



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS**

**A ANTOLOGIA MAN'YOSHU E A RETÓRICA POÉTICA DO MAN'YOGANA**  
**(Como a visão semântica do *kanji* na escrita fonética com ideogramas pode influenciar a  
leitura e tradução da poesia clássica japonesa)**

**GUILHERME GONÇALVES SANTOS**

**Rio de Janeiro  
2023**

**GUILHERME GONÇALVES SANTOS**

**A ANTOLOGIA MAN'YOSHU E A RETÓRICA POÉTICA DO MAN'YOGANA**

**(Como a visão semântica do *kanji* na escrita fonética com ideogramas pode influenciar a leitura e tradução da poesia clássica japonesa)**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Japonês.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Pucheu Neto

RIO DE JANEIRO  
2023

### CIP - Catalogação na Publicação

S237a Santos, Guilherme Gonçalves  
A ANTOLOGIA MAN'YOSHU E A RETÓRICA POÉTICA DO  
MAN'YOGANA: como a visão semântica do kanji na  
escrita fonética com ideogramas pode influenciar a  
leitura e tradução da poesia clássica japonesa /  
Guilherme Gonçalves Santos. -- Rio de Janeiro, 2023.  
69 f.

Orientador: Alberto Pucheu.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
de Letras, Bacharel em Letras: Português - Japonês,  
2023.

1. Man'yoshu. 2. Waka. 3. Poesia Japonesa. 4.  
Estudos Japoneses. 5. Tradução. I. Pucheu, Alberto,  
orient. II. Título.

**GUILHERME GONÇALVES SANTOS**

**A ANTOLOGIA MAN'YOSHU E A RETÓRICA POÉTICA DO MAN'YOGANA**

**(Como a visão semântica do *kanji* na escrita fonética com ideogramas pode influenciar a leitura e tradução da poesia clássica japonesa)**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Japonês.

Aprovada em

---

(Alberto Pucheu Neto, Doutor em Ciência da Literatura, Professor Titular do Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

---

(Danielle Magalhães, Doutora em Letras (Ciência da Literatura), Professora Substituta de Teoria Literária da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

---

(Diogo César Porto da Silva, Doutor em Filosofia, Professor Substituto do Departamento de Letras Orientais e Eslavas da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

## DEDICATÓRIA

僕が過ごした日本生活の中には、最も印象的なのは小銭だった。日常生活には「小銭」が多かった。毎日小銭。小銭入れまで買い、心から人生に小銭を受け入れようと思った。小銭との日々はたまに頭にくる出来事もあったし、不便なところもあったけど、殆ど文句が言えない。楽しかった。小銭のおかげで心一杯の新しい経験が楽しめた。ブラジルでは、確かにそのぐらいの小銭と向かったことないため、爽やかと呼べるぐらいな経験だった。二十一世紀の生活には小銭が必要かどうかに関われば、小銭が素晴らしいところが多いため、例えば一生何個の小銭入れも買わなければいけないとしても小銭が好きと言いたかった。だが、多分これ以来の人生はクレジットカードやペイペイになると思う。

西洋によく知られている諺は「金銭が幸いにならない」と言う。それはそうかもしれないが、留学のときは特に金銭のおかげで恵まれたと思う。小銭の話はしたけど、これは小銭がとても印象的だったため。金のかたちは、心配や困難など全然なかった。むしろ、こちらこそが金を困らせただろうかと思うぐらいなこともあった。だが、楽しい思い出しか残さずに送別した。

この度、万葉集の研究をしているのは、これも金銭のおかげだ。誕生日のとき、金銭の力で『万葉集』がアマゾンの倉庫からアパートまで来た。だから、現在の過ごしている人生にはもう小銭も金もない日常だとしても、この卒論が完成できたことは、感謝の言葉を言わなければいけない。金銭でなければ、和歌の興味が心の中に沸いてこないかもしれない。そう思うので、人生を変えたと言っても大げさじゃない。金銭が幸いだった。

ありがとう。

## AGRADECIMENTOS

Tenho que dedicar um agradecimento especial ao meu orientador Professor Pucheu, que resolveu comprar a briga deste meu trabalho apesar de estar já iniciado e ser razoavelmente fora da zona de conforto acadêmica dele, e que mesmo assim me guiou de forma espetacular, mostrando caminhos que eu não teria encontrado nem sozinho, nem se tivesse ficado só dentro do círculo acadêmico em que eu já estava. Foi uma experiência incrível.

Também gostaria de agradecer a todos os professores do setor de japonês da UFRJ que de uma forma ou de outra contribuíram muito na minha jornada: À Professora Rika Hagino, que me deu o conselho que me colocou de volta nos trilhos que me trouxeram até aqui, à Professora Eli Yamada, que sempre incentivou o pesquisador dentro de mim, ao Professor Diogo Cesar Porto e à Professora Juliana Paula Picanço, que, como substitutos, fizeram em dois anos muito mais pelo curso de japonês do que qualquer um de nós alunos poderíamos ter pedido, e, pessoalmente, me iluminaram o caminho com aulas de literatura japonesa que não ficavam um milímetro atrás das que assisti no Japão e com conselhos e orientações valiosíssimas desde antes de iniciar a escrita deste trabalho.

Deixo um agradecimento também aos meus familiares e amigos, que aguentaram, por vezes, uma contribuição abaixo do que gostaria e poderia para as atividades coletivas, em prol da conclusão deste trabalho. Ao casal Tachibana da cidade de Wakayama, ao Professor Collins da Universidade de Wakayama e à Nakatani-sensei da ong WIN CONCORD, que impulsionaram essa locomotiva quando me levaram para conhecer o Man'yōkan (museu em Kataonami dedicado à Coletânea), me ensinaram o beabá da poesia clássica e me presentearam com livros que foram indispensáveis para esta pesquisa.

## RESUMO

SANTOS, Guilherme Gonçalves. **A ANTOLOGIA MAN'YOSHU E A RETÓRICA POÉTICA DO MAN'YOGANA**: Como a visão semântica do kanji na escrita fonética com ideogramas pode influenciar a leitura e tradução da poesia clássica japonesa. Rio de Janeiro, 2023. Monografia (Bacharelado em Letras na habilitação Português/Japonês) submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

O primeiro registro da poesia japonesa em língua vernacular encontra-se na coletânea de poesia *Man'yōshū*. Esta, por sua representatividade, também deu nome para a forma de escrita utilizada, ainda um modelo primitivo do que ela se tornou hoje, que misturava leituras e gramáticas japonesas e chinesas, no que se conhece como *man'yōgana*. Esta escrita é considerada eminentemente fonética e frequentemente desconsidera-se muitos dos ideogramas utilizados na hora da leitura e tradução para japonês moderno, assim como para a tradução para idiomas estrangeiros. Neste trabalho é apresentada a leitura, tradução e interpretação de poemas selecionados do *Man'yōshū* sem que se pule sua essência ideogramática, levando em consideração que o significado do ideograma não é tão dissociável de sua fonética e que mesmo na tentativa de uso apenas silabar, há uma consciência de sua semântica que contribui para a retórica poética. Isto é apresentado não somente através da teoria bibliográfica, como também aplicado à tradução de poemas com e sem a observação profunda do *man'yōgana* utilizado, respeitando, como ponto de partida, a leitura que é apresentada, fruto de extensa pesquisa acadêmica visando decifrar os sons da língua japonesa por detrás dos registros escritos que foram preservados.

## ABSTRACT

SANTOS, Guilherme Gonçalves. **A ANTOLOGIA MAN'YOSHU E A RETÓRICA POÉTICA DO MAN'YOGANA**: Como a visão semântica do kanji na escrita fonética com ideogramas pode influenciar a leitura e tradução da poesia clássica japonesa. Rio de Janeiro, 2023. Monografia (Bacharelado em Letras na habilitação Português/Japonês) submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

The first record of vernacular Japanese poetry is found in the *Man'yōshū* collection. Because of its relevance, it has also been the basis of the writing system that was used, a kind of primitive writing that would evolve to what is widely used nowadays, but still mixing Chinese and Japanese readings and grammar, known as the *man'yōgana*. This form of writing is considered to be mostly phonetic and the characters used in the original text are often overlooked when reading it or when translating it into modern Japanese, as well as for foreign languages. Here it is presented the reading, translation and interpretation of selected *Man'yōshū* poems without skipping the original text with its ideogrammatic essence, considering the meaning behind the character is indissociable from its phonetic usage and even in this syllabic writing there is a conscience of its semantics that creates a form of poetic rhetoric. This reflection is presented not only through the analysis of bibliographical references, but also through the translation of poems with and without the deep observation of the *man'yōgana*, always keeping in mind current readings of the poetry that are the result of several academic researches that deciphered the sounds of the Japanese language behind the manuscripts that were preserved.

## Sumário

<b>1. Introdução</b> .....	11
<b>2. Metodologia</b> .....	12
<b>3. O <i>Man'yōshū</i></b> .....	13
3.1. A importância da obra .....	14
3.2. A estrutura da coleção .....	15
<b>4. As 4 eras do <i>Man'yōshū</i></b> .....	17
4.1. A primeira era (629dc a 672dc) e seus principais poetas .....	17
4.2. A segunda era (673dc a 710dc) e seus principais poetas .....	18
4.3. A terceira era (710dc a 733dc) e seus principais poetas .....	19
4.4. A quarta era (734dc a 759dc) e seus principais poetas .....	19
<b>5. Formas poéticas contidas no <i>Man'yōshū</i></b> .....	20
5.1. <i>Bussoku Sekika</i> .....	20
5.2. <i>Sedōka</i> .....	21
5.3. <i>Chōka</i> .....	21
5.4. <i>Tanka</i> .....	23
<b>6. Principais técnicas poéticas utilizadas no <i>Man'yōshū</i></b> .....	24
6.1. <i>Makura Kotoba</i> .....	25
6.2. <i>Jo Kotoba</i> .....	26
6.3. <i>Hanpuku</i> .....	27
6.4. <i>Tsuiku</i> .....	28
6.5. <i>Kugire</i> (57 → 2º ou 4º verso).....	29
<b>7. A Escrita em <i>Man'yōgana</i></b> .....	29
7.1. O que é o <i>Man'yōgana</i> .....	30
7.2. O <i>Man'yōgana</i> além da simples representação fonológica.....	33
7.3. Tradução da poesia.....	34
7.3.1. Poema 1.....	37
7.3.2. Poema 2.....	43
7.3.3. Poema 3.....	47
7.3.4. Poema 4.....	49
<b>8. Considerações Finais</b> .....	53

<b>9. Referências Bibliográficas</b> .....	56
<b>10. Apêndice (notas às traduções)</b> .....	58
10.1. Notas ao poema 207 (da seção 5.3).....	58
10.2. Notas ao poema 919 (da seção 7.3.2).....	61
10.3. Notas ao poema 1187 (da seção 7.3.4).....	62
10.4. Notas ao poema 1213 (da seção 7.3.3).....	62
10.5. Notas ao poema 1767 (da seção 6.3).....	63
10.6. Notas ao poema 1799 (da seção 7.3.4).....	65
10.7. Notas ao poema 3175 (da seção 5.4 e 7.3.1).....	65
10.8. Notas ao poema 3181 (da seção 7.3.1) .....	66
10.9. Notas ao poema 3612 (da seção 5.2) .....	67
10.10. Notas ao poema 3884 (da seção 5.1).....	69

## 1. Introdução

Este trabalho se propõe a analisar o que decidimos chamar de “retórica poética do *man'yōgana*”, pois falamos aqui sobre algo que também pode ser considerado como a arte do bem dizer, como conhecido na tradição ocidental, e considerar o *man'yōgana* na leitura do poema é adicionar um bem dizer à já complexa leitura. Assim, nos propomos a discorrer sobre como a visão semântica do *kanji* na escrita fonética com ideogramas pode influenciar a leitura e tradução da poesia clássica japonesa

A primeira forma conhecida de escrita em vernáculo japonês se realizava com a utilização dos ideogramas chineses em um misto envolvendo a leitura adaptada da fonética chinesa e da associação por significado com algumas palavras japonesas. Essa técnica ficou conhecida como *man'yōgana* pela grande relevância da coletânea de poesia conhecida como *Man'yōshū* (万葉集, 759 dC), onde é amplamente utilizada.

O *Man'yōshū* foi alvo de estudos ao longo de muitas eras, não só pelo seu pioneirismo no registro em língua japonesa, mas pela sua função de ponta de lança na criação de toda uma cultura poética que perduraria séculos. Sua antiguidade, entretanto, não é apenas motivo de celebração. A passagem do tempo corroeu muito do conhecimento sobre sua confecção e, em grande parte, a própria leitura dos poemas é um mistério que precisou e precisa ser constantemente decifrado.

Isto porque o ideograma, como a palavra em português mesmo diz, representa uma ideia, em contraposição ao fonograma, muito comum no ocidente. O ideograma não registra sons e a variação linguística dos sons e significados que lhe são atribuídos obscureceram, ao longo das eras, um registro exclusivamente ideogramático como no *man'yōgana*.

Esse trabalho de decifrar o texto original vem sendo feito há muito tempo na academia japonesa e atualmente contamos com diversos livros publicados com o que se presume ser a totalidade dos poemas traduzidos para japonês moderno de forma confiável ou, pelo menos, cientificamente embasadas.

No entanto, também há afirmações dentro e fora dos estudos mais específicos sobre o *man'yōgana*, como Wakisaka (1992), Takashina (2015) e Ōtani (2019), de que a escrita ideogramática tem peculiaridades que escapam à escrita fonética, desprovida de significado próprio em sua unidade mínima grafemática e representa apenas sons. O ideograma possui uma semântica própria e é muito difícil o seu usuário abstrair completamente este significado,

mesmo que tente utilizar os símbolos ideogramáticos de forma a apenas representar sons, como se acredita ser o caso em diversas passagens do *Man'yōshū*.

Diante disso, qual a contribuição que a leitura do texto original pode trazer para a compreensão da poesia da Coletânea de forma mais completa? É mesmo possível abrir mão de olhar essa amplitude de significados e substituir partes do poema por grafemas exclusivamente fonéticos, como fazem no japonês moderno? E quais as implicações disso quando pensamos na tradução para idiomas estrangeiros, como o português, com sua grafia em letras romanas?

Nossa hipótese, então, é de que seja possível alcançar uma tradução e interpretação mais completa do poema observando-o do seu ponto de origem, olhando-o no seu estado mais puro possível. Esse estado é o original em *man'yōgana*, pesquisando e pensando não apenas a poesia pronta fruto do esforço dos acadêmicos japoneses, mas o que se pode adicionar a ela a partir da observação dos ideogramas utilizados também para elementos meramente sintáticos.

Assim, na primeira metade do trabalho, começamos por situar a obra, suas características e peculiaridades, e, na segunda metade, objetivamos apresentar uma teoria de leitura e tradução a partir destes questionamentos e aplicá-la efetivamente a quatro poemas selecionados dentro do *Kii Man'yōshū*<sup>1</sup>, de forma a demonstrar a adição supratextual que discorremos e a possibilidade de olhar para o *man'yōgana* de uma forma mais elaborada, e assim contribuir para construir uma teoria cada vez mais completa sobre a *Coletânea da Miríade de Folhas* dentro dos estudos japoneses no Brasil.

## 2. Metodologia

Esta pesquisa é feita a partir da reunião de fontes bibliográficas. As principais obras consultadas foram o *Kokugo Binran 2020* de Adachi *et al.* (2020), um suplemento de estudos de literatura para alunos do ensino médio no Japão, o livro *Cambridge's Guide to Japanese Literature* SHIRANE *et al* (2016), capítulo sobre o *Man'yōshū* escrito por H. Mack Horton, os textos completos da coleção de poesia pela editora Iwanami Bunko em língua moderna com explicações por Sachiku *et al* (2019) e a coleção em escrita original da editora Hanawa Shobo Sachiku *et al* (2022), assim como os apêndices e notas explicativas escritas pelos especialistas que trabalharam na confecção destes. Também foi consultado o *Kanbunpō Kiso* do professor

---

1 Kii Man'yōshū é uma seleção de poemas, dentro do Man'yōshū, que cantam sobre ou foram feitos na antiga região de Kii, que atualmente corresponde às províncias de Wakayama e Mie no Japão.

Kaji Nobuyuki -sob o nome de Nijōan Shujin- (2011) para auxiliar a consulta do texto original. Por fim, também foram consultados outros documentos *online*, como para a pesquisa do que se convencionou chamar de *Kii Man'yōshū*, reunindo os poemas que se passam na antiga região de Kii que atualmente engloba as províncias de Wakayama e Mie, entre outros arquivos que podem ser verificados na bibliografia ao final deste trabalho.

Os poemas transcritos aqui estão preferencialmente escritos na sua forma original, seguida pela sua transcrição em kana como registrados no *Hoteiban Man'yōshū Honbunhen* da Hanawa Shobo. Da mesma forma, a numeração dos poemas segue a numeração da mesma edição.

### 3. O *Man'yōshū*

O 萬葉集 ou 万葉集 é normalmente traduzido como “Coleção da Miríade de Folhas”. Embora seus ideogramas possam ser literalmente traduzidos como “Dez Mil”, “Folhas” e “Coleção”, a doutrina considera que também é uma tradução apropriada considerar “Miríade” levando em conta o sentido de imensidão por trás da contagem 万 no contexto histórico. No mesmo sentido também a Grande Muralha da China em japonês é chamada de 万里の長城 (Banri no Chōjō), onde o ideograma não se relaciona diretamente à metragem da construção, mas à ideia de imensidão. Neste nome, da mesma forma, é consenso que a referência a folhas com o ideograma de 葉 é na verdade uma referência a poemas ou palavras, em uma correlação que também fica evidente quando olhamos o prefácio em kana da antologia imperial *Kokin Wakashū* escrito por Ki no Tsurayuki, onde ele registra 「やまとうたは、人の心を種として、よろづの言の葉とぞなれりける」<sup>2</sup>e a forma 「言の葉」 para “Palavras” e o contexto próximo da utilização da palavra com a noção poética, a ponto de aparecer em destaque na introdução de outra antologia poética. Há também a interpretação de que o nome pode significar “Coleção de Poemas que Durarão Dez Mil Eras”, que, em vez de uma alternativa, poderia ser um significado a mais no nome, o que era uma das técnicas aplicadas nas composições (WAKISAKA, 1992).

A partir dele, se tornaria muito comum o comissionamento Imperial de coleções de poesia, os *Chokusen Wakashū*; no entanto acredita-se que o *Man'yōshū* não foi escrito por ordens do Imperador, sendo uma coletânea privada (*Shisen Wakashū*). Não se sabe quem foi

2 “Os versos de Yamato, enraizadas no coração das pessoas, tornaram-se como sementes da copa de uma miríade de palavras” (tradução nossa);

responsável pela organização da obra como um todo, posto que as diferenças de princípio na seleção e ordenamento dos poemas por volume indicam que talvez mais de uma pessoa tenha participado deste trabalho. Além disso, acredita-se que o *Man'yōshū* pode ter retirado muito de seu material de outras coletâneas de poesia da época, obras que se perderam em um expurgo ao final da turbulenta disputa pela sucessão conhecida como *Jinshin no Ran* em 672 d.C. Nesse sentido, Horton escreve que “A versão final (do *Man'yōshū*) também foi precedida pela mais antiga extensa antologia de versos do Japão, o *Kaifusō* (Florilégio de Ares Estimados, 751), cujo prefácio constata que muitas obras de literatura foram destruídas em tempo pretérito, em um bibliocausto que se seguiu à guerra de sucessão Jinshin” (HORTON, 2016)<sup>3</sup> (o *Kaifusō*, ou Florilégio de Ares Estimados, mencionado acima é uma coletânea de poesia escrita por poetas japoneses, mas em língua chinesa e em versos chineses). Entretanto, atribui-se a versão final conhecida atualmente a Ōtomo no Yakamochi (KOKUGO BINRAN, 2020), embora a versão mais recente que se tem preservada seja a dos manuscritos de Nishi Hongoji, que datam de 1266 dC.

