 1963). A localização será indicada através do número do volume, da página referente e, quando necessário, o título do poema ou seção. Assim, (*AK*, v. 1, p. 1, [título]). As omissões de passagens nas citações serão representadas tanto no original quanto nas traduções por reticências entre colchetes, [...]. Os originais foram impressos, seguindo os padrões de sua época, com ideogramas hoje em desuso. Devido a questões gráficas, todos estes usos foram atualizados neste texto para o uso corrente em japonês. Ainda sobre questões gráficas, os textos originais são registrados verticalmente e da direita para a esquerda, contudo replicar este método comprometeria o fluxo de leitura geral e, portanto, todos os originais serão registrados horizontalmente e

da esquerda à direita. Entretanto, alguns recursos estilísticos empregados na revista lidam com essa forma representativa e, sempre que se julgar ser o caso, o original virá acompanhado de nota que se proporá a evidenciar tais recursos textualmente.

## Manifestos

*AK* é estabelecida coletivamente sobre dois manifestos principais e um auxiliar, além de outros textos quase-teóricos assinados individualmente pelos contribuintes da revista. Considerando o caráter coletivo dos manifestos que não são assinados individualmente, serão estes o foco desta seção, principalmente os dois principais.

O primeiro manifesto encontra-se gravado na capa das três primeiras edições da revista, de quatro numeradas, e é relativamente mais curto, apesar de consideravelmente contundente. Quanto à capa, ela é simples e contém somente o título, a edição, o manifesto e o nome do grupo. Tudo isso grafado em fontes sóbrias, apesar de levemente estilizada no título. A singeleza da edição contraposta ao conteúdo disruptivo da revista pode contribuir para um estranhamento que, talvez, tenha sido calculado.

# 黒と赤

第一輯

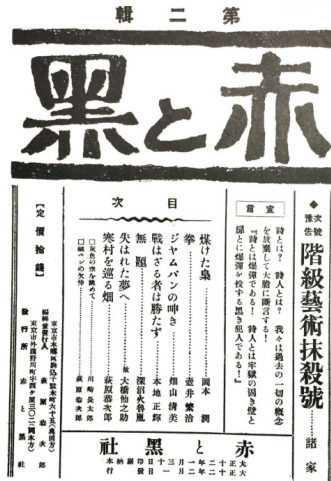
黒とは？ 我々は  
過去の一切の概念を放棄して、大  
膽に闘争する！ 闘争とは破壊であ  
る！ 闘争とは平等の闘争であ  
る！ 闘争とは階級を打ち破る闘争であ  
る！

社 黒 と 赤

[Figura 1. *AK*, v. 1, p. 1, “capa”]

O trabalho com as fontes e a disposição de informações na capa serão renovados na segunda edição. O título passa a ser impresso em uma espécie de serigrafia que reproduz traços de pincel. Além disso, outras informações, como o conteúdo

da edição seguinte, passam a compor a capa. O modelo da segunda edição será mantido até a última numerada.



[Figura 2. AK, v. 2, p. 1, “capa”]<sup>2</sup>

O primeiro manifesto (AK, v. 1; 2; 3; p. 1, tradução própria), então, encontra-se impresso na capa da revista e é o que se segue:

#### 宣言

詩とは？詩人とは？我々は過去の一切の概念を放棄して、大胆に断言する！『詩とは爆弾である！詩人とは牢獄の固き壁と扉とに爆弾を投ずる黒き犯人である！』

#### Manifesto

O que é a poesia? O que é o poeta? Nós renunciamos a todas as noções do passado e proclamamos audazmente! “A poesia é uma bomba! O poeta é o criminoso negro<sup>3</sup> que joga bombas nas robustas paredes e portas das prisões!”

2 Os textos em japonês, quando grafados horizontalmente, são lidos, na atualidade, da esquerda à direita e, quando grafados verticalmente, da direita à esquerda. Contudo, na época de publicação da revista, era comum que textos na horizontal também fossem lidos da direita à esquerda, o que explica a sensação de espelhamento que a capa, principalmente o título, pode suscitar. O comentário justifica-se para constatar que esse “espelhamento” não é recurso estético disruptivo, pelo contrário. Apesar da vontade expressa no texto, a forma, principalmente a da primeira edição, é bastante modesta mesmo para os padrões da época.

3 Por “criminoso negro” buscou-se remeter às cores comumente associadas ao anarquismo e ao título da revista, *Vermelho e preto*. O original para o que se traduziu por “negro”, 黒き (*kuroki*), aqui não possui conotação racial e é empregado em sentido adjetival e figurado como obscuro, mal, impuro, transgressor etc.

A contundência do “Manifesto” encontra-se em seu conteúdo e a forma é pouco relevante, a não ser pelo contraste que forma e conteúdo estabelecem. A retórica remete à recusa que se quer fundadora em *AK*. Contesta-se o estatuto hegemônico do poeta e da poesia para, em seguida, apresentar a ruptura objetivada por meio do emprego vocabular emprestado dos ativistas da esquerda radical de então. O título da revista, *Vermelho e preto*, também pode ser interpretado enquanto referência às bandeiras brandidas por anarquistas e simpatizantes, comumente vermelhas e pretas, o que reforça o posicionamento ideológico da revista tanto no campo social quanto no artístico. Assim, *AK* quer-se marginal, contra-hegemônica e produtora de bombas que demolirão as prisões, em uma, talvez, quase-metáfora. Apesar da brevidade do manifesto, é possível ler a vontade e a intenção que servirá de base para toda a revista. Isto é, já neste primeiro texto, há a expressão da vontade revolucionária artística por meio da oposição com que a revista se apresenta e, ao mesmo tempo, a intenção de realizar uma arte revolucionária ao transformar poesias em bombas e poetas em criminosos não só no cenário artístico, mas também no sociopolítico, daí a quase-metáfora das prisões. As questões levantadas neste manifesto seminal serão elaboradas mais longamente no segundo manifesto principal e em outro auxiliar.

