UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

OLIVIA YUMI NAKAEMA

Os Recursos Retóricos na Obra *Kokinwakashû*
(*Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje*)
Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico
do recurso *Kakekotoba*

Versão Corrigida

São Paulo

2012

OLIVIA YUMI NAKAEMA

olivia.yumi@gmail.com

**Os Recursos Retóricos na Obra *Kokinwakashû*
(*Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje*)
Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico
do recurso *Kakekotoba***

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à área de Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

Orientadora: Profa. Dra. Eliza Atsuko Tashiro Perez

São Paulo

2012

Nome: NAKAEMA, Olivia Yumi

Título: Os Recursos Retóricos na Obra *Kokinwakashû* (*Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje*). Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso *Kakekotoba*.

Dissertação apresentada à área de Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

Aprovada em: 20 de setembro de 2012

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Instituição: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP

Profa. Dra. Geny Wakisaka

Instituição: Universidade de São Paulo, USP

Profa. Dra. Eliza Atsuko Tashiro Perez

Instituição: Universidade de São Paulo, USP

*Aos meus pais, Yoko e Isao,
e ao meu marido, Bruno,
pelo apoio de sempre.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, sobre todas as coisas.

À Profa. Dra. Eliza Atsuko Tashiro Perez, pela orientação, confiança e paciência.

A todos os professores do Centro de Estudos Japoneses, em especial às Profas. Dras. Geny Wakisaka, Luiza Nana Yoshida e Neide Hissae Nagae, pelas valiosas contribuições.

Ao Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes e aos colegas da Semiótica, pelo apoio e orientação nos passos iniciais em pesquisa.

Às bibliotecárias do Centro de Estudos Japoneses, Patrícia, Suzana e Carla, pelo apoio recebido.

Aos colegas da pós-graduação, em especial Takeshi, Joy e João Marcelo, pelas discussões e trocas de conhecimentos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida entre 2010 e 2012.

Por fim, ao Prof. Dr. Kato Yousuke, da Universidade de Osaka, e ao Ministério da Educação, Cultura, Esporte, Ciência e Tecnologia do Japão pela bolsa de pesquisa concedida em 2012.

*O poema japonês faz dos sentimentos humanos a sua semente,
de onde germinam suas inúmeras folhagens (palavras).*

Ki no Tsurayuki,
no prefácio *Kanajo*, de *Kokinwakashû*
(trad. de Geny Wakisaka)

RESUMO

Entender a poesia clássica japonesa exige conhecimentos não só do significado das palavras, mas também dos recursos retóricos que se fazem presentes nesse gênero literário. Por essa razão, neste trabalho, dedicar-nos-emos a analisar os recursos que possibilitam a leitura dos poemas da antologia *Kokinwakashû*, do Período Heian. Os mais significativos recursos são: *makurakotoba*, *jokotoba*, *kakekotoba* e *engo*. Como o recurso mais característico dos poemas dessa antologia é o *kakekotoba*, dedicaremos mais atenção a este, não apenas definindo e apresentando classificações e questões tradutológicas, mas também estabelecendo uma breve comparação com o recurso retórico da literatura ocidental e analisando as relações estabelecidas entre o *kakekotoba* e os três outros recursos retóricos. Para conseguir realizar nosso objetivo, partiremos da observação de poemas que contêm vários exemplos desses recursos e procuraremos obter conclusões a partir do método dedutivo. Também utilizaremos conceitos da Semiótica Francesa, como isotopia e conector de isotopia, a fim de melhor compreender os efeitos de sentido decorrentes dos recursos de retórica nos textos. Dessa maneira, procuramos contribuir com os estudos da língua e literatura clássicas japonesas, especialmente no Brasil, e inspirar novos estudos no futuro.

PALAVRAS-CHAVE: Língua Clássica Japonesa, Literatura Clássica Japonesa, Poesia, Retórica, *Kokinwakashû*, *Kakekotoba*.

ABSTRACT

Understanding the classical Japanese poetry requires knowledge of not only the meaning of words, but also of rhetorical devices that are present in this literary genre. For this reason, in this work, we dedicate ourselves to analyse the devices that enable the comprehension of poems from the anthology *Kokinwakashû*, from Heian Period. The most significant devices are: *makurakotoba*, *jokotoba*, *kakekotoba* and *engo*. The most important device in the poems of this anthology is the *kakekotoba*. Then, we pay more attention to this, not only defining and classifying the devices and their problems of translations, but also comparing them with the Western literature and analyzing the relationships established between the *kakekotoba* and the three other rhetorical devices. To achieve our goal, we will assume the note of poems that contain several examples of these devices and will analyse them to obtain conclusions by using the deductive method. Also we will use concepts from Semiotics, as isotopy and connector of isotopy, in order to better understand the effects of sense arising from rhetoric devices in the texts. In this way, we aim to contribute to the study of Classical Japanese Language and Literature, especially in Brazil, and inspire other studies in the future.

KEY-WORDS: Classical Japanese Language, Classical Japanese Literature, Poetics, Rhetoric, *Kokinwakashû*, *Kakekotoba*.

SUMÁRIO

Notas preliminares	12
1. Escolha da forma escrita do texto básico para análise dos poemas	12
2. Critérios para a contagem da métrica dos poemas japoneses	14
3. <i>Kotobagaki</i> : explicação introdutória ao poema.....	16
4. Nomenclatura da gramática da língua clássica japonesa	19
5. Sobre a tradução dos poemas	22
Parte I - Introdução	23
Capítulo 1: Introdução	23
Capítulo 2: Metodologia	24
2.1. Escolha do <i>corpus</i> de análise	24
2.2. Método de análise	25
2.3. Isotopia: um instrumento de análise	26
Parte II - A obra <i>Kokinwakashû</i> e a Poética de sua Época.....	30
1. O gênero literário <i>waka</i>	30
2. Contexto da obra <i>Kokinwakashû</i>	33
2.1. Contexto do Período Heian	34
2.2. A poesia chinesa <i>kanshi</i> : seu papel na sociedade do Período Heian.....	38
2.3. Valorização do <i>waka</i>	40
2.4. Três Períodos da antologia <i>Kokinwakashû</i>	42
3. <i>Kokinwakashû</i> : descrição geral e conteúdo da antologia.....	47
3.1. Organização em tomos e ordem dos poemas	49
3.2. Os autores de <i>Kokinwakashû</i>	57
4. O Prefácio de Ki no Tsurayuki	63
Parte III – Os Recursos Retóricos na Literatura Clássica Japonesa.....	79
1. Os Recursos Retóricos na Literatura Clássica Japonesa	79
2. O uso de recursos retóricos na antologia <i>Kokinwakashû</i>	81
3. O recurso <i>makurakotoba</i> : definições, classificações, ocorrências em <i>Kokinwakashû</i> e tradução.....	82
3.1. Definições de <i>makurakotoba</i>	82
3.2. Classificações do <i>makurakotoba</i>	87
3.3. Ocorrências do <i>makurakotoba</i> em <i>Kokinwakashû</i>	92

3.4. A tradução do recurso <i>makurakotoba</i>	92
4. O recurso <i>jokotoba</i> : definições, classificações, ocorrências em <i>Kokinwakashû</i> e tradução.....	100
4.1. Definições de <i>jokotoba</i>	100
4.2. Classificações do <i>jokotoba</i>	108
4.3. Ocorrências do <i>jokotoba</i> em <i>Kokinwakashû</i>	112
4.4. A tradução do recurso <i>jokotoba</i>	113
5. O recurso <i>engo</i> : definições, classificações, ocorrências em <i>Kokinwakashû</i> e tradução	117
5.1. Definições de <i>engo</i>	118
5.2. Classificações do <i>engo</i>	121
5.3. Ocorrências do <i>engo</i> em <i>Kokinwakashû</i>	125
5.4. A tradução do recurso <i>engo</i>	126
Parte IV – O <i>kakekotoba</i>	127
1. O recurso <i>kakekotoba</i> : definições, denominação, análise da morfossintaxe, análise do campo semântico, classificações, ocorrências em <i>Kokinwakashû</i> e tradução.....	127
1.1. Definições de <i>kakekotoba</i>	127
1.2. Denominação do <i>kakekotoba</i> em outras literaturas: uma breve análise comparada.....	130
1.3. Análise da morfossintaxe do <i>kakekotoba</i>	137
1.4. Análise do campo semântico: o conector de isotopia	144
1.5. Classificações do <i>kakekotoba</i>	147
1.6. Ocorrências do <i>kakekotoba</i> em <i>Kokinwakashû</i>	152
1.7. A tradução do recurso <i>kakekotoba</i>	153
2. Análise do <i>kakekotoba</i> de acordo com cada tipo de classificação proposta	154
2.1. Casos de <i>kakekotoba</i> com “haru”	155
2.2. Casos de <i>kakekotoba</i> com “tokiwa”	162
2.3. Casos de <i>kakekotoba</i> com “aki”	166
2.4. Casos de <i>kakekotoba</i> com “hi”	171
3. Análise da relação entre o <i>kakekotoba</i> e outros recursos retóricos	180
3.1. O <i>kakekotoba</i> e o <i>mono no na</i>	180
3.2. O <i>kakekotoba</i> e o <i>mitate</i>	183
3.3. O <i>kakekotoba</i> e o <i>makurakotoba</i>	188
3.4. O <i>kakekotoba</i> e o <i>jokotoba</i>	193

3.5. O <i>kakekotoba</i> e o <i>engo</i>	196
Parte V – Considerações finais	203
Parte VI - Referências Bibliográficas	211
ANEXO - Traduções de poemas da antologia <i>Kokinwakashû</i> utilizados neste trabalho	220

Notas preliminares

1. Escolha da forma escrita do texto básico para análise dos poemas

Embora a forma escrita da antologia *Kokinwakashû* varie de manuscrito para manuscrito, há registros de que essa compilação fora escrita em *hiragana* com alguns ideogramas. No entanto, se observarmos as diversas versões publicadas modernamente da obra, podemos notar que não há consenso quanto à forma escrita, pois ora uma palavra é grafada com ideograma ora não.

Para melhor compreendermos a complexidade dos registros de *Kokinwakashû*, deve-se mencionar que há cinco linhagens conhecidas dos manuscritos:

- *Gen'eibon* 元永本

- *Masatsunebon* 雅経本

- *Kiyosukebon* 清輔本

- *Shunzeibon* 俊成本

- *Teikabon* 定家本

Desse modo, em face dos diferentes manuscritos de que se tem notícia hoje, para registrar a forma escrita dos poemas, em língua japonesa, adotaremos a versão de *Kokinwakashû* da linhagem organizada por Fujiwara no Teika (1162-1241)¹, a *Teikabon*, já que esta é a forma mais conhecida atualmente. Esse manuscrito é composto pelo prefácio *Kanajo*, redigido em língua japonesa, pelos poemas e pelo prefácio *Manajo*, redigido em língua chinesa².

¹ Fujiwara no Sadaie, cognominado Fujiwara no Teika, foi poeta e funcionário imperial. Seu pai, Fujiwara no Toshinari ou Fujiwara no Shunzei (1114-1204), também foi um poeta muito conhecido. Ambos foram autores de tratados poéticos e antologias.

² Nem sempre as versões de *Kokinwakashû* estão nessa ordem. Segundo Saeki (1964, p. 13), em alguns manuscritos, o *Manajo* pode não existir ou vir no início, antes dos poemas.

Teikabon também possui diferentes exemplares que correspondem às várias cópias manuscritas realizadas por esse poeta (KYUSOJIN, 2008, pp. 296-7):

- 1) Manuscrito de Junho do ano 1209 (ano 3 de *Jôgen* 承元);
- 2) Manuscrito de Outono do ano 1214 (ano 2 de *Kenpô* 建保);
- 3) Manuscrito *Omonoden Shunzeihitsubon* 御物伝俊成筆本;
- 4) Manuscrito de Fevereiro do ano 1217 (ano 5 de *Kenpô* 建保);
- 5) Manuscrito de 1º de Junho de 1222 (ano inicial de *Jôô* 貞応);
- 6) Manuscrito de 10 de Junho de 1222 (ano inicial de *Jôô* 貞応);
- 7) Manuscrito de Setembro de 1222 (ano inicial de *Jôô* 貞応);
- 8) Manuscrito de Novembro de 1222 (ano inicial de *Jôô* 貞応);
- 9) Manuscrito de Julho de 1223 (ano 2 de *Jôô* 貞応);
- 10) Manuscrito de Março de 1226 (ano 2 de *Karoku* 嘉禄);
- 11) Manuscrito de Abril de 1226 (ano 2 de *Karoku* 嘉禄);
- 12) Manuscrito *Datehon* 伊達本;
- 13) Manuscrito de Julho de 1236 (ano 2 de *Katei* 嘉禎);
- 14) Manuscrito do Ano Novo de 1237 (ano 3 de *Katei* 嘉禎);
- 15) Manuscrito de Agosto de 1237 (ano 3 de *Katei* 嘉禎);
- 16) Manuscrito de Outubro de 1237 (ano 3 de *Katei* 嘉禎).

Como é consenso entre a maioria dos especialistas em literatura japonesa, consideraremos a estrutura de *Kokinwakashû* como tendo a seguinte ordem: prefácio *Kanajo*, 1100 poemas e prefácio *Manajo*, presente em manuscritos do ano 1222 (ano 1º. de Jôô).

Edições recentes de *Kokinwakashû* baseiam-se também em diferentes manuscritos. Por exemplo, a edição de Masao Ozawa, publicada no volume 7 da coleção *Nihon koten bungaku zenshû* pela editora Shôgakukan, é baseada no manuscrito pertencente à família Takamatsu no Miya, cuja cópia foi assinada por Fujiwara no Teika e datada de 20 de dezembro do primeiro ano de Jôô (1222), e revisada com base no arquivo *Tôen Bunko* de Ikeda Kikan (1896-1956) e no arquivo *Hatsukari* de Nishishita Kyôichi (1898-1964). Já a edição de Takada Hirohiko, publicada em 2009 pela editora Kadokawa, é baseada no manuscrito *Datehon* e nos de setembro de 1223 (ano 2 de Jôô 貞応) e de abril de 1226 (ano 2 de *Karoku* 嘉禄). Desse modo, vemos que, até mesmo entre as edições de publicação recente, existem divergências entre as formas escritas.

Para esta pesquisa, adotamos a cópia editada da versão da Coleção *Shinchô Nihon Koten Shûsei*, volume 19, organizada por Okumura Tsuneya, 2ª. edição, ano 1980, da editora Shinkôsha.

Os textos em japonês serão transliterados para o alfabeto romano por meio do Sistema Hepburn, respeitando a pronúncia convencionada das palavras. A expressão “kefu” けふ, por exemplo, será transliterada como “kyô”. A expressão “awahi” あはひ será transliterada como “awai”.

Na transliteração Hepburn, deixaremos espaços entre as palavras e partículas (morfemas gramaticais), uma vez que estes facilitam a compreensão do leitor.

2. Critérios para a contagem da métrica dos poemas japoneses

Sendo a escrita japonesa um sistema misto entre o sistema escrito ideográfico e o fonético do tipo silábico, a contagem métrica dos poemas ocorre de acordo com as unidades de moras.

A mora, seguindo a definição de Elza Doi (1997, p. 8), é a unidade rítmica com uma duração mais ou menos igual, caracterizada pelo acento de altura e com marcação feita segundo o acento de tom alto, e pode ser conceituada como a menor unidade de percepção dos falantes de uma determinada língua moraica. Como exemplo de divisão silábica na língua japonesa, podemos apresentar a seguinte escansão do poema 31, do tomo “Poemas de Primavera I”, de *Kokinwakashû*, de autoria de Ise³:

Poema em escrita japonesa:

帰雁をよめる

春がすみ立つを見すててゆく雁は
花なき里に住みやならへる

Poema em escrita romanizada:

kigan o yomeru

*harugasumi tatsu o misutete yuku kari wa
hana naki sato ni sumi ya naraeru*

Tradução:

Composto ao ver o retorno do pato selvagem.

Da névoa primaveril,
que se abre, vai se distanciando
o pato selvagem.
Será que se acostumou a morar
em uma terra sem flores?

Nota: o pato selvagem costuma migrar para o Japão nas estações de outono e inverno. Na primavera, época de flores, essa ave costuma migrar para outras regiões.

Escansão do poema japonês:

ha/ru/ga/su/mi// ta/tsu/ o/ mi/su/te/te//yu/ku/ka/ri/wa//
5 7 5

³ Ise (cerca de 877- cerca de 939) era filha de Fujiwara no Tsugukage e esposa do imperador Uda (867-931). Era considerada uma dos *Trinta e Seis Poetas Geniais* (*sanjûrokkasen* 三十六歌仙) (FRÉDÉRIC, 2008, p. 506).

ha/na/ na/ki/ sa/to/ ni// su/mi/ya/na/ra/e/ru
7 7

Este poema é composto de trinta e uma moras, divididas em partes de cinco, sete e cinco, sete e sete moras. As divisões assinaladas com “//” indicam a presença de cesuras.

Na contagem das moras como sílabas poéticas, padronizou-se na língua japonesa contar todas as moras, diferentemente do que ocorre na contagem silábica dos poemas em língua portuguesa, em que se computa até a última sílaba tônica de cada verso, de acordo com a acentuação.

O fonema nasal /n/ e a sílaba “tsu” (como em “tsunami”) são considerados duas moras, portanto, são contados como duas sílabas poéticas diferentes sem se ligar às moras antecedentes ou posteriores (elisão).

Além disso, os sons formados com prolongamento sonoro, como “kyû”, “shô” e “yô”, indicam a presença de duas moras.

3. *Kotobagaki*: explicação introdutória ao poema

O poema do gênero *waka*⁴, em antologias, pode ser precedido de uma explicação, denominada *kotobagaki* 詞書.