A criação da coleção normalmente é organizada em 4 grandes eras, de acordo com as temáticas e os poetas envolvidos. Ademais, observam-se também 4 formas principais de poesia presentes nos 20 volumes, sendo eles Tanka, Chōka, Sedōka e Bussoku Sekika, divididos em tipos de poema classificados por temática, dentre os quais Banka, Zōka e Sōmon são os mais expressivos. Estes termos serão trabalhados em mais detalhe adiante.

### 3.1. A importância da obra

O principal ponto de destaque do *Man'yōshū* é ser a obra que inaugura uma era. Assim como o *Kojiki* (古事記, 723 d.C), ou o *Registro dos Assuntos de Outrora* (tradução nossa), seu contemporâneo, é pensado como uma tentativa da época de sistematizar a organização política e ligar a família imperial aos grandes mitos de criação como legitimação de seu poder de governo, o *Man'yōshū* é visto como servindo a um propósito semelhante. Com forte influência da tradição chinesa de uma relação muito próxima entre a poesia e a noção de elegância e cultura, acredita-se que a Coleção foi uma tentativa em larga escala de inaugurar algo similar no Japão, sendo a primeira do tipo escrita em vernáculo japonês e reunindo

---

3 “The final version was also preceded by Japan’s oldest extant anthology of verse, Kaifuusou (Florilegium of Cherished Airs, 751), the preface of which states that many works of literature were destroyed long before, in a bibliocaust accompanying the Jinshin succession war.” (tradução nossa)

composições desde Imperadores até plebeus, da capital e de regiões distantes, vista como algo a ultrapassar todas as fronteiras sociais e geográficas para abranger o projeto de nação que era pensado.

Além disso, a coletânea também inaugura a era das coleções de poesia, pois que, a partir de sua conclusão, começaram a ser encomendadas toda uma série de coleções imperiais e a composição poética se estabeleceu como uma das principais atividades da nobreza. Também seus princípios organizadores, embora variados, tomam uma forma nos volumes finais que seria cristalizada na posterior tradição poética japonesa, com o estabelecimento do Tanka como o padrão de composição e as temáticas se refinando até chegar na que se tornaria a tradicional divisão em poemas das quatro estações e poemas de amor.

O *Man'yōshū* também é tido até hoje como um pilar da criação da identidade nacional japonesa. Mesmo que os poemas atualmente estejam escritos em gramática antiga pouco acessível ao falante moderno, o *Man'yōshū* é amplamente ensinado nas escolas e possui diversos museus e centros dedicados a ele, como o Man'yōkan na praia de Kataonami, na província de Wakayama, palco de dezenas dos poemas presentes na coleção.

### 3.2. A estrutura da coleção

O *Man'yōshū* é uma coletânea de poesia japonesa com 4516 poemas divididos em 20 volumes. Ela foi escrita ao longo de várias décadas e finalizada no ano de 759, data de seu poema mais recente. Não se sabe ao certo quando ela começou a ser compilada porque não há um documento oficial ordenando sua execução e alguns dos poemas mais antigos, como o poema de abertura da antologia do Imperador Yūryaku, que se concorda serem creditados postumamente. No entanto, acredita-se que a coletânea seja majoritariamente de composições feitas ao longo do século VII; como dito, “O *Man'yōshū* inclui aproximadamente 530 poetas nominados, apesar de que metade dos versos na coleção são de autoria anônima. O cerne de seus poemas foi composto ao longo de mais de uma dúzia de décadas, desde o meio do século sete (embora um pequeno número deles possa ser mais antigo) até 579”<sup>4</sup> (HORTON, 2016, p.50).

---

4 “*Man'yōshū* includes approximately 530 named poets, although half the verses in the collection are of anonymous authorship. The bulk of its poems were composed over a dozen decades, from the mid seventh century (though a small number of works may be earlier) to 579”.

*Chōka* do Imperador Yūryaku (1:1):

こもよ みこもち ふくしもよ みぶくしもち  
 籠毛與 美籠母乳 布久思毛與 美夫君志持  
このをかに なつますこ いへのらな なのらさね  
 此岳尔 菜採須兒 家告閑 名告紗根  
そらみつ やまとのくには おしなべて われこそをれ  
 虚見津 山跡乃國者 押奈戸手 吾許曾居  
しきなべて われこそいませ われこそば  
 師吉名倍手 吾己曾座 我許背齒  
のらめ いへをもなをも  
 告目 家呼毛名雄母<sup>5</sup>

De acordo com a edição da Iwanami Bunko, os temas estão distribuídos da seguinte forma (exceto por alguns volumes, cuja informação do conteúdo foi completada a partir do *Kokugo Binran*, que estão marcados com um asterisco):

<b>Volume 1:</b> Zōka;	<b>Volume 11:</b> Kokin Sōmon Ōrai Karui no Kami
<b>Volume 2:</b> Sōmon, Banka;	<b>Volume 12:</b> Kokin Sōmon Ōrai Karui no Shimo
<b>Volume 3:</b> Zōka, Hiyuka, Banka;	<b>Volume 13:</b> Zōka, Sōmon, Mondō, Hiyuka, Banka;
<b>Volume 4:</b> Sōmon;	<b>Volume 14:</b> Azuma uta*;
<b>Volume 5:</b> Zōka;	<b>Volume 15:</b> Wakare wo Kanashimite Zōtō, Tabi wo Itamiomohi, Kobanka, Banka;
<b>Volume 6:</b> Zōka;	<b>Volume 16:</b> Iuyuen, Zōka;
<b>Volume 7:</b> Zōka, Hiyuka, Banka;	<b>Volume 17:</b> Hishō shite Kakusho Kokoro;
<b>Volume 8:</b> Zōka e Sōmon de Primavera, Zōka e Sōmon de Verão, Zōka e Sōmon de Outono, Zōka e Sōmon de Inverno;	<b>Volume 18:</b> -;
<b>Volume 9:</b> Zōka, Sōmon, Banka;	<b>Volume 19:</b> -;
<b>Volume 10:</b> Zōka e Sōmon de Primavera, Zōka e Sōmon de Verão, Zōka e Sōmon de Outono, Zōka e Sōmon de Inverno;	<b>Volume 20:</b> Bōjinka*.

Aqui, com os temas listados um abaixo dos outros, é possível perceber melhor o que já foi mencionado sobre a aparente falta de padrão para a distribuição dos poemas entre os volumes. Há, na doutrina, opiniões de que toda a coletânea teria sido trabalhada por mais de

5 “With your basket, / your lovely basket; / with your trowel. / your lovely trowel, / maiden, gathering herbs / on this hillside, / tell me your house; / tell me your name! / Over the sky-seen / land of Yamato, / it is I / who rule over all; / it is I / who reign over all. / Shall I / tell you / my house and my name?” (HORTON p. 55)

uma pessoa ao longo dos tempos e que talvez tenha sido baseada em outra coleção mais antiga (HORTON, 2016 p.50) e feito um trabalho de expansão com ela como núcleo. No entanto, há que se ressaltar que não é descartada a possibilidade de que toda a organização obedeça a alguma outra regra que não está explícita nos pesquisadores posteriores, perdida em registros que, por um motivo ou outro, não sobreviveram ao tempo.

Há que se mencionar também que o *Man'yōshū*, como precursor da estrutura que se tornaria padrão de poética, apresenta ainda algumas características deste processo de formação. São exemplos disso as variações na métrica conhecidas como *Jitarazu* e *Jiamari*, respectivamente quando os versos possuem menos sílabas que o padrão e quando possuem mais sílabas, assim como elisões. Ademais, na coleção, predomina uma estilística chamada *Goshichichō*, em oposição ao *Shichigochō* que se tornaria padrão em seus sucessores. Este termo se refere a onde no poema haverá um “corte”, ou *Kugire*, que, como no *Man'yōshū*, ocorre no segundo ou quarto verso, as quebras semânticas seguiriam o padrão 5-7 dentro da métrica do poema, de onde vem o nome *Goshichichō*. Ao contrário, em épocas posteriores, a métrica se inverteria para o *Shichigochō*, apresentando a conclusão semântica da sentença após o terceiro verso, onde há a divisão entre o *Kami no Ku* e o *Shimo no Ku* (as duas metades do poema curto, que compreendem respectivamente as métricas 5-7-5 e 7-7).

#### 4. As 4 eras do *Man'yōshū*

A composição dos poemas do *Man'yōshū* é dividida atualmente em quatro grandes eras, que se estendem entre o ano 629 a 759, embora não se saiba com certeza o ano em que começaram a ser feitos os poemas que o compõem. Em termos históricos, apenas a primeira era apresenta uma grande turbulência político-social como marco, a Revolta *Jinshin*, e as outras três eras são mais marcadas pelos artistas que despontam tanto como grande expressão poética quanto pela estilística predominante.

##### 4.1. A primeira era (629dc a 672dc) e seus principais poetas

A primeira era do *Man'yōshū* é a mais incerta de todos. Vários dos nomes aqui creditados são possivelmente de composições atribuídas postumamente, como acredita-se que

seja a sequência dos famosos poemas de Iwanohime números 85 a 88 no volume 2 (talvez os mais antigos da coletânea, se os créditos de autorias forem tidos como verdadeiros).

Nessa parte, os principais autores conhecidos são da nobreza e proximamente ligados à família imperial, muitos deles sendo imperadores e consortes. Como exemplo, pode-se indicar O Imperador Jomei (593 – 641dC), Imperadores Tenji (? – 671dC) e Tenmu (? – 686dC), Arima no Miko (640 – 658dC), descendente do Imperador Kōtoku, e Nukata no Ōkimi (acredita-se que entre 627 – 690dC), consorte do Imperador Tenmu (HORTON, 2016 p.56-59 e *Kokugo Binran*, 2020 p.86).

A era se encerra com a turbulência da Revolta *Jinshin*, uma disputa em larga escala pela sucessão do trono imperial entre o filho do Imperador Tenji, príncipe Ōtomo (648 – 672dC), e o Imperador Tenmu. Há dúvidas na doutrina de se Ōtomo teria realmente tomado posse e governado, embora fosse o sucessor direto de seu pai, antes de o país se dividir no que continua sendo uma das maiores guerras internas de sua história. O vencedor, no fim das contas, foi o irmão mais novo, Tenmu, e embora a estabilidade tenha voltado com o fim da disputa, ela deixou inúmeras cicatrizes, como o bibliocausto mencionado anteriormente.

#### 4.2. A segunda era (673dc a 710dc) e seus principais poetas

A segunda era do *Man'yōshū* começa após a referida Revolta *Jinshin*. Na capital de Fujiwara, a corte imperial sob Tenmu começa a se dissociar cada vez mais do papel de satélite cultural da China e a se tornar um microcosmo próprio, embora as influências da literatura chinesa mantenham-se presentes ao longo da coletânea mesmo nas eras posteriores.

Os principais poetas desta era foram Ōku no Miko (661 – 701dC), Ōtsu no Miko (663 – 686dC), Takechi no Kurohito (desconhecido), Shiki no Miko (? – 716dC) e Kakinomoto no Hitomaro (? - 701 dC), o grande expoente de sua geração. O impacto de Hitomaro na poesia japonesa é tamanho que alguns estudiosos preferem chamar a segunda era do *Man'yōshū* de “A Era de Hitomaro”. Grande parte dos poemas entre os volumes 7 e 12 são referenciados como sendo da perdida “*Kakinomoto no Asomi Hitomaro Kashū*” (Antologia de Poemas de Hitomaro Asomi dos Kakinomoto, tradução nossa) e sua influência se estende não só pelos outros poetas que o procederam na coletânea, como nos séculos seguintes também.

Alguns autores consideram a morte de Hitomaro em 701 d.C. como sendo o final da segunda era da coletânea, embora seja mais amplamente aceito como marco final a morte da

soberana Jitō dois anos depois, em 703 d.C., em que haveria uma interrupção na produção poética mais robusta. Atribui-se este interstício não só à morte da patrona imperial, como à consequente interrupção das viagens a Yoshino que eram ocasião para muitas das composições.

#### 4.3. A terceira era (710dc a 733dc) e seus principais poetas

Mais alguns anos se passaram até o começo da terceira era, com a migração da capital imperial para a cidade de Heijō (atual Nara), ao norte da antiga capital de Fujiwara. Esta é uma era de maior maturidade das poesias, se afastando da ritualística que marcou a primeira era e ainda estava presente nas composições da segunda, e aproximando-se mais da forte presença da natureza que se tornaria marca da poesia japonesa nas gerações seguintes. Politicamente esta era também foi um período de fortes invasões por parte do reino de Sila, da península Coreana, o que criou a necessidade de manutenção de um posto militar avançado na região de Dazaifu, onde surgiu o Círculo de Kyūshū, um grande expoente da época e fortemente influenciado pela literatura continental chinesa.

Os grandes poetas da geração foram Yamanoue no Okura (660 – 733dC aproximadamente), Ōtomo no Tabito (665 – 731dC), ambos do Círculo de Kyūshū, ativamente operante entre 728 e 730 d.C., Takahashi no Mushimaro (desconhecido) e Yamabe no Akahito (desconhecido), este último tido como um gênio tão grande quanto Kakinomoto no Hitomaro. A eles, Horton (2016, p65) adiciona Kasa no Kanamura (desconhecido) e a Dama Ōtomo no Sakanoue (665 – 750dC), que também passou a liderar o clã Ōtomo depois que seu irmão Tabito faleceu, até que seu sobrinho Yakamochi assumisse o posto.

A transição da terceira para a quarta era se deu em um período de tempo em que a geração de poetas de grande proeminência faleceu, acredita-se que devido à grande epidemia que assolou a capital de Heijō nos anos de 735 a 737 d.C.

#### 4.4. A quarta era (734dc a 759dc) e seus principais poetas

Houve uma certa turbulência política no início da quarta era do *Man'yōshū*, por consequência da devastação causada pela epidemia. Principalmente no centro da política da corte imperial, com a morte dos líderes dos quatro ramos da família Fujiwara, que, para todos

os efeitos, controlava a sociedade nobiliar à época. Nesse período, houve tentativas de mover a capital imperial para outros locais, como a capital de Kumi e a capital de Naniwa, até que 745 d.C. o Imperador Shōmu (701 – 756dC) retorna à área de Nara.

Entre os nomes de destaque da época, estão as Damas Sanonochigami (desconhecido) e Ōtomo no Sakanoue, assim como Ōtomo no Yakamochi (718? - 785 dC), tido como o compilador final da Antologia. A eles, Horton (2016, p76) une Tanabe no Sakimaro (desconhecido), assim como muitos dos poetas anônimos das *Azuma Uta*, ou Poemas do Leste, concentrados no volume 14 e divididos por região em vez de por autoria.

Marca-se a finalização da coletânea como sendo o ano de 759 d.C., mas a verdade é que existem diferenças entre as diversas cópias sobreviventes até hoje, algumas tendo comentários e referências a outras coletâneas de poesia, quase todas perdidas. No entanto, se atribui a finalização a Yakamochi, que adicionou os 4 volumes finais a partir de sua coleção particular, datando-se, portanto, a sua conclusão a um período de tempo próximo ao das coletâneas particulares dele. O poeta viveria ainda até o ano de 785 d.C., mas as cópias restantes apontam na direção da conclusão algumas décadas antes de seu falecimento.

## 5. Formas poéticas contidas no *Manyōshū*

Como mencionado acima, o *Man'yōshū* apresenta poemas de quatro formas poéticas diferentes, embora todas tragam em comum a manutenção do padrão usando versos de 5 e 7 sílabas, combinados em ordens e padrões diferentes. A proporção deles não é equivalente. Aproximadamente 90% da coleção, ou seja, 4200 poemas, são formados por *Tanka*, seguido em número total por *Chōka*, *Sedōka* e *Bussoku Sekika*, este último com apenas um exemplo na coletânea inteira (HORTON 2016 p.54).

### 5.1. *Bussoku Sekika*

*Bussoku Sekika*, escrito em japonês como 仏足石歌, são poemas que seguem a métrica de 5-7-5-7-7-7, tendo um total de 6 versos e 38 moras, a unidade rítmica da língua japonesa (todas as sílabas, seja na fala comum ou na poesia, possuem o mesmo tempo de duração, independente de se forem apenas uma vogal, a combinação de consoante e vogal, ou apenas uma consoante como o caso do N nasalizante). O nome *Bussoku Sekika* traduz-se

como “Poemas na Pedra aos Pés de Buda” (HORTON p.54) e acredita-se que tais poemas eram originalmente mais numerosos, mas foram editados para encaixar-se na métrica dos *Tanka*, muito próxima à deles. Sua única ocorrência no *Man'yōshū* é o poema 16:3884, como visto a seguir:

いやはこ かみのふもと けふらもか  
 伊夜彦 神乃布本 今日良毛加  
 しかのふすらむ かはごろもきて つのつきながら  
 鹿乃伏良武 衣服著而 角附奈我良

Iyahiko  
 Divino aos seus pés  
 Ah, hoje também  
 Os veados se prostram  
 Vestindo suas peles e  
 Usando seus chifres

### 5.2. *Sedōka*

A forma conhecida como *Sedōka*, ou 旋頭歌, pode ser traduzida como “Poema que Repete a Cabeça” e se concretiza com a métrica 5-7-7-5-7-7. Assim como o *Bussoku Sekika*, esta é uma das formas que vem a desaparecer em tempos posteriores ao *Man'yōshū*.

Um exemplo de *Sedōka* é o poema 15:3612 abaixo:

あをによし ならのみやこに ゆくひともがも  
 安乎尔与之 奈良能美也故尔 由久比等毛我母  
 くさまくら たびゆくふねの とまりつけむに  
 久左麻久良 多妣由久布祢能 登麻利都尋武仁

À (verdi-rubra)  
 Bela capital Nara  
 Na trilha outros visse!  
 À viagem (de  
 Leito de grama) contaria  
 Do abrigo ao barco.

Uma das características marcantes do *Sedōka* é que a primeira sequência de 5-7-7 poderia ser escrita por uma pessoa e a sequência seguinte por outra, algo próximo ao formato de poemas conhecido como *Renga*<sup>6</sup>, que também tem como característica a contribuição de mais de uma pessoa para o mesmo poema.

### 5.3. *Chōka*

6 *Renga*, ou 連歌, é um estilo de confecção de poesia que se tornou bastante comum no Japão, em que poetas se reuniam para compor de forma coletiva, em que uma pessoa compunha os 3 primeiros versos e outra os 2 seguintes, em geral até formar 100 *tanka* sequenciais, com regras próprias que guiavam a atividade e a tornavam mais desafiadora, fazendo com que esses encontros fossem por si só uma fonte de entretenimento entre a classe nobre.