O segundo manifesto encontra-se inserido na quarta edição da revista, que já não possui o “Manifesto” gravado em sua capa. Esta exclusão pode sugerir um aprofundamento e/ou superação, o que justificaria a “substituição”. O título deste manifesto também aponta para essa linha já que este se apresenta como “Primeiro Manifesto”, enquanto o que seguia gravado na capa era intitulado somente como “Manifesto”. De todo modo, o segundo manifesto (*AK*, v. 4, p. 2-8, tradução própria) é muito mais extenso e trabalha as questões levantadas pelo primeiro de maneira mais detalhada. A seleção de algumas passagens pode ser verificada abaixo.

### 赤と黒運動第一宣言

癡狂を忘れた、金をためたがる貧血なバカな日本の詩人! 画家! 音楽家! 彫刻家! を脳殺せよ。

貴婦人と紳士の恋愛の下落を知れ!

三越呉服店の入口で〇〇していた二匹の女犬と男犬の方がずっと近代的である。

### Primeiro Manifesto do Movimento Vermelho e Preto

Moleste todos estes idiotas e anêmicos pintores!, músicos!, escultores!, e poetas japoneses que querem acumular dinheiro e esqueceram a loucura!

Conheça a queda da paixão entre a nobre senhorita e o cavalheiro!



————●●●●●マイエー オイツ  
— 噴火口……………

ピストル●●●●●墓墓墓墓墓  
凡てイコール=!<sup>4</sup>

[...]

われわれの赤き心臓の狂熱を  
以て一切の『思想』を抹殺せよ!

われわれは現在市井に流布するところのあらゆる『イズム』を否定する—否定する!

われわれの存在は否定そのものである。

否定は創造だ!

創造は虚無だ!

[...]

否定せよ!否定せよ!否定せよ!

われわれの全力を否定に傾注せよ!

斯くしてのみ、われわれは存在する!  
われわれは生活者たり得る!

X

生命を一つ一つ切売りして、最後に残ったのが干からびた心臓さ——われわれはこの干からびた心臓をもって何を購ふべきか?どぶどろへ棄てろ!黴菌が呻いてらア!

[...]我々は今我々の死体を処分しなけ

O Massacre ao sol!

Uma explosão de vulgar **ressentimento!** Assassino da noite sombria!

MAISMAISMAISMAISMAISMAIS = MENOSMENOSMENOSMENOSMENOSMENOS

*É isso!, É isso que eu sou, sabe!*

(MORTE MAIS VIDA) = FOME MAIS DESEJO MAIS EXCREMENTOS = AR MAIS ÁGUA = \*\*\*\*\* MAIS \*\*\*\*\* = CRÂNIO MAIS PLACENTA MAIS PEDRA MAIS FOGO MAIS FUMAÇA..... CASACASACASACASACASACASACASA MAIS HOM\*\* MAIS MULH\*\* MAIS BEIJO MAIS ABRAÇO MAIS \*\*\*\*\* MAIS EXCREMENTOS = DINHEIRODINHEIRODINHEIRODINHEIRODINHEIRODINHEIRODINHEIRODINHEIRODINHEIRODINHEIRO..... MAISMAISMAIS MENOSMENOSMENOSMENOSMENOSMENOS \*\*\*\*\* *Maieee Oi-ii Cratera.....*

Pistola \*\*\*\*\*

TÚMULOTÚMULOTÚMULOTÚMULO-  
TÚMULO é **tudo igual** =!

[...]

Oblitere todas as “**Ideologias**” com o frenesi de nossos corações vermelhos!

Renegar – renegar! – todos os “**ismos**” que vigoram atualmente nas ruas da cidade!

Nossa existência é a renegação em si.

4 Com exceção do segundo parágrafo e da palavra “噴火口”, do terceiro, e “凡てイコール=!”, do quarto parágrafo, todo o texto antes e depois do parágrafo em branco que delimita a sequência é grafado na vertical e com os ideogramas e símbolos registrados em sentido horizontal, o que causa um deslocamento perceptivo. O recurso convida a uma leitura não-ortodoxa da passagem, além da construção e dos símbolos empregados remeterem ao registro de equações matemáticas.

ればならない。生きながらの屍体を処分するためには、何よりも火が必要だ火だ。

火だ、火だ、火だ、火だ、火を放て！  
一切のものに火を点じろ！我々は×××××  
××××××××××要求する。理想のため  
に？正義のために？否！我々の腐爛せる  
肉体の最後の爆発点のために！

X

『我々は一切のボルシェビイキの理論  
と盲信とに反対する』

あの、労働者をしきりに説き廻って  
いる男は誰だ？

あれか？あれはボルシェビイストさ！  
あれは労働者を科学と機械の奴隷にしよう  
としているボルシェビイストさ！資本主義  
の延長を計っているボルシェビイストさ！  
君マルクスは云ったぜ！『革命の永久宣  
言』でなくちゃ真の革命は到来しないっ  
て！彼等はそれを知らないのさ！

[...]

しかし、君のそのボロ服を見ろ！

さうさ。俺はアナキストでもなければ、  
ニヒリストでもないのさ。況してダダ  
でもキリストでもありやしない。

君の態度は？

態度か？——俺にはわからない！

しかし、ニヒリストにはもうあき

あきして来たからね。

[...]

X

僕はプロレタリアではない。或る程  
貧乏はして居る。ブルジョアを憎む心は  
持って居る。しかしプロレタリアではな  
い。[...]

しかし僕には、そのアナキストの天  
下も信ずる事が出来ない。何だか空頼みに  
終わりそうな気がする。そして、よしその

Renegação é a criação!

Criação é o vazio!

[...]

Renegue! Renegue! Renegue!

Devote todas as nossas energias à renegação!

Somente destarte nós existimos! Nós podemos  
ser parte desta grei!

X

Vendemos nossa vitalidade gota a gota, e a  
última coisa que resta é este coração ressecado – o  
que nós devemos adquirir com esse coração res-  
secado? Abandone-o na vala imunda! Os vermes  
estão rosnaano!

[...] Agora nós precisamos despojar-nos de nos-  
sos cadáveres. Para dispor de cadáveres ainda em  
vida, precisamos, acima de tudo, de fogo: de fogo.