O *kotobagaki* não integra a métrica do poema e pode ser longo ou curto.

O termo *kotobagaki* significa, literalmente, “palavra escrita” ou “explicação escrita”. Na terminologia linguística, esse termo significa um prefácio ou uma introdução em prosa, que explica o contexto em que cada *waka* foi composto, podendo transmitir informações sobre o autor, as circunstâncias de produção do poema, a estação do ano, o lugar de composição, o assunto, entre outros fatores (NISHIZAWA, 2002, p. 98).

Para Kawamura (1995, p. 33), apesar de a definição de *kotobagaki* parecer simples, questões interessantes sobre a antologia *Kokinwakashû* podem ser levantadas, como:

⁴ Quanto à definição do termo “waka”, trataremos detalhadamente na Parte II, item 1 “O gênero literário *waka*”.

- se os tomos já indicam a estação do ano no título, por que há tantos *kotobagaki* que especificam novamente a estação do ano em que o poema foi escrito?

- Quais as circunstâncias em que o poema foi escrito?

Procuraremos responder a algumas dessas indagações ao longo deste texto.

Para entender melhor o papel do *kotobagaki*, é válido considerarmos o seu uso na antologia *Kokinwakashû*. Segundo Kawamura (1995, p. 34), muitos poemas, apesar de pertencerem a tomos cujo título é uma estação do ano, são antecidos por um prefácio, que contém essa mesma informação. Isso ocorre porque essa explicação introdutória ao poema tem a função de construir o cenário, ainda que este não seja o verdadeiramente vivenciado pelo poeta. Ou seja, muitos *kotobagaki* indicam que o poema foi composto diante de uma realidade que não foi percebida diretamente pelo poeta, contribuindo para atribuir verossimilhança ao texto.

Kawamura (Ibid., pp. 35-6) menciona como argumento para essa afirmação o caso dos *kotobagaki* inseridos em poemas compostos em competições (*uta awase* 歌合) e nos realizados a partir da observação do desenho em um biombo (*byôbu uta* 屏風歌). Os primeiros foram adicionados em *Kokinwakashû* pelos compiladores usando, normalmente, um *kotobagaki* que contivesse uma descrição do cenário representado no poema, e não das circunstâncias verdadeiras em que foi composto, isto é, muitas vezes, em uma competição poética. Da mesma maneira, os poemas feitos a partir da observação do biombo possuem, normalmente, em *Kokinwakashû*, uma descrição da paisagem como se fosse verdadeira, transmitindo a impressão de que o poeta estava no local mencionado.

Nesses dois casos, Kawamura (Idem) esclarece que há uma intenção dos compiladores de utilizar o *kotobagaki* como meio de transformar uma circunstância real (competição poética ou desenho do biombo) em uma representação da realidade (simulacro).

Desse modo, em *Kokinwakashû*, com o uso do *kotobagaki*, os poemas formam uma obra dissociada das condições de sua origem, criando uma totalidade de sentido distinta.

Feitas essas considerações sobre o papel do *kotobagaki*, podemos entender que esse prefácio ao poema contribui, de forma inseparável, para a apreensão do sentido dos poemas da coletânea *Kokinwakashû*. Muitas vezes, portanto, sem o *kotobagaki*, não é possível compreender o sentido exato do poema. É o caso do poema 115, do tomo “Poemas de Primavera II”, de autoria de Ki no Tsurayuki⁵:

志賀の山越えに、女のおほくあへりけるに
よみてつかはしける

あづさ弓春の山辺を越えくれば
道もさりあへず花ぞ散りける

shiga no yamagoe ni, onna no ooku aeri keru ni
yomite tsukawashi keru

azusayumi haru no yamabe o koekure ba
michi mo sariaezu hana zo chiri keru

Poema composto para as mulheres que encontrou no caminho para transpor a montanha de Shiga.

O arco de catalpa estende-se.
Durante a travessia da montanha,
na primavera,
não consigo avançar pelo caminho,
tantas são as flores caindo.

Nota: As flores em grande quantidade representam as muitas mulheres que o poeta encontrou pelo caminho da travessia da montanha. O caminho de Shiga era o percurso montanhoso do Rio Shirakawa, em Quioto, a Shiga.

Neste exemplo, sem as informações do *kotobagaki*, seria difícil de compreender a metáfora, que consiste em aproximar a imagem das flores com a das mulheres. Como podemos notar, o poema em si não explica a presença de mulheres andando na montanha. Por isso, sem a informação presente no *kotobagaki*, dificilmente seria possível saber que o poeta encontrou mulheres ao atravessar a montanha de Shiga.

⁵ Ki no Tsurayuki (cerca de 883-945) foi funcionário público e poeta. Chegou a se tornar vice-governador na Província de Kaga e governador na Província de Tosa. Tornou-se famoso ao escrever o *Diário de Tosa* (*Tosa Nikki*) e o prefácio *Kanajo*, de *Kokinwakashû*.

Tendo em vista a grande importância do *kotobagaki* para o entendimento de um poema, consideramos que o poema não pode ser separado dessa explicação. Por isso, sempre que estiver presente, apresentaremos também a sua transcrição em letras de tamanho menor às do corpo do poema, a fim de não ser confundida com este.

4. Nomenclatura da gramática da língua clássica japonesa

A seguir apresentaremos algumas breves definições dos termos gramaticais da língua clássica japonesa que serão utilizados ao longo deste trabalho.

Como as línguas japonesa e portuguesa são gramaticalmente diferentes, é difícil sempre utilizar termos como “substantivo”, “adjetivo”, entre outros, para se referir às estruturas gramaticais da língua japonesa. Desse modo, faz-se necessário apresentar definições de algumas palavras que serão utilizadas posteriormente.

Com base em Shirane (2005, pp. 11-7), esquematizamos os termos gramaticais em dois grandes grupos: palavras autônomas (*jiritsugo* 自立語) e palavras dependentes (*fuzokugo* 付属語). As primeiras podem ser usadas nas orações com independência, enquanto as palavras dependentes surgem acompanhando uma palavra autônoma.

Esses dois grupos dividem-se em subgrupos de palavras flexionáveis e não flexionáveis:

Palavras autônomas (*jiritsugo* 自立語)

Possuem significação externa própria e podem ser:

a) Flexionáveis: *yôgen* 用言

a1) *dôshi* 動詞

a2) *keiyôshi* 形容詞

a3) *keiyôdôshi* 形容動詞

b) Não flexionáveis:

b1) que pode constituir sujeito da oração (*taigen* 体言): *meishi* 名詞

b2) que não pode formar sujeito da oração

b2.1) que pode formar um termo modificador (*shûshokugo* 修飾語)

b.2.1.1) modificando um *yôgen*: *fukushi* 副詞

b.2.1.2) modificando um *taigen*: *rentaishi* 連体詞

b2.2) que pode ser isolado da oração (*dokuritsugo* 独立語)

b.2.2.1) usado como ligação: *setsuzokushi* 接続語

b.2.2.2) usado separadamente: *kandôshi* 感動詞

Palavras dependentes (*fuzokugo* 付属語)

Não possuem significação externa, atualizando-se internamente na frase.

Podem ser:

a) Flexionáveis: *jodôshi* 助動詞

b) Não flexionáveis: *joshi* 助詞

A seguir, apresentamos uma breve definição desses termos gramaticais, com base em Shirane (2005, pp. 11-7):

Yôgen 用言: classes de palavras autônomas flexionáveis.

Taigen 体言: classe de palavras autônomas não flexionáveis nominais, que podem funcionar como sujeito da oração. Incluem o *meishi* e o *daimeishi*.

Dôshi 動詞: são palavras autônomas flexionáveis que descrevem uma ação ou um processo.

Keiyôshi 形容詞: são palavras autônomas flexionáveis que descrevem um estado, emoção ou qualidade. Na língua clássica, possuem desinência “-shiku” ou “-ku”, quando em função adjetiva.

Keiyôdôshi 形容動詞: são palavras autônomas flexionáveis que também descrevem um estado, emoção ou qualidade. Há duas subclasses conforme a desinência seja “-nari” ou “-tari”, quando em função adjetiva.

Meishi 名詞: são palavras autônomas não flexionáveis que podem funcionar como sujeito da oração. Podem incluir também o subgrupo dos *daimeishi* 代名詞, equivalente aos pronomes da língua portuguesa.

Fukushi 副詞: são palavras autônomas não flexionáveis que modificam um *dôshi*, *keiyôshi* ou *keiyôdôshi*.

Rentaishi 連体詞: são palavras autônomas não flexionáveis que modificam palavras nominais (*taigen*).

Setsuzokushi 接続語: são palavras autônomas não flexionáveis que conectam uma oração à outra.

Kandôshi 感動詞: são palavras autônomas não flexionáveis que expressam emoção, chamam a atenção do interlocutor ou respondem a uma pergunta.

Jodôshi 助動詞: são morfemas dependentes flexionáveis que acompanham principalmente *dôshi*, *keiyôshi* ou *keiyôdôshi*, aos quais modifica o significado, acrescentando-lhe noções de negação, passividade, suposição, entre outras.

Joshi 助詞: são morfemas dependentes não flexionáveis que indicam a relação entre palavras autônomas na oração, acrescentam modalização ou conectam orações.

É importante também anotar algumas informações sobre a denominação de alguns sintagmas. Além de sujeito e predicado, existem ainda os complementos verbais/ adjetivais *renyô shûshokugo* e os complementos nominais *rentai shûshokugo*, que indicam alguma modificação de nomes (*taigen*). O sintagma modificado é denominado *hishûshokugo*.

Feitas essas considerações, passaremos a adotar a nomenclatura da gramática da língua clássica japonesa, com equivalentes do português, sempre que necessário e adequado, neste trabalho.

5. Sobre a tradução dos poemas

Os poemas apresentados neste trabalho foram traduzidos levando em consideração o sentido de cada palavra e de cada frase, sem priorizar o efeito poético, uma vez que o objetivo desta pesquisa é investigar os recursos retóricos por uma abordagem linguística. Ou seja, buscamos realizar não uma transcrição poética, mas traduções didáticas, com o objetivo de explicar o uso dos recursos retóricos. Assim, para facilitar a compreensão desses recursos, foram utilizados grifos e notas de rodapé sempre que necessário.

No entanto, para a tradução de poemas clássicos, procuraremos, na medida do possível, seguir alguns princípios propostos por Bonneau (1938, pp. 32-35):

- Respeitar o sentido das palavras na língua de origem;
- Respeitar a ordem dos versos e, se possível, respeitar a ordem das palavras;
- Respeitar a proporção do número de sílabas em cada verso;
- Transpor um recurso retórico, sempre que possível, buscando provocar no leitor algum estranhamento, ainda que um pouco diferente.

Desse modo, sem que se perca o sentido do poema, sempre que possível, procuraremos também traduzir o recurso poético.

Mais adiante, nas Partes III e IV, faremos algumas considerações específicas sobre a tradução de cada um dos recursos retóricos.

Parte I - Introdução

Capítulo 1: Introdução

Compreender o poema clássico japonês é um desafio para o leitor atual. Além do uso da língua clássica japonesa, com suas peculiaridades que a distinguem da língua moderna, há ainda recursos que necessitam de alguma explicação.

Os recursos retóricos de *Kokinwakashû*, do ano 905, representam dificuldades para o leitor por estarem presentes em um texto elaborado em um contexto sociocultural do século X. Disso decorre o fato de as palavras e expressões possuírem conteúdos significativos distintos das atuais, além de os costumes adquirirem outra configuração na sociedade japonesa moderna.

Tomemos, por exemplo, as relações afetuosas, muito representadas nos poemas de amor. Homens e mulheres faziam a corte por meio da troca de poemas, demonstrando refinamento e habilidade. As amantes costumavam despedir-se no amanhecer, indo viver cada um em seu lar. As lágrimas da dor da espera pelo amante, nas noites em claro, eram enxugadas nas mangas dos quimonos. Esses são alguns exemplos de como as imagens poéticas representam a sociedade do Período Heian.

Os recursos retóricos também não poderiam deixar de refletir as características da época em que a antologia foi escrita. Além de indicar os hábitos sociais, estes representam os saberes coletivos dessa sociedade. Por isso, analisar os recursos retóricos significa também compreender os conhecimentos compartilhados pelas pessoas de uma determinada época.

Em especial, o recurso retórico *kakekotoba* possibilita a leitura, a partir de um termo homófono, de dois sentidos em um mesmo texto. Quais significados devem ser lidos em cada poema depende desses conhecimentos compartilhados, uma vez que o *indivíduo* não existe sozinho, mas dialoga com o *outro*. Por meio da compreensão de saberes comuns, é possível entender quais campos semânticos estão atualizados nos poemas e, portanto, quais os sentidos manifestados em cada texto.

Dessa forma, acreditamos que a leitura dos recursos retóricos, principalmente do *kakekotoba*, depende da apreensão desses conhecimentos compartilhados por pessoas ao mesmo tempo e espaço.

Capítulo 2: Metodologia

2.1. Escolha do *corpus* de análise

Elegemos a obra *Kokinwakashû* como fonte preferencial para o levantamento e o estudo dos recursos retóricos próprios da poesia clássica japonesa. Isso porque *Kokinwakashû* é a primeira antologia oficial de poemas *waka* e representa um padrão estético do Período Heian. E o *tanka*, muito presente nessa compilação, foi escolhido pelos poetas da época como o poema japonês por excelência em relação ao poema em estilo chinês (*kanshi*). Desse modo, para compreender o que foi a poética desse período clássico, acreditamos ser de grande importância analisar os poemas de *Kokinwakashû*.

Dos recursos retóricos existentes no poema clássico japonês, aprofundamos nossa análise naqueles representativos dessa coletânea, de acordo com a frequência com que aparecem, sem nos restringirmos à cronologia ou à autoria.

A partir dessa análise, observamos que são mais comuns o *kakekotoba*, o *makurakotoba*, o *jokotoba* e o *engo*. Dentre estes, porém, o que mais caracteriza o estilo considerado típico de *Kokinwakashû* é o *kakekotoba*. Assim, para a realização de nossa pesquisa, definimos esses quatro recursos retóricos e analisamos com maior profundidade apenas o *kakekotoba* presente nessa antologia. Os recursos *kakekotoba* analisados foram selecionados de acordo com o número de ocorrências, a fim de realizar um estudo abrangente do que é mais representativo na poética de *Kokinwakashû*.

Procuramos utilizar neste trabalho poemas cujo recurso retórico é reconhecido por um número significativo de pesquisadores, já que não é consenso entre todos a presença de determinados recursos retóricos.

2.2. Método de análise

A partir desse *corpus* mencionado, esta pesquisa adotou os seguintes métodos:

a) Escolha do material de pesquisa teórico

As fontes teóricas para este trabalho são basicamente três. A primeira consiste na literatura presente em artigos e livros publicados por estudiosos sobre o assunto, pesquisada em língua japonesa ou em outra língua. A segunda corresponde às publicações de versões comentadas e anotadas da compilação em língua japonesa, nas quais estão presentes, normalmente, traduções para a língua moderna e indicações sobre os recursos retóricos. A última fonte são as traduções em língua estrangeira da antologia, parciais ou completas, nas quais há anotações aos poemas.

Dentro das possibilidades que estavam ao nosso alcance, procuramos realizar um amplo levantamento bibliográfico das fontes mencionadas anteriormente e revisar o que havia nessa literatura sobre o poema do gênero *waka* e sobre os recursos retóricos na poesia clássica, especialmente, em *Kokinwakashû*. Procuramos ler os textos mais representativos sobre esses assuntos e realizar fichamentos, para registrar os pontos mais importantes da leitura. A partir do fichamento e da coletânea de dados, procuramos apresentar definições mais detalhadas e classificações para cada um desses recursos retóricos.

b) Análise do *corpus*

Dentre as diversas formas e abordagens para analisar o recurso retórico *kakekotoba*, estudamos a estrutura morfossintática e a do campo semântico, separada ou conjuntamente, conforme a necessidade.

Neste trabalho, adotamos para a leitura do texto o conceito bakhtiniano de *dialogismo*, segundo o qual um indivíduo “existe para o outro com o auxílio do

outro” (BAKHTIN, 2006, p. 394). A metodologia proposta por Bakhtin pode contribuir para a compreensão mais apurada do sentido do texto, uma vez que considera que há diferentes *vozes* que contribuem para formar a totalidade do sentido. Conceitos propostos por esse teórico podem contribuir para entender o fenômeno dos recursos retóricos nas antologias, principalmente no que tange à geração de sentido.

O entendimento do texto depende da compreensão do significado em dado *contexto* (Ibid., p. 398), tendo em vista que o signo linguístico “leva além dos seus limites” e “toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos”. Nesse sentido, acrescenta (Ibid., p. 401):

O texto só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo. Salientemos que esse contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e não um contato mecânico de “oposição”, só possível no âmbito de um texto (mas não do texto e dos contextos) entre os elementos abstratos (os signos no interior do texto) e necessário apenas na primeira etapa da interpretação (da interpretação do significado e não do sentido). Por trás desse contato está o contato entre indivíduos e não entre coisas (no limite).

Analizamos, portanto, o *texto*, buscando compreender também o *contexto*, procurando apreender o sentido dos poemas e o papel dos recursos retóricos na geração desse sentido.

Como instrumento de análise do texto, adotamos como auxiliares os instrumentos da Semiótica Francesa, entre eles, o conceito de isotopia, abordado no item 2.3 a seguir.