Os *Chōka* são os poemas longos, escritos como 長歌 em ideogramas. Estes poemas não possuem um regramento fechado como os outros três tipos, podendo ter quantos versos a pessoa que o compõe quiser, desde que obedeça ao padrão de repetição de sequências de 5 e 7 e finalize com 5-7-7. É um exemplo de *Chōka*, o famoso poema 1:207, abaixo:

かきのもとのあそみひとまろの、つましてあとにきゆけつあいどうしてつくりうたにしゆ  
柿本朝臣人麻呂妻死之後泣血哀慟作歌二首

あまとぶや かるのみちは わぎもこに さとしあれば ねもころに  
天飛也 輕路者 吾妹兒尔 里尔思有者 勲

みまほしけど やまずいかば ひとめをおほみ まねくいかば  
欲見騰 不<sub>レ</sub>已行者 人目乎多見 真根久往者

ひとしりぬべみ さねかつら のちもあはむと おおぶねの  
人應<sub>レ</sub>知見 狭根葛 後毛将<sub>レ</sub>相等 大船之

おもひたのみて たまかぎる いはかきふちの こもりのみ こいつつあるに  
思憑而 玉蜻 磐垣淵之 隱耳 戀管在尔

わたりひの くれゆくがごと てるつきの くもこもごと おきつもの  
度日乃 晚去之如 照月乃 雲隱如 奥津藻之

なびきのいもは もみちばの すぎていにきと たまあづさの  
名延之妹者 黄葉乃 過伊去等 玉梓之

つかひのいへば あづさゆみ おとにききて ひとつにいふこえのみききて  
使乃言者 梓弓 聲尔聞而 (一云聲耳聞而)

いはむすべ せむすべしらに おとのみを  
将<sub>レ</sub>言為便 世武為便不<sub>レ</sub>知尔 聲耳乎

ききてありえねば わがこふる ちへのひとえも なぐさる  
聞而有不<sub>レ</sub>得者 吾戀 千重之一隔毛 遣悶流

こころもありやと わぎもこの やまずいでみし かるのいちに  
情毛有八等 吾妹子之 不<sub>レ</sub>止出見之 輕市尔

わがたちきけば たまだすき うねびのやまに なくとりの  
吾立聞者 玉手次 畝火乃山尔 喧鳥之

こえもきこえず たまほこの みちゆきひとも ひとりだに  
音母不<sub>レ</sub>所<sub>レ</sub>聞 玉梓 道行人毛 獨谷

にてしゆかねば すべをなみ いもがなよびて  
似之不<sub>レ</sub>去者 為便乎無見 妹之名喚而

そでそふりつる あるほんには、これを「なのみをききてありえねば」といへるくあり  
袖曾振鶴 或本有<sub>下</sub>謂<sub>二</sub>之名耳聞而有不<sub>レ</sub>得者<sub>一</sub>句<sub>上</sub>

Dois Poemas que Hitomaro, Ason dos Kakinomoto, escreveu chorando sangue em profundo sofrimento após a morte de sua esposa.

Rota de Karu  
(Vai voando pelos céus)  
Pensar na terra  
Que veio a esposa

Passionalmente  
Vem desejo de vê-la  
Mas se faça isso e vou  
Olhos das gentes muitos

<p>Se muitas vezes vou  As pessoas saberão  Depois poderei  (da Kazura rubra) vê-la  Penso em pedir  (Do grande navio) o qual  Paredões ladeiam  Rio (de brilho belo)  Então oculta  Continuo a amar  E cruza o céu  O sol para se pôr assim  Brilha lua que  A nuvem vem esconder  (Da alga em mar)  Flutua a amada  E na queda das  Folhas louras outonais  Aquele que traz  (Da bela Azusa) diz  E ao ouvir som <b>[Em certo livro  lê-se "<u>Só ouvir o som</u>"]</b>  (Do arco de Azusa)  Fico sem saber  Que dizer, o que fazer</p>	<p>E sem aguentar  Só ficar ouvindo-o  Meu amor que nem  Um milésimo pode  Assim consolar  O sentimento aqui  À qual ela foi  Tantas vezes e voltou  Cidade Karu  Onde paro e ouço  (Divino Fio)  Lá do monte Unebi  Das aves eu não  Consigo ouvir canto  No caminho que  (Da longa lança) viajam  Nem uma pessoa  Que passa lembra ela  Sem o que fazer  Chamo o nome dela  Balançando a manga <b>[Em  certo livro se lê "<u>Só ouvir  nome dela / Era-me  impossível</u>"]</b></p>
---	---

É preciso mencionar que os *Chōka* frequentemente eram acompanhados por *Tanka* na sequência chamados de *Hanka* 反歌, que são poemas curtos tematicamente relacionados ao *Chōka* a que estão ligados.

#### 5.4. *Tanka*

*Tanka* são os poemas que formam a maior parte não só do *Man'yōshū*, como da produção poética japonesa pelas eras posteriores. Enquanto tanto o *Bussoku Sekika*, *Sedōka* e *Chōka* se perderam como formas poéticas obsoletas, o *Tanka* teve sua consolidação como forma preferencial de composição. De acordo com seu nome, 短歌 é lido como “Poema Curto” e obedece à métrica curta de 5-7-5-7-7, somando as 31 moras características<sup>7</sup>.

Abaixo pode ser verificado um exemplo de *Tanka*, o poema 12:3175:

<sup>7</sup> Esta combinação de 31 sílabas seria eventualmente ainda mais encurtadas para dar origem à métrica de 17 moras do *Haiku*, uma forma poética que surgiu a partir dos 3 primeiros versos do *Tanka*. Esta prática surgiu porque as 17 moras iniciais eram a única parte de um *Renga* que podia ser pensada de antemão, sendo todo o resto feito de improvisado durante o evento.

わかうらに そでさへぬれて わすれが  
 若浦尔 袖左倍沾而 忘貝  
 ひりへどいもは わすらえなくに  
 拾杼妹者 不し所し忘尔  
 あるほんうたすえくいはく わすれかねつも  
 或本歌末句云 忘可祢都母

Em Wakaura  
 Molhei até as mangas  
 Concha largada  
 Apesar de recolher  
 Amor não esqueço [Em certo livro o verso  
 final se lê: Não consigo esquecer]

Neste exemplo, pode-se observar não só a métrica e composição do *Tanka*, como outra importante característica das poesias registradas no *Man'yōshū*: o final destacado em negrito apresenta uma versão alternativa para o final deste poema, que é a parte sublinhada. Ele é introduzido por um breve trecho que cita que “em certo registro o verso final diz” e é seguido pelo texto variante. Esta, inclusive, é considerada uma das complicações na hora de contar o total de poemas contidos na coletânea, já que a variação de um dos versos pode ser vista por alguns especialistas como sendo uma composição diferente e contada de forma diferente, ou não.

Os *Tanka* aparecem na coletânea tanto de forma independente como acompanhando um *Chōka* com que compartilham um fio temático, e nesses casos eles também são chamados de *Hanka* (反歌), ou “contra-poema” (tradução nossa).

## 6. Principais técnicas poéticas utilizadas no *Man'yōshū*

Existem diversas técnicas poéticas cunhadas e utilizadas recorrentemente na poesia japonesa. Especialmente por causa da limitação espacial na métrica trancada em versos de 5 e 7 moras, era essencial que elaborassem formas de dizer mais com menos. As técnicas tradicionalmente mais utilizadas são *Makura Kotoba* (Palavra Travesseiro), *Jo Kotoba* (Palavra Introdutória), *Kake Kotoba* (Palavra Cabide), *Engo* (Palavra Elo), *Honkadori* (Citação ou Empréstimo Poético), *Mitate* (Construção de Aparência), *Kakushidai* (Tópico Oculto), *Uta Makura* (Travesseiro Poético), *Kugire* (Corte de Verso), *Taigendome* (Parada Substantiva) e *Tōchi* (Inversão ou Anástrofe)<sup>8</sup>. Destas, as que são características do *Man'yōshū* são *Makura Kotoba* e *Jo Kotoba*, ao que se incluem *Tsuiku*<sup>9</sup> (Paralelismo) e *Hanpuku*<sup>10</sup> (Repetição), assim como o *Kugire* (Corte do Verso) característico da coletânea,

8 Kokugo Binran p. 97, as traduções dos nomes são nossas.

9 WAKISAKA, p. 133;

10 Kokugo Binran p. 87;

enquanto outras antologias como o *Kokinwakashū* (Coletânea dos Poemas de Outrora e de Agora) têm como destaque o uso do *Kakekotoba*, *Jo Kotoba*, *Engo*, *Mitate* e *Gijinhō*, e sua sucessora *Shin Kokinwakashū* (Nova Coletânea dos Poemas de Outrora e de Agora) mantém o uso de *Kakekotoba*, *Jo Kotoba* e *Engo*, ao que adiciona a expressividade do *Honkadori* e *Taigendome*.

修辞	調・句切れ	歌風	代表的歌人	歌体	作者層	歌数	歌集の性質	成立
枕詞・序詞・反復・対句(特に長歌に多い)	五七調。二句切れ・四句切れが多い。(〇七頁)	雄大で力強い歌風を、賀茂真淵は「ますらをぶり」と評した。素朴・率直で現実的。	額田王・柿本人麻呂・山部赤人・山上憶良・大伴家持	短歌・長歌・旋頭歌・仏足石歌・連歌	天皇から庶民まで幅広い階級の作者。	約四千五百首	私撰集	奈良時代末期 八世紀後半
掛詞・序詞・縁語・見立て・擬人法	七五調。三句切れが多い。(〇七頁)	繊細で優美な歌風を、賀茂真淵は「たをやめぶり」と評した。機知を尊び理的。	在原業平・小野小町・紀貫之・凡河内躬恒・壬生忠岑	短歌・長歌・旋頭歌	宮廷や貴族社会が中心。	約千百首	勅撰集 八代集・三代集の一つ	平安時代初期 九〇五(延喜五)年
掛詞・序詞・縁語・本歌取り・体言止め	七五調。初句切れ・三句切れが多い。(〇七頁)	「幽玄」「有心」といった、余情を重視する妖艶美を追求。物語性が高く象徴的・観念的。	後鳥羽上皇・藤原定家・藤原俊成・西行・式子内親王	短歌のみ	宮廷や貴族社会を中心とし、僧侶歌人も多い。	約二千首	勅撰集 八代集の一つ	鎌倉時代初期 一二〇五(元久三)年

(Quadro comparativo das três coletâneas<sup>11</sup>)

A seguir discutiremos um pouco mais sobre as características da poesia japonesa e as principais técnicas presentes no *Man'yōshū*.

### 6.1. *Makura Kotoba*

11 Puremiamu Kokugo Binran 2020 p.87

*Makura Kotoba* (枕詞) traduz-se literalmente como “Palavra Travesseiro” e é assim que tem sido referida em estudos em língua estrangeira. Elas normalmente não excedem 4 ou 5 moras e vêm em par com outro termo que é modificado por ela, mas não de forma puramente linguística, sendo muito mais por um caráter poético. Vejamos o exemplo de um dos poemas acima traduzidos, do *Sedōka* 15:3612, “À (verdi-rubra) / Bela capital Nara/ (...)”. O termo entre parênteses, aqui destacado, é um *Makura Kotoba* que tradicionalmente se combina com a localidade de Nara e a acompanha nos textos literários. Segundo Wakisaka (1992) existe na história dos estudos poéticos japoneses uma discordância sobre o papel da técnica, com alguns estudiosos de antigamente afirmando que seriam nomes antigos ou nomes da era mitológica para o substantivo que se segue, mas, modernamente, é tido como “um atributo da palavra que lhe segue, muitas vezes ele próprio constituído de um substantivo simples ou composto”<sup>12</sup>, o que se presume ter surgido do costume de louvar nomes próprios de divindades.

Em termos de literatura ocidental, pode-se encontrar algo aproximado na literatura grega quando os personagens de epopeias são frequentemente referidos com referências tradicionais e cunhadas como sendo próprias àquela figura, os chamados epítetos: “Aquiles Pelida”, ou “Aquiles, de rápidos pés”<sup>13</sup>. Assim como a antiga capital de Nara poderia ser acompanhada de “*Ao ni Yoshi*”, existem localidades que, canonicamente, têm outras, como a terra de Yamato pode vir acompanhada de “*Akitsu-shima*” (あきつしま), “*Soramitsu*” (そらみつ) ou “*Shikishimano*” (敷島の・磯城島の)<sup>14</sup>.

Os *Makura Kotoba* não podem ser criados livremente pelo poeta, sendo termos cunhados pela tradição ou ritualística antiga e pouco se sabe atualmente sobre a origem das combinações e os significados originais que se perderam depois de muitas gerações de repetição mecânica. Por tal motivo, nas traduções acima, mantivemos os *Makura Kotoba* entre parênteses, destacando-os das palavras comuns, embora ainda estejam sintaticamente encaixados.

## 6.2. *Jo Kotoba*

12 WAKISAKA 1992 p. 126.

13 HOMERO, *Ilíada* p.63 e 66.

14 Kokugo Binran p. 96 e Sanseido Zenyakudokkai Kogo Jiten pgs. 1360-1361.

O *Jo Kotoba* (序詞), ou Palavra Introdutória, apesar de ser chamado de “palavra”, não o é no sentido literal de ser apenas um vocábulo, mas, antes, num sentido próximo do que no português se pode ver em expressões como “pode dar uma palavrinha, por favor?”, sendo não raros os exemplos de que são uma oração completa ou até mais de uma. É comparado por Geny Wakisaka, em seu resumo sobre a técnica, ao *Makura Kotoba*, em sua função secundária em relação a um outro termo mais importante dentro do esquema poético<sup>15</sup>. No entanto, diferenciam-se desde já as duas pelo fato de que, diferente da palavra travesseiro, o *Jo Kotoba* não precisa se limitar a 4 ou 5 moras.

No exemplo de *Chōka* mais acima, no poema 1:207, de Hitomaro, os versos 「玉蜻 磐垣淵之」 são considerados como sendo a palavra introdutória de 「隠」<sup>16</sup> (“Paredões ladeiam / Rio (de brilho belo)” introduzindo “oculto” em nossa tradução). Aqui se evidencia outra característica importante do *Jo Kotoba*: a relação introdutória dele com o termo principal é semântica ou sonora, e assim como os paredões ladeando um rio o escondem de quem possa vir a observá-lo, o verbo 隠り também traz o significado parecido. Frequentemente, a introdução é feita a partir de elementos da natureza que ressoam com a condição ou emoção humana a ser representada posteriormente.

Os *Jo Kotoba* podem ser subclassificados em *Ushin no Jo* (有心の序 ou Introdução com Coração) e *Mushin no Jo* (無心の序 ou Introdução sem Coração). As Introduções com Coração são aquelas em que a relação com a palavra introduzida se estabelece através da semântica e há uma comparação direta entre elas, enquanto a Introdução sem Coração acontece por jogo de sonoridade e possui o sentido de uma comparação negativa com a palavra introduzida<sup>17</sup>.

### 6.3. *Hanpuku*

A palavra *Hanpuku* (反復) é traduzida literalmente como Repetição. Não é uma técnica estranha à poética ocidental e não está entre as mais importantes utilizadas na poesia japonesa, não tendo entrado na lista no início dessa seção, embora esteja listada entre os elementos diferenciais do *Man'yōshū* em relação às outras coletâneas que foram publicadas posteriormente. Um exemplo de *Hanpuku* pode ser visto no poema 9:1767 abaixo:

15 WAKISAKA 1992 p. 129.

16 SACHIKU et al. *Man'yōshū* vol 1 2019 p. 193.

17 Kokugo Binran p. 96.

ぬきけのおおびとのつくしににんぜられしときに、ぶんぜんのかにのをとめひものこをめ

とりてつくりしうたさんしゅ

拔氣大首任 – 筑紫 – 時娶 – 豊前國娘子紐兒  
– 作歌三首

とよくにの かはるはわぎへ ひものこに

豊國乃 加波流波吾宅 紐兒尔

いつがりをれば かはるはわぎへ

伊都我里座者 革流波吾家

Três poemas que, Nukike no Ōbito ao tempo de seu apontamento a servir em Tsukushi, compôs a tomar em matrimônio a dama do país de Fuzen.

No país Toyo

**Kaharu é o meu lar**

Após o laço

Com ela fizer firmar

**Kaharu é o meu lar**

#### 6.4. *Tsuiku*

Geny Wakisaka traduz o *Tsuiku* como “Paralelismo” na língua portuguesa e discorre sobre como as origens desta técnica estão muito provavelmente na música primitiva ou folclórica japonesa. Afirma que “O paralelismo formal assim constituído no poema primitivo é caracterizado pela sua condição dialogada em perguntas e respostas”<sup>18</sup> e divide os processos de diálogo em o relatar de um sentimento mediado pela coisa, o contraste e o jogo na forma de charadas. Nesse sentido, Horton igualmente afirma que “Também é característico das canções antigas em seu paralelismo simples, um aspecto formal que foi fortalecido pela introdução em eras posteriores das complexas estruturas paralelas chinesas”<sup>19</sup>.

Assim, observa-se três tipos, segundo Wakisaka: 1) a repetição ao fim do verso; 2) repetição ao início do verso; e 3) a retomada do fim no início do subsequente. Nota-se ainda que, nos poemas primitivos, o *Tsuiku* se manifestava de forma mais acidental do que planejada (também para facilitar a sua transmissão oral), o que leva a, sob certa lente, não serem considerados um elemento constitutivo propriamente dito. A partir do *Man'yōshū* que passa a haver uma utilização intencional, nos moldes e por influência do *tsuiku* chinês, o que cristalizou melhor a técnica na poesia japonesa. Há que se observar, no entanto, que diferente do *Makura Kotoba* e do *Jo Kotoba*, o *Tsuiku* foi muito menos alterado pelos poetas palacianos.

18 WAKISAKA 1992 p. 133.

19 HORTON in SHIRANE et al. *The Cambridge History of Japanese Literature* 2016 p. 56 “It is also characteristic of early song in its simple parallelism, a formal aspect that was strengthened by the introduction in later ages of complex Chinese parallel structures” tradução nossa.

A principal forma como o paralelismo se concretiza na poesia japonesa através da repetição de sons, como exemplificado acima, e, portanto, torna o *Hanpuku* e o *Tsuiku* como ideias extremamente próximas.

#### 6.5. *Kugire* (57 → 2º ou 4º verso)

O Ku (句) é o verso da poesia japonesa. Cada combinação de 5 ou 7 moras é um Ku e o Corte do Verso, ou *Kugire*, é o momento dentro do poema em que há uma interrupção sintática da frase, finalizando uma oração e começando outra. Embora a posição do Corte do Verso não seja necessariamente rígida e impositiva, os pesquisadores perceberam padrões que correspondem à noção estética de cada época e definem o momento poético. No quadro que está no início desta seção 6, a penúltima coluna compara como é a predominância do Corte entre o *Man'yōshū* (Coleção de Miríade de Folhas), o *Kokinwakashū* (Coletânea dos Poemas de Outrora e de Agora) e o *Shin Kokinwakashū* (Nova Coletânea dos Poemas de Outrora e de Agora). No primeiro, o estilo da época leva à prevalência do Corte no 2º e 4º versos, enquanto posteriormente, na coletânea seguinte, passaria ao 3º verso e, na terceira, alternou-se com o corte logo no 1º verso, em adição ao já predominante estilo de corte no 3º.

O *Tanka* traduzido anteriormente segue a tendência de sua época e exemplifica bem o corte no 2º verso: “Em Wakaura molhei até as mangas / Concha largada, apesar de recolher, amor não esqueço” (com a barra aqui evidenciando a separação das orações, não dos versos).

### 7. A Escrita em *Man'yōgana*

O *Man'yōgana* não é utilizado exclusivamente no *Man'yōshū*, mas por ser uma obra tão expressiva, a forma de escrita passou a ser denominada em paralelo à coletânea de poemas. Assim como esta é a primeira coletânea em vernáculo, a forma de escrita também é considerada a primeira forma de grafia em língua japonesa que se tem registro. Seu nome pode ser traduzido como “Silabário de uma Miríade de Folhas”, caso se considerar o nome da coletânea e o sentido que modernamente se tem de *Kana*, que continua sendo usado com *Hiragana* e *Katakana*, os dois silabários que completam o idioma e são puramente fonéticos. Mais literalmente, podemos entender como “Nomes Assumidos da Miríade de Folhas”.