Lance fogo!, fogo!, fogo!, fogo!, fogo! Ponha  
fogo em tudo! Nós exigimos x xxxxxxxxxx xx  
xxxx x xxxxxx! Por ideais? Por justiça? Não! Pelo  
derradeiro ponto explosivo de nossos corpos em  
putrefação!

X

“Nós nos rebelamos contra qualquer teoria  
bolchevique e fé cega”

Quem é aquele homem que sempre está dando  
sermões aos trabalhadores?

Aquele ali? É um dos bolcheviques, sabe! Sabe?,  
um dos bolcheviques que querem transformar  
os trabalhadores em escravos da ciência e das  
máquinas! Sabe?, um dos bolcheviques que pla-  
nejam prolongar o capitalismo! Foi Marx quem  
disse, cara! Revolução verdadeira alguma ocorrerá  
se não houver uma “permanente declaração de  
revolução”! Mas, sabe?, eles não tem noção disso!

[...]

Mas olhe bem para estes seus trapos!

Sim, é isso. Não sou anarquista, tampouco nii-

時代が来るとしても、それは如何に吾々の世紀から遠い事であらう。碎けて云へば、アナの天下もボルの天下も、更に x x さえも信ずる事が出来ない僕である。[...] 社会的に見ても、認識的に見ても吾々の向ふには墓のみである。そして僕の生は墓の上に於ける踊りだ。

[...]

君は何々主義や、何々階級の芸術だと云って貰っては困る。僕は僕の造りたい儘に、気の向く儘に造る。そして僕の文章に対しても僕は僕の生活に、決して天才的や道徳的や芸術的意義を見出して居ない如くぼったらかしの態度をとって居る。何と見やうと、何と感じやうと、それは諸君のキママだ。

lista, sabe? Além disto, também não sou nenhum Dadá ou Cristo.

Que modos são esses?

Modos? Eu sei lá!

Mas já estou farto dos niilistas.

[...]

X

Não sou um proletário. Até certo ponto, sou sim pobre. Possuo sim um ódio à burguesia em meu peito. Mas não sou um proletário. [...]

Mas, para mim, é igualmente impossível acreditar naquele paraíso anarquista. Tenho a sensação de que isto não passará de uma promessa vã. E se por acaso esse momento chegar, quão longe de nosso século ele estará! Em termos brutos, eu sou aquele que é incapaz de acreditar no paraíso anarquista ou no paraíso bolchevique, incapaz de crer mesmo na xxxxxxxxxx. [...] Seja socialmente, seja cognitivamente, o que nos aguarda a frente é apenas a sepultura. E minha Vida é a dança sobre a sepultura.

[...]

É um tanto inconveniente dizer-me que sou taltal-ista, que minha arte é de taltal-classe. Eu faço aquilo que quero fazer exatamente como me apetece ser feito. Além disto, em relação à minha escrita, eu tomo uma postura **desleixada** como se definitivamente não houvesse em minha vida meios com que identificar significados geniais, morais ou artísticos. O que quer que você veja, o que quer que você sinta, isto está em **vossas mãos**.

Comparativamente, este segundo manifesto é mais ousado estilisticamente e começa a operacionalizar uma série de recursos heterodoxos, como o emprego de símbolos improváveis, vocabulário pouco contido e construções que brincam com as formas dos ideogramas para forjar significados novos. Apesar do intuito geral ser de fácil apreensão, as ousadias estilísticas contribuem para acrescentar ao texto

uma nota de indeterminação que condiz com a proposta artística da revista. O ritmo dos parágrafos curtos que recorrentemente agrupam sentido em construções de cinco sílabas<sup>5</sup> pode funcionar enquanto apelo ao sensorial do leitor que, tradicionalmente, está acostumado com poemas estruturados em cinco e sete sílabas<sup>6</sup>.

O manifesto inicia-se declarando em termos abertamente ofensivos a sua animosidade aos círculos artísticos de então. A crítica surge antes como ofensa do que como diálogo e está mais preocupada com a destruição completa do que a antecede. O emprego vocabular reforça esta percepção ao mesmo tempo em que se expande para além do campo da arte e se concentra também em ataque às noções morais e éticas. Em seguida, envereda-se no debate, até então apenas implicitamente sugerido, sobre as questões sociopolíticas para, em posição de recusa, criticar os movimentos políticos de então. A crítica surge principalmente contra os bolcheviques e o tipo de arte que estes defendem. Entretanto, a recusa/descrença é também manifestada contra os anarquistas, niilistas e a própria revolução. A conclusão a que se chega é de que sendo a única certeza a morte, resta, portanto, viver esta vida revolucionariamente, resta fazer arte da forma que se julgar que deva ser feita. O que um futuro leitor extrairá daquilo, é, por sua vez, responsabilidade exclusiva do leitor.

Quanto a questões mais gerais sobre a tradução apresentada, o emprego de alguns recursos heterodoxos no original implica uma reflexão sobre a representação destes em português. Há o emprego de “X” e do círculo vazado ou preenchido, “○” e “●”, para representar a sugestão de palavras ou sentidos. Considerando o contexto de publicação da revista, o Período Taishō e a repressão aos movimentos de esquerda, a primeira hipótese interpretativa sugeriria, talvez, a censura do conteúdo, o que era relativamente comum. Contudo, o tamanho e a circulação da revista, além do escopo artístico específico podem colocar em suspeição a hipóteses de censura. A suspeição pode ainda ser corroborada pelo fato de que em diversas passagens da revista termos como “revolução” e congêneres são registrados livremente. Assim,

5 As construções que agrupam certa intencionalidade mais perceptiva no texto são repetidas diversas vezes e remetem umas às outras seja pela construção gramatical, seja pela métrica e pela sonoridade. “否定せよ” (*hitei seyo*, renegue), de cinco sílabas, talvez seja o exemplo mais evidente e chega a aparecer triplicado em um mesmo verso. Mas há também “破壊せよ” (*hakai seyo*, estraçalhe), “抹殺せよ” (*massatsu seyo*, oblitere), “惱殺せよ” (*nōsatsu seyo*, moleste), “否定する” (*hitei suru*, renegar) “傾注せよ” (*keichū seyo*, devote) etc.