2.3. Isotopia: um instrumento de análise

O semioticista A. J. Greimas criou o termo isotopia como instrumento de análise semântica. De acordo com Greimas e Courtés (2008, pp. 275-8), a função

da isotopia é ajudar na compreensão do sentido do texto, a partir da ocorrência de elementos comuns a um mesmo campo semântico ao longo de uma cadeia sintagmática. Ou seja, o conceito de isotopia foi criado para analisar uma frequência ou regularidade de sentido dentro de um determinado texto.

Posteriormente, D. Bertrand (2003, p. 420), em sintonia com Greimas, define isotopia como sendo a "recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso". Assim, a característica principal da isotopia, tanto para Greimas como para Bertrand, está na regularidade de elementos semânticos (chamados de figuras pela semiótica) no sintagma. Figuras, na semântica discursiva, possui o significado delimitado às figuras do conteúdo (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 209).

Tomando o poema 9, de Ki no Tsurayuki, do tomo “Poemas de Primavera I”, de *Kokinwakashû* como exemplo, poderemos entender melhor o conceito de isotopia:

雪の降りけるをよめる

霞たち木の芽も春の雪降れば
花なき里も花ぞ散りける

yuki no furi keru o yomeru

*kasumi tachi ko no me mo haru no yuki fure ba
hana naki sato mo hana zo chirikeru*

Poema composto ao cair da neve.

Paira a névoa
e os brotos nas árvores despontam.
Com o cair da neve de primavera,
Nesse vilarejo, onde não há flores,
Pétalas parecem cair.

Como se pode notar, há nesse poema muitas figuras que se referem à natureza: “kasumi” (névoa), “ko” (árvore), “me” (brotos), “yuki” (neve), “hana”

(flor), entre outras. Juntas formam uma recorrência de sentido que se prolonga ao longo do sintagma, à qual chamaremos de isotopia da natureza ou isotopia natural.

Se realizarmos uma análise mais minuciosa, observamos que essa isotopia pode ser dividida entre a isotopia da primavera, formada por “kasumi” (névoa), “me” (brotos), “hana” (flores) e “chiru” (cair das pétalas), e a isotopia de inverno, formada por “yuki” (neve) e o “furu” (nevar). Esses nomes das isotopias foram escolhidos aleatoriamente, tendo em vista o tema presente no poema. Preferimos chamar de isotopia da natureza, da primavera e do inverno por serem estes os temas dos tomos de *Kokinwakashû* organizados pelos seus compiladores.

Para haver uma isotopia, é necessário haver pelo menos duas figuras. Tendo em vista a própria definição de isotopia, apenas uma figura não compõe uma isotopia por não formar uma relação com outro elemento dentro de uma cadeia sintagmática. Por isso, somente com a presença de, no mínimo, dois elementos sêmicos é que se consegue criar uma regularidade de sentido.

Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 278), é a isotopia que torna possível a leitura uniforme do discurso, permitindo dissolver ambiguidades, já que orienta o leitor para um determinado campo semântico. Ou seja, em caso de léxicos polissêmicos, por exemplo, é a isotopia que faz um ou outro sentido ser atualizado em um determinado texto, tendo em vista que ela representa uma regularidade de sentido.

Em recursos retóricos como a comparação, por exemplo, ocorre a presença de mais de uma isotopia existente ao mesmo tempo. Nesse caso, as isotopias podem vir ligadas por um conector. De acordo com Greimas e Courtés (Ibid., p. 86), um conector de isotopia é uma “unidade do discurso que introduz uma ou várias leituras diferentes”, como é o caso de palavras polissêmicas. No enunciado “a neve cai como flores”, temos o ato de cair como elemento conector de duas isotopias superpostas no mesmo texto.

Nos poemas de *Kokinwakashû*, muitos autores consideram haver os campos semânticos natural e humano. Assim, à recorrência de elementos semânticos correspondentes a figuras vinculadas ao tema natureza (estações do ano, vegetação, fenômenos naturais, entre outras) chamaremos de isotopia da

natureza ou natural. E à recorrência de elementos semânticos correspondentes a figuras vinculadas ao tema humano (ações humanas, sentimentos, entre outras) chamaremos de isotopia do homem ou humana.

Como já definimos anteriormente, esse instrumento de análise semiótico corresponde a uma recorrência de elemento semântico ao longo do poema, que necessita de, ao menos, dois elementos para se estabelecer.

Desse modo, com base em ideias propostas por autores como Tani (2006) e Konishi (1984), podemos afirmar que é comum as isotopias da natureza e humana estarem presentes no poema de forma sobreposta. Por essa razão, passaremos a utilizar o conceito semiótico de isotopia para analisar os poemas selecionados, uma vez que acreditamos que isso possa facilitar o entendimento do papel dos recursos retóricos. Ou seja, acreditamos que o conceito semiótico de isotopia possa contribuir para a análise semântica dos recursos retóricos analisados ao longo deste trabalho.

Parte II - A obra *Kokinwakashû* e a Poética de sua Época

1. O gênero literário *waka*

De acordo com Bakhtin (1997, p. 106), um gênero literário reflete as “tendências mais estáveis, ‘perenes’ da evolução da literatura” e “sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*”. No entanto, esse autor acrescenta que, para conservar a *archaica*, é necessária permanente renovação, isto é, atualização:

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento. (Idem).

Essa concepção de gênero nos é útil também para entender o gênero literário *waka*. Durante muitos anos este vem sobrevivendo e atualizando-se. Incorpora alguns elementos novos, mas continua evoluindo e mantendo-se como um gênero.

Desde tempos remotos, esse gênero poético é chamado de *waka* 和歌 ou de *Yamato Uta* 大和歌. O ideograma correspondente a “wa” 和 pode significar “Japão”. E o ideograma correspondente a “ka” 歌 significa “canção” ou “poema”. Desse modo, literalmente, a expressão “waka”, em sentido estrito, significa “poema japonês”. Sob essa denominação, encontram-se diversas formas métricas, como o *chôka*, *haikai*, *tanka*, *sedôka*, entre outras⁶.

No entanto, em que pese esse sentido estrito, *waka* também pode ser sinônimo de *tanka*, já que este foi considerado como a forma métrica que mais

⁶ Definiremos essas formas métricas no capítulo 3 da Parte II deste trabalho.

representava o poema japonês. Para muitos estudiosos, como Komatsu (2002, p. 12), *waka* é o poema lírico cuja forma métrica segue a do *tanka*.

Assim, considerado o poema típico japonês, o *waka*, enquanto sinônimo de *tanka*, é um poema curto que pode ser definido basicamente como um gênero poético essencialmente lírico, cuja forma fixa é de trinta e uma sílabas poéticas ou moras, divididas em versos de cinco, sete, cinco, sete e sete sílabas. Neste trabalho, optamos por adotar a denominação “waka” para nos referirmos ao *tanka*, tendo em vista que essa forma é a que mais representa o poema clássico típico japonês do período de produção da coletânea *Kokinwakashû*⁷.

Uma vez que possui forma fixa, o *waka* diferencia-se da fala da vida cotidiana e é de fácil memorização (TANI, 2006, p. 10). Além disso, o poema clássico também se distingue da linguagem do cotidiano por não abarcar temas rotineiros e por utilizar léxicos considerados poéticos, chamados de *utakotoba* 歌詞.

A essa forma poética é atribuída uma origem mitológica. Sobre a real origem do *waka*, não se sabe ao certo, mas a sua origem mitológica está registrada na obra *Kojiki* (*Registro das Coisas Antigas*) e foi retransmitida no prefácio de Ki no Tsurayuki à obra *Kokinwakashû*, chamado de *Kanajo*. O poema a seguir está citado nessas duas obras como sendo o primeiro poema *waka*:

八雲たつ出雲八重垣妻ごめに
八重垣つくるその八重垣を

yakumo tatsu izumo yaegaki tsumagome ni
yaegaki tsukuru sono yaegaki o

Oito nuvens no céu erguidas
Em Izumo oito cercados,
Oito cercados ergui
Para minha esposa proteger
Ah! esses oito cercados

(Trad. de Geny Wakisaka, 1997, p. 58)

⁷ Mais adiante, no capítulo 4, da Parte II, ao analisarmos o prefácio de Ki no Tsurayuki, veremos que esse autor se valeu do termo “waka” como sinônimo de *tanka*.

A autoria desse poema é atribuída ao deus Susano no Mikoto, filho de Izanagi no Mikoto e irmão mais novo da deusa Amaterasu Ômikami. Conta-se que esse poema foi entoado por Susano no Mikoto quando obteve sua casa construída para o seu casamento com a princesa Kushinada.

No prefácio de *Kokinwakashû*, Ki no Tsurayuki afirma que esse poema divino é o primeiro *waka*. Tsurayuki reproduz o poema de *Kojiki* e explica que o *waka* tem como origem o coração humano. Não podemos afirmar a razão de o *waka* perdurar por tanto tempo (WATANABE, 2009, p. 3), todavia, acreditamos que, por ser a sua origem mitológica divina, esse poema possui uma forte relação com o poder político japonês, também centralizado na figura do imperador, entendida como de origem divina.

Assim, o *waka* é considerado uma forma poética que permaneceu ao longo dos anos, evoluiu e está presente na atualidade. A partir do século XIV até o século XVIII, os gêneros *renga* (poema encadeado) e *haiku* (conhecido como haikai, em português) passaram a dominar a preferência do povo, no entanto, a forma métrica *tanka* continuou existindo. Após o contato com a poesia ocidental, por volta do ano 1880, passou-se a valorizar a poesia de forma livre. A partir desse momento, houve também movimentos para a modernização do *waka*.

A modernização desse poema de trinta e uma sílabas, isto é, o *tanka*, ocorreu por diversos fatores. Uma das críticas aos poemas antigos e modernos tinha como foco o excesso de regras e a falta de inventividade, uma vez que a imitação dos poemas consagrados era o principal objetivo dos poetas. Poetas como Yosano Tekkan (1873-1935)⁸, Masaoka Shiki (1867-1902)⁹, Ishikawa Takuboku (1886-1912)¹⁰ e Saitô Mokichi (1886-1912)¹¹ defenderam um

⁸ Yosano Tekkan, cujo nome era Yosano Hiroshi, foi poeta e escritor. Nascido em Quioto, foi criador da revista *Myôjô*, em 1899, e casado com a escritora Yosano Akiko (1878-1942). Sua obra mais relevante é a coletânea *Tôzai namboku* (1896).

⁹ Masaoka Shiki, cujo nome era Masaoka Tsunenori, tornou-se famoso por compor *haiku* e *tankas* e por fazer parte da revista *Hototogisu*.

¹⁰ Ishikawa Takuboku, cujo nome verdadeiro era Ishikawa Hajime, tornou-se um famoso poeta por publicar *tankas* na revista *Myôjô* e pela coletânea *Akogare* (1905). Atuou também como jornalista e defendia ideias de cunho socialista.

¹¹ Saitô Mokichi, também chamado de Moriya Mokichi e Saitô Shigeyoshi, foi psiquiatra e poeta. Tornou-se famoso por coletâneas de poemas *tanka*, entre elas *Shakko* (1913) e *Renzan* (1950).

movimento de modernização do *waka* tendo como objetivo priorizar a originalidade e a individualidade poética.

Shiki afirmou que o *waka* antigo não expressava o coração do povo japonês, uma vez que havia valores modernos, como a diferença no calendário e o sentimento de sazonalidade (WATANABE, 2009, pp. 7-8). Além disso, Ishikawa Takuboku e Toki Zenmaro (1885-1980)¹² praticaram o *waka* sob a nova forma de três partes e com o objetivo de realizar reformas sociais.

O *waka* moderno passou, então, a ser denominado *tanka*. Neste sentido, segundo Ueda (1996, prefácio), o termo “waka” é a denominação para o poema antigo, enquanto “tanka” é o nome correspondente à forma poética “moderna e modernizada” do *waka*. Assim, com forma e linguagem modernas e atualizadas, o poema de trinta e uma sílabas, antes chamado de *waka*, passou a distanciar-se do conceito de “típico poema japonês” e voltou a ser denominado apenas de *tanka*.

Dessa maneira, *tanka* e *waka* correspondem ao mesmo gênero poético, pois se manteve a *archaica*, a que se refere Bakhtin (1997, p. 106), embora o gênero tenha sido atualizado. Em face dessas informações, utilizaremos neste trabalho a expressão “waka” por ser mais adequada ao modelo do poema clássico, segundo as características anteriores ao processo de modernização.

2. Contexto da obra *Kokinwakashû*

Embora o *waka* já existisse desde antes do Período Heian, tendo sido inserido também na antologia *Man'yôshû*, este passou a ser revalorizado com a elaboração da primeira antologia oficial de poemas *waka*, *Kokinwakashû*, de 905.

Desse modo, para melhor entender esta antologia, é importante apresentarmos aqui uma breve consideração sobre o Período Heian e a mudança ocorrida na preferência pelo poema japonês.

Dedicaremos esse capítulo, então, à síntese do contexto do Período Heian (item 2.1), ao papel da poesia chinesa (item 2.2) e à valorização do *waka* (item

¹² Toki Zenmaro nasceu em Tóquio e, como poeta, compôs poemas *waka* escritos em letras romanas sobre temas do cotidiano. Também se tornou famoso por realizar estudos literários e por compor um Nô moderno (*Yumedono*, 1939) com Kita Minoru.

2.3). Por fim, abordaremos os três períodos históricos dos poemas compilados em *Kokinwakashû* (item 2.4).

2.1. Contexto do Período Heian

Nos anos que antecederam o Período Nara (710-794), o intercâmbio com o continente asiático, principalmente com a China, era intenso e passou a ser oficializado em 607 ou 608, quando o Japão iniciou a política de envio de embaixadores à corte de Sui. É consenso entre os historiadores que, já em 604, o Príncipe Shôtoku 聖徳太子 (574-622)¹³ já instituía no Japão políticas chinesas de administração governamental, o que representa um forte indício de que os modelos chineses já influenciavam o país insular.

Além dos embaixadores, houve missões diplomáticas, principalmente entre 630 a 834, levando pessoas para estudar diversos assuntos na China, como política, língua, literatura, o Budismo, entre outros. Também a migração de residentes da Península Coreana para o Japão, quando a China invadiu essa região do continente em 663, ajudou a fortalecer a influência chinesa. Entre esses refugiados havia muitos intelectuais que levaram conhecimentos da cultura chinesa e contribuíram para os seus estudos.

No Japão, como resultado de anos de influência chinesa, ocorreram reformas centralizadoras do poder político (*Reforma Taika*) e mudanças religiosas, com a introdução do Budismo, todas influenciadas pela China. Houve, então, a construção da capital Nara, nos moldes de uma capital chinesa, e do templo Tôdaiji, para promover a nova religião. Essas duas transformações no país de Yamato demonstram a forte influência da China existente já nesse momento histórico, anterior ao Período Nara.

O Período Nara (710-794) é caracterizado também pela continuidade da influência da China em diversos aspectos. No que tange à cultura, temos uma

¹³ O Príncipe Shôtoku, filho do imperador Yômei (540-587), foi grande difusor da doutrina Budista entre os nobres do Japão, proclamando essa religião como oficial. Além disso, tornou-se conhecido pela promulgação da *Constituição em 17 artigos* (*Jûshichijô Kempô*) e por enviar a primeira delegação oficial à China, no ano 600.

produção escrita em chinês, como a antologia de poemas *Kaifûsô* e a crônica histórica *Nihonshôki*. Também há obras escritas em grafia chinesa modificada, como a antologia *Man'yôshû*, escrita em *man'yôgana*¹⁴, e a crônica histórica *Kojiki*, por exemplo.

O Período Heian (794-1192) inicia-se com forte influência exercida pela China tanto no campo político, como econômico e cultural. Como tratado anteriormente, com o intenso intercâmbio com a China, o Japão acumulou muitos conhecimentos em diversas áreas do saber e consolidou diversas instituições político-administrativas chinesas em seu território.

O imperador Kammu (781-806)¹⁵ e seus sucessores estabeleceram várias dessas instituições. Kammu idealizou a mudança da capital de Nara para Heian-kyô, posteriormente conhecida como Quioto. Influenciado pelas dinastias Sui (581-618) e T'ang (618-907), procurou estabelecer um autoritário governo central, nacionalizando as plantações de arroz e cobrando impostos. Aos moldes da dinastia T'ang, Kammu e seus sucessores também adotaram políticas de subjugação dos povos considerados bárbaros em outras partes do arquipélago japonês. Além disso, vigorava o sistema *Ritsuryô*, originário da dinastia T'ang, que possuía como base um código penal (*ritsu*) e um código administrativo (*ryô*). O primeiro documento estipulava sanções a vários crimes, enquanto o segundo determinava a conduta do governo e da sociedade. Por volta desse momento histórico, também ocorreu a organização da elite em clãs, chamados de *uji*, de acordo com um ancestral comum. Aos chefes dos clãs era atribuído um título de nobreza hereditário, denominado *kabane*.

As instituições políticas existentes no início do Período Heian passaram a entrar em declínio por volta de 930, devido ao grande descontentamento entre os governos provinciais, em função dos elevados impostos. Com a disputa entre os clãs e o enfraquecimento do sistema *Ritsuryô*, o poder imperial acabou se

¹⁴ O *man'yôgana* 万葉仮名, também chamado de *Magana* 真仮名 e *Otokogana* 男仮名, é uma forma de escrita desenvolvida a partir do *kanji*. É uma das tentativas de registrar a língua japonesa na forma de escrita diferente do chinês (KONISHI, 1985, p. 164).

¹⁵ O imperador Kammu foi o quinquagésimo imperador, sucedendo a seu pai, imperador Kônin (709-770 ou 781). Ficou conhecido pela mudança da capital de Nara para Nagaoka e, posteriormente, para Heian-kyô.

enfraquecendo, já que era exercido autoritariamente, como ditava o modelo chinês da dinastia T'ang. Assim, como consequência do enfraquecimento do governo imperial, houve também uma busca pela diminuição das influências chinesas.