### 7.1. O que é o *Man'yōgana*

Muito se confunde no ocidente os idiomas japonês e chinês por usarem os mesmos caracteres ideogramáticos para realizar, em grande parte ou na totalidade, a sua escrita. No entanto, os idiomas são completamente diferentes, salvo algumas exceções advindas do forte intercâmbio cultural que marca a história dos dois países, dentre os quais podemos citar o uso dos ideogramas, ou “Letras dos Han”, tradução direta de *Kanji* 漢字 em japonês e *Hanzi* 汉字 em chinês.

Da mesma forma que, no Ocidente, a expansão de um grande império, o Romano, levou as letras romanas a serem usadas nos diversos territórios em que sua influência se fez presente, no Oriente, o Império Chinês levou o uso de seus caracteres às regiões vizinhas, mesmo para aquelas que não tiveram imposição linguística e que mantiveram seus próprios idiomas nativos. Segundo Wakisaka (1992), existem comprovações arqueológicas da existência de escrita na China desde 1700 a.C., enquanto no Japão os primeiros registros encontrados de grafias datam do século V, sendo eles em espadas encontradas em Inari, Saitama, e em um espelho, à época da escritura do livro sob a guarda do santuário Sumida Hachiman, em Wakayama.

Assim, para ter contato com essas culturas estrangeiras e manter seus próprios registros, os oficiais do governo chinês utilizavam sua escrita ideogramática de forma fonética para representar os sons que ouviam dos idiomas estrangeiros de forma que conseguissem ler posteriormente. Esta técnica de representação, inclusive, continua sendo utilizada pelos chineses até hoje, e pode ser observada não só no nome de localidades (Brasil se escreve 巴西 *Bāxī*) como também no de marcas internacionais (Coca-cola se escreve 可口可乐 *Kěkǒu Kělè*).

Entre os séculos VII e VIII, essa forma de representação começou a ser utilizada pelos próprios japoneses para escrever em vernáculo. Até então o padrão aceito era que a escrita elevada e os registros oficiais fossem feitos todos em chinês, no máximo vindo acompanhados de símbolos entre os ideogramas que seguiam convenções para indicar como o texto em chinês deveria ter sua ordem alterada para ser compreendido dentro da sintaxe da língua japonesa. Essa convenção é o que se chama de *Kanbun* e pode ser observada nas transcrições de poemas feitas acima, ao final do poema longo de Hitomaro, como uma nota explicativa que indica que, na época da compilação, em outros registros contemporâneos, podiam ser vistos

versos diferentes para o mesmo poema: 或本有 下 謂 二 之名耳聞而有不得者 一 句 上 (o texto em chinês 或本有謂之名耳聞而有不得者句 seguindo as instruções em caracteres pequenos fica reorganizado como 或る本には之を「名耳聞而有得不得者」と謂へる句有り – Que ficaria *aru hon ni ha kore wo* “na nomi kikite arieneba” to *iheru ku ari*, ou “Em certo livro o verso final se lê: Não consigo esquecer” em tradução nossa – com os caracteres pequenos apenas aqui neste parêntese sendo as partes da língua japonesa que precisam ser presumidas pelo leitor, sendo elas elementos sintático que não têm paridade no chinês).

No material de apoio de literatura e língua pátria (*kokugo*) para o ensino nas escolas japonesas, o *Kokugo Binran*, o *Man'yōgana* não é elaborado para além de seu caráter de escrita fonética, mas em seu livro *Man'yōshū, Vereda do Poema Clássico Japonês*, Geny Wakisaka faz um apanhado mais detalhado de sua complexidade, apresentando uma divisão em 4 sistemas diferentes de utilização observados na coletânea do *Man'yōshū*: 1) O uso puramente ideogramático, com todos os elementos característicos da língua japonesa ficando completamente ocultos e dependendo da percepção do leitor; 2) O chamado *Hentai Kanbun* (変体漢文), que ela traduz como Estilo Chinês Adulterado, que constrói em cima da noção de *Kabun* apresentada acima, adicionando elementos sintáticos chineses para guiar a relação entre as palavras e mantendo a ordem canônica do idioma estrangeiro; 3) A transcrição exclusivamente por *Man'yōgana*, ou seja, elementos fonéticos presumidamente sem conexão com a semântica do ideograma; e 4) Transcrição com “uso lúdico dos ideogramas, mediante a superposição de idéias ou homófonos”<sup>20</sup>. Para ilustrar o que significa um conceito aberto como “uso lúdico”, podemos levantar como exemplo o verso 「色二山上復有山者」 do poema 1787 no volume 9 da coletânea, que lido literalmente seria “*Ironi Yama no Ue Mata Yama Aru ba*” e conteria mais moras do que cabe no verso. É uma charada para o leitor, pois “*Yama no Ue mata Yama Aru*” (Acima da montanha há outra montanha) indica a sobreposição de dois ideogramas de montanha 山, formando o verbo “sair” 出, diante do que a leitura real do verso passaria a ser 「色二出者」, ou “*Ironi Ideba*”, “Caso (o sentimento) saia na cor (em minha face)”.

Há, no entanto, alguns desafios que às vezes ficam ocultos quando se fala de *Man'yōgana* como representação gráfica dos sons da língua japonesa. Primeiramente, não existem gravações sonoras de que tipos de sons eram esses, mas sabe-se que não são exatamente os mesmos que se tem atualmente, mais de mil anos depois. Uma grande hipótese,

20 WAKISAKA 1992 p. 37.

inclusive, aponta para a existência de 8 sons vocálicos na época da escrita do *Man'yōshū*, sendo representados como (a, i, i, u, ü, e, ë, o, ö), enquanto o japonês moderno possui apenas 5, (a, i, u, e, o)<sup>21</sup>. E, mesmo assim, essa diferença entre as vogais é suposta em face do uso diferenciado de ideogramas em todos os contextos de palavras que atualmente são homófonas; não pode, portanto, ser confirmada a existência dos sons nem o timbre deles. Em segundo lugar, a variedade de representações em *Man'yōgana* gera incerteza quanto ao que representa um papel fonético e o que representa um papel semântico na estrutura do poema. Além disso, é preciso diferenciar também quais ideogramas mantiveram os mesmos significados, as mesmas leituras (seja em língua japonesa, seja em língua chinesa, pois que leituras chinesas dos ideogramas foram importadas pelo Japão várias vezes ao longo da história, levando à multiplicidade de pronúncias que existem contemporaneamente, enquanto na China cada ideograma raramente possui mais de um som). Estudar a história do idioma chinês tampouco resolve essa questão, pois os chineses também não possuíam outras formas de gravar seus sons de fala, e a alternância de dinastias no poder levava à alternância de variações de prestígio da fala, num idioma que, mesmo contemporaneamente, as variações regionais são tão dissonantes que há fervoroso debate entre os linguistas sobre se podem ser considerados o mesmo idioma ou se vários idiomas do mesmo tronco. Sobre essa dificuldade, ressalta Ōtani Masao, no final do volume 1 do *Man'yōshū* da editora Iwanami Bunko com tradução para língua moderna e notas explicativas, que “Sobre a dificuldade de sua leitura, podemos apontá-la pelo fato de que na cópia mais antiga que se pode confiar na procedência, o *Genryaku Kōbon Man'yōshū* do Período Heian, ao lado de "籠毛與美籠母乳" está escrito em *katakana* "kokekoromochi", que visivelmente não combina com a leitura que se deve fazer dos ideogramas originais”<sup>22</sup>.

O *Man'yōgana* é dividido então em *Kungana* 訓仮名 e *Ongana* 音仮名, quando os ideogramas são utilizados para representar as sílabas do japonês, respectivamente através das leituras japonesas associadas ou a partir das leituras chinesas adaptadas para a fonologia do japonês, e em *Seikun* 正訓 e *Gikun* 義訓, que representam o significado do vocábulo no Japão, através do seu significado canônico ou de uma leitura por convenção<sup>23</sup>. Aqui, a

21 WAKISAKA 1992 p. 38.

22 ŌTANI in SACHIKU et al. *Man'yōshū* vol 1 2019 p. 496 「それを読むことの難しさは、平安時代に書写された元暦校本万葉集という由緒ある古写本などに「籠毛與美籠母乳」（コケコロモチ）と原文の文字に明らかに合わない片仮名傍訓が施されていることから察することができるだろう。」 tradução nossa.

23 ŌTANI in SACHIKU et al. *Man'yōshū* vol 1 2019 p. 499.

classificação separa os usos traçando uma linha bem definida, mas é difícil separar completamente, como visto acima e que retomaremos adiante.

## 7.2. O *Man'yōgana* além da simples representação fonológica

Seguindo a tradição poética registrada nos livros consultados, especialmente, no *Man'yōshū*, com traduções para japonês moderno e notas explicativas da Iwanami Bunko, as traduções feitas por nós e apresentadas até este ponto do trabalho todas foram bastante fiéis ao que é apresentado como pacífico na leitura dos poemas, apenas tentando encaixar a métrica em português com a prescrita para a forma original (observando-se que, como a mora da poesia também é a unidade mínima da fala cotidiana, preferimos contar em português também a sílaba comum em vez de sílaba poética). No entanto, a tradução, principalmente a de poesia, possui diversas nuances e desafios, que se multiplicam quando falamos de passar entre idiomas com representações grafemáticas tão diferentes quanto o japonês ideogramático e o português alfabético.

Neste sentido, Takashina (2015) nos apresenta a um conceito fundamental para a leitura que aqui pensamos em mostrar. Em seu capítulo “Ideogramas e a Língua Japonesa”, o autor escreve que “Por exemplo, se quisermos usar o ideograma puramente como símbolo fonético, mesmo assim não é possível se desvencilhar de considerar o seu significado”<sup>24</sup>. O autor cita como exemplo tanto o nome em japonês quanto em chinês para os Estados Unidos, respectivamente Beikoku (米国) e Měi Guó (美国), criando confusões sobre como um país sem cultura de consumo de arroz poderia ser “País do Arroz”, ou um dos grandes adversários políticos internacionais contemporâneos, o “País Belo”. Na verdade, “América”, escrito foneticamente como 亜米利加 e 亚美利加, foi abreviado e assim estabeleceu-se a convenção por trás dos nomes, embora argumenta Takashina (2015) que de toda forma é inescapável o poder semântico do ideograma de mostrar presente a sua ideia mesmo quando é utilizado foneticamente.

Nesse sentido também, Ōtani faz questão de ressaltar dois exemplos da força semântica do ideograma mesmo dentro do âmbito supostamente fonético do uso como

---

24 TAKASHINA 2015 「例えば、純粹に表音記号として漢字を使いたいというときでも、そこに何らかの意味が入り込んでしまうからである。」 p. 144.

*Man'yōgana*. Primeiro cita o poema de abertura da coletânea, no primeiro volume, o *chōka* do Imperador Yūryaku, que transcrevemos no item 3.2 e que começa da seguinte forma:

こもよ みこもち ふくしもよ みぶくしもち  
籠毛與 美籠母乳 布久思毛與 美夫君志持

Diz, então, Ōtani (2019) que “Entretanto, mesmo sendo silabar, também existem contextos em que não se pode ignorar o significado do ideograma. O ‘Mi’ de ‘Mikomochi’ é certamente uma sílaba fonética. Mas não podemos descartar que possa, ao mesmo tempo, ser um embelezador que elogia ‘Ko’”<sup>25</sup>. E segue com o segundo uso dos ideogramas quando traz também o exemplo de 「恋」 (amor), que, em diversos exemplos na Coletânea, aparece escrito como 「孤悲」, que representam foneticamente “Kohi” (grafia clássica do atual vocábulo Koi), mas o faz com os ideogramas de “Solidão” e “Tristeza”, descrevendo o aspecto melancólico do amor através da sobreposição fonética e semântica do *Man'yōgana* <sup>26</sup>.

### 7.3. Tradução da poesia (o efeito prático de pensar o *Man'yōgana* além da pura fonética)

Quando falamos de tradução de poesia no Brasil, principalmente em se tratando de poesia oriental, é quase indispensável trazermos à tona o argumento de autoridade de Haroldo de Campos para a mesa, que viu nos estudos de Fenollosa e de Pound não só um caminho para a produção poética que se tornou referência no mundo inteiro, como para a transposição entre idiomas da poesia. Embora as ideias tratadas sejam separadas por mais de dez séculos da coletânea alvo deste trabalho, é muito oportuno para nós a atenção dada à unidade ideogramática como portadora de uma contribuição às obras, tendo em vista a consciência semântica que Takashina, citado acima, mencionou em seu ensaio sobre o Japonês e os Ideogramas.

Entretanto, há que se observar que Fenollosa e Pound, como citados no trabalho de Haroldo de Campos, vão muito além da questão ideogramática em si, para buscar nas pequenas partes que compõem a escrita uma ideia primordial que rime com os elementos

25 ŌTANI in SACHIKU et al. *Man'yōshū* vol 1 2019 p. 500 「ただし、仮名ではあっても、その漢字の意味を無視できない場合もある。「美籠母乳」の「美」は確かに音仮名であろう。しかし、同時に「籠」をほめたたえる美称の意識がそこになかったとは言えない。」.

26 Idem p. 500.

como um todo. Não é uma ideia de todo estrangeira àqueles que embarcam no estudo de idiomas como o japonês ou o chinês, quando se deparam com a escrita com caracteres complexos e tão diferentes dos ocidentais. A ideia de que 日 (sol) se repete em outros ideogramas como um radical 晴 (dia ensolarado) ou 明 (iluminado) é inclusive uma ferramenta de memorização, pois 日 (sol) e 青 (azul) faz pensar em um céu azul com sol, o que é basicamente um dia ensolarado, e 日 (sol) e 月 (lua) foram na maior parte da história da humanidade o que de mais iluminado se podia observar na vida humana. Mas quando olhamos 暗 (escuridão) formado por 日 (sol) e 音 (som) podemos travar diante da dúvida de por que o som do sol é escuridão? Ou talvez como procurar a mesma lógica em ideogramas como 鬱 (melancolia, depressão)?

Mesmo se olharmos a poesia chinesa antiga, que foi alvo de extenso estudo dos autores e também guiou Haroldo de Campos ao pensar a relação poética do ideograma, e que inegavelmente pode ser considerada o berço dessa escrita que se espalhou para todos os países que cercavam o antigo império chinês (em muitos já também abandonada contemporaneamente, como a Coreia do Sul, que atualmente usa o sistema próprio do Hangul). Vejamos por exemplo a poesia de Li Bai, poeta chinês que viveu entre 701-762 d.C.<sup>27</sup>, pouco antes da data estimada da conclusão do *Man'yōshū*:

### 望天门山

天门中断楚江开、  
碧水东流至此回。  
两岸青山相对出、  
孤帆一片日边来。

### Wàng Tiānmén Shān

Tiānmén zhōngduàn chǔ jiāng kāi  
Bì shuǐ dōng liú zhìcǐ huí.  
Liǎng'àn qīnshān xiāngduì chū,  
Gū fān yī piàn rì biān lái.

### Contemplando o Monte Tianmen

Parece que o Monte Tianmen  
partiu-se, de propósito, em dois,  
só para deixar correr  
o Grande Rio.  
As águas verdes  
que se dirigiam para o leste  
voltam-se aqui, rápidas, para o  
norte.

As duas falésias azuis  
nas margens  
erguem-se,  
e lá embaixo  
um resto de sol ilumina  
um barco solitário  
nas águas ensombradas.<sup>28</sup>

27 Li Bai, Du Fu, Wang Wei. Poemas Clássicos Chineses. p. 29;

28 Idem, pgs. 58 e 59.

Aqui, podemos observar um poema chinês clássico tanto na sua escrita ideogramática quanto na transcrição em letras ocidentais em *pin'yin*. Achemos interessante acrescentar a transcrição fonética para deixar mais visível uma das questões: a primeira é a relativa escassez de radicais comuns entre si nos ideogramas, que poderíamos afirmar que rimam mais na totalidade do que em sua fragmentalidade, ou seja, os ideogramas e seus sons entre si, do que olhando para os seus pedaços formadores. E, sobre a ideia de rimas, isto serve como ponte para a segunda questão que pretendemos levantar, uma vez que este poema, embora não propriamente “rimado” como no sentido da poesia ocidental, possui esquemas sonoros que chamam a atenção, como *zhōng* (中) e *jiāng* (江) no primeiro verso e *yī piàn* (一片) com *rì biān* (日边) no último. Isto para, sem nos estendermos muito na poesia chinesa, que não é alvo do trabalho, traçar uma ponte entre a produção poética também do século VIII que influenciava os poetas japoneses, indo da ideia de observar o ideograma em sua profundidade significativa que Haroldo de Campos traz em seu texto e chegarmos na ideia da totalidade do caractere no *man'yōgana*, sem, no entanto, nos determos olhando radical por radical.

Nisto, é válido referenciar uma questão importante por trás dos processos de criação dos ideogramas. Yu-Kuang Chu, em “Interação entre Linguagem e Pensamento em Chinês”<sup>29</sup>, descreve quatro princípios da criação do ideograma: a representação pictográfica (para objetos visíveis como sol e montanha), a construção diagramática (para conceitos simples que não se materializam no mundo real como cima e baixo), a sugestão (dois conceitos somados que levem à ideia de um terceiro conceito relacionado a eles) e a combinação de um elemento de significado com um elemento de som (ao que ele cita o exemplo de “oceano” (洋), que é formado por um radical à esquerda que indica “água” (氵) e à direita por “ovelha” (羊), sendo que ovelha seria apenas para indicar o som). A isso, somam-se dois processos de variação diacrônica que o *Kokugo Binran* adiciona no item sobre 六書<sup>30</sup> (Rikusho, as seis formas de escrita), que embora não necessariamente influenciem na forma do ideograma em si, atuam sobre seus sons e ideias. São elas 轉注 (*Tenchuu*) e 假借 (*Kasha*), respectivamente processos pelos quais o ideograma teve sua leitura e significado alterados por associação de ideias ao longo do tempo (como 樂 que originalmente lê-se *Gaku* como na palavra *Gakki* 樂器 de instrumento musical e evoluiu para *Raku* de prazer, divertimento) e a alteração pelo uso exclusivamente fonético das palavras (como 亜 que é associado ao conceito de Ásia pelo uso em 亜細亜). Não são processos exclusivamente da língua japonesa, uma vez que em outros

29 Tradução Heloysa de Lima Dantas in DE CAMPOS, Haroldo. *Ideograma Lógica Poesia Linguagem* p. 231.

30 *Kokugo Binran* p. 450;

textos pudemos observar referências a usos parecidos no chinês (como Takashina menciona o uso de 美 em 美国 para nomear os EUA), mas não estão mencionados por Yu-Kuang Chu, para todos os efeitos.

É muito relevante a questão diacrônica do ideograma, inclusive, como Ōtani ressalta no seu apêndice ao volume 1 do *Man'yōshū*, pois a leitura que foi transmitida através dos tempos nem sempre corresponde ao que temos contemporaneamente e ler a coletânea é também um trabalho profundo de decifrá-la não só poeticamente, como linguisticamente. Cita-se como exemplo disso o ideograma 「激」 usado hoje pacificamente como 激しい (Hageshii). Mas, em obras de eras passadas, Hageshii não era escrito com 激, mas como 烈しい、厲しい ou até mesmo 劇しい<sup>31</sup>. Isto influencia diretamente na leitura de estruturas como 「石激」 que inicia o poema de número 1418, de Shiki no Miko, e levou a leituras diferentes ao longo de épocas diferentes, como イハソソク (Iwasosogu) e イハハシル (Iwahashiru), alterando também o seu significado. No mesmo sentido, outras leituras são obscuras e outros ideogramas são um mistério para os pesquisadores modernos. Como as pessoas que viveram há mais de 1300 anos atrás entendiam os caracteres, como pronunciavam-nos, que associações faziam em relação a eles? Existem muitas dúvidas por trás do *Man'yōshū* e do *Man'yōgana*, o que nos faz pensar também que, assim como Ōtani faz a ressalva de que em livros e épocas diferentes os poemas podem apresentar leituras diferentes, também precisamos ter em mente que apesar de toda a pesquisa em dicionários e gramáticas de língua clássica existe um espaço na interpretação e tradução da poesia também pela sua visão anacrônica.