6 A poesia autóctone japonesa (*waka* ou *yamatouta*) possui uma das suas bases de composição na alternância sistemática de construções rítmicas de cinco e sete sílabas como, por exemplo, no *tanka* (5, 7, 5, 7, 7), no *chōka* (5, 7 5, 7, [...], 5, 7, 7), na composição coletiva *renga* (5, 7, 5, 7, 7, 5, 7, 5, 7, 7 [...]) etc.

a leitura que se faz aqui do emprego destes símbolos é antes como recurso estético empregado conscientemente e que busca, portanto, ressignificar a própria censura. Deste modo, estas ocorrências foram vertidas para o português mantendo o “x” para expressar as palavras que, se supõe, estariam sendo substituídas pelo “x” do original e asteriscos brancos ou com negrito para substituir os círculos vazados ou preenchidos e suas respectivas denotações pressupostas. A opção do asterisco se deu devido à familiaridade que o leitor de português tem com este símbolo enquanto recurso de velamento/censura de letras e palavras. Ainda neste âmbito, o original sobreescreve letras com círculos preenchidos ou sinais de pontuação, “、”, para expressar ênfase. Na tradução optou-se por representar a ênfase através do negrito apenas. O itálico foi utilizado na tradução para representar a troca de registro silabar do original que sistematicamente sugeria oralidade.

Enquanto dificuldades mais acentuadas do processo de tradução deste manifesto, há a presença no original de alternâncias na escolha do pronome de primeira pessoa, o que é, sentido estrito, não replicável em português. Em japonês o pronome de primeira pessoa pode ser registrado de múltiplas formas e, no texto, o singular aparece como “僕” (*boku*), “俺” (*ore*) e “我” (*ware*), enquanto o plural surge registrado como “われわれ”, “吾々” e “我々”, todos lidos como *wareware*. A troca de registro não é gratuita e subjaz uma alteração na percepção do leitor/ouvinte. O texto emprega estes pronomes, principalmente os singulares, algo que sistematicamente. O *ware*, por exemplo, surge em frases que se querem aforísticas, como em “Saiba que tudo o que eles dizem ser o Mal é o Bem para mim!”<sup>7</sup>, o *ore* surge em contexto de colocações mais inflamadas e o *boku* quando se está argumentando mais contidamente. Assim, para tentar representar esta mudança perceptiva, a tradução registrou uma leve alteração na escolha vocabular para corresponder à afetação, no caso de *ware*, à raiva, no caso de *ore*, e à racionalidade no caso de *boku*. Entretanto, o recurso não necessariamente teve sucesso e não passa, naturalmente, de tentativa. A mesma dificuldade, conquanto intensificada, surge com os pronomes no plural. A intensificação se dá devido à diferença dos termos ser sobretudo visual e, portanto, a mudança ser ainda mais sutil e de difícil representação em português.

Por fim, há quatro parágrafos subseguidos no original que empregam um desmonte da percepção tradicional dos ideogramas e de seu sentido mais imediato. Representar estas ocorrências em português exige certas adaptações de

---

7 [彼らの云う悪は凡て我に善になりと知れ!].



manifesto auxiliar, presente na terceira edição sob o título de “Teoria da obliteração da arte de classe”<sup>8</sup> (AK, v. 3, p. 2, tradução própria). Neste, os autores debatem o papel da arte de classe e nas possíveis implicações de se escrever e ler literatura. Em conclusão, o texto termina em uma chave materialista que sublinha e contrapõe as necessidades básicas do proletariado, que não são por poemas, às ambições, muitas vezes veladas, daqueles que fazem arte e vivem dela, isto é, a fama, a subsistência etc. A arte, neste sentido, é egoísta e, para que seja para todos, o necessário é uma radical revolução, não poemas.

### Características e modificações

Quanto ao conteúdo poético da revista, o estilo e as tendências expressivas foram se inclinando, como o “Primeiro manifesto do movimento vermelho e preto” reflete, a uma heterodoxia estilística. De modo geral, a primeira edição é mais contida e, em nível formal, muito pouco é realizado enquanto ruptura estética. Em nível retórico e de conteúdo, entretanto, há a dissidência que se poderia esperar de uma revista que traz em sua capa o “Manifesto” apresentado anteriormente. Com a publicação de novos números, a radicalização estética pode começar a ser inferida pelos títulos dos poemas que compõem a revista em cada edição.

Na primeira edição todos os poemas têm título próprio, apesar de seções internas de poemas surgirem como “Sem título” e de alguns serem mais estilizados que outros, como em “Ser-humano = palavra de um homem desiludido pela sociedade”<sup>9</sup> (AK, v. 1, p. 10, tradução própria). A segunda edição registra um poema com o título principal a indefinição do “Sem título”. Na terceira seção, este número sobe para quatro. Na quarta, são três os poemas “Sem títulos” somado a mais outro poema que tem como título dois sinais gráficos que representam um círculo preenchido em preto, “●●”. Na quinta edição, não numerada e publicada somente após um ano da quarta publicação, o número de poemas intitulados “Sem título” cai para dois, mas a forma dos demais ainda carrega as inclinações desenvolvidas nas edições anteriores.

Para traçar estas modificações, será apresentado em seguida um poema de cada edição e a respectiva proposta de tradução. A seleção de poemas foi realizada segundo três parâmetros hierárquicos. O primeiro e mais importante estabeleceu

---

8 [階級芸術抹殺論].

9 [人間=社会に失恋した男の言葉].

a seleção de poemas que apresentam mais visivelmente a progressão/modificação estética trabalhada em cada volume. O segundo delimitou o escopo de escolha ao estabelecer o que é ou não passível de ser replicado em sua completude neste texto por questões de diagramação, formatação, extensão e recursos estilísticos. Assim, foram preteridos os poemas que se julgou serem irreplicáveis sem um trabalho muito mais cuidadoso com a diagramação e a formatação. Por fim, o último parâmetro busca selecionar poemas de autoria variada, principalmente os daqueles que fundaram a revista.