Entre os clãs, destacou-se o Fujiwara, que adotava a política de casamentos das mulheres de sua linhagem com os herdeiros do trono, tornando-se regente do imperador e influenciando-o nas suas decisões. Essa estratégia funcionou bem nos períodos dos regentes Yoshifusa (804-872)¹⁶, Mototsune (836-891)¹⁷ e de Tokihira (871-909)¹⁸, e perdurou aproximadamente de 850 a 1068.

Durante os mais de duzentos anos de influência do clã Fujiwara, o interesse pelas instituições chinesas entrou em declínio, como já mencionado anteriormente. Neste momento, também se buscou uma identidade nacional, longe das influências chinesas na arte e, principalmente, na poesia. Sobre os movimentos de fortalecimento da poesia japonesa, trataremos adiante, nos itens 2.2 e 2.3 deste capítulo.

Alguns regentes foram figuras fracas e de pouca habilidade para governar, o que possibilitou uma breve retomada de poder por alguns imperadores, que passaram a adotar o sistema de governo exercido pelos imperadores retirados (*insei*). Os imperadores Uda (867-931)¹⁹ e Daigo (885-930)²⁰, por exemplo, conseguiram um pouco mais de autonomia política, mesmo sendo descendentes de mães Fujiwara. Quando Daigo tinha doze anos, seu pai abdicou do trono para governar como regente do filho, diminuindo um pouco o poder desse clã. Daigo, por sua vez, governou de 897 a 930, data em que faleceu. Seu pai também morreu logo depois, em 931, deixando o clã Fujiwara livre para retomar a forte influência política sobre os imperadores.

¹⁶ Fujiwara no Yoshifusa casou-se com uma filha do imperador Saga (786-842) e tornou-se regente após casar sua filha com o imperador Seiwa (850-881).

¹⁷ Fujiwara no Mototsune exerceu cargos importantes e contribuiu para depor o imperador Yōzei (868-949). Suas filhas tornaram-se consortes dos imperadores Uda e Daigo.

¹⁸ Fujiwara no Tokihira foi poeta e ministro do imperador Daigo.

¹⁹ Uda foi o quinquagésimo nono imperador. Sob o seu governo, acabaram as embaixadas oficiais enviadas à China e houve oposição ao poder do clã Fujiwara. É considerado o primeiro imperador a praticar a política dos retirados (*insei*), abdicando em favor do seu filho, o imperador Daigo (FRÉDERIC, 2008, p. 1220).

²⁰ O imperador Daigo foi o sexagésimo imperador, após seu pai, imperador Uda, ter abdicado a seu favor. Segundo Frédéric (Ibid., p. 206), “seu reinado foi caracterizado por uma renovação das artes e das letras, sobretudo durante a era Engi (901-923)”.

O auge do poder desse clã ocorreu entre 996 a 1027, sob o comando de Fujiwara no Michinaga (966-1027)²¹. Como regente, Michinaga foi habilidoso ao conciliar interesses e tornar suas filhas consortes dos herdeiros do trono.

O poder do clã perdurou até 1068, data em que o imperador Go-Sanjô (1034-1073)²² ascendeu ao trono. Esse soberano não descendia de uma mãe do clã Fujiwara e estava determinado a governar de forma independente. Para escapar das influências dos Fujiwara e continuar a governar, Go-Sanjô adotou a política de imperadores retirados (*insei*), manipulando o novo imperador nos bastidores.

Após o governo de Go-Sanjô, seus descendentes Shirakawa (1053-1129)²³, Toba (1103-1156)²⁴ e Go-Shirakawa (1127-1192)²⁵ também conseguiram governar com autoridade, utilizando-se da estratégia política *insei*.

Encerra-se o Período Heian, em 1192, com a morte do imperador Go-Shirakawa e com o estabelecimento do governo militar (*bakufu*) de Kamakura (1192-1333).

Por esta síntese do Período Heian, podemos observar que houve três maneiras sucessivas de governar: a forma autônoma pelo imperador; a influenciada pelo clã Fujiwara; e a regida pelos antigos imperadores retirados. Durante o período inicial, a influência chinesa era intensa, mas passou a decair a partir do governo do clã Fujiwara. Nesse caminhar, houve uma maior valorização de manifestações consideradas japonesas, inclusive nas artes.

Também devemos ressaltar que o governo do imperador Daigo representou uma tentativa de seu pai, o ex-imperador Uda, de governar com menos influência do clã dominante, os Fujiwara. Nesse contexto, temos o

²¹ Fujiwara no Michinaga exerceu diversos cargos ministeriais e casou suas três filhas com os imperadores Ichijô (980-110), Sanjô (976-1017) e Go-Ichijô (1008-1036).

²² O imperador Go-Sanjô sucedeu seu meio-irmão imperador Go-Reizei (1025-1068) e abdicou em favor de seu filho Shirakawa (1053-1129).

²³ O imperador Shirakawa foi o sucessor direto do seu pai, imperador Go-Sanjô (1034-1073). É considerado um dos primeiros imperadores do sistema dos imperadores retirados. Abdicou do poder em favor de seu filho Horikawa (1079-1107).

²⁴ Sendo o septuagésimo quarto imperador, o imperador Toba sucedeu a seu pai, imperador Horikawa (1079-1107), mas seu governo foi exercido, na prática, pelo imperador retirado Shirakawa (1053-1129).

²⁵ O imperador Go-Shirakawa era filho do imperador Toba (1103-1156) e abdicou ao poder em favor de seu filho Nijô (Morohito) (1143-1165), continuando a exercer o poder de governar como *insei*.

surgimento da antologia *Kokinwakashû*, ordenada por Daigo, que buscou se fortalecer como imperador. Os poemas dessa compilação foram reunidos durante o governo do imperador Daigo e o ano de apresentação é 905.

Nos capítulos seguintes desta Parte II, procuraremos expor, de forma mais detalhada, como ocorreram as mudanças em relação ao *waka*, ao longo do Período Heian.

2.2. A poesia chinesa *kanshi*: seu papel na sociedade do Período Heian

O Japão, ainda que isolado em uma ilha, desde tempos remotos, sofreu muitas influências de culturas estrangeiras. A maior influente, sem dúvida, é a cultura chinesa, como já detalhado no item 2.1 anterior. Um exemplo da influência dessa cultura, em especial da literatura chinesa, reside justamente na poesia²⁶.

Ainda no Período Nara, aproximadamente no ano 751, no Japão, surgira a antologia de poemas chineses denominada *Kaifusô* 懷風藻. Essa compilação sofreu grande influência da poesia das Seis Dinastias Chinesas. *Kanshi* 漢詩 é o nome utilizado para denominar a poesia escrita na forma chinesa praticada no Japão, não só antes do surgimento dos alfabetos silábicos *kana*, mas também após esse momento, quando continuou a ser composta simultaneamente com os poemas em escrita japonesa.

O início do Período Heian, isto é, o século IX, foi também marcado por grande valorização da poesia chinesa, sendo chamado de *Período de Elogio ao Estilo Chinês* (*Tôfûôka* 唐風謳歌). Essa tendência refletiu-se não só na poesia, como na política, como abordamos no item anterior. Nessa época, os conhecimentos de língua chinesa eram fundamentais para a vida na corte, já que os documentos eram escritos dessa maneira.

²⁶ Konishi Jin'ichi, em seu artigo intitulado "The Genesis of The Kokinshû Style", traduzido por Helen C. McCullough e publicado em *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 38, No. 1 de Junho de 1978, às páginas 61 a 170, explica comparativamente as semelhanças entre o poema chinês das dinastias Sui e T'ang e o poemas *kanshi* e *waka* do Período Heian.

Nesse contexto histórico, de aproximadamente 814 a 827, foram organizadas três antologias oficiais de poemas *kanshi*: *Ryôunshû* 凌雲集, *Bunkashûreishû* 文華秀麗集 e *Keikokushû* 経国集.

Ryôunshû 凌雲集, também chamado de *Ryôunshinshû*, do ano 814, reuniu poemas compostos após *Kaifûsô*, entre os anos 782 e 814. Seus compiladores foram Ono no Minemori (778-830)²⁷ e Sugawara Kiyotomo (770-842)²⁸, que coligiram 91 poemas por ordem do imperador Saga (786-842)²⁹.

Bunkashûreishû 文華秀麗集 foi compilada em 818, por Fujiwara no Fuyutsugu (775-826)³⁰ e Sugawara no Kiyotomo (770-842), por ordem do imperador Saga (786-842). Os compiladores reuniram, em três tomos, 148 poemas de 28 poetas.

Keikokushû 経国集 é uma antologia de *kanshi* organizada em 827, por compiladores liderados por Yoshimine no Yasuyo (785-830)³¹, por ordem do imperador Junna (786-840)³². Originalmente, foram reunidos vinte tomos com poemas de 178 poetas, entre eles, o monge Kûkai (774-835)³³ e o imperador Saga.

Nessas antologias, temos diferentes formas poéticas, como poemas com versos de 5 e 7 letras³⁴, chamados, respectivamente, de *gogonshi* 五言詩 e *shichigonshi* 七言詩. Acerca dessas formas, Ishikawa (1975, p.29), esclarece que ambas eram muito praticadas na China no século VIII.

Dentre os temas mais comuns no *kanshi*, assim como ocorre no *waka*, temos a lamentação da mulher na espera do amado e a natureza.

²⁷ Ono no Minemori foi um poeta que se tornou famoso por seus poemas em chinês.

²⁸ Também conhecido como Sugawara no Kiyogimi ou Sugawara no Kiyotada, Sugawara no Kiyotomo foi ministro e defendeu a maneira chinesa de governar.

²⁹ O imperador Saga, quinquagésimo segundo imperador japonês, foi um renomado poeta e calígrafo.

³⁰ Fujiwara no Fuyutsugu era filho de Fujiwara no Uchimarô, do ramo Hokke do clã. Além de colaborar com a compilação de poemas chineses, ele organizou a coletânea *Kônin Kyakushiki*, do ano 820, que reúne jurisprudências e regulamentos.

³¹ Yoshimine no Yasuyo era um príncipe imperial, filho do imperador Kammu.

³² O imperador Junna era o terceiro filho do imperador Kammu. Sucedeu ao imperador Saga e apoiou os estudos chineses no Japão.

³³ Além de poeta, Kûkai era um religioso budista que se tornou muito conhecido pelas obras religiosas da seita Shingon. Foi também arquiteto, calígrafo, pintor e escultor.

³⁴ Na poesia escrita em língua chinesa, cada letra (ideograma) representa uma unidade poética (ISHIKAWA, 1975, p. 28).

Tendo em vista as semelhanças e as diferenças entre os poemas *kanshi* e *waka*, Katagiri (1991, p. 105) defende que há dois mundos distintos: o mundo do *kanshi* e o mundo do *waka*. A grande semelhança apontada pelo autor é o fato de os dois tipos de poema, normalmente, não serem escritos com a observação direta do poeta de uma realidade. Ou seja, Katagiri (Idem) afirma que os poemas *waka* e *kanshi* dessa época eram compostos, em grande parte, com base em uma pintura, que poderia ter como suporte um biombo, por exemplo. O *kanshi* poderia ser elaborado com a observação de uma pintura originariamente chinesa ou de uma em estilo chinês feita no Japão. Já o *waka* poderia ser composto com inspiração em uma pintura de estilo japonês. Apesar de haver essas semelhanças entre os dois mundos, por outro lado, há temas que somente ocorrem em um deles. Como exemplo, Katagiri (Ibid., p. 103) cita a flor de pessegueiro, citada comumente em poemas chineses, mas que aparece apenas em raros poemas japoneses mais tardios do Período Heian.

Desse modo, podemos observar que *kanshi* e *waka* coexistiram durante os Períodos Nara e Heian, desempenhando papéis diferentes na sociedade japonesa. A partir da ascensão do clã Fujiwara ao poder, observou-se uma transformação gradativa na poesia japonesa, uma vez que o *kanshi* passou a ser desvalorizado, enquanto o *waka* recebeu mais atenção.

No item seguinte, abordaremos com mais detalhes como ocorreu a valorização do *waka*.

2.3. Valorização do *waka*

A forma poética *waka* vivenciou três momentos na literatura japonesa durante os Períodos Nara e Heian.

No primeiro, na antologia *Man'yôshû*, os poemas *tanka* e *chôka* foram registrados junto a outras formas poéticas, sendo grande a sua importância. Ainda nesse contexto, o tempo dos imperadores Montoku (827-858)³⁵, Seiwa (850-

³⁵ O imperador Montoku sucedeu ao imperador Nimmyô e foi sucedido pelo imperador Seiwa.

880)³⁶ e Kôkô (830-887)³⁷ foi conhecido, na história da literatura japonesa, como o período dos *Seis Poetas Geniais* (*Rokkasen* 六歌仙), o qual veremos mais detalhadamente no item seguinte 2.4.

No segundo momento, no início do Período Heian, o *tanka* passou a ser composto predominantemente no âmbito privado, desaparecendo do cenário público, onde o *kanshi* era mais estimado.

No último momento, com a ascensão do clã Fujiwara ao poder, por volta de meados do Período Heian, houve também uma restauração do estilo nacional com o consequente retorno ao *waka* (KOMACHIYA; TAKUBO, 2003, pp. 12-3). Por ser o *chôka* muito longo, optou-se por considerar que o *tanka* representava melhor o estilo japonês, passando a ser entendido como sinônimo de *waka* (Helen C. McCULLOUGH, 1999, p. 431).

Com o reaparecimento do *waka* nesse terceiro momento, por volta da metade do século IX, este superou o *kanshi* (Ibid., p. 432). Com o surgimento do *hiragana*, o *waka* recebeu ainda mais o caráter de estilo nacional. Os *Seis Poetas Geniais* passaram a ser revalorizados e foram retomadas as competições poéticas³⁸.

O mais antigo registro em escrita *hiragana* que se tem notícia data do ano 867 (KONISHI, 1985, p. 165). Neste período, outras formas de escrita eram praticadas, como o *man'yôgana*, como já abordamos no item 2.1 desta parte. Com a popularização do *hiragana*, por volta do ano 900, as formas de escrita chinesa e japonesa passaram a conviver na sociedade japonesa, desempenhando papéis diferentes. A língua chinesa era usada para realizar estudos, registrar documentos e registros oficiais, entre outras atividades (KOMATSU, 2002, p. 25). Já a escrita japonesa *hiragana* era utilizada por mulheres, para registrar textos informais e formais, e por homens, para registrar apenas textos informais. Os homens

³⁶ O imperador Seiwa, filho do imperador Montoku, abdicou em nome de seu irmão Yôzei.

³⁷ O imperador Kôkô foi o quinquagésimo oitavo. Filho do imperador Nimmyô, foi sucessor de Yôzei e sucedido pelo imperador Uda.

³⁸ A mais antiga competição poética (*utaawase* 歌合) de *waka*, denominada *Zaiminbu Kyôke Utaawase* 在民部卿家歌合, data do período do imperador Kôkô. No período do imperador Uda, pai do imperador Daigo, foram também realizadas várias competições poéticas, que, posteriormente, vão servir de fonte de poemas das coletâneas oficiais de *waka*.

continuaram utilizando a escrita chinesa para redigir textos formais (KONISHI, 1985, p. 164).

Para Konishi (Ibid., p. 165), a escolha do *hiragana* para elaborar a literatura nacional foi uma grande decisão, tendo em vista que essa forma de escrita ainda estava em período de desenvolvimento. Passam a surgir, então, as antologias oficiais de *waka* e, durante todo o Período Heian, foram organizadas oito compilações ordenadas por imperadores.

Para Miner (1985, p. 45), os períodos das vinte e uma antologias oficiais são épocas em que ocorreram tentativas de substituir a hegemonia política vigente. Os imperadores que ordenaram as compilações procuraram legitimar o seu próprio poder. O imperador Daigo, por exemplo, procurou enfraquecer o clã Fujiwara, pois não nomeou como compilador nenhum dos poetas dessa linhagem aristocrática, embora fossem vários os atuantes na época. É provável que esta prática tenha funcionado satisfatoriamente, uma vez que foi repetida tantas vezes.

Também outras artes, como a pintura, deixaram de ter influência da China. Os temas e as técnicas de desenho passaram do estilo chinês ao estilo nacional. Em biombos e *shôji*, isto é, paredes de papel, imagens em estilo japonês deram incentivo ao *waka* (KOMACHIYA; TAKUBO, 2003, p. 13).

Em suma, sabe-se que a produção de poemas chineses continuava a existir, principalmente no âmbito particular, como tratamos no item anterior. No entanto, é visível a tendência de valorização do *waka* por parte dos imperadores, a partir da ascensão do clã Fujiwara, que visavam enfraquecer as influências chinesas e fortalecer o próprio poder.

2.4. Três Períodos da antologia *Kokinwakashû*

Por se tratar de uma antologia de poemas, *Kokinwakashû* reúne poemas elaborados ao longo de muitos anos. Esse fato faz com que seja uma característica dessa obra agrupar criações de poetas de diferentes épocas e tendências estilísticas. Os poemas mais antigos da antologia aproximam-se mais do estilo presente na antologia *Man'yôshû*, enquanto os poemas mais próximos do ano 905 revelam

uma outra tendência de estilo, considerada por alguns estudiosos como a mais típica da antologia *Kokinwakashû*.