Feita esta reflexão sobre a tradução, a seguir trazemos a análise e tradução de alguns poemas que servem de exemplo concreto para tudo o que discorremos até aqui sobre a visão semântica do ideograma na leitura da poesia escrita em *Man'yōshū*. Para mais detalhes sobre cada um deles, também é possível consultar as notas no apêndice ao final deste trabalho, que apresentam algumas explicações gramaticais e uma opção de tradução baseada apenas na tradução para japonês moderno.

### 7.3.1. Poema 1

---

31 ŌTANI in SACHIKU et al. *Man'yōshū* vol 1 2019 pgs. 503-504.

Começemos com um poema curto já apresentado acima, o *Tanka* nº 12:3175, sem autoria conhecida, sobre alguém que, numa praia em Wakaura (também chamada Wakanoura), sofre com um coração partido sem conseguir esquecer a pessoa amada:

わかうらに そでさへぬれて わすれが  
若浦尔 袖左倍沾而 忘貝  
ひりへどいもは わすらえなくに  
拾杼妹者 不<sub>レ</sub>所<sub>レ</sub>忘尔

Em Wakaura  
Molhei até as mangas  
Concha largada  
Apesar de recolher  
Amor não esqueço

O poema utiliza-se de duas figuras poéticas conhecidas da poesia japonesa, a manga molhada e a concha esquecida (traduzida como largada para caber na métrica). A manga molhada confunde-se com o cenário de praia, e as mãos abaixadas à orla, mas tradicionalmente usa-se como representação do choro, a partir de um gesto de se colocar o braço à frente dos olhos, que também pode ser considerado estereotípico de choro aqui no Brasil. A segunda figura poética, da concha esquecida, remete ao fim de um relacionamento. Quando vivas, as ostras trazem duas conchas opostas que se completam, mas na praia, seus restos mortais vêm separados e encontram-se as conchas não em pares, mas solitárias.

Assim, sem a necessidade de respeitar a métrica formal do poema curto japonês, poderíamos oferecer também a seguinte tradução com base na leitura canônica moderna: “Em Wakanoura molho até minhas mangas. Mesmo que eu recolha a concha esquecida, da minha amada eu não consigo esquecer”<sup>32</sup>.

Até aqui o comentário entraria apenas no escopo de uma tradução simples, comum a diversos idiomas e, embora pouco se tenha do *Man'yōshū* traduzido para a língua portuguesa e isso por si só talvez já fosse uma contribuição aos estudos japoneses no Brasil, ainda não chegaria ao ponto que almejamos neste trabalho.

Observe-se que, no Japão, para a leitura dos poemas escritos em *Man'yōgana*, hoje em dia, os especialistas fazem um trabalho de tradução interno ao próprio japonês, transformando a enigmática escrita apenas em ideogramas no esquema contemporâneo que mistura ideogramas modernos e silabário:

若の浦に袖さえ濡れて忘れ貝拾へど妹は忘れなくに<sup>33</sup>

32 SACHIKU et al. *Man'yōshū* vol 3 2019 p. 429.

33 Idem p. 428

若浦尔袖左倍沾而忘貝拾杼妹者不<sub>レ</sub>所<sub>レ</sub>忘尔<sup>34</sup>

No entanto, quando comparamos os dois assim, em conjunto, não podemos deixar de pensar na perda de informação que acontece quando substituem os ideogramas, carregados de informação semântica, pelo silabário moderno apenas fonético. Pensando nas referências de Takashina (2015) e de Ōtani (2019) sobre o peso semântico indissociável dos ideogramas e a consciência que o poeta tem desse significado não só na hora da leitura do poema, como na hora de sua composição, isso se traduz apenas em parte para a leitura em japonês moderno e fica completamente perdida quando passado para a grafia alfabética ocidental.

Consideremos inicialmente a partícula さえ (*sae*), que na gramática do japonês clássico exerce um papel aditivo correspondente ao ~まで (も) na língua contemporânea. No *tanka* em questão, a partícula é escrita como 左倍, respectivamente com os ideogramas de “esquerda” e “vezes”. Essa mesma opção foi observada em 12:3181, no poema:

しろたへの きみがしたびも われさへに  
白細之 君之下紐 吾左倍尔  
けふむすびて あはむひのため  
今日結而名 将<sub>レ</sub>相日之為

(Fino branco o)  
Fio de sua roupa  
Neste dia eu  
Quero dar-lhe o nó, hein  
Pelo dia de vê-la

O que, a princípio, poderia indicar um enfraquecimento da semântica dos ideogramas em prol de uma identificação maior com a partícula japonesa em si. No entanto, contexto de uso relacionado à movimentação de mãos combina com a ideia de esquerda e direita e, olhando mais à frente, no poema 13:3225 encontramos a partícula *sae* escrita logo no segundo verso com o ideograma de 塞 (segundo o dicionário Michaelis Japonês-Português ele forma o verbo *Fusagu*, com os significados de tampar, fechar, bloquear, obstruir, impedir, interromper, ocupar, encher, estar deprimido<sup>35</sup>). A leitura em língua moderna proposta no volume 4 do *Man'yōshū* editado pela Iwanami Bunko<sup>36</sup> considera que ambos os casos devem ser lidos como a mesma partícula. Embora seja uma amostragem pequena, nos aponta na direção de uma intencionalidade por trás da escolha dos ideogramas que justificaria a variação de escolha de ideogramas.

34 SACHIKU et al. Houteiban Manyoushuu Honbunhen. 2022 p. 327

35 MICHAELIS p. 104.

36 SACHIKU et al. *Man'yōshū* vol 4 2019 pgs. 32-33.

Quanto aos substantivos 若浦、袖、忘貝 e 妹, há pouco o que se comentar, uma vez que eles trazem sua semântica inegável. Wakaura (ou Wakanoura, como também é possível ler) é o nome de um lugar na cidade de Wakayama (e preserva esse nome até hoje, mais de 1000 anos depois de composto o poema), “sode” é manga da roupa, “*wasuregai*” a concha esquecida formada pelos ideogramas de “esquecer” e “concha” e o vocábulo “*imo*” designa a mulher amada ou esposa, o que pode ser considerado confuso do ponto de vista moderno, onde o ideograma passou a ser utilizado com o sentido de irmã mais nova (*imōto*).

Nos verbos é que se encontra o maior desafio a esta tradução. No poema, 沾 é uma forma antiga do verbo “*nureru*” (molhar) que modernamente se escreve com o ideograma 濡, enquanto tanto 拾 (*Hiriu* no poema, atualmente *Hirou*) quanto 忘 (*Wasuru* no poema, atualmente *Wasureru*) continuam como caracteres de uso corrente. Até aqui, não parece haver muita dificuldade; é nas partes apostas a eles que surge a verdadeira dificuldade. Na língua japonesa os verbos costumam ser combinados com 助動詞 (*Jodōshi* ou Auxiliares Verbais) e/ou com 助詞 (*Joshi* ou Partículas) que lhe adicionam significados como o *Sae* visto acima, que também era uma Partícula, só que ligada a um Nome (名詞 *Meishi*). As partículas ligadas a verbos no *tanka* em questão são 而 (~te, partícula conectiva de conjunção simples), 杼 (~do, partícula conectiva causal adversativa ou condição real – contrariedade na Introdução à Gramática da Língua Japonesa<sup>37</sup>) e 所 (~e, que, segundo a tradução publicada pela Iwanami Bunko —e que nos daremos a liberdade de discordar mais à frente— aparentemente figura como um auxiliar verbal indicando potencialidade, a possibilidade de realização da ação, embora pelas tabelas de conjugação o verbo *Wasuru* com o auxiliar de *Jihatsu* ou *Kanou* RU, conjugado na forma conectiva imperfectiva [未然形 *mizenkei*] para somar-se ao なくに, seria 忘れ *wasurare*, muito mais próxima à forma moderna do verbo).

O 而 é o que mais se aproxima da função que exerce como partícula<sup>38</sup>, tendo uma função aditiva tanto no japonês quanto no chinês, embora pouco se observe o uso deste ideograma na língua japonesa moderna nem figurando entre os *Jōyō Kanji*, uma lista de ideogramas básicos para publicações oficiais e ensino escolar. A função potencialidade/possibilidade de realização da ação do 所 é baseada na análise e tradução para língua moderna da bibliografia consultada, embora tenhamos observado também em outros poemas esta forma que parece ser ainda um apego grande à escrita em *Kanbun* explicada anteriormente (não à toa mesmo no poema em questão podemos ver o uso do *kariganeten*, o

37 OTA, Junko et al. 2001 p. 109.

38 <https://kanji.jitenon.jp/kanjie/2481.html> acessado 26/09/2023 às 14h38.

ㇿ pequeno que indica a inversão da ordem dos ideogramas ao redor para adaptar a leitura do chinês para o japonês).<sup>39</sup> O que temos para comentar sobre o uso de 所 em *Kanbun* aqui é que este normalmente é utilizado em 5 funções: 1) Substantivadores Mono ou Koto; 2) Voz passiva; 3) Motivação ou Conjectura; 4) Ditames ou falas da sociedade; 5) Lugar. Nos parece apropriado que seja a voz passiva sendo utilizada para formar a estrutura 「妹は、忘れられないこと」 que traduzimos “Sobre a amada, não é esquecida”.

Da mesma forma, temos 杼, cujas leituras que encontramos foram *Sho, Jo, Cho, Tochi, Donguri e Hi*, nenhuma delas realmente combinando com a leitura Do, que foi deduzida pelos especialistas. Ele pode significar tanto um carretel de linha usado para costura, em formato parecido com o de um barquinho, ou pequenas nozes de árvores como kunugi ou tochinoki, o que nos levou a pensar que poderia estar acompanhando o verbo *Hirou* como uma rima visual entre a noção de recolher e pequenas nozes caídas embaixo da árvore (como as conchas na praia), ou da tentativa de encontrar o fio do destino (enrolado no carretel). Entretanto, embasar estas avaliações necessita de pesquisa mais profunda de figuras poéticas correntes na época clássica, e com o material disponível atualmente somente pudemos confirmar que existem outros usos do mesmo ideograma como a partícula Do em outros poemas e com outros verbos, como:

**2932**

こころにわ もえておもへど うつせみの  
情庭 燎而念杼 虚蝉之  
ひとめをしげみ いもにあはむかも  
人目乎繁 妹尔不ㇿ相鴨

**3171**

なにわがた こぎづるふねの はろはるに  
難波方 水手出船之 遥々  
わかれきぬれど わすれかねつも  
別来礼杼 忘金津毛

**3191**

よし糸やし こひとすれど ゆふまやま  
不ㇿ欲恵八師 不ㇿ戀登為杼 木綿間山  
こえにしきみが おもほゆらくに  
越去之公之 所ㇿ念良國

e no momento o fio possível de traçar entre todos os usos do ideograma de 杼 nos 4 poemas é o sentido de adversatividade (que aparecem como a partícula conectiva ~が ou ~けれど

39 Podemos imaginar se aqui está uma possível origem para as várias formas de uso gramatical do ~ところ (tokoro, a leitura japonesa do ideograma) na língua moderna, mas esta é uma seara para a qual não encontramos até o presente momento bibliografia que embase o suficiente.

(も) , e o tema poético de melancolia amorosa, o que poderia envolver outras simbologias como o fio do destino ligando os amantes ou o nó no fio do quimono quando amantes se separam temporariamente.

Por fim, o 尔 (ni) é utilizado como partícula de caso, tendo sido importado do chinês como pronome de segunda pessoa<sup>40</sup> (atualmente é utilizado o 你 em mandarim, no japonês não há oficialmente um pronome de segunda pessoa, embora supõe-se que está surgindo como variação o uso de 君 e あなた com esse sentido) ou pronome demonstrativo, o que de certa forma coaduna com uma parcela das funções que o NI cumpre como partícula, embora de forma alguma se possa afirmar que é equivalente, uma vez que partículas e pronomes são classes de palavra completamente separadas na língua japonesa. A aproximação é apenas da semântica para traçar um paralelo sobre a visão semântica do caractere na composição e leitura poéticas.

Expostos os detalhes semânticos e sintáticos (estes até que não muito complexos, o poema é razoavelmente simples em sua estrutura) envolvendo o poema em questão, podemos prosseguir a discutir o impacto que esta consciência pode ter na leitura e tradução.

Vamos iniciar pela primeira parte do poema, os versos 1 e 2 「若浦尔袖左倍沾而」 (“Em Wakaura / Molhei até as mangas” na nossa tradução inicial). O topônimo Wakaura se mistura com a descrição do local pelos olhos de quem lhe batizou “Praia Jovem” (hoje em dia o local se escreve 和歌の浦, cuja pronúncia é a mesma mas o significado é “Praia da Poesia Japonesa”<sup>41</sup>) e parece pertinente ao trabalho, senão oferecer uma resposta, pelo menos a ponderação sobre a situação dos nomes próprios na leitura de literatura originalmente em idiomas com escrita ideogramática, uma vez que transmitem significados que influenciam na imagem que a pessoa receptora cria diante do que lê, e em vezes influenciam diretamente a atividade poética ou narrativa. Prosseguimos ao locativo (ni) e manga da roupa (sode) e paramos novamente em “esquerda” e “vezes” antes de chegar a “molhar”. Observando apenas os ideogramas e abstraindo os sons, chegamos a uma noção de “Jovem praia em manga esquerda vezes molho (e)” sobreposto ao significado em japonês canônico “Em Wakaura, molho até mesmo a manga”. Seria a intenção do poeta pintar a imagem de uma pessoa que enxuga as lágrimas com a manga esquerda, um choro insistente que leva a repetir a ação frequentemente? Ou está a manga molhada da água do mar, de tantas conchas que recolheu? De um jeito ou de outro esta é uma leitura que só surge a partir de uma visão ideogramática

40 <https://kanji.jitenon.jp/kanji/5880.html> acessado em 27/09/2023 às 09h09

41 日本遺産ストーリー acessado em <https://wakanoura-nihonisan.jp/story/> no dia 27/09/2023 às 09h38.

do poema e é uma porta que se fecha não só na tradução para as línguas alfabéticas estrangeiras, mas por incrível que pareça, também para o japonês moderno com sua escrita que mescla *kanji* e *kana*.

A segunda parte do poema ganha menos em termos de expansão de seu significado, por ser mais direta e desvelada em suas relações de significado. Temos 「忘貝拾杼妹者不<sub>レ</sub>所<sub>レ</sub>忘<sub>レ</sub>尔」, que traduzimos inicialmente como “Concha largada / Apesar de recolher / Amor não esqueço” dentro da métrica do poema curto. Concha largada, ou concha esquecida, nesse ponto a ideia e a leitura não divergem em absoluto, e a seguir o verbo recolher com a sua partícula causam mais desafio à tradução. Talvez seja o ponto mais difícil de toda a tentativa de leitura nesse sentido e aqui vale ressaltar que seria necessário uma pesquisa mais profunda para se traçar um verdadeiro padrão entre toda a poesia em *Man'yōgana* e afirmar talvez que é possível harmonizar os significados das partículas que se ligam a termos Nacionais, mas não a Relacionais e Nacionais-Relacionais, fazendo assim com que o que em japonês como língua estrangeira consideramos a flexão de verbos e adjetivos tenha sido alvo de um grau de abstração muito maior. Para este trabalho, nos limites do material a que tivemos acesso, vamos fazer uma leitura desta parte considerando a sequência “recolher” – “carretel” – “amada” como contendo um certo grau de intencionalidade, uma linha unindo o ato solitário e sofrido de recolher conchas esquecidas à mulher amada que é fonte do sentimento que inspira o poema, o que leva o poema a finalizar com a constatação de que essa conexão leva ao não esquecimento, escrito em ordem da língua chinesa como 不所忘 e reorganizado em japonês como 忘所不 o que bate com a morfologia de 忘れられない (*wasurerarenai*, japonês moderno). O NI ao fim é uma expressão cristalizada junto com a forma negativa do verbo, que substantiva a expressão no que se lê contemporaneamente ないこと (*naikoto*).

Assim, chegamos a uma leitura extensa do poema, que provavelmente jamais caberá completamente na métrica de 5-7-5-7-7 do *tanka*, mas que também é uma das facetas da beleza por trás da poesia japonesa. Podemos ler “Na praia de Wakaura, chorando, recolho, com minha manga esquerda ensopada, conchas esquecidas, mas, apesar de assim fazer, meu pensamento ainda está ligado à pessoa que amei, por mim ela não é esquecida”.

### 7.3.2. Poema 2

O segundo poema que pretendemos nos debruçar nesta oportunidade é o *Tanka* nº 6:919, um dos poemas mais conhecidos de toda a coletânea, também composto sobre a praia em Wakaura (ou Wakanoura). É parte de uma sequência de *chōka-hanka* compostos por Amabe no Akahito em 724 d.C. (ano inicial do período Jinki 神亀元年) ao visitar Kii no Kuni (atualmente províncias de Wakayama e Mie, a localidade em específico se encontra na cidade de Wakayama, onde os topônimos Wakanoura e Kataonami se encontram preservados até hoje). Segue o poema:

わかうらに しおみちくれば かたをなみ  
 若浦尔 塩満来者 滷乎無美  
 あしへをさして たづなきわたる  
 葦邊乎指天 多頭鳴渡

Em Wakaura  
 Quando quebra a maré  
 Não surge os vaus  
 Indo a os caniços  
 Grous cruzam lamentosos

Wakaura, como comentado no item anterior, é o nome de um local. O ideograma de 塩 (*shio*) tem o significado de “sal” e segundo o dicionário da Sanseido de língua antiga ele se diferencia de 潮 principalmente na relação que é explicitada pelos radicais dos dois ideogramas: 土, radical de terra, para o primeiro, indicando o sal mineral e 氵, radical de água, para o segundo, relacionando-o ao sal marítimo. O dicionário explica que no Japão antigo a ausência quase que completa de sais minerais que fossem extraídos fez os dois ideogramas serem utilizados de forma intercambiada. Assim, existe a interpretação corrente de que a associação aqui está em falar do sal no lugar da maré, a água salgada do mar, e por isso nas traduções para língua moderna substitui-se completamente o ideograma de 塩 por 潮. Por isso decidimos nos alinhar à ideia da aproximação dos significados e, ao questionar por que o poeta usou “sal mineral” em vez de “sal marítimo” na composição, pensamos no sentido de limitação do escopo significativo. Isto porque, nas entradas do dicionário de língua antiga, 塩 é realmente apenas sal ou água do mar, enquanto 潮, por sua vez, também têm ideias de uma boa oportunidade e de amabilidade.