O primeiro poema selecionado, “Mendigo ao sabor do vento” (*AK*, v. 1 p. 14, tradução própria), é o que se segue:

風の中の乞食

壺井繁治

風の中の乞食、  
路傍に吹き飛ばされた乞食、  
あらゆるものを奪はれた乞食、  
お前の哀願は暗い地から湧いて来る……。

冷たい冷たい冬の深夜——  
お前の心の底にも星が落ちるだらう、  
涙とならずに、むしろ怒となれ!

Mendigo ao sabor do vento

Tsuboi Shigeji

Mendigo ao sabor do vento,  
Mendigo atirado à beira da rua,  
Mendigo usurpado de tudo,  
Suas súplicas vêm de zonas obscuras.....

Gélida, gélida alta madrugada invernal —  
Cairão também no fundo de teu peito as estrelas?,  
Que não se transformem em lágrimas, mas sim em raiva!

O poema é, para todos os efeitos, resultado de uma (re)elaboração das tendências da Poética Democrática e sua preferência temática e expressiva. Entretanto, não se versa como se fosse um mendigo ou se busca expressar como ele, o poeta privilegia a descrição situacional e a empatia implícita do eu lírico. O fechamento do poema revela, por fim, as ambições radicais, materializadas na raiva, que são imediatamente precedidas por uma imagem onírica. Desta forma, se há rompimento com as tendências poéticas então em voga, ele se dá principalmente no campo argumentativo do poema.

O poema é estruturalmente simples e, neste sentido, não oferece muitas dificuldades formais ao ser representado em português. O único recurso empregado que diverge um pouco da tradição brasileira de poesia é o travessão duplo que é usado com frequência em poesia japonesa e, comumente, pode ser lido enquan-

to ruptura, pausa, suspensão etc. Em português também há um uso poético de travessão próximo a este, mas é bem menos frequente do que, por exemplo, sua ocorrência enquanto demarcador de apostos. Nisto, decidiu-se pela preservação do duplo travessão que, intensificando a tendência que já existe em português, é visivelmente uma representação de corte mais expressiva. O ponto de, talvez, mais dificuldade foi a pluralização ou não de “mendigo”, base sobre a qual o poema se dá. A língua japonesa possui recursos com que expressar o plural morfológicamente, mas comumente o plural é apenas situacional. Assim, o termo que aparece no original não necessariamente encontra-se singularizado, tal qual a tradução registra. Isto é, devido ao apelo situacional que é interpretado do poema e pelo pressuposto alto índice de sem-teto que havia então nas ruas da capital japonesa, a alternativa mais factível talvez fosse o plural, “mendigos”. A despeito disto, a escolha pelo singular se dá ao buscar uma percepção mais contundente e que reflita imediatamente uma quase-ruptura argumentativa, que é a proposta de interpretação oferecida aqui, ao colocar o eu lírico e o mendigo face-a-face em uma madrugada fria margeada por imagens líricas e desejos rebeldes.

O poema da segunda edição (*AK*, v. 2, p. 2-3, tradução própria) selecionado é o seguinte:

### 煤けた鼻

岡本潤

x

鳴ってるな  
 鳴ってるな  
 工場の笛が  
 ボー ボー ボーってさ  
 煙突の中で  
 いつもの煤けた鼻が鳴き始めた  
 ぞ!  
 寒いね ずいぶん  
 心臓が凍っちまうぜ  
 おいおい 見ろ!  
 空も凍ってら  
 真赤に凍ってら  
 風が死んでしまっ  
 日没が凍りついたんだよ

### Coruja de fuligem

Okamoto Jun

x

canta hein  
 canta hein  
 o apito da fábrica  
 assim puuh puuh puuh  
 lá de dentro da chaminé  
 a mesma coruja de fuligem começou a  
 [cantar!  
 que frio hein pra caramba  
 seu coração vai virar pedrinha de gelo mano  
 ou ou olha lá!  
 num é o céu que tá congelando?  
 tá congelando em vermelho puro  
 o vento morre  
 e aí o pôr do sol fica congeladinho

太陽がざ  
誰れか恐ろしい魔力を持った化物  
のやうな奴が  
地球の運転を止めてるんだぜ!

x

笛も止んだぢゃねえか  
輪転も凍っちまったんだよ  
恐ろしく冷てえな  
血のめぐりがも止ったやうぜ  
だが 馬鹿にあたりが真赤ぢゃね  
えか  
まるで血のついた眼鏡をかけてれ  
やうだ  
何もかも真赤に凍っちまったんだ  
よ  
あ > 呼吸<sup>いき</sup>が出来ねえ  
とても苦しくて堪らぬえ  
まあまあ もう少し我慢しろ  
今に見てな  
赤い氷が溶け始めたら  
だんだんくらくらってくるから  
目にみえるいやなもの  
みんな真黒な闇に塗られちまう  
んだよ!

x

ボー ボー ボー  
おや また鳴り出したよ!  
工場の笛がさ  
煤けた鼻がよ  
太陽が動き出したぜ  
だんだん地の底へ吸ひこまれて行  
くんだ  
さあ兄弟!  
行かうぢゃねえか  
おいおい工場へ行くんぢゃないよ  
墓場だよ! 墓場だよ!  
赤い空が溶けたら闇よ  
憎らしい太陽が沈んだら

o sol mesmo sabe  
um tipo de cara  
não sei bem quem com um poder mágico tipo  
de um monstro  
parou o giro da terra mano!

x

e num parou apito?  
as roda também congelou né  
que frio medonho  
é meio que como se até o sangue que circula  
fosse congelar mano  
mas num tá tudo ridiculamente vermelho  
[por aqui?  
parece até que tô usando uns óculos cheio de  
[sangue  
tudo tudinho congelou em vermelho puro  
[hein  
ahh num consigo respir(ar)  
é tão sofrido que não posso suportar  
tá bem tá bem aguenta aí mais um pouco  
logo logo você vai ver  
quando o gelo vermelho começar a derreter  
e depois que ficar pouco a pouco cada vez  
mais escuro  
tudo que você não suportar ver  
vai ficar tingido pela sombria e pura escuridão  
[hein!