No prefácio *Kanajo*, Ki no Tsurayuki afirma que o imperador Daigo incumbiu, em 8 de abril de 905, o encarregado dos registros do ministério dos assuntos educacionais, Ki no Tomonori (datas desconhecidas)³⁹, o responsável pela conservação dos acervos da corte, Ki no Tsurayuki, o responsável pela província de Kai, Ôshikôchi no Mitsune (datas desconhecidas)⁴⁰, e o guarda do portal da ala direita, Mibu no Tadamine (datas desconhecidas)⁴¹, da tarefa de apresentar uma compilação com os poemas não reunidos em *Man'yôshû* e com as produções poéticas dos quatro encarregados pela antologia.

Com relação à data da incumbência, há muitas divergências. Há estudiosos que consideram o ano 905 como o ano de apresentação da antologia ao imperador, ao contrário do que afirma Ki no Tsurayuki no prefácio *Kanajo*. Há também outros estudiosos que consideram que a obra contém poemas elaborados depois de 905⁴². Desse modo, apesar dessas controvérsias, há um consenso de que a antologia reúne poemas de três períodos cronológicos.

Esses períodos são, segundo Watanabe (2009, p. 61):

- 1) Período dos poetas anônimos;
- 2) Período dos poetas de *Rokkasen* (*Seis Poetas Geniais*); e
- 3) Período dos compiladores.

O primeiro período, de acordo com Watanabe (Idem), seria o momento dos poemas mais antigos, elaborados antes do ano 835. Neste estariam os poemas de

³⁹ O poeta Ki no Tomonori ajudou na compilação de *Kokinwakashû*, na qual há 46 poemas seus, mas veio a falecer antes da conclusão dos trabalhos.

⁴⁰ Ôshikôchi no Mitsune ficou conhecido como um dos *Trinta e Seis Gênios Poéticos*. Na antologia *Kokinwakashû* há 60 poemas de sua autoria.

⁴¹ Também considerado um dos *Trinta e Seis Gênios Poéticos*, Mibu no Tadamine possui como obras a antologia de seus próprios poemas, a *Tadamine-shû*, e o tratado poético *Tadamine Jutte* ou *Wakatei Jisshu*.

⁴² Nesse sentido, Katagiri (1995, pp. 12-5) apresenta, no artigo “Kokinshû no seiritsushi to honbun (História da compilação de *Kokinshû* e de seus manuscritos)”, na *Revista Kokubungaku*, detalhada argumentação sobre as diferenças entre os manuscritos e as possíveis datas da compilação.

autoria desconhecida⁴³. Kurata Minoru (1995, p. 139) sintetiza algumas características desse período:

- a maioria dos poemas é de autoria desconhecida, o que equivale a cerca de 450 exemplos;
- poemas que sofrem influência do estilo chinês (*karafû* ou *tôfû*);
- poemas que indicam uma continuidade da antologia *Man'yôshû*;
- poemas considerados simples, com mais ocorrências de *makurakotoba* e *jokotoba* que de *kakekotoba* ou *engo*.

Ao se aproximar dos poemas da antologia *Man'yôshû*, esses poemas de *Kokinwakashû* ainda possuem mais marcas de uso coletivo, como o uso de *makurakotoba*. Segundo Suzuki Hideo (1988, p. 30), os poemas de *Man'yôshû* contêm palavras de uso coletivo, conhecidas universalmente por um grupo de pessoas. Comparativamente, os poemas típicos de *Kokinwakashû* perdem um pouco esse caráter coletivo e passam a conter mais marcas individuais. Não só as palavras passam a ter um uso mais individualizado e abstrato, mas também as ideias também passam a ser mais subjetivas (Ibid., p. 37). Desse modo, os poemas desse período ainda contêm muitas marcas de coletividade.

O segundo período corresponde aos poemas dos poetas denominados *Rokkasen*, isto é, poetas considerados os seis mais geniais. São eles:

- a) *Sôjô*⁴⁴ Henjô 僧正遍照 (816-890)⁴⁵
- b) Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880)⁴⁶
- c) Fun'ya no Yasuhide 文屋康秀 (datas desconhecidas)⁴⁷

⁴³ Para Suzuki Hideo (op. cit., p. 33), os poemas de autoria desconhecida seriam de pessoas não pertencentes à nobreza, pois somente os descendentes de um clã recebiam um nome.

⁴⁴ *Sôjô* é um título atribuído aos superiores dos templos budistas (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1093). Equivaleria ao termo “arcebispo”, utilizado entre alguns religiosos budistas no Brasil.

⁴⁵ Henjô era, além de poeta, religioso. Ao todo, possui trinta e cinco poemas em *Kokinwakashû* e era considerado um dos poetas dos *Seis Poetas Geniais* e *Trinta e Seis Poetas Geniais*.

⁴⁶ Ariwara no Narihira era príncipe imperial e poeta. Seus poemas estão em várias antologias oficiais e a obra *Ise Monogatari* lhe é atribuída.

⁴⁷ O poeta Fun'ya no Yasuhide possui poemas nas antologias *Kokinwakashû* e *Gosenwakashû*. Sabe-se pouco de sua biografia.

- d) Kisen *Hôshi*⁴⁸ 喜撰法師 (datas desconhecidas)⁴⁹
- e) Ono no Komachi 小野小町 (datas desconhecidas)⁵⁰
- f) Ôtomo no Kuronushi 大伴黒主 (datas desconhecidas)⁵¹

Esse período equivaleria aos poemas compilados do ano 835 ao 890. Kurata (1995, p. 139) sintetiza as características desses poemas:

- são poemas que apresentam um declínio do uso do *jokotoba*, mas que indicam a preferência pelo *engo* e *kakekotoba*.

Segundo Suzuki (1988, p. 42), com a diminuição do caráter coletivo em *Kokinwakashû*, fica mais equilibrado o indivíduo e o mundo. Assim, o *makurakotoba* e o *jokotoba*, que trataremos na Parte III deste trabalho, deixam de ser tão utilizados para dar espaço ao *engo* e ao *kakekotoba*. Enquanto o *makurakotoba* e o *jokotoba* apresentam aspectos da natureza nos poemas, o *engo* e o *kakekotoba* possuem a capacidade de equilibrar os sentimentos humanos com a natureza.

Por fim, o período dos compiladores corresponderia à época de 890 até 905, momento considerado como o da organização de *Kokinwakashû* por Kurata (op. cit., p. 139). Dessa maneira, fazem parte desse período os poemas dos quatro compiladores: Ki no Tsurayuki possui 102 poemas; Ki no Tomonori, 46 poemas; Ôshikôchi no Mitsune, 60 poemas; e Mibu no Tadamine, 36 poemas.

Nos poemas dos compiladores podemos encontrar características mais complexas, às quais Kurata (Idem) denomina “intelectuais” (*richiteki* 理知的). Esse pesquisador assim define as especificidades dos poemas do período dos compiladores:

- os recursos *engo* e *kakekotoba* tornaram-se mais elaborados;

⁴⁸ *Hôshi* é um título atribuído a religiosos budistas cujo significado é “propagador da Lei” (FRÉDÉRIC, 2008, p. 460).

⁴⁹ Sabe-se pouco sobre a vida de Kisen. Também era chamado de Daigo *Hôshi* e a ele é atribuída a autoria de *Kisenshiki*, uma obra de teoria sobre o *waka*.

⁵⁰ Ono no Komachi era filha de um governador da Província de Dewa, ao norte. Serviu como dama de companhia em Heian-kyô e era conhecida por sua beleza. Sua vida é tema de peças de teatro Nô (*Sotoba Komachi*) e do romance *Tamatsukuri Komachi Seishui Sho* (Ibid., p. 927).

⁵¹ Há poucas informações sobre Ôtomo no Kuronushi. Diziam que ele era neto do imperador Kôbun.

- há maior uso de personificação (*gijinhô* 擬人法) e de coexistência de imagens (*mitate* 見立て), o que tornou o poema mais estruturado, de forma mais complexa.

Kurata (1995, p. 139) ainda afirma que outros poetas, além dos próprios compiladores, também fazem parte da produção desse período. É o caso, por exemplo, dos poetas Sosei (datas desconhecidas) e Ise (datas desconhecidas), que são autores, respectivamente, de 36 e 22 poemas em *Kokinwakashû*.

Além dos seis poetas *Rokkasen*, dos desconhecidos e dos quatro compiladores, há ainda poetas com uma pequena quantidade de poemas, como os do clã Fujiwara. Sobre esses autores, trataremos no capítulo seguinte. Neste momento, é preciso considerar que esses poetas também se incluem nos três períodos, dependendo da época em que produziram seus poemas.

Se compararmos apenas os anônimos, os *Rokkasen* e os compiladores, temos que os primeiros totalizam mais de 450 poemas; os segundos, apenas 74; e os terceiros, 244. Abaixo, representamos graficamente o número de poemas desses três grupos:

Com base nesses dados, podemos notar que os poemas anônimos são os mais volumosos. Os dos compiladores representam o segundo maior volume na antologia. E os poemas dos *Seis Poetas Geniais* representam uma minoria.

Para Konishi (apud LACURE, 1990, p. 15), somente no segundo período é que houve o surgimento do estilo típico de *Kokinwakashû*. Ele afirma ainda que esse estilo adquiriu maturidade somente no terceiro período.

Se concordarmos com essa afirmação, temos de considerar que o estilo da antologia se define pela minoria dos seus poemas, tendo em vista que a maioria é de autoria desconhecida, consoante foi demonstrado no gráfico. Acreditamos que o estilo de *Kokinwakashû* está presente no todo da obra e não apenas nos poemas dos segundo e terceiro períodos, já que os textos de autoria desconhecida passaram pelo crivo dos compiladores antes de serem escolhidos. Por isso, os poemas e o estilo destes passam a fazer parte de uma totalidade, no momento em que foram incorporados a uma antologia.

Abordaremos questões sobre autoria no próximo capítulo, item 3.2, onde pretendemos esclarecer nosso posicionamento, segundo o qual surge, no caso de antologias, uma nova relação *sujeito-autor*, formada por *sujeito-autor-compilador*.

Ao longo deste trabalho, retomaremos essa divisão em períodos, a fim de tratar das características dos recursos retóricos em cada um deles e investigar se há diferenças marcantes.

3. *Kokinwakashû*: descrição geral e conteúdo da antologia

Como já mencionamos anteriormente, *Kokinwakashû* é a primeira das vinte e uma antologias oficiais de poemas *waka*. Juntamente com as antologias *Gosenwakashû* 後撰和歌集 e *Shûiwakashû* 拾遺和歌集, forma o grupo *Sandaishû* 三代集 (*Três Primeiras Antologias Oficiais*).

Gosenwakashû ou *Gosenshû* é a segunda antologia oficial de poemas *waka*. Foi ordenada pelo imperador Murakami (926-967)⁵² e data de 951. É composta

⁵² Murakami foi o sexagésimo segundo imperador.

por vinte tomos e contém poemas que não foram reunidos em *Kokinwakashû*, principalmente de Ki no Tsurayuki e Ise. Seus compiladores foram: Ônakatomi no Yoshinobu (921-991)⁵³, Kiyohara no Motosuke (908-990)⁵⁴, Minamoto no Shitagô (911-983)⁵⁵, Ki no Tokifumi ou Ki no Tokibumi (datas desconhecidas)⁵⁶ e Sakanoue no Mochiki (datas desconhecidas)⁵⁷, conhecidos como *Nashitsubo no Gonin* (*Os Cinco do Recinto de Pera*).

Shûiwakashû ou *Shûishû* é a terceira antologia de poemas *waka* organizada por ordem imperial. Foi compilada entre 995 e 998 por Fujiwara no Kintô (966-1041)⁵⁸ e, possivelmente, pelo imperador retirado Kazan (968-1008)⁵⁹. A obra é composta de 20 tomos e foi concluída por volta de 1009 (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1084). Contém poemas que, na sua maioria, já estavam presentes em *Man'yôshû*, em *Kokinwakashû* e em *Gosenshû*.

Essas três antologias oficiais de poemas *waka* possuem muitos pontos em comum. Além da divisão em vinte tomos, outro ponto comum é o fato de conterem poemas de um período cronológico semelhante, isto é, são os poemas do mesmo período de *Kokinwakashû* que estão presentes em *Gosenwakashû* e em *Shûiwakashû*. Por essa razão, as três antologias *Sandaishû* são vistas, de um modo geral, como tendo poemas de estilos semelhantes.

⁵³ Ônakatomi era chefe religioso xintoísta e autor de vários poemas que estão em antologias oficiais e na sua coletânea oficial *Yoshinobu-shû*.

⁵⁴ Kiyohara no Motosuke ou Kiyowara no Motosuke era pai de Sei Shônagon, autora de *Makura no Sôshi*.

⁵⁵ Minamoto no Shitagô ou Minamoto no Shitagau era poeta e religioso. Também foi autor de um dicionário de caracteres chineses (*Wamyô-shô*), uma antologia de seus poemas (*Minamoto no Shitagau-shû*) e lhe é atribuída a autoria de *Ochikubo Monogatari* e *Utsubo Monogatari*.

⁵⁶ Ki no Tokifumi ou Ki no Tokibumi era filho de Ki no Tsurayuki, mas pouco se conhece sobre a sua vida.

⁵⁷ Sakanoue no Mochiki participou não só da compilação de *Gosenwakashû*, mas também da transformação da obra *Man'yôshû* para o estilo leitura japonesa.

⁵⁸ Fujiwara no Kintô foi poeta, músico, calígrafo e funcionário imperial, possui diversos poemas e tratados poéticos. Foi o responsável pela titulação de *Trinta e Seis Poetas Geniais* (*Sanjû Rokkasen*).

⁵⁹ O imperador Kazan era considerado um poeta de renomado talento. Era casado com Fujiwara no Tsuneko e seu reinado é marcado pelo forte poder nas mãos desse clã.

3.1. Organização em tomos e ordem dos poemas

A antologia *Kokinwakashû* é composta de cerca de 1100 poemas organizados em vinte tomos, seguindo uma ordem temática, isto é, sem considerar a ordem de autores ou a data de criação do poema.

Toda expressão verbal contém em si elementos de continuidade e descontinuidade (MINER, 1985, p. 39). Nas antologias poéticas imperiais, como elementos contínuos, temos a sequência temática, que une os poemas, e, como descontínuos, os poemas em si, que constituem quebras na continuidade por serem fragmentos de um todo.

Dessa maneira, seguindo a continuidade e a descontinuidade, a organização de *Kokinwakashû* segue os princípios de progressão e associação (KONISHI; MINER; BROWER, 1958, p. 69). Progressão corresponde à sequência temática em que os poemas estão inseridos. Associação é a ligação entre os poemas dentro de um mesmo tema.

A progressão de poemas seguindo as estações do ano e as fases da relação amorosa é um exemplo de como ocorre essa ligação. Se tomarmos os primeiros poemas de *Kokinwakashû*, veremos que o tema inicial é a chegada da primavera que, segundo o calendário lunar, coincide com o início do ano. Na sequência, assim como ocorre na natureza, temos poemas que ainda tratam da neve e, posteriormente, poemas que trazem flores.

Dentro de cada tema, estão associados poemas que possuem alguma semelhança. Tomando ainda o início de *Kokinwakashû* como exemplo, podemos notar que, até o poema 9, ainda está presente o tema comum da neve de primavera.

Sobre a associação, Konishi, Miner e Brower (Ibid., p. 78) explicam que há dois tipos. A primeira é gerada pelo costume, como, por exemplo, a que ocorre entre as palavras “veste chinesa (*karakoromo*)” e “cordão de amarrar (*himo*)”. Essa forma de associação ocorre entre elementos que, em uma cultura distinta, poderiam não ser tematicamente próximos. Outro tipo de associação é a que ocorre entre elementos de mesmo tema, como, por exemplo, entre poemas que tratam da neve.

Feitas essas considerações sobre a maneira com que os poemas podem se relacionar entre si, passemos a analisar os tomos na ordem em que aparecem na antologia:

Quadro - A organização dos capítulos de *Kokinwakashû*, de acordo com as divisões de Fujiwara no Teika no manuscrito de 1222⁶⁰

Tomo	Título	Numeração dos poemas que compõem o tomo	Quantidade de poemas
Prefácio Japonês	<i>Kanaajo</i>	-	-
1	Poemas de Primavera I	1 ao 68	68
2	Poemas de Primavera II	69 ao 134	66
3	Poemas de Verão	135 ao 168	34
4	Poemas de Outono I	169 ao 248	80
5	Poemas de Outono II	249 ao 313	65
6	Poemas de Inverno	314 ao 342	29
7	Poemas de Felicitração	343 ao 364	22
8	Poemas de Separação	365 ao 405	41
9	Poemas de Viagem	406 ao 421	16
10	Poemas de Nomes de Coisas	422 ao 468	47
11	Poemas de Amor I	469 ao 551	83
12	Poemas de Amor II	552 ao 615	64
13	Poemas de Amor III	616 ao 676	61
14	Poemas de Amor IV	677 ao 746	70
15	Poemas de Amor V	747 ao 828	82
16	Poemas de Lamentação	829 ao 862	34
17	Poemas Variados I	863 ao 932	70
18	Poemas Variados II	933 ao 1000	68
19	Poemas de Formas Variadas	1001 ao 1068	68

⁶⁰ Como já citado anteriormente, a versão de *Kokinwakashû* mais popular nos dias atuais é a de Fujiwara no Teika, também chamado de Fujiwara no Sadaie (1162-1241). Há registros de que esse poeta tenha realizado mais de dez cópias de *Kokinwakashû*, sendo que algumas cópias destas chegaram até a atualidade. Essas cópias são conhecidas pelo ano em que foram realizadas. Assim, as três versões mais famosas de Teika são as duas de 1222 (ano inicial de *Jôô Gannen* 貞応元年) e a de 1226 (ano 2 de *Karoku* 嘉禄2年) (KURATA, 1995, p. 138). Abordamos esse assunto com mais detalhes no capítulo 1 das Notas Preliminares.