Esse verso, 塩満来者 (*shio michikureba*), podemos relacionar com outras duas expressões 潮干潟 (*shiohigata*) e 潮満珠 (*shiomitsutama*), que podem ser traduzidos de forma mais literal possível como “banco que a água do mar secou” e “pérola que enche a água do mar” e são definidos como “banco de terra/areia que aparece quando a maré recua”<sup>42</sup> e “Esfera do mundo dos mitos que diz-se poder fazer a maré transbordar ao colocá-la na água

42 Sanseido Zenyaku Dokkai Kogo Jiten p. 588 「潮が引いて現れた干潟」 tradução nossa.

do mar”<sup>43</sup>. No entanto, no poema original o ideograma de 瀾 aparece no lugar de 瀾 e aquele tem sua ideia muito mais relacionada a sal do que a bancos de terra que surgem por debaixo do mar. Para apoiar a ideia da contraposição, podemos apontar o poema 7:1225, em que a tradução para língua moderna também traz 瀾, mas quando observamos o poema original vemos que está escrito como 方, indicando uma variação de usos que pode ser explorada em busca de intencionalidade. Esta é uma oportunidade de associar as ideias, pensamos, e ampliar as duas leituras para imaginar que “bancos de sal” ou até mesmo uma relação comparativa do mar revoltado com montes, uma vez que depois há a presença de “nami” que sonoramente pode-se confundir com 波, que significa “onda”, mas está escrito como 無美 (inexistir + beleza) e é lido como 無み, embora seja reconhecido na bibliografia consultada que o uso do ideograma de beleza provavelmente possui uma intencionalidade de adjetivar de belo o cenário descrito. Acreditamos ser possível congregarmos as ideias de 瀾を波 e 瀾を無み e ler os versos para além do “Quando quebra a maré / não surgem vaus”, em direção a uma interpretação de “Em Wakanoura as ondas da maré vêm e vão, sem dar espaço para que surjam os bancos por debaixo delas”.

A seguir, entramos na segunda metade do poema, onde o foco muda da praia de Wakanoura para os grous.

Sobre os elementos relacionais no poema, achamos especialmente interessante tecer um comentário sobre os usos de 者 e 天, por motivos diferentes. É certo dizer que, ao longo do *Man'yōshū*, é muito comum o uso de 者 para cumprir a função de partícula conectiva, unindo-se à forma imperfectiva ou à forma perfectiva do verbo. Mas chama a atenção que, apesar disso, o ideograma com a ideia de “pessoa” é repetidamente usado nessa função, embora não seja o único caractere com o som de “ha”. Nos perguntamos se haveria a intencionalidade de inserir no poema um elemento humano. No entanto, acaba ficando além do escopo deste trabalho pela quantidade de textos que precisariam ser analisados. Momentaneamente, podemos citar que existem poemas que simplesmente omitem a partícula e ela é deduzida pelos estudiosos ou transmitida em escritos antigos, o que pode indicar que há mais do que somente a relacionalidade linguística no uso do ideograma. Mais interessante se mostra neste poema o uso do 天 como て (-te), tendo em vista que em outros poemas o ideograma mais amplamente utilizado neste caso é o 而, menos imbuído de significado e importado do chinês com um uso bem próximo ao papel relacional dele no japonês. Prefere o

---

43 Idem p. 589 「海水につけると潮を満ちさせることができるという神話の世界の玉」 tradução nossa.

poeta usar 天 (lido como *Ama* ou *Ten*, com significado de céu/paraíso) e a isso também não resistimos questionar.

Aqui, 葦邊乎指天 é lido modernamente como *ashibe* (ou sua versão simplificada 芦辺, ou em uma mescla dos dois como 葦辺) seguido pela partícula de caso 乎 já mencionada na seção anterior, para conectar finalmente com 指天, lido como “*Sashite*” e interpretado em língua moderna como “*mezashite*” (目指して, ter por objetivo). Entretanto, 指す é o verbo apontar, como define o dicionário Michaelis no idioma moderno e possui uma pluralidade de significações no dicionário Sanseido de língua antiga, entre elas “Broto de vegetação nascendo” e “A maré cresce em sua direção” para o verbo em sua forma intransitiva e “objetivar”, “determinar” e “estender as mãos em direção, tentar alcançar”<sup>44</sup>, levando à conclusão de que fala-se aqui sobre “os *ashi*, *phragmite australis*, que brotam esticados tentando alcançar os céus”.

O último verso, sobre os grou, também traz uma questão interessante. Isto porque “Tsuru” é escrito como “Tadzu”, sem usar o ideograma 鶴 para o pássaro, mas com 多頭 a partir de suas leituras fonéticas, lendo-se literalmente “Muitas cabeças” (e aqui vale mencionar o papel de contador de 頭 para animais grandes, embora para pássaros também haja 羽, considerando o tamanho do animal há espaço para a utilização). Esse sentido é tão forte no poema que, mesmo na tradução publicada pela Iwanami Bunko para japonês moderno, foi adicionado pelos autores o 群れ em vez de apenas dizer que o grou canta/lamenta enquanto atravessa para dizer que o bando de grou canta/lamenta. Dizemos “canta/lamenta” porque o verbo usado 鳴く tem o significado da ação de fazer sons típica dos pássaros, para as quais temos diversas palavras em português, e que guarda uma relação de homofonia com o verbo 泣く, chorar, o que fez com que, posteriormente, se tornasse um *kakekotoba* (técnica que se utiliza da homofonia para pendurar outros significados em um mesmo poema, jogando com as palavras de forma parecida com trocadilhos, mas sem humor) frequente na poesia japonesa.

Desta forma, mesmo sem nos desviarmos refletindo sobre outras palavras e frases que podem surgir a partir da leitura, concluímos esta seção com a interpretação seguinte ao poema, indo de “Em Wakaura, quando quebra a maré não surgem os vaus. Indo a os caniços grou cruzam lamentosos.” a “Em Wakanoura as ondas da maré vêm e vão, sem dar espaço

---

44 SANSEIDO, p. 519 respectivamente 「草木の芽が出る」、「潮が満ちてくる」、「目指す」、「指定する」、「差しのべる」.

para que surjam os bancos por debaixo delas. Onde os caniços brotam esticados tentando alcançar os céus, os muitos groux atravessam cantando alto, objetivando-os”.

### 7.3.3. Poema 3

O terceiro poema é o de número 7:1213, um poema de viagem extraído do volume 7, que tem sua origem na coleção particular de Kakinomoto no Hitomaro (poeta mencionado no item 4.2 sobre a segunda era do *Man'yōshū*, um dos grandes nomes da época), segundo nota na própria coletânea. O texto, com tradução nossa, é como se segue:

なくさやま ことにしありけり わがこふる  
 名草山 事西在来 吾戀  
 ちえのひとえも なくさめなくに  
 千重一重 名草目名國

Monte Nagusa  
 Não era o que falam.  
 Um milésimo  
 Do coração partido  
 Não cura aqui em mim.

Sem entrar em detalhes sobre a dificuldade de traduzir o jogo de palavras que o poeta faz com Nagusayama (Monte Nagusa) e *Nagusameru* (verbo consolar), este é um poema que traz bastante informação visual na sua escrita.

Começando pelo segundo verso, 事西在来 (*koto ni shi arikeri*) é traduzido na versão da Iwanami Bunko como “Era apenas palavras”, mostrando a expectativa não correspondida entre o que é dito e a realidade do monte. Chama a atenção, no entanto, a escolha de ideogramas, uma vez que 事 (coisa) 西 (oeste) 在 (haver) 来 (vir) não exatamente levam o leitor à mesma conclusão imediata que os especialistas. No entanto, segundo o dicionário Sandeido de língua antiga, 事 (coisa) na época era comumente intercambiado com 言 (falar/palavra) e os significados, embora distintos, eram fortemente conectados. Em face disso, nos perguntamos se vale a pena procurar no ideograma a diferença entre 事 e 言. É impossível dizer ou até mesmo tentar deduzir o quanto havia de espaço para cada significado mesmo na aproximação semântica que eles possuíam na época. Mas assim como o poema envolve um grande jogo de palavras com o nome da montanha, não parece um exagero levantar a possibilidade de que aqui haja no mínimo a ideia de ambiguidade de sentidos, principalmente em vista dos próximos ideogramas utilizados. Isto porque a escolha de 西 (oeste) para as duas partículas 𠄎 e 𠄌 é também curiosa, junto com o ideograma de país ao final do poema, uma vez que o local do poema está entre os pontos de peregrinação

conhecidos como 西國三十三所 (33 lugares do país do oeste). Por fim, “haver” e “vir”, adicionando a isso o fato de que também há a atribuição da confecção do poema a um oficial público, a ideia de que este verso pode fazer referência a uma peregrinação coletiva ao oeste não nos parece de todo absurda. Tendo noção de que no Monte Nagusa se encontra um dos mais importantes templos de Wakayama, o Kimiidera, e, a partir dele, olhando ao oeste é possível ver a praia de Kataonami e o templo de Tamatsushima, duas localidades famosas para a poesia na época e até hoje, inicialmente pensamos que poderia ser uma referência à produção poética não raramente melancólica e com temática de coração partido que tem as localidades acima como palco (como 12:3175 acima e o 9:1799 abaixo, por exemplo). Nós não descartamos completamente essa hipótese, mas nos parece que a ideia de “vir em peregrinação oficial para o país do oeste” conecta melhor os elementos da poesia.

O verso 吾戀 (*waga kofuru*) é um que simplesmente traz na escrita exatamente o que ficou definido como a sua fonética também. Até pelos poucos ideogramas utilizados, para chegar a uma conclusão que coubesse na métrica, a saída encontrada é a de que este é um caso de associação dos significados com o uso de palavras japonesas. Os ideogramas podem ser lidos como 吾 (eu) e 戀 (amor/saudosidade), embora na sua forma clássica em vez de 恋しい (*koishii*), na forma 戀ふる (*kofuru*).

A entrada no *shimo no ku* é um verso bastante interessante, que conecta com outra pesquisa que já fizemos anteriormente sobre o uso de sufixos de contagem na literatura japonesa. No trecho original, inclusive, o poeta preferiu registrar apenas as contagens, sem adicionar partículas: 千重一重 (lido como *chie no hitoe mo*). Torna-se mais interessante pelo fato de que, apesar de poder ser traduzidos na forma de contagem mesmo, como a versão em língua contemporânea da Iwanami Bunko preferiu fazer, o dicionário de língua antiga define 千重 como o empilhamento de um número incontável de coisas, enquanto 一重 como um tipo de antônimo direto no sentido “o objeto simplesmente, sem qualquer sobreposição”<sup>45</sup>. Modernamente, esse papel de sufixação do ideograma 重 não é mais utilizado, o que traz alguma limitação para a interpretação do verso, além da falta de bibliografia sobre contagem no período clássico. Por isso, decidimos nos manter numa linha entre a tradução para japonês moderno e as definições do dicionário e considerar, assim como no verso anterior que este também tem pouca adição pela observação dos ideogramas escritos.

---

45 SANSEIDO pgs. 757 e 1002.

O verso final é interessante, veja-se 名草目名國 (*nagusamenakuni*). Não só pela brincadeira que faz com o primeiro 名草山 – 名草目名國, como destacamos aqui pela repetição de Nagusa para formar outra palavra, como pela repetição da própria estrutura do substantivo próprio com o ideograma 名 (nome) combinado com 國 (país). Nagusa também pode ser uma palavra substantiva com o sentido de “consolo” ou podemos considerar a ideia de 名 como “fama vazia” ou “boatos na sociedade” e sua conexão com 草 e com 國 se referindo tanto ao Monte Nagusa quanto ao país (no sentido antigo de país, diferente da concepção ocidental moderna próxima à de “nação”, o Japão admitia vários países ou *kuni* como regiões administrativas submetidas à corte imperial). A isso, podemos somar a ideia de 目 que no dicionário clássico também abrange o sentido de “campo de visão”.

Assim, tendo em vista a leitura canônica do poema e adicionando a ela as ideias transmitidas pela escrita poderíamos propor uma leitura como “Monte Nagusa, vim por ofício aqui ao Oeste, mas ele não estava à altura de sua fama. Do meu coração partido, nem uma partezinha de milhar pôde ele consolar, enquanto olho decepcionado com este lugar e esta terra (país)”.

#### 7.3.4. Poema 4

O poema de número 9:1799 é mais um retirado da coletânea particular de Kakinomoto no Hitomaro. Assim como o apresentado na seção 5.1 sobre *chōka*, ele é um poema de perda, lamentando em saudade a falta da esposa falecida. Seu texto pode ser visto a seguir:

たまつしま いそのうらみの まなごにも  
玉津嶋 磯之裏未之 真名子仁文  
にほひてゆかな いももふれけむ  
尔保比呂去名 妹觸險

Tamatsushima  
Da fina areia da  
Praia das rochas  
A roupa quero pintar  
Pra amada eu tocar

Este é um *tanka* que vem para mostrar um pouco mais os desafios desta forma de leitura, talvez indicando que, no fim das contas, não serão de todos os poemas que poderemos decifrar ideias a partir de todos caracteres, ou talvez indicando que há elementos semânticos que, nestes mais de mil e duzentos anos entre a finalização do *Man'yōshū* e os dias presentes, ainda não foi possível recuperar completamente. Um grande exemplo disso é o ideograma 呂, que, apesar de fazermos uma pesquisa nos dicionários de língua japonesa mencionados na

bibliografia, a definição que encontramos se limitava a “Partícula TE da língua japonesa”, mostrando um surpreendente esvaziamento de significado. Por curiosidade, resolvemos pesquisar também em dicionários de língua chinesa, atrás de uma pista do que poderia ser sua origem, utilizando os aplicativos PLECO e JUZI 汉语, mas, no primeiro, a definição era a mesma dos dicionários japoneses e, no segundo, nem ao menos havia uma entrada para o ideograma. É difícil de imaginar que seja um ideograma sem ideia, criado apenas para servir de partícula, ainda mais quando observamos o uso variante de ideogramas para representação da partícula TE como 而 e 天, mas precisaríamos de uma pesquisa mais ampla para decifrar essa questão.

O topônimo 玉津嶋 mantém-se preservado até hoje e existe ainda o templo xintoísta 玉津島神社 na cidade de Wakayama, a oeste do Monte Nagusa e do Templo Kimiidera. Embora seja escrito como “Ilha do Ancouradouro Redondo”, a denominação se dava pela variação na maré que, ao subir, transformava os montes da região em ilhas. Atualmente, é um assentamento residencial e não há mais essa variação tão drástica do nível do mar. Da mesma forma, hoje em dia existe um local cujo nome de uma praia próxima ao bairro de Kada, escrito como 磯ノ浦, soa como no segundo verso Isonoura 磯之裏. Iso, no nome do local, possui essa variação de ideogramas com o mesmo significado, sendo também utilizado como substantivo no poema de número 7:1187 abaixo.

あびきする あまとかみらむ あくのうら  
 網引為 海子哉見 飽浦  
 きよきありそを みにしあれを  
 清荒磯 見來吾

Será que veem  
 Pescador com a rede?  
 Eu que, nas rochas,  
 Vim ver o mar brilhante  
 Akunoura bater.

Neste poema, o local Akunoura é considerado perdido nos dias de hoje e os pesquisadores das fontes consultadas não conseguiram determinar sua localização. Entretanto, no portal consultado Kii Manyo Network<sup>46</sup>, ele é considerado como sendo um poema sobre Kii no Kuni (atualmente províncias de Wakayama e Mie), o que nos faz pensar que talvez a referência a iso em ariso possa conectar Akunoura a Isonoura, mas esta ponderação foge ao escopo deste trabalho. Entramos neste ponto pois na tradução do poema tentamos pensar também a questão dos topônimos que, na língua japonesa, muitas vezes confundem a mera

46 Segundo nota no site os poemas e as suas interpretações são advindas do especialista em *Man'yōshū* e Professor Honorário da Universidade de Kinki, o Dr Norio Murase, como visto em <http://kii-manyou.life.coocan.jp/uta.html> acessado em 21/12/2023 às 11h30.

descrição do lugar e a consciência como nome de uma localidade, e, neste caso, seria proveitoso ler Isonoura como Isonoura ou seria o caso de ler como Praia das Rochas? Manter a leitura original pode em algumas oportunidades apresentar proveito do ponto de vista de uma tradução metrificada, mas não precisamos ficar presos a isso nesta seção. Parece-nos que, diferente de Tamatsushima, Isonoura segue no mesmo sentido de Kataonami (seção 7.3.2) e não é um caso de topônimo que à época já era tão cristalizado a ponto de se precisar abstrair completamente a sua escrita.

É especialmente interessante considerar o significado de Isonoura neste poema por causa da escolha de ideogramas para a escrita. Isto porque, como pudemos observar em diversos dos poemas anteriores, é bastante comum escrever *ura* com o ideograma de 浦, o que é coerente com a entrada do dicionário da Sanseido, onde o significado da palavra com este caractere é “praia” ou “costa”. No entanto, aqui vemos escrito com 裏 que tem sentido de “verso” ou “lado de dentro”. E mais, ele se une a 未 para formar um outro vocábulo, 浦廻, que é definido como uma parte da praia que se dobra formando uma curva interna, como uma enseada. E, aqui, podemos observar uma outra questão. No rodapé do *Houteiban Man'yōshū Honbunhen* há uma nota dizendo que, em outros registros preservados, há casos em que em vez de 未 o poema aparece escrito com 末, que embora seja parecido, possui leituras e significados completamente diferentes e impactaria também a ideia de se há a palavra *Urami* ou não. No entanto, vamos com a forma como ficou registrado na bibliografia consultada e, portanto, considerar o 未.

Sobre os dois versos seguintes, também há que se observar como destoam dos outros três do poema em sua natureza majoritariamente silábica da escrita, que também traz suas complicações para a tradução e interpretação. Se lido apenas pela escrita 真名子仁文, temos “verdade”, “nome”, “criança” (que também era usado como um sufixo para pessoas e coisas queridas), “pessoa” e “caractere” (ou “padrão/aparência”). Pela fonética e dentro do que é tido como pacífico para a tradução pra língua moderna, temos *Manago* escrito assim como 真砂, definido como uma fina linha de areia, mas como homófono há também 愛子, como uma criança querida, fofa, e nos perguntamos até que ponto podemos ver a sufixação de intimidade mencionada acima neste sentido, referindo-se à mulher amada. Neste, 仁文 é lido apenas como elementos relacionais, duas partículas.

No quarto verso, 尔保比弓去名, os ideogramas iniciais 尔保比弓 formam a palavra *Nihohite*, com o verbo *Nihohu* (*Niou*) conjugado com a partícula TE, o que seria grafado

como 匂 e modernamente é associado a odor. Na língua clássica uma de suas acepções é de perfumado, mas possui também uma associação forte com a beleza visual, inclusive com a ideia de pintar algo com uma cor bonita. Aqui, é um tanto mais desafiador atribuir uma coerência semântica à sequência de ideogramas 尔 (segunda pessoa), 保 (salvar, resguardar), 比 (comparar), 畀 (partícula TE), mesmo se excluirmos 畀 por haver uma nota de rodapé dizendo que em certo manuscrito preservado o poema é grafado sem este. Entretanto, pesquisando um pouco mais outros significados atribuídos aos ideogramas antigamente, encontramos também para 比 as seguintes formas: 1) Um dos itens das Seis Cerimônias (Rikugi, 六義) da poesia chinesa, a poesia que fala das coisas através de enigmas, posteriormente adaptado à poesia japonesa por Ki no Tsurayuki em um dos prefácios ao *Kokinwakashū* (Coletânea de Poemas de Outrora e de Agora, como mencionamos mais acima), mas este consideramos menos relevante a este trabalho, tendo em vista que é razoavelmente posterior ao *Man'yōshū*; 2) O significado que se atribui ao ideograma de 頃 (*koro*), relativo ao tempo das coisas; 3) O significado de 類 (*tagui*), tanto na ideia que comumente se vê de gênero (gênero na classificação de objetos) na língua moderna, como pela ideia de companheiro que está junto, colega de profissão. No mesmo sentido, 保 também possui a ideia de algo que continuou por longo período, de preservação. Por fim, 去名 tem o verbo “partir” e “nome”. O ideograma escolhido para *Yuku* não é nenhum dos dois que normalmente são utilizados (行・往) segundo a entrada no dicionário, mas coaduna com a ideia de “partir” e a acepção figurativa de “morte” que pode possuir e que podemos considerar um fio conector entre 去 e 行・往 e a temática de luto.