x

puuh puuh puuh  
ih começou a cantar mais uma vez!  
o apito da fábrica sabe  
a coruja de fuligem hein  
o sol começou a se mexer mano  
tá sendo sugado pouco a pouco para o dentro  
[da terra  
então meus irmãos!  
vamo indo nessa?  
ou ou num é para a fábrica não

俺たちは遊びに行くんだ  
 重い解けない鎖をガラガラ引きず  
 つて  
 ちびく  
 淫売女の唇の酒で心臓の火をつけ  
 てさ  
 真黒な墓場へ遊びに行くんだよ!  
 燦けた鼻が鳴いているぢゃねえか  
 ボー ボー ボーッてさ  
 年末! 年末!  
 首を切られた男の黒い年末!  
 (一九二二・一二)

é para o cemitério! o cemitério!  
 quando o céu vermelho derrete, a escuridão  
 quando o detestável sol se põe a gente vai se  
 divertir  
 arrastando barulhentas, pesadas e inesperáveis  
 [correntes  
 o álcool dos lábios das <sup>geenas</sup> putas atíça fogo no  
 coração  
 [cê sabe  
 vamo lá se divertir no puro negro cemitério!  
 a coruja de fuligem num tá cantando?  
 assim puuh puuh puuh  
 fim de ano! fim de ano!  
 o negro fim de ano do homem decapitado!  
 (Dezembro, 1922)

Em nível temático e argumentativo, o poema ainda opera em bases próximas às do anterior. A diferença mais perceptível entre este e aquele é o alto nível de abstração e de fantasia, mesclado com um característico tom sombrio que demarcam um eixo que se desvincula ao padrão pré-estabelecido pelas tendências em voga. Apesar de formalmente ainda não haver uma ruptura tão grande, os versos curtos que repetem um mesmo vocabulário, os espaçamentos ligeiramente dissidentes e a oralidade somam-se com a construção temática enquanto prenúncio de mudança. Na prática, o poema estrutura-se na descrição de interações entre sujeitos, presumidamente proletários, em um ambiente gélido e cercado pelo som dos apitos das fábricas e que passa por um congelamento fantástico em vermelho. A sensação geral é de opressão e a descrição das interações relatam quase-diálogos. Com o fim do dia, o gelo que paralisou tudo em vermelho se derrete e estes sujeitos, então, saem para o “puro negro cemitério”, que é onde se divertem. O apito das fábricas, simbolizado pela “coruja de fuligem”, não cessa de soar e o poema encerra-se com a imagem de um homem decapitado em um negro fim de ano.

O poema utiliza espaços para, na leitura que se faz, demarcações de ritmo. Espaços em japonês não é recurso empregado corriqueiramente e, portanto, o uso é altamente marcado. Para reproduzir o efeito, utilizamos um espaçamento maior do que o comum em português. Entretanto, o original também utiliza espaços para marcações de resto de verso que não couberam na mesma linha. Para replicar este uso específico, optou-se pelo colchete precedido de espaço, como é costume

em português. Além disso, o poema não registra sinais gráficos a não ser o ponto de exclamação. Para tentar reproduzir este recurso, que parece sugerir oralidade, optou-se pela supressão de quase todos os sinais gráficos também em português. Sempre que o original dava mostras de maior oralidade, buscou-se reproduzi-la em português corrente. A tentativa de replicar em português a onomatopeia em japonês empregada para representar o som grave do apito das fábricas e do canto da coruja foi “puuh”. A escolha deu-se pela onomatopeia mesclar a oclusiva do característico “piii” que comumente se associaria ao apito e o “uuh” com que se pode representar o canto da coruja em português.

Em japonês é comum que ideogramas ou palavras sejam sobrescritos por outros termos para ampliar a gama de sentido veiculado na passagem. O original registra, por exemplo, “putas” sobrescrita por “inferno”. O recurso em português é quase alienígena, mas preservar a pluralidade simultânea de sentido de outra maneira é tarefa para a qual não se encontrou alternativas mais interessantes para este contexto específico<sup>10</sup>. Aliado a isto, preferiu-se “geenas” para significar “inferno” devido ao gênero da palavra ser feminino, tal qual “puta”, e assim reforçar a noção de simultaneidade. Por último, o registro da tradução encontra-se em minúsculas para representar a plasticidade do original.

Passando para a próxima edição, o poema selecionado (*AK*, v. 3, p. 6-7, tradução própria) é o seguinte:

無題	萩原恭二郎	Sem título	Hagiwara Kyōjirō
女と若者が 広場で ——秋だ 煙火の遊戯をしている		a mulher e o jovem na praça pública —— é o outono brincando com fogos de artifício	
俺は餓えた—— 坂を匍ひ上って来た		eu estava faminto —— rastejando morro acima	

10 Seria possível separar os termos por uma barra, “putas/inferno”, ou acrescentar o termo em parênteses logo em seguida, “putas(inferno)”, como feito em “respir(ar)”, outra passagem do poema. Contudo, estes recursos neste contexto estabeleceriam uma hierarquia diacrônica e horizontal que reforçaria a linearidade e não a pluralidade em um mesmo local. Para representar a sincronia e verticalidade (portanto a não-linearidade) do original, optou-se por preservar o recurso do japonês.