Tomo	Título	Numeração dos poemas que compõem o tomo	Quantidade de poemas
20	Poemas litúrgicos de “O Ofício do Canto”; Canto da Festa Xintoísta; Cantos de Azuma (Província Oriental).	1069 ao 1100	32
Prefácio Chinês ⁶¹	<i>Manajo</i>	-	-
Total: 20 tomos			1100 poemas

Em algumas versões editadas da antologia, há também mais onze poemas denominados *Sumikechiuta*. Estes são *tankas* de autores diversos, considerados inseridos posteriormente, na época de Fujiwara no Teika. Por esse motivo, não integram *Kokinwakashû* em todas as suas versões conhecidas nos dias atuais. Assim, para não entrar na discussão sobre a legitimidade desses poemas, optamos por considerar apenas os 1100 como sendo o número total.

A antologia inicia-se pelo prefácio *Kanajo*, o qual abordaremos mais detalhadamente no capítulo 4 desta parte do trabalho.

Dos tomos 1 ao 6, a antologia é organizada por ordem das quatro estações do ano. Inicia-se com o começo da primavera, no poema 1, do tomo “Poemas de Primavera I”, de Ariwara no Motokata⁶²:

ふる年に春立ちける日よめる

年のうちに春は来にけり一とせを
去年とやいはむ今年とやいはむ

furutoshi ni haru tachi keru hi yomeru

*toshi no uchi ni haru wa ki ni keru hitotose o
koto to ya iwa mu kotoshi to ya iwa mu*

Poema composto no dia em que é chegada a primavera ainda no ano velho.

⁶¹ Apesar de o *Manajo* vir após os poemas, consolidou-se entre os estudiosos chamá-lo de “prefácio”.

⁶² Sobre a vida desse poeta pouco se sabe. Era um dos *Trinta e Seis Poetas Geniais*.

Durante o ano,
chegou a primavera!
A este ano
será que chamo de “ano passado”
ou de “este ano”?

Nota: neste poema, ao contrário do que é comum no calendário solar, a primavera não se inicia em fevereiro do ano novo, mas, seguindo o calendário lunar, o marco de início da primavera fixou-se ainda no ano velho (KONISHI; McCULLOUGH, 1978, p. 126). Há um estranhamento em relação ao momento da chegada da primavera, pois, mesmo seguindo o calendário lunar, essa estação costumava, na maioria das vezes, iniciar-se apenas no Ano Novo, e não antes, como ocorrido no ano retratado no poema.

Neste momento, temos poemas que não representam ainda flores, mas neve. Em seguida, surgem poemas com flores e o seu perfume passa a ser tema comum. Dando sequência, flores de ameixeiras, de cerejeiras e patos selvagens passam a ser constantes nos poemas. Assim como a flor que desabrocha e, logo depois, cai, os poemas dos tomos 1 ao 6 de *Kokinwakashû* evoluem de acordo com a forma com que os antigos poetas viam o desenvolver da natureza.

Como podemos notar, nos tomos de 1 a 6, existe uma progressão entre os poemas iniciais: poemas de primavera, verão, outono e inverno estão arranjados na ordem em que se sucedem na natureza do Japão.

No tomo 7, “Poemas de Felicitação”, os poetas cantam a longevidade do imperador, bem como o seu nascimento e a prosperidade de sua era. Esse tomo apenas contém 22 poemas e inicia-se com o famoso poema 343, de autoria desconhecida, que, posteriormente, na Era Meiji, deu origem ao hino nacional japonês *Kimigayo*:

わがきみは千代にましませさざれ石の
巖となりて苔のむすまで

*wa ga kimi wa chiyo ni mashimase sazare ishi no
iwao to narite koke no musu made*

Que nosso senhor
prosperar por muitos e muitos anos,
até que as pedras
transformem-se em rochas
e fiquem cobertas de musgo.

Hino Nacional japonês:

君が代は千代に八千代にさざれ石の
巖となりて苔の生すまで

*kimi ga yo wa chiyo ni yachiyo ni sazare ishi no
iwao to narite koke no musu made*

Que seu reinado
prosperar por muitos e muitos anos,
até que as pedras
transformem-se em rochas
e fiquem cobertas de musgos.

No tomo 8, “Poemas de Separação”, temos temas variados ligados à separação: distância por ocasião de viagem, separação amorosa, entre outros presentes no cotidiano dos amantes da época.

No tomo 9, “Poemas de Viagem”, há muitos poemas escritos longe da capital e enviados para pessoas que lá permaneceram. São comuns poemas que expressam saudades da pessoa amada durante o percurso de viagem.

No tomo 10, “Nomes de Coisas”, estão reunidos poemas com diferentes jogos de palavras (*mono no na*), que escondem o nome de um objeto. Um desses jogos é o denominado *oriku* 折句, cuja função é esconder uma palavra nas sílabas iniciais de cada verso, formando, assim, um acróstico. Outro jogo é o *kutsukamuri* ou *kutsukaburi* 沓冠, que consiste em esconder uma palavra nas sílabas finais de cada verso⁶³.

Nos tomos 11 a 15, há poemas de amor que estão arranjados em uma progressão. Há o tema do surgimento do amor, seguido do desenvolvimento, sucesso e fim da relação. Como exemplo, analisemos o primeiro poema de amor, poema 469, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor I”, e o poema 801, de Muneyuki no Ason, do tomo “Poemas de amor V”.

Poema 469:

⁶³ Sobre o *mono no na* e a diferença com o *kakekotoba*, trataremos mais adiante, na Parte IV deste trabalho.

時鳥鳴くや五月の菖蒲草
あやめも知らぬ恋もするかな

hototogisu naku ya satsuki no ayamegusa
ayame mo shira nu koi mo suru kana

O cuco canta
enamorado, no quinto mês,
sobre a íris.
Se não compreendo a lógica das coisas,
como estou apaixonado?

Nota: a planta *ayame* (íris) é uma espécie de planta que floresce no verão, assim como o “hototogisu” (cuco) é uma ave que migra para o arquipélago japonês nessa mesma estação do ano. No poema, o mês “satsuki” (quinto mês) corresponde ao verão.

Poema 801:

忘れ草枯れもやするとつれもなき
人の心に霜はおかなむ

*wasuregusa kare mo ya suru to tsure mo naki
hito no kokoro ni shimo wa oka namu*

Que a geada queime e mate
a erva do esquecimento do indiferente coração
para que esta não produza efeito
e não faça minha amada
esquecer-se de mim.

Nota: acreditava-se que a erva do esquecimento poderia fazer uma pessoa esquecer seus sentimentos.

Como se pode observar, no poema do tomo “Poemas de amor I”, o *hototogisu* (cuco) representa a metáfora do amor ingênuo, que ainda desconhece os mistérios da vida. Está presente a imagem do início do sentimento amoroso e não da frustração e da mágoa. Em oposição, o poema 801 representa uma imagem de lamento após uma rejeição por uma pessoa indiferente.

Segundo Komachiya e Takubo (2003, p. 38), há basicamente três tipos de poemas de amor:

- a) Amor não concretizado;

- b) Amor concretizado; e
- c) Amor concretizado, mas acabado.

No tomo 16, “Poemas de Lamentação”, há poemas em homenagem às pessoas mortas.

Nos tomos 17 e 18, “Poemas Variados I e II”, há poemas de diversos temas relacionados com o cotidiano, como a lua, o mar, o rio, o lago, a cachoeira, as alegrias e tristezas, a impermanência das coisas, entre outros.

No tomo 19 “Poemas de Formas Variadas”, temos os únicos poemas que não são do gênero *tanka* na antologia *Kokinwakashû*. Esse tomo contém um *tanka*, cinco *chôkas*, quatro *sedôkas* e 58 haikai, conforme expomos na tabela a seguir:

Quadro - As formas poéticas em *Kokinwakashû*

Tomo	Título	Quantidade de poemas do gênero <i>waka</i>	Quantidade de poemas de gêneros diversos
1	Poemas de Primavera I	68	0
2	Poemas de Primavera II	66	0
3	Poemas de Verão	34	0
4	Poemas de Outono I	80	0
5	Poemas de Outono II	65	0
6	Poemas de inverno	29	0
7	Poemas de Felicidade	22	0
8	Poemas de Separação	41	0
9	Poemas de Viagem	16	0
10	Poemas de Nomes de Coisas	47	0
11	Poemas de Amor I	83	0
12	Poemas de Amor II	64	0
13	Poemas de Amor III	61	0
14	Poemas de Amor IV	70	0
15	Poemas de Amor V	82	0
16	Poemas de Lamentação	34	0
17	Poemas Variados I	70	0
18	Poemas Variados II	68	0
19	Poemas de Formas Variadas	1	5 (<i>chôka</i>), 4 (<i>sedôka</i>), 58 (haikai)

Tomo	Título	Quantidade de poemas do gênero <i>waka</i>	Quantidade de poemas de gêneros diversos
20	Poemas litúrgicos de “O Ofício do Canto”; Canto da Festa Shintoísta; Cantos de Azuma (Província Oriental).	32	0
Total:		1033	67

Tanka, como já vimos no capítulo 1 desta parte, é o poema de trinta e uma sílabas poéticas e, neste trabalho, chamado de *waka*.

Chôka é a forma poética longa. Composta de versos de cinco e sete moras, o *chôka* está muito presente em *Man'yôshû*, principalmente em poemas de Kakinomoto no Hitomaro (datas desconhecidas)⁶⁴, mas essa forma métrica apenas aparece em cinco poemas de *Kokinwakashû*.

Esses cinco poemas possuem autorias diferentes. O *chôka* 1001 é de autoria desconhecida. O poema 1002 é de Ki no Tsurayuki. O poema 1003, de Mibu no Tadamine. O poema 1005, de Ôshikôchi no Mitsune. E o poema 1006, de Ise. Como se pode notar, dos cinco poemas *chôka*, três (poemas 1002, 1003 e 1005) são de autoria dos compiladores da antologia.

Sedôka, também chamado de *sôhonka*, é a forma poética de seis versos de cinco e sete moras na seguinte ordem: 5, 7, 7, 5, 7 e 7 moras. Dos quatro poemas que aparecem em *Kokinwakashû*, os 1007 e 1008, ambos de autoria desconhecida, estão em forma de pergunta e resposta. O *sedôka* 1009 também é de autor desconhecido, enquanto o poema 1010 foi composto por Ki no Tsurayuki.

Haikai, na época da antologia *Kokinwakashû*, refere-se à forma poética de trinta e uma sílabas, como o *tanka*. Distingue-se dos demais *tankas* da antologia por estar em uma seção denominada “haikaika”, no tomo XIX, e por ter caráter humorístico e exagerado (KOMACHIYA; TAKUBO, 2003, p. 40).

O tomo 20 conta com Poemas litúrgicos de “O Ofício do Canto”; “Canto da Festa Shintoísta”; “Cantos de Azuma (Província Oriental)”. Estes são poemas

⁶⁴ O poeta Kakinomoto no Hitomaro escreveu poemas que estão compilados principalmente na antologia *Man'yôshû*. Sobre sua vida, pouco se conhece, mas seus poemas possuem grande prestígio. Para se aprofundar mais na obra desse poeta, recomendamos a leitura do capítulo 3 “Hitomaro”, da obra *An Introduction to Japanese Court Poetry* (Stanford University Press, 1968. pp. 36-54), de E. Miner.

de autoria desconhecida, considerados *tankas* compostos como *kayô*, poema coletivo e popular.

Por fim, a antologia apresenta um prefácio em escrita chinesa, intitulado *Manajo*. Este foi escrito por Ki no Yoshimochi (data desconhecida-919)⁶⁵.

3.2. Os autores de *Kokinwakashû*

Já tratamos anteriormente que, de acordo com o manuscrito de Fujiwara no Teika, em *Kokinwakashû*, coletânea poética, há 124 poetas conhecidos, dos quais 99 são homens e 26 são mulheres (SAEKI, 1964, p. 9). Como vimos antes também, há mais de 450 poemas de autoria desconhecida.

Pouco se sabe da vida desses poetas, principalmente em relação às datas precisas em que viveram. No entanto, podemos depreender algumas informações de acordo com as relações de parentesco que os nomes indicam.

Aqui é necessário fazermos uma ressalva. No Período Heian, as pessoas comuns não costumavam receber nomes, por isso, muitos poetas recebem o nome em decorrência de um título de nobreza de um familiar, como o pai, ou ficam sem nome, como é o caso de “irmã mais velha de Ono no Komachi”.

Feita essa observação, podemos analisar mais atentamente a que grupos pertencem os autores cujos poemas se inserem em *Kokinwakashû*. Além dos poetas desconhecidos, dos quatro compiladores e dos *Seis Poetas Geniais*, já tratados no item 2.4, do capítulo 2, desta Parte, temos a presença de alguns grupos significativos de poetas, que organizamos da seguinte maneira:

a) Poetas imperadores:

- 1) Imperador Kôkô (2 poemas)
- 2) Imperador Heizei⁶⁶ (1 poema)

b) Poetas do clã Fujiwara:

⁶⁵ O poeta Ki no Yoshimochi era filho adotivo de Ki no Tsurayuki.

⁶⁶ O imperador Heizei (774-824) reinou de 806 a 809. Era filho mais velho do imperador Kammu (737-806).

- 1) Fujiwara no Okikaze⁶⁷ (17 poemas)
- 2) Fujiwara no Kachion⁶⁸ (4 poemas)
- 3) Fujiwara no Kanesuke⁶⁹ (4 poemas)
- 4) Fujiwara no Kanemochi⁷⁰ (2 poemas)
- 5) Fujiwara no Kunitsune⁷¹ (1 poema)
- 6) Fujiwara no Kotonao⁷² (1 poema)
- 7) Fujiwara no Koremoto⁷³ (1 poema)
- 8) Fujiwara no Sadakata⁷⁴ (1 poema)
- 9) Fujiwara no Sugane⁷⁵ (1 poema)
- 10) Fujiwara no Sekio⁷⁶ (2 poemas)
- 11) Fujiwara no Takaiko⁷⁷ (1 poema)
- 12) Fujiwara no Tadafusa⁷⁸ (4 poemas)
- 13) Fujiwara no Tadayuki⁷⁹ (1 poema)
- 14) Fujiwara no Tokihira⁸⁰ (2 poemas)
- 15) Fujiwara no Toshiyuki⁸¹ (19 poemas)
- 16) Fujiwara no Naoiko⁸² (1 poema)
- 17) Fujiwara no Nakahira⁸³ (1 poema)

⁶⁷ O poeta Fujiwara no Okikaze (datas desconhecidas) era considerado um dos *Trinta e Seis Poetas Geniais*.

⁶⁸ Não se sabe informações sobre esse poeta.

⁶⁹ Fujiwara no Kanesuke (877-933) foi poeta e funcionário público de média categoria. Era considerado um dos *Trinta e Seis Poetas Geniais* e possui poemas em *Kokinwakashû* e na compilação *Kanesuke-shû*.

⁷⁰ Sobre Fujiwara no Kanemochi, não há informações.

⁷¹ Não há informações sobre o poeta Fujiwara no Kunitsune.

⁷² Também não há informações sobre esse poeta.

⁷³ Não há dados sobre o poeta Fujiwara no Koremoto.

⁷⁴ O poeta Fujiwara no Sadakata (873-932) possui poemas em antologias oficiais e um de seus poemas foi compilado em *Hyakunin Isshû*.

⁷⁵ Informações sobre esse poeta não são conhecidas.

⁷⁶ Também não temos informações sobre esse poeta.

⁷⁷ A poetisa Fujiwara no Takaiko era esposa do imperador Seiwa e mãe do imperador Yôzei.

⁷⁸ Informações sobre esse poeta não são conhecidas.

⁷⁹ Atualmente, não há registros sobre a vida desse poeta.

⁸⁰ Sobre Fujiwara no Tokihira, já apresentamos informações no capítulo 2.1, desta parte.

⁸¹ Sabe-se que Fujiwara no Toshiyuki (data desconhecida-707) era considerado um dos *Trinta e Seis Poetas Geniais*.

⁸² Atualmente, não há dados sobre essa poetisa.

⁸³ Fujiwara no Nakahira (875-945), filho de Fujiwara no Mototsune e irmão de Fujiwara no Tokihira, foi poeta e funcionário imperial.

- 18) Fujiwara no Nochikage⁸⁴ (1 poema)
- 19) Fujiwara no Yoshikaze⁸⁵ (1 poema)
- 20) Fujiwara no Yoshifusa (1 poema)
- 21) Fujiwara no Yoruka⁸⁶ (4 poemas)

c) Poetas do clã Ki⁸⁷

- 1) Ki no Akimine (2 poemas)
- 2) Ki no Arisune⁸⁸ (1 poema)
- 3) Filha de Ki no Arisune (1 poema)
- 4) Ki no Aritomo (2 poemas)
- 5) Ki no Koreoka (1 poema)
- 6) Ki Toshisada (4 poemas)
- 7) Ki no Menoto (2 poemas)
- 8) Ki no Mochiyuki (1 poema)
- 9) Ki no Yoshihito (1 poema)

d) Poetas religiosos⁸⁹:

- 1) Kisen *Hôshi* (1 poema)
- 2) Kengei *Hôshi* (4 poemas)
- 3) Shôen (1 poema)
- 4) Shôhō (1 poema)
- 5) Shinsei *Hôshi* (2 poemas)
- 6) Shintai *Hôshi* (1 poema)
- 7) Sôku *Hôshi* (3 poemas)
- 8) Sosei *Hôshi*⁹⁰ (37 ou 36 poemas)

⁸⁴ Também não há informações sobre esse poeta.

⁸⁵ Sobre Fujiwara no Yoshikaze, também não temos informações.