O último verso 妹觸險 traz pouca complexidade além do uso de ideogramas não simplificados para 觸險, que consiste no verbo 触る, *sawaru*, para tocar com o auxiliar verbal *kemu* representado pelo ideograma 險, que também fazia o adjetivo *kewashi* com significado de “rígido, severo, intenso” e “desbaratamente”, que nos parece bastante apropriado aqui. Este trecho é relacionado com outros poemas, na nota explicativa da Iwanami Bunko, para explicar a superstição poética da época de que, ao tocar nas mesmas coisas que preteritamente a esposa teria tocado, o poeta também estaria, indiretamente, entrando em contato com ela que não está mais nesse mundo.

A partir destas considerações, podemos interpretar o poema como: “Não tão ao fundo da praia de rochas de Isonoura, lá em Tamatsushima, sua fina praia de areia, eu fui pintar a minha vestimenta, em busca da pessoa mesmo, de verdade, e preservar o longo tempo com

você que se foi, a quem quero tocar minha amada”. Escolhemos interpretar a associação de ideogramas sobre caractere e nome verdadeiro no terceiro verso como uma referência à essência da pessoa de quem se fala, a mulher amada, e por isso não falamos de “nome” e “caractere” na tradução acima.

## 8. Considerações Finais

A tradução é uma empreitada muito dispendiosa de energia, e existem questionamentos sobre o quanto traduzir uma poesia seria recriá-la e partilhar, até certo ponto, da sua autoria. Essas questões se aprofundam quando pensamos a tradução de textos mais antigos como a Coletânea que trabalhamos no presente artigo.

Isto porque, como pretendemos evidenciar ao longo deste trabalho discorrendo sobre as diversas peculiaridades não só do texto, como de seu contexto cultural e histórico (basicamente entre as seções 3 e 6, com seus subitens), o afastamento cronológico e cultural é também uma grande barreira. Os esforços dos pesquisadores ao longo das eras não foram em vão, claro, visto que, se hoje em dia podemos ler e entender alguma coisa de um texto com mais de 1200 anos, é graças ao grande revezamento científico que veio passando a tocha do conhecimento através das gerações. Ainda assim, existe tanto que permanece obscuro que não é de todo absurdo pensar que talvez todos nós estejamos completamente cegos quanto ao que seus autores realmente intencionavam transmitir nas eras passadas.

Por isso, apesar dos incansáveis esforços dos pesquisadores, existem ideogramas que perderam sua essência no meio do caminho, ideogramas que mudaram de significado com a evolução do idioma, expressões e lugares-comuns que não ficaram gravados nos tratados de poesia que sobreviveram.

Então, o que é uma pesquisa já bastante difícil para a academia japonesa ao fazer a interpretação e tradução para idioma moderno, torna-se duas vezes mais complexa quando pensamos em tratar o tema em outro idioma, tão diferente do japonês e em um país tão distante. Existem algumas limitações em termos de bibliografia e são necessárias numerosas concessões em termos de métrica poética e das próprias formas de expressão, como nos defrontamos em relação ao poema sobre o Monte Nagusa. E esta não seria nem mesmo a mais difícil, quando pensamos no *Man'yōshū*.

Também fizemos um esforço para encontrar e desvendar interpretações que encaixassem o significado dos ideogramas da melhor forma possível para os poemas selecionados. Até certo ponto, este trabalho é menos minucioso do que o dos estudiosos que compararam os milhares de poemas cruzando os usos dos ideogramas para tentar decifrar os sons que eles provavelmente representariam, de forma que fizesse sentido se lido dentro do que conhecemos de vocabulário e gramática antiga, e o *man'yōgana* não facilita a vida de nenhum de nós, misturando tantas representações diferentes com usos tão aparentemente arbitrários. Mas isso também é uma das suas belezas, tendo em vista que trazia uma liberdade a mais para o poeta criar e imaginar dentro da cada vez menor poesia japonesa.

Assim como no poema da seção 7.3.4 não conseguimos encontrar outro sentido que pudéssemos aplicar a um dos ideogramas, imaginamos que em outros poemas da coletânea poderemos nos deparar com o mesmo problema, assim como provavelmente haverá outras tantas dificuldades para encaixar significados. Especialmente nas partes do idioma japonês chamados de Termos Relacionais, que tradicionalmente cumprem funções mais sintáticas do que semânticas. Chegamos mesmo a conjecturar que a significação do ideograma nestas partes da escrita possivelmente tenha sido vista como um incômodo que ajudou a impulsionar o processo de simplificação dos ideogramas em silabários puramente fonéticos, primeiro no que se convencionou chamar de *Hentaigana* e posteriormente no *Hiragana* e *Katakana*, resultando na escrita mista como temos hoje. Embora seja uma pista no sentido de que ignorar o significado dos ideogramas era pelo menos desconfortável, também não é uma informação que extraímos de qualquer fonte bibliográfica utilizada neste trabalho, e por isso colocamos aqui como um pensamento a mais que conclui a ideia toda desenvolvida.

A ideia não é de todo estranha aos pesquisadores da poesia do *Man'yōshū*, e isso fica claro não só por toda a pesquisa e bibliografia consultada, como pela apresentação de alguns poemas, por exemplo, na seção 7.3.2, cuja tradução para japonês moderno traz o significado dos ideogramas misturado com a fonética quando reconhece 多頭 (várias cabeças) para escrever 鶴 (grou) como uma um bando de grou, em vez de um só. No entanto, foi difícil precisar os limites a que os pesquisadores normalmente vão e até onde podemos nós mesmos ir. Isso, devemos considerar como um dos deveres de casa futuros deixados por este trabalho.

Mesmo que nem todos os poemas do *Man'yōshū* possam ser traduzidos à significação exhaustiva como, felizmente, conseguimos fazer na seção 7.3, ainda assim gostaríamos que tenha ficado satisfatoriamente embasada a ideia de que a leitura da poesia clássica japonesa

ganha muito em ser feita com atenção ao texto original. E isto, mesmo para leitores japoneses, cujas versões traduzidas para língua contemporânea nem sempre trazem o *man'yōgana* original, mas apenas a versão mesclada de ideograma e silabário à moda moderna. Para a tradução a línguas estrangeiras, talvez manter a versão original com ideogramas não signifique muito para quem não possui um nível alto de fluência em japonês, sendo necessário que se trate o texto de modo diferente, seja na forma de notas de tradução ou de textos expandidos como os que apresentamos aqui. Qualquer que seja o caminho escolhido, será extremamente satisfatório se este trabalho conseguir ser uma defesa eficiente da necessidade de se observar este supertexto presente nos ideogramas ao se debruçar na atividade tradutória.

## 9. Referências Bibliográficas

- ADACHI, Naoko. NINOMIYA, Minako. MOTOHIRO, Youko. MORITA, Takayuki (organização). *Puremiamu Karaa Kokugo Binran*, Tóquio: Editora Suuken Shuppan, 2020;
- CAMPOS, Haroldo de (org). *Ideograma Lógia Poesia Linguagem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993;
- HOMERO. *Iliada*. Trad Carlos Alberto Nunes. Edição Especial. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016;
- JOYOU KANJI HYOU, Agency for Cultural Affairs, Government of Japan acessado em <[https://www.bunka.go.jp/kokugo\\_nihongo/sisaku/joho/joho/kijun/naikaku/pdf/joyokanjihyo\\_20101130.pdf](https://www.bunka.go.jp/kokugo_nihongo/sisaku/joho/joho/kijun/naikaku/pdf/joyokanjihyo_20101130.pdf)> no dia 26/09/2023 às 14h30.
- KAJI, Nobuyuki (NIJOUAN, Shujin). *Kanbunpo Kiso* Hontou ni Wakaru Kanbun Nyuumon. 7ª Reimpressão. Japão: Koudansha Gakujutsu Bunko. 2011.
- Kanbun no 「 所 」 no imi, reibun, shikibetsu houhouwo kaisetsu! acessado em <https://oshiete-kanbun.com/2780/jyukenkanbun/jyukugo/> no dia 26/09/2023 as 17h35;
- KAWAMOTO, Kouji. *Nihon Shika no Dentou – Shichi to Go no Shigaku –*. 1ª Edição, 3ª Reimpressão. Tóquio: Editora Iwanami Shoten, 1993;
- KII MAN'YO NETWORK <<https://kii-manyou.life.coocan.jp>> acessado em 04/05/2023 às 15:57;
- \_\_\_\_\_, Wakanoura Man'yo no Wakanoura ni akogarete wakaki Shomu Tennou ga bakaserareta <<http://kii-manyou.life.coocan.jp/uta/wakaura/wakaura-top.html>> acessado em 04/05/2023 às 16:23;
- \_\_\_\_\_, NAGUSAYAMA <<https://kii-manyou.life.coocan.jp/uta/wakaura/1.html>> acessado em 11/10/2023 às 10h53;
- Kōjien Muryō Kensaku. Gakken Kogo Jiten 広辞苑無料検索、学研古語辞典 acessado em <<https://sakura-paris.org/dict/>> ;
- Li Bai, Du Fu, Wang Wei. *Poemas Clássicos Chineses*. Tradução Sérgio Capparelli e Sun Yuqi. Edição Bilingue. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016;
- NIHON ISAN STORY acessado em <<https://wakanoura-nihonisan.jp/story/>> no dia 27/09/2023 às 09h38;
- OTA, Junko et al. *Introdução à gramática da língua japonesa*. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses/FFLCH/USP, 2001;
- SACHIKU, KINOSHITA, KOJIMA. *Houteiban Man'yōshū Honbunhen*. Tóquio: Hanawa Shobo, 2022;
- SACHIKU, YAMADA, KUFUJI, ŌTANI, YAMAZAKI. *Man'yōshū vol 1 a 5*. Tóquio: Iwanami Bunko. 2019;
- SHIRANE, Haruo. SUZUKI, Tomi. LURIE, David. *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge University Press, 2016;
- SUZUKI, SOTOYAMA, ITOU, KOIKE. *Sanseidō Zenyaku Dokkai Kogo Jiten Daiyonban Kogataban*. 4ª Edição. Tóquio: Editora Sanseidō, 2013.
- TADA, Kazuomi. Kyuuketsuaidou wo Yomu, em <[https://opac.ll.chiba-u.jp/da/curator/900051957/Gobun\\_14\\_tada.pdf](https://opac.ll.chiba-u.jp/da/curator/900051957/Gobun_14_tada.pdf)> acessado em 13/09/2023 às 09h01;
- TAKASHINA, Shūji. *Nihonjin ni totte Utsukushisa towa nanika*. Tokyo: Chikumashobo, 2015
- WAKISAKA, Geny. *Man'yōshū* Vereda do Poema Clássico Japonês. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.

- WAKISAKA, Katsunori (coordenação). *MICHAELIS: dicionário prático japonês-português*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 2003.
- Weblio Kobun Jiten WEBLIO 古文辞典 acessado em <<https://kobun.weblio.jp/>>
- Kanji Jiten Online verbete sobre o ideograma 「杼」 acessado em <<https://kanji.jitenon.jp/kanjii/4015.html>> no dia 26/09/2023 às 9h17.
- \_\_\_\_\_ verbete sobre o ideograma 「而」 acessado em <<https://kanji.jitenon.jp/kanjie/2481.html>> no dia 26/09/2023 às 14h38.
- \_\_\_\_\_ verbete sobre o ideograma 「尔」 acessado em <<https://kanji.jitenon.jp/kanjil/5880.html>> no dia 27/09/2023 às 09h09.
- 錦織浩文『人麻呂の泣血哀慟歌と虫麻呂の泣血哀慟歌と〈畿内伝説歌〉』 acessado em <[https://ousar.lib.okayama-u.ac.jp/files/public/5/59985/20201005093056340123/okadaironkou\\_47\\_1\\_15.pdf](https://ousar.lib.okayama-u.ac.jp/files/public/5/59985/20201005093056340123/okadaironkou_47_1_15.pdf)> no dia 10/09/2023 às 13h08;
- 漆谷広樹『古代語形容詞の研究』 acessado em <[https://www.jstage.jst.go.jp/article/nihongonokenkyu/11/4/11\\_KJ00010239605/\\_pdf/-char/ja](https://www.jstage.jst.go.jp/article/nihongonokenkyu/11/4/11_KJ00010239605/_pdf/-char/ja)> no dia 12/09/2023 às 10h02;

## 10. Apêndice (notas às traduções)

Os seguintes poemas foram traduzidos por nós para este trabalho: 1:207 (5.3); 6:919 (7.3.2); 7:1187 (7.3.4); 7:1213 (7.3.3); 9:1767 (6.3); 7:1799 (7.3.4); 12:3175 (5.4 e 7.3.1); 13:3181 (7.3.1); 15:3612 (5.2); 16:3884 (5.1). Neste apêndice vamos apresentar algumas considerações gramaticais relativas às traduções que não foram comentadas no texto principal, foram apresentadas apenas em versão finalizada metrificada em português.

### 10.1 Notas ao poema 207 (da seção 5.3)

柿本朝臣人麻呂妻死之後泣血哀慟作歌二首

天飛也 輕路者 吾妹兒尔 里尔思有者 勲  
 欲<sub>レ</sub>見騰 不<sub>レ</sub>已行者 人目乎多見 真根久往者  
 人應<sub>レ</sub>知見 狹根葛 後毛將<sub>レ</sub>相等 大船之  
 思憑而 玉蜻 磐垣淵之 隱耳 戀管在尔  
 度日乃 晚去之如 照月乃 雲隱如 奧津藻之  
 名延之妹者 黄葉乃 過伊去等 玉梓之  
 使乃言者 梓弓 聲尔聞而 (一云聲耳聞而)  
 將<sub>レ</sub>言為便 世武為便不<sub>レ</sub>知尔 聲耳乎  
 聞而有不<sub>レ</sub>得者 吾戀 千重之一隔毛 遣悶流  
 情毛有八等 吾妹子之 不<sub>レ</sub>止出見之 輕市尔  
 吾立聞者 玉手次 畝火乃山尔 喧鳥之  
 音母不<sub>レ</sub>所<sub>レ</sub>聞 玉梓 道行人毛 獨谷  
 似之不<sub>レ</sub>去者 為便乎無見 妹之名喚而  
 袖曾振鶴 或本有<sub>下</sub>謂<sub>二</sub>之名耳聞而有不<sub>レ</sub>得者<sub>一</sub>句<sub>上</sub>

Dois Poemas que Hitomaro, Ason dos Kakinomoto, escreveu chorando sangue em profundo sofrimento após a morte de sua esposa.

Rota de Karu  
 (Vai voando pelos céus)  
 Pensar na terra  
 Que veio a esposa  
 Passionalmente  
 Vem desejo de vê-la  
 Mas se faço isso e vou  
 Olhos das gentes muitos  
 Se muitas vezes vou  
 As pessoas saberão  
 Depois poderei  
 (da Kazura rubra) vê-la  
 Penso em pedir  
 (Do grande navio) o qual

Paredões ladeiam  
 Rio (de brilho belo)  
 Então oculta  
 Continuo a amar  
 E cruza o céu  
 O sol para se pôr assim  
 Brilha lua que  
 A nuvem vem esconder  
 (Da alga em mar)  
 Flutua a amada  
 E na queda das  
 Folhas louras outonais  
 Aquele que traz  
 (Da bela Azusa) diz

E ao ouvir som [**Em certo livro lê-se "Só ouvir o som"**]

(Do arco de Azusa)  
Fico sem saber  
Que dizer, o que fazer  
E sem aguentar  
Só ficar ouvindo-o  
Meu amor que nem  
Um milésimo pode  
Assim consolar  
O sentimento aqui  
À qual ela foi  
Tantas vezes e voltou  
Cidade Karu

Onde paro e ouço  
(Divino Fio)  
Lá do monte Unebi  
Das aves eu não  
Consigo ouvir canto  
No caminho que  
(Da longa lança) viajam  
Nem uma pessoa  
Que passa lembra ela  
Sem o que fazer  
Chamo o nome dela

Balançando a manga [**Em certo livro se lê "Só ouvir nome dela / Era-me impossível"**]

Notas:

輕路 → Considerado como um jogo de sons entre *Kari*, o ganso selvagem japonês, e *Karu*, a cidade em que a esposa de Hitomaro teria vivido.

思有者 → *Shiareba*. Verbo + Partícula conectiva BA (接続助詞).

ねもころ → Atualmente *Nengoro*. Possui a ideia de dedicação do fundo do coração, passionadamente.

見まく欲し → *Mimaku* possui a ideia de ver. Com o *Hoshii*, indica o desejo de que ver, a expressão “*makuhoshi*” cristalizou-se e passou a ser utilizada como auxiliar verbal “*mahoshi*” em épocas posteriores, ainda pra indicar o desejo ou esperança.

已まず / 止まず → Parar, cessar. Aparece inicialmente com o ideograma de 已, mas em verso posterior também é escrito com 止.

人目 → O olhar das pessoas. Tem relação com como o romance era percebido na época da escrita, algo que não deveria ser percebido pelos olhos dos outros. Até mesmo ir visitar a pessoa amada de forma abertamente óbvia poderia ser considerado como um ato de falta de pudor ou pouco elegante.

まねく → Adjetivo em KU (ク形), *Maneshi*. Indica a repetição de ocorrências, de “muitas vezes”.

知りぬべみ → Verbo SHIRU intransitivo do tipo Yodan (自ラ四) + auxiliar verbal NU (助動詞) de completude (完了), ênfase (強意) ou enumeração (並列) + contração do auxiliar verbal BESHI com o sufixo MI de origem/razão (原因・理由). BESHI pode possuir sentido de inferência (推量), volição (意志), obviedade/dever (当然・義務), avaliação de que algo é apropriado/incentivado (適當・勧誘), possibilidade (可能) ou ordem (命令).

さねかづら → *Kadsura Japonica*. Árvore *kadzura* escarlate.

あはむ → Verbo AU na forma imperfectiva (未然形) + auxiliar verbal MU (助動詞) de inferência (推量)

玉かぎる → Palavra travesseiro de 岩垣淵, escrito com o ideograma tradicional 磐. Tama é considerado um embelezador.

隠耳 → Verbo intransitivo do tipo Yodan (自ラ四) + partícula NOMI (助詞) com sentido de restrição (限定) ou ênfase (強意). Aqui há o que os estudiosos consideram como a dica em relação à “esposa escondida”, aquela que foge às vistas do poeta.

如 → Auxiliar verbal GOTOSHI de similitude (比況).

沖津藻 → Algas alongadas que crescem na água marinha.

黄葉 → Folhas de Momiji, as árvores que no outono ficam com as copas vermelhas ou amarelas. Pode ser escrito como 紅葉 também, com o ideograma de carmesim, enquanto no poema está com o de amarelo. Este é considerado um momento de virada do poema em que fica razoavelmente claro para os leitores que a esposa de Hitomaro não estava apenas longe de seus olhos, mas falecida.

玉梓 → Tamaazusa. Tama é novamente um sufixo de embelezamento. Azusa é uma árvore japonesa fortemente ligada à ritualística xintoísta. Considera-se relacionada à voz dos deuses. Considera-se que o “usuário da azusa” que aparece no poema é o mensageiro que vem trazer a mensagem do falecimento ao poeta. Da mesma forma o Arco de Azusa, que é uma palavra travesseiro.

言はむすべ → Verbo IU, do tipo Yodan (自八四) na forma imperfectiva (未然形) + Auxiliar verbal MU (助動詞) liga-se com a forma imperfectiva (未然形) com sentido de inferência (推量), vontade (意志), avaliação de que algo é apropriado (適當) ou hipótese/eufemismo (假定・婉曲) com o verbo SURU irregular em SA (サ変) com o auxiliar verbal BESHI (助動詞) encurtado.

なぐさもる → Variação da flexão do verbo NAGUSAMU na sua forma conectiva nominal (連体形) *Nagusamuru*.