固い眼で 無神経のやうに	olhar fixo incautamente
しまった! 街角を 灰色の自動車は曲った 罪人のやうな速さで!	droga! na esquina o carro cinza fez a curva com a velocidade de um criminoso!
俺は 神経を 螺旋のやうに回転した 小さい眼を もっと固く 身が前へ こぼむやうに 心臓が圧された	eu com cautela espiralado como uma hélice olhos apertados mais fixamente o corpo à frente como se se inclinasse tensionado coração
行け!速時 第三の場所 十字街へ ——あの人間を墓場へ ——あの人間の椅子を主人なく 巻き起こされた 黄色の砂煙を追い 飢えた胃 一度に苦い憎悪 爆裂の 急激な 焦燥の	vá! imediatamente ao terceiro lugar à encruzilhada —— leve aquele ser-humano para o cemitério —— aquele acento do ser-humano sem senhor persiga a nuvem de poeira que foi gerada faminto estômago simultâneo a este amargo ódio explosão da abrupta frustração
十倍に 百倍に 歩行を進ませよ	dez vezes cem vezes siga sua caminhada
笑ひや 涙の 乾いた街巷を 硝煙臭い突走	galopar bafio de fumaça de pólvora nas ruas áridas de risadas e lágrimas
走って 走って 走って	corra corra corra

走る本能の激怒	a fúria do instinto de correr
——あの人間を墓場へ	—— leve aquele ser-humano para o
——あの人間の椅子を主人なく	cemitério
	—— aquele acento do ser-humano
	sem senhor

As imagens, a retórica e a forma são, agora, visivelmente dissidentes e já refletem muito de uma estética dadaísta. O título não oferece pistas interpretativas que apontem para um lugar específico, pelo contrário. A indefinição abre o texto para interpretações das mais diversas. As imagens seguem pouco delineáveis e, a não ser por breves recortes imagéticos, é difícil dizer ao certo o que o poema busca representar em nível argumentativo. Contudo, a sensação que o poema apresenta ao leitor pode ser acessada através da intensidade das imagens e seu contexto implícito. A tendência de poucos sinais gráficos que auxiliariam na leitura e interpretação, como vírgulas e pontos finais, intensifica-se. Os espaços passam agora a ser usados também enquanto estruturadores de verso e, portanto, prenes de significado.

Enquanto estratégias tradutórias, o leitor de poesia em português talvez já esteja acostumado com os recursos do original que se assemelham aos usados por concretistas brasileiros e, portanto, foram mantidos seguindo esta lógica. Os versos são compostos não só por palavras, mas também pelos espaços e o que eles podem oferecer visualmente enquanto significado e movimento, o que se tentou preservar em português. Os travessões duplos, tal qual em “Mendigo ao sabor do vento”, também foram mantidos e optou-se pelo registro completamente em minúsculas buscando refletir a fluidez do original que se vale pouco de recursos gráficos para estabelecer ou delimitar sentidos.

O poema selecionado da quarta edição da revista (*AK*, v. 4 p. 9, tradução própria) é o seguinte:

無題	Sem título
	Tsuboi Shigeji
壺井繁治	
血、泥、石……………	sangue, lama, pedra……………
頭が痛い、	a cabeça dói,
茶碗と頭蓋骨、	cumbucas e crânios,
滅茶滅茶に打ちわれ、	caoticamente estilhaçados,
刃 火、	espada fogo,
頭の中で	dentro da cabeça
蜂の巣が崩れた……………。	colapsada colmeia……………

Este é outro poema que já no título estabelece a indefinição com que se apresenta. O texto é construído principalmente através de substantivos interligados por uma malha de significados que não necessariamente pressupõe um sujeito propriamente dito. As reticências que fecham o primeiro e último versos intensificam a indefinição do título. Apenas um verso não se encerra sem um sinal gráfico, mas isto não contribui para estabelecer sentidos argumentativos mais coesos. O único verbo que indica necessariamente uma ação é o do quarto verso, que é precedido por um adverbio. Todos os outros aparecem em flexões temporais que em nível de ação são ambíguas e podem sugerir também estado e, portanto, funcionariam mais como modificadores. De maneira geral, interpreta-se que a malha de sentido veiculada pelo poema sugere, através da sucessão imagética, uma ruptura abrupta e violenta que desencadeia notável desestabilização, buscando, portanto, refletir uma noção de alheamento tão característica do período. O que causou esta ruptura, qual sua natureza e quem de fato a sofre são todos pontos de indefinição que dão ao poema o tom dissidente que a revista procurou desenvolver.

Estruturalmente, não há nenhuma dificuldade tradutória notável. O poema apresenta recursos já discutidos anteriormente, como o espaço enquanto estratégia representativa, por exemplo. Em nível de conteúdo, buscou-se manter a ambiguidade dos verbos que denotam estado ou ação e, através disto, estabelecer uma construção geral que operacionaliza mais a concretude dos substantivos e seus modificadores. Além disso, buscou-se ativamente replicar a sonoridade do original que brinca com ideogramas semelhantes em palavras diversas e seus sons.

Seguindo, o último poema elencado (AK, [s.v.], p. 1-2, tradução própria) é:

### メクラのトンネル

岡本潤

酒場で酔っぱらって  
欠伸をしながら自殺した男!  
あいつの恋人は黄色い心臓を持つ  
ていた

——ランプも! ウ井スキーも!  
靴下も———!  
夢中になって踊ってるぢゃないか  
動かないのはあいつの瞳だけだ!

### Túnel de escuridão

Okamoto Jun

O homem embriagado no bar  
entre bocejos, suicida-se!  
A sua amante possuía um coração amarelo

——— Também a luminária! Também  
o Whisky!  
Também as meias ————!  
Não estão dançando em frenesi?  
A única coisa que não se move são suas  
pupilas!

——チツケ タツク

——チツケ タツク

.....

化物の行列を自動車が擾乱した  
花曇りぢあない  
頭に風孔が出来てるんだ

金髪とステッキとピストルと  
朧月夜に唇と心臓が駆けっこする

——緑だ!

——赤だ!

——紫だ!

——火の玉が砕けて散っちゃっ  
た!

——マックラだ——

メクラだ!

メクラだ!

メクラのトンネルだ!

—— TIC TAC

—— TIC TAC

.....

Os carros zaragatam a procissão de criaturas  
não é a névoa primaveril  
tem orifícios eólicos na cabeça

Cabelos loiros e bengala e pistola e  
lábios e corações correm juntos em uma noite  
nebulosa de luar

—— O verde!

—— O vermelho!

—— O lilás!

—— Destroçada bola de fogo!

—— A obscuridão ——

Escuridão!

Escuridão!

Túnel de escuridão!