⁸⁶ Fujiwara no Yoruka (datas desconhecidas) possui cinco poemas em antologias oficiais.

⁸⁷ Com a exceção do poeta Ki no Arisune (815-877), não há informações biográficas acerca dos demais poetas do clã Ki.

⁸⁸ O poeta e funcionário imperial Ki no Arisune (815-877) era sogro de Ariwara no Narihira. Um de seus poemas aparece também em *Narrativas de Ise (Ise Monogatari)*.

⁸⁹ Com exceção dos poetas Kisen *Hôshi*, Henjō, cujas informações apresentamos no capítulo 2.4 desta parte, e do poeta Sosei, não há dados biográficos sobre os outros poetas religiosos.

9) Henjô (17 poemas)

10) Yûsen *Hôshi* (2 poemas)

Embora nenhum dos compiladores pertencesse ao clã Fujiwara, os poetas dessa linhagem tiveram muitos de seus poemas reunidos em *Kokinwakashû*, conforme indicamos. Os poetas do clã Ki também se destacam, principalmente por ter dois de seus representantes como compiladores: Ki no Tsurayuki e Ki no Tomonori.

Há também muitos outros clãs representados em menor quantidade, como os Ono, Taira, Minamoto, Ariwara, Fun'ya, entre outros. Muitos dados pessoais desses poetas são desconhecidos e controvertidos, por isso, é difícil aprofundar-se no estudo da autoria de *Kokinwakashû*.

O importante para esta pesquisa é verificar que a obra é fruto de uma coletividade e foi organizada sem obedecer a uma ordem cronológica ou biográfica. Dessa forma, os poemas coletados de vários autores individuais, formam um objeto autônomo de autoria coletiva.

Além do mais, como vimos anteriormente, muitos poemas reunidos foram produzidos a partir de pinturas ou em competições poéticas. Ao serem inseridos em *Kokinwakashû*, normalmente, esses poemas passaram a receber um *kotobagaki* que os tornou integrados ao texto integral, de acordo com os princípios de progressão e associação. Dessa maneira, no discurso poético, podem estar presentes as *vozes* não só do sujeito enunciativo, do autor, mas também do compilador.

Segundo Bakhtin (2006, p. 156), na lírica, *autor* e *sujeito* (personagem) se aproximam e se confundem no tempo e no espaço:

A lírica exclui todos os elementos da expressividade e do esgotamento espacial do homem, não restringe a personagem a um espaço nem a delimita por inteiro no mundo exterior e, por conseguinte, não cria uma clara sensação de finitude do homem no mundo (...); a lírica não

⁹⁰ O poeta e religioso Sosei (datas desconhecidas) era filho do poeta Henjô. Considerado um dos *Trinta e Seis Poetas Geniais*, possui cerca de 65 poemas em antologias oficiais e organizou sua própria compilação de poemas, a *Sosei-shû*.

determina nem restringe o movimento vital da sua personagem com um enredo preciso e acabado; por último, a lírica não visa a criar para a personagem um caráter acabado, não traça um limite nítido entre o conjunto da sua alma e toda a sua vida interior (opera apenas com um momento desse conjunto, com um episódio da alma).

No poema de *Kokinwakashû*, essencialmente lírico, com a inserção em uma antologia, a relação poética inicial *sujeito-autor* do poema individual passa a configurar uma nova, formada entre *sujeito, autor e compilador*.

Como esclarece Bakhtin (2006, p. 177), cada ato estético novo gera uma nova relação axiológica:

O ato estético dá à luz o existir em um novo plano axiológico do mundo, nascem um novo homem e um novo contexto axiológico – o plano do pensamento sobre o mundo humanizado.

Desse modo, sujeito, autor e compilador, diante do ato estético da antologia *Kokinwakashû*, configuram uma nova relação e um novo contexto, distinto do estabelecido no poema de autoria individual, criando um “todo único”. A esse processo, Bakhtin (Ibid., p. 403) denomina *monologização*:

O processo de esquecimento paulatino dos autores, depositários das palavras do outro. A palavra do outro se torna anônima, apropriam-se dela (numa forma reelaborada, é claro); a consciência se *monologiza*. Esquecem-se também as relações dialógicas iniciais com a palavra do outro: é como se elas fossem absorvidas, se infiltrassem nas palavras assimiladas do outro (tendo passado pela fase das “palavras próprias-alheias”). Ao monologizar-se, a consciência criadora é completada com palavras anônimas. Esse processo de monologização é muito importante. Depois, a consciência monologizada entra como um *todo* único e singular em um novo diálogo (já com novas vozes externas do outro).

Com a monologização, estabelece-se uma nova relação dialógica, decorrente de uma nova totalidade e com novas vozes instauradas. Desse modo, da relação entre sujeito-autor-compilador, surge uma nova relação dialógica. A

voz do compilador funde-se com a do sujeito e a do autor, estabelecendo uma nova relação.

Em suma, com relação à autoria dos poemas e da antologia como um todo, é importante notarmos que ocorre o processo de monologização, tornando o texto de autoria individual em outro, resultado de uma reconfiguração das vozes no discurso.

Diante dessa conclusão em relação à autoria, podemos elaborar algumas considerações acerca do estilo dos poemas de *Kokinwakashû*. Segundo Komachiya (apud KURATA, 1995, p. 138), o poema dessa antologia tem recursos retóricos bem elaborados, estilo intelectualizado, palavras poéticas típicas e elegante senso de beleza. Nesse mesmo sentido, para Konishi (1978, p. 64), o estilo desses poemas segue as seguintes características:

1. A abordagem conceitual é intelectual. Em um poema típico de *Kokinshû*, a vida do homem e o mundo da natureza não estão presentes diretamente, mas aparecem apenas após terem sido submetidos a um processo de raciocínio.
2. A fronteira entre o mundo natural e a experiência humana está borrada. O poeta não atribui foco nem ao fenômeno natural nem ao humano.
3. Se o assunto é a natureza ou o homem, há uma forte tendência de tratá-lo de acordo com a passagem do tempo.
4. O tom é tênue, elegante e gracioso.

Em estudo posterior, Suzuki (1990, p. 442) define o estilo de *Kokinwakashû* como sendo intelectualizado. Para justificar essa afirmativa, esse pesquisador considera que há no *waka* dessa antologia a peculiaridade de destruição da realidade para posterior reconstrução, isto é, o *waka* representa uma reestruturação da realidade (Ibid., p. 440). Isso se dá ao fato de o poema apresentar uma visão da realidade consciente e idealizada, e não apenas resultado de uma observação direta, como era no período da antologia *Man'yôshû* (Ibid., p. 442).

Para explicar o estilo dos poemas de *Kokinwakashû*, Suzuki (Ibid, p. 443) afirma que nestes há um surgimento de um “sentimento inventivo”, ou seja, o

sentimento do poema é centralizado em um pensamento baseado em uma invenção expressa em jogos de palavras exagerados, excêntricos (SUZUKI, 1990, p. 444). Desse modo, a natureza não é considerada em si, mas sim a partir da imagem que se constrói a partir dela. Assim, esse autor conclui que a reestruturação da realidade, peculiar aos poemas dessa antologia, faz com que o pensamento torne-se distinto da realidade da natureza.

Concordamos com as afirmações de Komachiya, Konishi e Suzuki, ao considerarem o estilo de *Kokinwakashû* intelectualizado e elaborado. Como os poemas possuem muitos recursos retóricos utilizados ao mesmo tempo, acreditamos que estes contribuem diretamente para a criação de efeitos de sentido que colaboram para a reestruturação da realidade mencionada por Suzuki (Idem).

Também concordamos que os poemas considerados típicos dessa antologia em estudo possuem os temas natureza e homem sobrepostos na maior parte das vezes. Assim, acreditamos que o estilo dos poemas de *Kokinwakashû* possuem esses temas, que muitas vezes são conectados pelos recursos retóricos.

Desse modo, partir dessa visão do estilo dos poemas dessa compilação, passaremos a tratar dos recursos retóricos e das suas ocorrências.

4. O Prefácio de Ki no Tsurayuki

Nos capítulos desta Parte II, tratamos do gênero *waka* e do contexto em que a antologia *Kokinwakashû* está inserida. Buscamos compreender a sua organização, os temas e a questão da autoria da obra. Neste capítulo, dando sequência ao estudo da Poética de *Kokinwakashû*, passaremos, então, a analisar o prefácio *Kanajo*.

Kanajo e *Manajo* são considerados, por alguns autores, uns dos primeiros tratados poéticos da Literatura Japonesa. De acordo com Ôoka (1997, p. 47), esse prefácio exerceu grande influência até o século XX, por fundamentar as bases para o conceito de elegância, tanto na poesia quanto em outras artes japonesas, como a cerimônia do chá e o ikebana.

O prefácio, escrito na forma de escrita *kana* e, por isso, denominado *Kanajo*, é ele mesmo uma consagração de que o *waka* prevaleceu sobre o *kanshi* (poema chinês, grafado em ideogramas), tornando-se o poema representativo do país. Um dos principais objetivos da antologia *Kokinwakashû* era fortalecer o gênero poético *waka* em face das antigas influências da poesia chinesa (ÔOKA, 1997, p. 47). Dessa forma, com a finalidade de valorizar o poema *waka* e apresentar as diretrizes para a sua composição, um dos compiladores de *Kokinwakashû*, Ki no Tsurayuki, elaborou o prefácio *Kanajo*.

Ki no Tsurayuki nasceu por volta do ano 883 e faleceu em 945 ou 946. Funcionário público e poeta, é autor de *Tosa Nikki* (*Diário de Tosa*), obra em que narra a viagem do governador de Tosa em seu retorno à capital, com base em sua própria experiência pessoal. Com esse diário, Tsurayuki escreveu seu nome na história da Literatura Japonesa ao adotar o foco narrativo de uma personagem feminina e a forma de escrita em *kana* (silabário japonês), adequada aos registros escritos por mulheres, inaugurando o gênero textual de diário. Tornou-se célebre também ao compilar a antologia *Kokinwakashû* com outros funcionários da corte, já mencionados neste trabalho, e ao escrever o prefácio *Kanajo*. Para ser mais exato, Ki no Tsurayuki liderou o trabalho de compilação dos poemas após a morte de Ki no Tomonori, em 905. Ademais, Tsurayuki tem cerca de 500 poemas disseminados em diversas antologias, como na intitulada *Tsurayuki-shû* (*Antologia de Tsurayuki*) (FRÉDÉRIC, 2008, p. 658).

O prefácio é composto basicamente de cinco partes: a essência do poema *waka*, sua origem, os estilos de poemas, a história do *waka* e o processo de organização da obra *Kokinwakashû*. Comentaremos brevemente o texto integral do prefácio de Ki no Tsurayuki a partir da tradução de Geny Wakisaka, publicada na *Revista Estudos Japoneses*, n.17, ano 1997.

Na primeira parte, o autor Ki no Tsurayuki expõe que o poema japonês, denominado *yamato uta*, origina-se dos sentimentos humanos:

O poema japonês⁹¹ faz dos sentimentos humanos a sua semente, de onde germinam suas inúmeras folhagens (palavras). As pessoas que vivem neste mundo deparam constantemente com inúmeros acontecimentos e os manifestam por meio de palavras que são depositárias das sensações daquilo que elas viram e ouviram. O rouxinol que canta junto às flores, o coaxar das rãs no seu habitat – água, sem exceção, diria eu, como também não haveriam de cantar? Sem o uso da força, o poema é capaz de mobilizar as divindades do céu e da terra, sensibilizar os espíritos maléficos invisíveis, harmonizar a relação homem-mulher e amenizar os sentimentos indomáveis dos guerreiros. Esse é o poema. (WAKISAKA, 1997, p. 57)

Ki no Tsurayuki utiliza, nesse prefácio, o termo *yamato uta* やまとうた para designar o poema do gênero *waka* 和歌. Como já vimos na Parte II, esse termo é utilizado como sinônimo do formato *tanka* e designa o poema clássico japonês propriamente dito.

No trecho citado, o autor Ki no Tsurayuki afirma que a semente do *waka* está no coração humano, de onde surgem as palavras que servem para cantar a realidade. Se a origem do poema japonês está no coração do homem, isso significa que a natureza, para ser cantada, deve passar pelo crivo do ser humano. Nesse sentido, Ôoka (1997, p. 48) defende que também o coração humano, ajustando-se à fugacidade que é própria a todas as coisas da natureza, expressa-se por palavras que estão eternamente mudando. Desse modo, a natureza está submetida à visão humana, que, por sua vez, não escapa à mutabilidade natural de todas as coisas.

Afirmar que o poema nasce no coração também demonstra que no *waka* prevalece a inspiração sobre a forma. As palavras nascem no coração humano e são “depositárias das sensações” que as pessoas experimentaram, por isso, o poema possui mais de inspiração que de técnica.

No trecho citado, é evidente a preocupação do autor do prefácio em legitimar o gênero poético *waka* como sendo o poema japonês por excelência. É

⁹¹No texto original escrito em língua japonesa, o termo grifado aparece como “Yamato uta” やまとうた. A professora Geny Wakisaka traduziu o termo por “poema japonês”, uma vez que Yamato era a denominação utilizada na Antiguidade para o japonês se referir a sua nação.

clara a intenção de Ki no Tsurayuki de elevar o valor do poema escrito em japonês, uma vez que procurava enfraquecer as influências chinesas em relação à poesia, como dissemos anteriormente.

Para fortalecer o poema japonês, Ki no Tsurayuki ainda afirma que o *waka* tem o poder de, sem usar a força bruta, tocar o coração dos deuses do céu e da terra, emocionar os espíritos maléficos e harmonizar a relação entre homem e mulher. Ou seja, Ki no Tsurayuki atribui ao *waka* poderes capazes de tocar o coração dos homens e dos espíritos, por piores que estes sejam. Nessas palavras de Tsurayuki, Ôoka (1997, p. 48) explica que existe uma concepção de poesia diferente da vista no Ocidente: o poema é expressão da inspiração e resultado de poderes de entes sobrenaturais.

A imagem de que qualquer pessoa pode compor um *waka* está em consonância com as ideias de Tsurayuki expostas em *Tosa Nikki (Diário de Tosa)*. Nesse diário, o autor afirma que todos podem elaborar um bom poema, independente da idade ou do sexo, pois o que importa é inspiração, como interpreta Nagae (2005, pp. 152-3):

Nota-se que em todos os poemas utilizados como exemplo, há uma valorização da imagem visual da qual decorrem as inspirações poéticas que retratam a beleza da natureza e os devaneios das emoções humanas em ricas associações. Isso nos leva a observar que nesta obra, considerada um tratado de poesia, a motivação poética, frequentemente explicitada, merece mais destaque que a questão formal e ilustra como o poema faz parte do cotidiano dos japoneses sendo apreciado e vivenciado tanto pelos adultos quanto pelas crianças, independentemente de seu sexo.

A fim de tornar o poema japonês ainda mais importante que o poema escrito em chinês, Ki no Tsurayuki atribui origem divina ao poema *waka*.

Sobre a origem do poema

Esse poema surgira com a formação do universo.
Dos poemas transmitidos à posteridade, o primeiro vindo do céu, foi aquele proferido pela princesa Shitateru.
Em terra, a origem do poema remonta àquele composto pela divindade Susanoo. No mundo mitológico, as letras

não eram ainda bem definidas, suas expressões soam dóceis, os sentidos de suas palavras hoje se tornaram nebulosos. No mundo dos homens o poema de trinta e uma sílabas se inicia com esta obra de Susanoo.

*yakumo tatsu izumo yaegaki tsumagome ni
yaegaki tsukuru sono yaegaki o*

Oito nuvens no céu erguidas
Em Izumo oito cercados,
Oito cercados ergui
Para minha esposa proteger
Ah! esses oito cercados
(WAKISAKA, 1997, p. 58)

Sendo *Kokinwakashû* uma obra compilada por ordem imperial, o prefácio recebe grande prestígio e legitimidade para apresentar a história do *waka*. Assim, além de relatar que o poema japonês possui sua origem divina, Ki no Tsurayuki explica que este chegou ao mundo dos homens por meio da ação de uma outra divindade pertencente ao mundo humano. A princesa Shitateru, uma divindade, foi a primeira a elaborá-lo, enquanto esse gênero poético chegou ao mundo humano por ação de Susanoo, irmão da deusa Amaterasu Ômikami.

Como vimos, *Kokinwakashû* significa “antologia de poemas *waka* de outrora e de hoje”. Isto é, contém o nome do gênero poético *waka* no próprio título. O compilador Ki no Tsurayuki, no prefácio, já preza a forma *tanka*, afirmando que o poema japonês deve ter trinta e uma sílabas.

Acerca da origem divina do *waka*, pode-se considerar que esta se assemelha à própria origem do Japão, conforme sua história mítica de formação, já que ambos são feitos por uma divindade celeste (TANI, 2006, p. 20). Posteriormente, por meio de ordens imperiais, vinte e uma antologias de poemas foram elaboradas com o intuito de fortalecer o poder imperial correspondente a cada período histórico. Como já afirmamos anteriormente, podemos notar que as antologias oficiais possuem um claro propósito político de consagrar o poder do imperador japonês. Dessa forma, não é uma coincidência que, neste prefácio, a origem atribuída ao *waka* tenha sido divina. Portanto, o fortalecimento desse gênero visa ao fortalecimento do poder da casa imperial.

A valorização da natureza é também expressa claramente no trecho do prefácio a seguir:

Desde então, no apreço às flores, no apego aos pássaros, ou sensibilizados com a névoa, ou melancólico como o orvalho, as palavras se multiplicaram e poemas se diversificaram. Como fora dito, “o distante conta-se a partir dos primeiros passos e se prolonga em anos e meses ou a alta montanha se origina no acúmulo do pó, chegando às alturas onde pairam as nuvens” e o poema também assim se desenvolveu.