畝傍山 → Unebiyama é um topônimo em Kyoto, considerado distante demais do local em que o poeta se encontraria, a Cidade de Karu, para que pudesse ouvir o canto de qualquer pássaro.

袖を振る → Balançar a manga é um gesto tradicional que se cristalizou na poesia japonesa. Está relacionado a uma superstição de que ao sentir a falta da pessoa amada, pela distância em viagem, poderia balançar o braço como quem acena adeus, e que seria possível se conectar à pessoa em quem se pensa, de alguma forma.

Este poema longo de Hitomaro é um dos mais famosos da coletânea e considerado um dos mais emocionantes. Em uma tradução sem preocupação métrica, vemos “Na rota a Karu, vão voando pelos céus os gansos selvagens. Ao ver isso, sou levado a pensar na terra de minha esposa e sinto um desejo ardente de ir visitar aquela cidade, mas se realmente for me ponho diante do escrutínio das pessoas, se eu for todos saberão. Posso adiar, ir depois vê-la, oh Rubra Kazura. Penso em pedir, oh grande navio, oculto aqui entre os paredões do grande abismo onde corre como cânion, belo rio. Assim, oculta ela, continuo amando, enquanto cruza o céu o sol que vai se pôr, e brilha a lua que a nuvem vem esconder, pois como alga no mar flutua a minha amada e com a época que caem as folhas de outono vem o mensageiro, da bela azusa, o arco de azusa, e sem saber como reagir, sem saber como continuar a ouvir, aquelas palavras que não podiam consolar nem um milésimo do que eu sentia aqui. Parti, então, à Cidade de Karu, da qual tantas vezes minha amada foi e voltou, onde paro e ouço, oh divino fio, as aves do monte Unebi cujo canto não consigo ouvir. Neste caminho longo como uma lança, as pessoas que aqui passam, nenhuma se parece com ela. Sem saber o que fazer, simplesmente chamo o nome de minha amada, balançando minha manga”. É fato que alguns autores defendem que as palavras travesseiro não devem ser incluídas na leitura e na tradução da poesia japonesa, mas preferimos nos aliar à doutrina que defende sua leitura e interpretação, tendo em vista que nos parece que seria uma grande perda ignorá-los, ao ponto que o poema talvez perdesse boa parte de seu sentido. Na tradução metrificada, ao longo do trabalho, assim como nas traduções para japonês moderno da coletânea pela Iwanami Bunko, colocamos as palavras travesseiro entre parênteses para destacá-las como sendo tal, mas aqui apenas incorporamos ao texto, como acreditamos ser mais apropriado.

## 10.2 Notas ao poema 919 (da seção 7.3.2)

若浦尔 塩満来者 滷乎無美  
葦邊乎指天 多頭鳴渡

Em Wakaura  
Quando quebra a maré  
Não surgem os vaus  
Indo a os caniços  
Grous cruzam lamentosos

Notas:

- 若浦 → Nome de lugar. É escrito como Wakanoura ou Wakaura, para manter a métrica preferimos Wakaura, mas na bibliografia consultada e no nome do lugar atualmente Wakanoura é mais frequentemente observado. Também é escrito como 和歌浦 contemporaneamente, assim como a cidade e província de Wakayama, onde fica localizada.
- 瀧をなみ → Não foi possível verificar se na época já era nome de um lugar ou se aqui foi usado como descrição. Contemporaneamente é o nome de uma praia na cidade de Wakayama, escrito como 片男波. Mais detalhes estão na seção 7.3.2.
- 塩／潮 → Maré ou sal. Água salgada do mar.
- 満ち来れば → Verbo composto MICHIKU intransitivo irregular em ka (自力変) na forma perfectiva (已然形) + Partícula conectiva BA (接続助詞) .
- 芦／葦 → Nome de uma planta, *phragmite australis*, ou caniço. O primeiro é o ideograma como foi simplificado em eras posteriores.
- 鶴 → Grou. *Tsuru* ou *Tadzu*. Pássaro conhecido como Grou da Manchúria ou Grou Japonês da espécie *grus japonensis*.

Esta é uma tradução que recebeu mais atenção na seção 7.3.2, então dispensa comentários ainda mais elaborados. Apresentamos apenas uma versão libertada da métrica, mas dentro dos limites das traduções para japonês moderno que consultamos como parte da bibliografia, sem as adições que fizemos no corpo deste trabalho: “Em Wakanoura, vem quebrar a maré, sem que surjam os bancos de areia por debaixo do belo mar. Voando em direção aos caniços, os grou cantam/piam enquanto atravessam a água”.

## 10.3 Notas ao poema 1187 (da seção 7.3.4)

網引為 海子哉見 飽浦  
清荒磯 見來吾

Será que veem  
Pescador com a rede?  
Eu que, nas rochas,  
Vim ver o mar brilhante  
Akunoura bater.

## Notas:

- 海子 → Amago, no dicionário aparece como 海女 ou como 海人. Aqui entendemos 子 como um sufixo de profissão, possivelmente com uma duplicidade de sentido para indicar também uma amabilidade em relação à ideia de ser visto como pescador.
- らむ → Auxiliar Verbal (助動詞) que se liga à forma terminativa (終止形) do verbo com sentido de inferência (推量), transmissão de informação (伝聞) ou eufemismo (婉曲).
- 飽浦 → Akunoura, topônimo cuja localização é atualmente desconhecido.
- 清き → Forma conectiva nominal (連体形) do adjetivo em KU (ク形), 清い *kiyoshi*. Belo e sem impurezas.
- 荒磯 → *Ariso*, praia com muitos penhascos, em que as ondas batem violentamente.

Lemos este poema como “Puxando redes, será que poderiam ver como um elegante profissional da pesca? Aqui em Akunoura neste límpido mar revoltoso que se choca contra as rochas, este eu que vim aqui aproveitar a paisagem”.

## 10.4 Notas ao poema 1213 (da seção 7.3.3)

名草山 事西在来 吾戀  
千重一重 名草目名國

Monte Nagusa  
Não era o que falam.  
Um milésimo  
Do coração partido

Não cura aqui em mim.

Notas:

- 名草山 → Nome de um local. Montanha na cidade de Wakayama onde se encontra o tradicional Templo Kimiidera.
- 事 → Confunde-se com 言 na época clássica e seus conceitos eram bastante próximos, por isso na tradução para língua moderna substitui-se completamente um pelo outro.
- ありけり → Aparece como 在来, com o verbo irregular em RA (う変) ARU junto do Auxiliar Verbal KERI (助動詞) de pretérito (過去) .
- 戀ふる → Forma antiga do ideograma 恋 simplificado. Verbo transitivo do tipo Nidan Superior (他八上二) , com sentido de amor profundo por alguém do gênero oposto ou certo indivíduo (異性を慕う。まだある人を慕う) , ou sentimento de falta por algo ou um lugar que não está diante de si (目の前にはない場所や物、過去などを思い慕う) .
- 慰め → Verbo 慰む intransitivo do tipo Yodan (自マ四) na sua forma conectiva nominal (連体形) .
- なくに → Estrutura potencial na negativa com partícula NI.

A tradução completa deste poema “O Monte Nagusa não era o que a fama lhe atribuía. Do meu coração partido, nem mesmo um milésimo ele pôde consolar”. Não é uma tradução muito distante da que encaixamos na métrica e comparando as duas é possível perceber que não foi necessário buscar sinônimos e abrir mão de muito, embora a homofonia entre *Nagusayama* e *Nagusamenaku* foi perdida. O mais próximo foi Nagusa – Não cura, e embora tenhamos considerado grafar Nagusa como Nakusa porque na escrita clássica não havia essa distinção entre surdas e sonoras, em prol de deixar mais próximo do “cura”, por fim decidimos manter o topônimo como ele está na bibliografia consultada. Para outras considerações ver a seção 7.3.3 em que ele é analisado.

#### 10.5 Notas ao poema 1767 (da seção 6.3)

抜氣大首任\_筑紫\_時娶\_豊前國娘子紐兒\_作歌三首

豊國乃 加波流波吾宅 紐兒尔  
伊都我里座者 革流波吾家

Três poemas que, Nukike no Ōbito ao tempo de seu apontamento a servir em Tsukushi, compôs a tomar em matrimônio a dama do país de Fuzen.

No país Toyo  
**Kaharu é o meu lar**  
 Após o laço  
 Com ela fizer firmar  
**Kaharu é o meu lar**

Notas:

- 豊前國 / 豊國 → País de Fuzen e País de Toyo são topônimos que se referem ao mesmo lugar, embora no primeiro ele esteja dividido entre 豊前 e 豊後, que juntos são o que em outra época era apenas 豊, no que atualmente é o nordeste da ilha de Kyushu.
- 加波流 / 革流 → Lê-se ambos como “kaharu”, atribuído ao local que atualmente se escreve como 香春, embora haja uma diferença nas escritas do poema pois as duas versões modernamente podem ser transliteradas como “kaharu” e “kawaru”, o que se explica por na língua clássica haver uma aproximação fonológica entre as sílabas começadas com H e W (que tem resquício na língua moderna pela partícula de caso HA)
- 紐兒 → Himo no Ko. Tem relação com a superstição de laçamento de fios, e neste caso se refere, segundo o dicionário, à relação entre homem e mulher (男女の關係).

Este poema, se traduzido sem métrica, não fica tão distante, ele traz na face muito mais do que esconde. Portanto, “No país de Toyo, a terra de Kaharu é minha residência. Por ir e firmar o laço do matrimônio com ela, então Kaharu é minha residência” é uma tradução satisfatória, embora se possa discutir a adição de outros significados com base nos ideogramas usados (que apesar de ser o tema deste trabalho, teremos que deixar para oportunidade futura). No entanto, gostaríamos apenas de ressaltar a homofonia entre as expressões de “Kaharu” que nos chamou a atenção, mas não tivemos tempo nem material para investigar, até por estar fora do escopo desta pesquisa: 香春 é o nome do local, mas pela questão explicada acima dos sons de H e W também é possível pensar em 変わる de mudar? Isso traria toda uma nova possibilidade de interpretação para o poema, mas precisaria de outros estudos.

## 10.6 Notas ao poema 1799 (da seção 7.3.4)

玉津嶋 礒之裏未之 真名子仁文  
 尔保比弓去名 妹觸險

Tamatsushima  
 Da fina areia da  
 Praia das rochas  
 A roupa quero pintar  
 Pra amada eu tocar

## Notas:

- 玉津嶋 → Tamatsushima, nome de um local na cidade de Wakayama.
- 裏未 (うらみ) → *Urami* ou 浦廻, também pode ser lido como *Urawatomo*, significa a parte de uma praia em que ela dobra pra dentro. Enseada.
- 真名子 (まなご) → *Manago*, também como 真砂, é uma fina faixa de areia na praia.
- 尔保比弓 (にほひて) → 匂ふ, verbo intransitivo do tipo Yodan (自八四) na forma conectiva verbal (連用形) + partícula conectiva TE (接続助詞). Nihohu significa ser pintado com alguma cor, brilhar iluminado por uma luz bela, recebendo graças, exalando uma boa fragrância.
- 觸 (ふる) → Verbo transitivo do tipo Nidan Inferior (他ウ下二). Forma tradicional de 險.
- 險 (けむ) → Auxiliar verbal KEMU, com sentido de inferência (推量助動詞), podendo ser uma inferência presente (現在推量), inferência de causa do presente (現在の原因推量) ou eufemismo/transmissão de uma mensagem (伝聞・婉曲).

A tradução sem preocupação métrica deste poema fica como “Em Tamatsushima, no lugar onde a praia se curva com as rochas, intenciono ir pintar minhas vestes com a cor da fina faixa de areia. Assim poderei tocar a minha esposa falecida, não é?”. É um poema de perda de alguém querido, e a busca do toque, mesmo que indireto, da pessoa amada que se foi.

## 10.7 Notas ao poema 3175 (da seção 5.4 e 7.3.1)

若浦尔 袖左倍沾而 忘貝  
 拾杼妹者 不<sub>レ</sub>所<sub>レ</sub>忘尔

或本歌末句云 忘可祢都母

Em Wakaura  
 Molhei até as mangas  
 Concha largada  
 Apesar de recolher

Amor não esqueço [**Em certo livro o verso final se lê: Não consigo esquecer**]

Notas:

- さへ → Partícula Secundária SAE, com sentido de adição, anexação (添加) .
- 濡れて → Auxiliar Verbal TE (助動詞) conectado à forma imperfectiva (未然形) do verbo pode ter sentido de completude (完了) , ênfase (強意) ou enumeração (並列) .
- ど → Partícula Conectiva DO (接続助詞) , que pode ter sentido de Condição Definida Adversativa (逆接の確定条件) ou Condição Ordinária Adversativa (逆接の恒時条件) .
- 忘貝 → Concha esquecida. Verbo 忘る na forma conectiva nominal (連体形) + substantivo concha.
- 忘る → Verbo Transitivo do tipo Yodan. Aparece no último verso na forma imperfectiva.
- えなくに → Estrutura potencial na negativa com partícula NI.
- かねつも → Acreditamos ser Verbo Auxiliar KANERU (補助動詞) + Auxiliar Verbal TSU (助動詞) + Partícula MO (係助詞) .

Este poema já foi amplamente elaborado no item 7.3.1, então vamos nos limitar a propor a versão sem métrica “Em Wakaura/Wakanoura, molhei até as mangas de minhas roupas. Apesar de recolher conchas esquecidas por seus pares, da minha mulher amada eu não consigo me esquecer (em outro livro se lê “não logro êxito em esquecer”).

10.8 Notas ao poema 3181 (da seção 7.3.1)

白細之 君之下紐 吾左倍尔  
 今日結而名 将相日之為

(Fino branco o)  
 Fio de sua roupa  
 Neste dia eu

Quero dar-lhe o nó, hein  
Pelo dia de vê-la

Notas:

- 白細 → Palavra Travesseiro de roupas, mangas, glicínias ou coisas essencialmente brancas como neve, nuvens e ondas do mar.
- 下紐 → Fio que prende as roupas de camadas mais baixas das vestimentas, próximas ao corpo. Era alvo de superstições poéticas sobre o reencontro de amantes que vão ficar distantes.
- さへ → Partícula Secundária SAE, com sentido de adição, anexação (添加) .
- な → Partícula Final NA (終助詞) , com sentido de exclamação ou admiração (詠嘆) .
- 逢はむ → Verbo intransitivo do tipo Yodan (自八四) + Auxiliar verbal MU (助動詞) liga-se com a forma imperfectiva (未然形) com sentido de inferência (推量) , vontade (意志) , avaliação de que algo é apropriado (適當) ou hipótese/eufemismo (假定・婉曲) .

A tradução sem métrica segue no sentido de “O fino fio branco que prende sua roupa de baixo, hoje ninguém além de mim gostaria que lhe fizesse o nó, ora, em prol de que venha o dia em que nós nos veremos novamente”.

10.9 Notas ao poema 3612 (da seção 5.2)

安乎尔与之 奈良能美也故尔 由久比等毛我母  
久左麻久良 多妣由久布祢能 登麻利都导武仁

À (verdi-rubra)  
Bela capital Nara  
Na trilha outros visse!  
À viagem (de  
Leito de grama) contaria  
Do abrigo ao barco.

Notas:

- あをによし → Palavra Travesseiro da capital de Nara. Aparece também como 青丹よし, e em pesquisa encontramos a relação de cores Azul e Vermelho para os dois primeiros ideogramas. *Yoshi* possui alguns sentidos relacionados a bom gosto, beleza, elegância.
- 草枕 → *Kusamakura* também é uma Palavra Travesseiro, só que de viagens, dormir em viagem, ocasiões, laçar e ocaso. Não fomos muito longe e ficamos com o pacífico nos estudos japoneses “Travesseiro de grama”, pela ideia de que em viagem uma pessoa teria que dormir ao relento nas longas distâncias entre vilas e cidades.
- もがも → Partícula Final MOGA (終助詞) + Partícula MO (係助詞) . MOGA tem sentido de desejo (願望) e no poema se liga a um Nocial (体言) . MO alinha coisas de mesma propriedade (同趣の一つ) , enumeração (並列) ou ênfase (強意) .
- 告ぐ → Verbo transitivo do Nidan Inferior (他ガ下二) , aparece na forma imperfectiva (未然形) para conectar com o Auxiliar Verbal MU. Tem sentido de comunicar (知らせる) .
- む → Auxiliar verbal MU (助動詞) liga-se com a forma imperfectiva (未然形) com sentido de inferência (推量) , vontade (意志) , avaliação de que algo é apropriado (適當) ou hipótese/eufemismo (假定・婉曲) .
- に → Partícula NI (助詞) , indica aqui o objetivo da ação (動作の目的) .

A tradução sem métrica ficou “Também seria bom se aqui eu visse mais alguém indo à elegante verde e vermelha capital de Nara, para que eu pudesse transmitir-lhe onde abrigar seus navios nesta viagem de travesseiro de grama”. Parece paradoxal falar de abrigar navios e dormir em grama, então acreditamos que haja um dos dois foi utilizado apenas por tradição, mas não foi possível determinar se a viagem de barco acontece por um dos rios internos às ilhas japonesas (Nara não possui costa oceânica) ou se abrigo aos barcos é uma forma de se referir à comitiva que acompanharia o viajante. Além disso, usamos também a tradução “verde” para o ideograma de azul, uma mistura semântica que segue até os dias de hoje, porque na definição que encontramos para a palavra travesseiro o significado remontaria à beleza natural do verde das árvores de Nara e o vermelho das construções da capital. No entanto, diversas fontes afirmam que é difícil determinar a origem da expressão, pois ela é antiga e muito cristalizada pelo uso.

## 10.10 Notas ao poema 3884 (da seção 5.1)

伊夜彦 神乃布本 今日良毛加  
 鹿乃伏良武 皮服著而 角附奈我良

Iyahiko  
 Divino aos seus pés  
 Ah, hoje também  
 Os veados se prostram  
 Vestindo suas peles e  
 Usando seus chifres

Notas:

- 神体山 → Montanhas em que acredita-se residir um espírito divino.
- 伏す → Em idioma moderno tem a ideia de curvar-se, prostrar-se, ou de esconder-se. Em língua antiga é um verbo do tipo Yodan transitivo terminado em SA (自サ四), com sentido de dormir, ir ao chão e encolher-se, agachar e esconder-se.
- ~らむ → Auxiliar Verbal (助動詞) que se liga à forma terminativa (終止形) do verbo com sentido de inferência (推量), transmissão de informação (伝聞) ou eufemismo (婉曲).
- らもか → Sufixo RA (接尾語ウ) + Partícula MO (係助詞) + Partícula Final KA (終助詞): o RA ligado a “Hoje” pode indicar afeição (親愛) ou apenas papel de completar a métrica (語調を整え). MO alinha coisas de mesma propriedade (同趣の一つ), enumeração (並列) ou ênfase (強意). KA tem função de exclamação ou admiração (詠嘆).
- ながら → Partícula conectiva (接続助詞), alinhando duas ações (二つの動作の並行) ou uma condição definida adversativa (逆接の確定条件).

Inicialmente sem métrica a tradução ficaria como “Aos pés do divino Iyahiko, ah, hoje também os veados repousam/prostram-se, vestindo as suas peles e usando os chifres na cabeça”. Os veados são animais considerados próximos ao divino e são símbolo de Nara até hoje, que já foi sede da corte imperial japonesa e dá nome ao Período Nara, quando o Man’yoshu foi escrito. Além disso, há uma referência nas notas explicativas a uma passagem do Kojiki onde em cerimônia religiosa pessoas vestiam peles de veados como parte das celebrações, o que nos levou a considerar que pode ser que os animais no poema não sejam

mesmo animais, mas pessoas em um ritual. Como o original também não deixa isto claro, tentamos preservar a ambiguidade.