O poema, mais do que qualquer outro apresentado até o momento, joga com imagens fantásticas que, dificilmente, podem ser cooptadas por qualquer determinação de sentido. Se o título oferece certa pista de leitura, esta sugere, por seu lado, uma polissêmica escuridão em um brinquete de palavras que, no terço final do poema, se interligam sonoramente e pela imagem do túnel que sequestra a luz. O poema, mais especificamente, associa “マックラ” (*makkura*, “escuridão completa”, que foi traduzida como “obscuridão” por questões sonoras) a “メクラ” (*mekura*, “escuridão”, mas também terminologia pejorativa para “cego” e “iletrado”). Assim, considerando a semântica dos termos, a escuridão sugerida pelo poema poderia ser contraposta às Luzes do Iluminismo, isto é, contrapostas à razão, o que corroboraria as pretensões da revista. Esta recusa à razão estaria, por sua vez, representada radicalmente através do tom onírico e, portanto, avesso ao racional, que constitui o poema. O apelo às cores sempre precedidas de travessão duplos e arrematadas em uma destroçada bola de fogo que, em seguida, gera a obscuridão pode ser lido também enquanto evocação do sensível que, por sua

vez, sugere ruptura e independência através do último uso de travessões duplos para fechar toda a passagem. Imediatamente a seguir, surge o terceto final que repete “escuridão!/ escuridão!/ túnel de escuridão!”. Deste modo, a embriaguez e o absurdo de um suicídio entre bocejos descritos na abertura do poema; os objetos dançando em contraposição à pupila imóvel da segunda estrofe; a percepção, na passagem seguinte, do som ambiente seguido de reticências que estruturam um verso inteiro, sugerindo, assim, ou silêncio ou alheamento completo; as imagens delirantes que se desenvolvem nas estrofes seguintes, tudo isto pode sugerir uma recusa à razão expressa formalmente.

Quanto a questões de tradução, os recursos empregados neste poema são semelhantes aos vistos em outros textos e, portanto, mantiveram-se as estratégias. Os travessões triplos, foram triplicados em português. Como comentado, para tentar manter a conexão sonora entre *makkura* e *mekura* no terço final do poema, optou-se por traduzir *makkura* por “obscuridão”, que se julga ser um termo inteligível para falantes nativos de português. *Mekura*, por sua vez, é muito mais transparente em seus sentidos pejorativos para “cego” e “iletrado” do que o termo empregado na tradução, “escuridão” e, nisto, a multiplicidade de sentidos do original perdeu pujança em português, refletindo, portanto, dificuldades representativas em tradução.

## Breve encerramento

O texto buscou apresentar através da tradução, do breve comentário e da contextualização a Revista *AK* para falantes de português. Junto a isto, procurou-se também refletir sobre pontos tradutórios no que tange às dificuldades e possíveis estratégias para tentar transpor o original ao português. As opções adotadas aqui, contudo, não liquidam a questão, pelo contrário. Lidar com expressões linguísticas artísticas profundamente heterodoxas em uma língua que apresenta inúmeras diferenças substanciais se contrastada ao português é tarefa árdua que definitivamente não possui resposta única e que, por isto mesmo, tem tanto a oferecer enquanto índice de diferença. Diferenças que contribuem para o aprofundamento da percepção do outro e, nisto, do próprio sujeito, o que impulsiona a troca, o diálogo respeitoso e sincero que tem enquanto expectativa sempre o novo a se descobrir.

*AK* e seus poemas e manifestos podem soar imaturos, infantis ou mesmo prepotentes para quem os lê em perspectivas anacrônicas. Entretanto, é importante considerar que a revista surgiu enquanto uma esperança de construir, de encontrar algo novo, inédito. Surgiu, portanto, enquanto vanguarda propriamente dita (cf.

AKIYAMA, 2006b, p. 250-1). E é justamente na esperança infantil de descobrir algo novo que, muitas vezes, se pode superar o impossível e insuflar brisas, ainda que frágeis, de esperança em corações desolados pelas mazelas do mundo. *AK* surge desta esperança e o que buscou realizar, com ou sem sucesso, foi o anseio de jovens que tentavam lidar com suas próprias limitações e angústias. A revista revela muito do Japão daquela época, mas revela também muito daquilo que faz o ser-humano ser o que é: sua complexa subjetividade e vontade pelo sensível.

## Agradecimentos

Às pessoas que trabalham na Biblioteca de Artes e Educação Física da Universidade de Tsukuba pelo caloroso auxílio e pela busca cuidadosa por originais. Às pessoas responsáveis pelos construtivos comentários dos pareceres recebidos. Pessoas anônimas, mas sem as quais este texto não seria possível, obrigado.

## Referências bibliográficas

- AKA to kuro sha. Aka to kuro [Vermelho e preto]. In: NAKASHIMA, Zen'ya (Org.). *Aka to kuro: zenshū* [Vermelho e preto: todos os volumes]. Fac-símile, Tóquio: Tōji shobō, 1963.
- AKIYAMA, Kiyoshi. Nihiru to teroru [Niilismo e terrorismo]. In: *Akiyama Kiyoshi chosaku shū* [Coleção de escritos de Akiyama Kiyoshi], v. 3, Tóquio: Paru Shuppan, 2006a.
- AKIYAMA, Kiyoshi. Anakizumu bungaku shi [História da literatura anarquista]. In: *Akiyama Kiyoshi chosaku shū* [Coleção de escritos de Akiyama Kiyoshi], v. 11, Tóquio: Paru Shuppan, 2006b.
- ITŌ, Shinkichi. “Aka to kuro” no undō to sono shūhen [O movimento “Vermelho e preto” e seu entorno]. In: NAKASHIMA, Zen'ya (Org.). *Aka to kuro: bessatsu* [Vermelho e preto: volume suplementar], Tóquio: Tōji shobō, 1963, p. 2-19.
- SAKAGUCHI, Shū. *Ishi hakujaku no bungakushi: Nihon gendai bungaku no kigen* [História literária da fraca vontade: as origens da literatura moderna japonesa]. Tóquio: Keiō gijyuku daigaku shuppankai, 2016.