O poema do “Ancoradouro de Naniwa” felicita o início do governo do imperador Nintoku.

O poema da “Montanha de Asaka” foi composto por uma servidora do imperador (*uneme*), sem grandes pretensões.

Estes dois poemas, transmitidos através de gerações, são considerados protótipos dos poemas do país, servindo de modelo para os seus iniciantes. (WAKISAKA, 1997, p. 58)

Nesta citação, Ki no Tsurayuki afirma que as palavras cantam a natureza e cita dois exemplos de poemas consagrados: o poema do ancoradouro Naniwa e o poema da montanha de Asaka. Isso demonstra que o homem tem de observar a natureza para compor um poema, cantando-a por meio de palavras. Além disso, Tsurayuki deixa claro que é, a partir dessa relação homem-natureza, que o poema *waka* evoluiu e se tornou grande e altivo.

O primeiro poema mencionado como modelo, o “Ancoradouro de Naniwa”, é uma composição dedicada ao imperador, com o objetivo de celebrar o início do reinado do imperador Nintoku⁹². Esse poema será apresentado mais adiante, ao tratar do estilo *Soeuta*, isto é, poema que comporta um segundo significado. O segundo poema, “Montanha de Asaka”, é atribuído a uma servidora da corte imperial com vasto conhecimento cultural. Nos dois poemas há referência à natureza, o que demonstra que Tsurayuki valoriza a presença desse tema no poema.

⁹² O imperador Nintoku (cerca de 290-399) foi o sucessor do imperador Ôjin. Foi o décimo sexto imperador e seu reinado era considerado próspero.

Dando continuidade à leitura do prefácio, passemos agora a analisar os seis estilos mencionados no prefácio. Essas são as palavras de Ki no Tsurayuki:

São seis os estilos de poemas.
Creio que isto também se observa nos poemas chineses.
1. Um deles é o *Soeuta*
Como exemplo pode ser citado aquele oferecido por Wani
ao imperador Nintoku em que o poeta tenta dissuadir o
senhor:

Naniwazuni sakuya kono hana fuyu komori
imawa harubetosakuya konohana

Na enseada de Naniwa
floresce a ameixeira
O inverno se retrai
estamos na primavera
florescem ameixeiras
(WAKISAKA, 1997, pp. 58-9)

No primeiro estilo mencionado por Tsurayuki, o poema apresenta um significado claro e outro oculto, ou seja, o poema apresenta dois significados. No exemplo citado, está explícita a chegada da primavera com o florescimento das ameixeiras, mas também está implícito o desejo do poeta de que o imperador ascenda ao trono como soberano (RODD; HENKENIUS, 1984, p. 37).

O segundo estilo é denominado *Kazoe uta*:

2. Um segundo tipo é o *kazoe uta*.

Sakuhanani omoitsuku mino ajikinasa
mini itatsukino irumo shirazute

Alma fascinada pela flor
vulnerável está o corpo
Não percebe a ave,
a presença do caçador
(WAKISAKA, op. cit., p. 59)

Wakisaka (Idem) explica que esse poema comporta vários nomes de coisas, como termos homófonos que formam o recurso retórico *kakekotoba*. Como abordaremos mais detalhadamente adiante, o *kakekotoba* consiste no emprego de

um termo homófono que produz no poema dois significados. No poema citado, estão escondidos os nomes de aves “Aji” (pato da espécie *Anas formosa*), “Tsugumi” (pequeno pássaro da espécie *Turdus naumanni*) e “Tazu” (espécie de grou) (Ozawa, 1992, p. 52). Além disso, “itatsuki” e “iru” são termos homófonos que correspondem ao *kakekotoba*, pois podem significar “doença” e um nome de arco, no caso de “itatsuki”, e “entrar” e “atirar”, no caso de “iru”.

Se analisarmos os dois primeiros estilos estabelecidos, já é possível notar a importância dos recursos retóricos para o poema *waka*. A presença de múltiplos sentidos no poema é muito valorizada, pois o uso desses recursos contribui para a produção de mais de um sentido atualizado no poema.

O terceiro estilo é o *Nazurae uta*, que é traduzido como “comparação”. Vejamos o exemplo de poema citado por Ki no Tsurayuki:

3. Sobre o tipo *Nazurae uta*

*Kimi ni kesa ashitano shimono okite inaba
koishiki gotoni kieya wataramu*

Manhã seguinte ao delírio amoroso
Geadas encobrem a paisagem
Despedida
O desdobrar do apego
E o esvaecer-se nas geadas
(WAKISAKA, 1997, p. 59)

Segundo Rodd e Henkenius (1984, p. 38), o poema citado como modelo do estilo *Nazurae uta* é formado por três recursos retóricos diferentes: o *jokotoba*, o *kakekotoba* e o *engo*. Nas Partes III e IV deste trabalho, abordaremos esses três recursos com detalhes.

O quarto estilo chama-se *Tatoe uta*. Pode ser traduzido como “imagem evocativa”. Segundo Wakisaka (op. cit.), este é o tipo de poema que “relata por meio de exemplificação”. No trecho a seguir, temos um exemplo citado por Ki no Tsurayuki:

4. Tipo *Tatoe uta*

*Waga koiwa yomutomo tsukiji ariso umino
hamano masagowa yomitsukusutomo*

Algarismos faltariam
Se grandeza deste amor calcular
Bastariam eles à contagem
Das areias da praia
Das bravas ondas do mar
(WAKISAKA, 1997, pp. 59-60)

No poema do quarto estilo, há uma exemplificação do tamanho da grandeza do amor com o volume da areia da praia. Para saber o tamanho do sentimento, bastaria contar os grãos de areia. Na verdade, podemos notar que o que Wakisaka denomina “exemplificação” é mais precisamente, na nomenclatura da Poética, uma metáfora.

O quinto estilo de poema chama-se *Tadagoto uta* e possui como princípio a verdade, a realidade. Ki no Tsurayuki cita o seguinte poema:

5. Tipo *Tadagoto uta*

*Itsuwarino nakiyo nariseba ikabakari
hitono kotonoha ureshi kara mashi*

Se falsidades fossem abolidas
As doces palavras
Vindas das pessoas
Realmente seriam
Bem vindas
(Ibid, p. 60)

O último estilo é denominado *Iwai uta* e pode ser traduzido como “poema de elogio”. Segundo Wakisaka (Idem), esse estilo tem a função comemorativa. Ki no Tsurayuki cita o seguinte poema como exemplo:

6. Tipo *Iwai uta*

*Kono tonowa mubemo tomikeru sakikusano
mitsuba yotsubani tonozukuri seri*

Sem dúvida
O castelo, a pujança transmite

em três a quatro
pavimentos erguidos
Em suntuosas arquiteturas
(WAKISAKA, 1997, p. 60).

Passemos agora à terceira parte do prefácio, que trata da história do *waka*. Os números indicados entre parênteses referem-se à numeração dos poemas na antologia.

A história do *waka* (poema japonês)

O mundo atualmente se acha submerso em luxúrias e os sentimentos humanos presos aos prazeres. Os poemas estão vazios de conteúdo e recolhidos em casas libidinosas. São conseqüentemente menosprezados pelos sábios, deixaram de ser levados aos espaços públicos e ignorados como espigas de capins dos pampas. Hoje refletindo, sabemos que não foi esta a sua posição no passado. No império antigo, em manhãs de primavera ou nas noites de luar de outono, súditos eram convocados com certa regularidade e solicitados a apresentar composições poéticas. Os próprios imperadores escreviam poemas muitas vezes vagando nas montanhas e campos desconhecidos à procura de flores, ou tentando discernir as tolices e o bom senso daqueles que se embrenhavam nas trevas, com o propósito de apreciar a lua e expressá-los, valendo-se de poemas na linha dos *soeuta*.

As demais pessoas louvavam a longevidade dos imperadores, citando os pedregulhos (343), rogavam pelas dádivas à sombra do monte Tsukuba (966-1095-1096), as alegrias não contidas que transbordavam (865), as paixões rememorizadas através das fumaças do monte Fuji (534-1028), canto dos insetos, recordando amigos (200~), pinheiros de Takasago e Sumiyoshi transformados em figuras humanas (905-906-909), lembranças de um passado cheio de virilidade que vem à mente com a imagem do monte Otoko (889), um momento de fulgor na flor de *ominaeshi* (1016), e assim, o poetar sempre foi um instante de alento. O despetalar da flor na manhã primaveril, o cair das folhas no entardecer de outono e o passar do tempo, refletido no espelho em ondas (rugas) e neves (cabelos brancos) (460), constatação da vaguidade do ser nas bolhas d'água ou orvalhos sobre as relvas (827-860), a glória da prosperidade, hoje perdida (888), a frieza

das pessoas nas adversidades (892), as juras de amor nas ondas em colinas dos pinheiros (1093), o louvor aos idosos nas águas das campinas (887), a solidão da noite sob o *bush clover* de outono (220), o aguardar a visita do amado, na madrugada, contando as batidas das asas do pato selvagem (761), os protestos contra as agruras mundanas frente à natureza (828), o lamento à efemeridade do amor, frente ao rio Yoshino (30). Hoje o monte Fuji não mais expelle fumaças e as pontes de Nagara já desapareceram. Os consolos, pois, só chegariam através destes poemas. (WAKISAKA, 1997, pp. 60-1)

No trecho citado, Ki no Tsurayuki busca enaltecer o passado do poema *waka* retornando à época de *Man'yōshū*. O passado considerado grandioso para a poesia é o do Período Nara, no qual ocorreu a elaboração de poemas desta antologia. De acordo com o prefácio de Tsurayuki, são os princípios estéticos do passado que devem ser retomados.

O compilador expõe também as diferentes imagens poéticas valorizadas pela estética do período, como a visão da natureza relacionada com os sentimentos humanos. Analisemos mais atentamente o exemplo da ação de “aguardar a visita do amado, na madrugada, contando as batidas das asas do pato selvagem (761)”, presente no poema 761. Como já mencionamos anteriormente, era costume o casamento poligâmico para o homem e o fato de a mulher casada continuar residindo na casa de sua família com os filhos. Assim, para a conjunção amorosa, era necessário que o marido visitasse a casa da esposa. No entanto, como havia várias esposas, o sentimento de espera causava angústia à mulher. No exemplo citado, a natureza é observada e relacionada como sentimento humano de espera. Além disso, podemos notar que a estética do gênero *waka* também valoriza a beleza gerada pela tristeza.

O compilador continua o prefácio, enaltecendo a Poética do Período Nara e valorizando os poetas antigos, como Kakinomoto no Hitomaro:

O poema veio da antiguidade, mas a partir da era Nara é que ele começa a ser difundido. Os imperadores de então foram os seus conhecedores. Foi nessa época que viveu o poeta Kakinomoto no Hitomaro, grau 3 da casta aristocrática. Ele fora realmente o poeta divino. E vem

como resultado dos trabalhos dos imperadores, reunindo seus súditos no propósito único de poetar. As folhagens de outono que cobriam o leito do rio Tatsuta foram vistas pelo imperador como um brocado e as cerejeiras floridas em montanhas de Yoshino, nas manhãs de primavera, foram cantadas por Hitomaro como nuvens pairando sobre as montanhas.

Houve também o poeta Yamabeno Akahito, outro exímio fazedor de poemas. Difícil dizer quem está acima de quem entre Hitomaro e Akahito. (WAKISAKA, 1997, p. 61)

Neste trecho do prefácio, Ki no Tsurayuki comenta o recurso do *mitate*, que consiste na coexistência de imagens, isto é, na visão de algo como se fosse outro⁹³. Hitomaro era célebre por sua técnica de *mitate* entre as flores de cerejeiras e as nuvens. Onde havia nuvens, o poeta afirmava haver flores. Essa técnica do *mitate* é muito valorizada e utilizada por Ki no Tsurayuki em seus poemas.

O autor do prefácio afirma que, na antologia *Man'yōshū*, encontram-se poemas dos melhores poetas já existentes:

Deixando de lado estes poetas, em todos os impérios houve a presença de poetas cujos nomes se acham trançados como fios de linhas. E a antologia que registra esses poemas fora denominada de *Man'yōshū*. (Ibid., p. 62)

Man'yōshū, título traduzido por Wakisaka como “Coletânea de dez mil folhas”, foi compilado por volta do ano 760. É uma obra de vinte tomos que contém um total de 4.516 poemas de 561 autores diferentes. Destes, 4.173 são poemas do formato *tanka*.

Assim continua Ki no Tsurayuki:

Desde a época do imperador Heisei (806-809), pouquíssimas pessoas tinham conhecimento da essência do poema e de sua história. Dentre eles, notam-se falhas e também pontos positivos. Decorridos mais de cem anos, dez imperadores já se revezaram. Foram um ou dois poetas qualificados e conhecedores do passado. Aqueles

⁹³ Abordaremos essa técnica mais adiante, na Parte IV deste trabalho.

que ocuparam altos cargos não os incluirei levianamente neste rol.

Darei destaque àqueles poetas que há cerca de meio século fizeram nome.

1. Vem em primeiro lugar o prior Henjô. Seus poemas têm forma correta, mas falta-lhes conteúdo. É como se excitar frente a uma pintura de mulher. (WAKISAKA, 1997, p. 62)

Ki no Tsurayuki passa a dedicar breves palavras aos poetas do passado, apresentando críticas ao estilo de cada um. Acerca da poesia do prior Henjô, o autor do prefácio elogia o uso da forma, mas critica negativamente o conteúdo dos poemas.

Sobre o poeta Ariwara no Narihira ou Arihara no Narihira, Ki no Tsurayuki afirma o contrário da poesia do prior Henjô:

2. Os poemas de Ariharano Narihira são fartos em emotividade, mas é falho na expressão. É como a flor no seu declínio exalando aroma. (Ibid., p. 63)

Ki no Tsurayuki valoriza o estilo rico em jogos de palavras do poeta Fun'ya no Yasuhide, mas critica o conteúdo incompatível com o plano de expressão:

3. O poema de Fun'yano Yasuhide é rico em jogo de palavras. Seu estilo está em desacordo com o seu conteúdo. É como deparar-se com um comerciante ricamente trajado. (Idem)

O que se pode depreender é que, de um modo geral, os recursos retóricos, como jogos de palavras, são bem vistos nos poemas, mas deve haver um equilíbrio para não os usar com exagero, a ponto de perder a harmonia em relação ao poema como um todo.

Ki no Tsurayuki também critica a imprecisão da linguagem do monge Kisen e o estilo emotivo de Ono no Komachi:

4. O poema do monge Kisen, que vive no monte Uji, apresenta expressões imprecisas dificultando a sua compreensão. É como apreciar o luar de outono através de nuvens do amanhecer.

Desconheço as obras do poeta e fico impossibilitado de analisá-las mais detalhadamente.

5. Os poemas de Onono Komachi se alinham no estilo da princesa Sotoori. Eles nos emocionam, mas faltam-lhes fibras. Considero-os lamentos doentios de uma mulher de finos tratos. A fraqueza vem como resultado, talvez, da fala feminina. (WAKISAKA, 1997, p. 64)

Na crítica a Ono no Komachi, Ki no Tsurayuki procura caracterizar o que considera um estilo feminino de poesia. Embora as palavras utilizadas soem pejorativas para os ouvidos do século XXI, deve-se tentar interpretá-las de acordo com o contexto do Período Heian. Para esse compilador, Ono no Komachi é reconhecida como uma dos seis melhores poetas de *waka* da Literatura Clássica.

Sobre o poeta Ôtomo no Kuronushi, o autor do prefácio critica seu estilo provinciano. No Período Heian, a vida no palácio era vista como elegante, enquanto os costumes fora da capital eram depreciados. Assim, Tsurayuki deixa claro que, para o padrão estético do Período Heian, é necessário seguir os padrões da capital:

6. Os poemas de Ôtomono Kuronushi são do estilo provinciano. É como a figura do lenhador repousando sob flores. (Ibid., p. 65)

Ki no Tsurayuki também critica um grande número de poetas que procuram elaborar poemas sem a adequada inspiração para a poesia:

Além destes seis poetas divinos, se alastram feito ervas rasteiras em campinas ou incontáveis como as folhas que grassam nos bosques, a quantidade de poetas. Mas estes acham que o fato de registrar as palavras já as transformam em poemas, desconhecendo o verdadeiro estado poético. (Idem)

Na última parte do prefácio, o autor explica como é a organização da obra *Kokinwakashû*:

O processo de organização do *Kokinshû*

Decorridos nove vezes quatro estações, do presente imperador (ano 9 do imperador Daigo), hoje seus fluxos benevolentes extravasam os limites de suas ilhas, e a sombra de sua misericórdia excede as bases do monte Tsukuba. Sua majestade, nas pausas dos afazeres políticos, atento a tudo, não olvidou o passado, valorizando os feitos antigos, os quais não só quis conhecê-los, mas transmiti-los ao futuro. Assim, no dia 8 de abril do ano 905, ordena ao encarregado dos registros do ministério dos assuntos educacionais, Kino Tomonori, ao responsável pela conservação dos acervos da corte, Kino Tsurayuki, ao responsável pela província de Kai (atual Yamanashi), Ôshikôchino Mitsune, e ao guarda do portal da ala direita, Mibuno Tadamine, a apresentação dos poemas não compilados no *Man'yôshû*, acrescidos das suas próprias produções poéticas. (WAKISAKA, 1997, p. 65)

O objetivo da antologia, segundo apresenta Tsurayuki, é a retomada dos poemas não compilados na obra *Man'yôshû* e dos valores estéticos da época. Hoje, sabemos que muitos desses poemas já tinham sido reunidos em *Man'yôshû*.

No trecho que se segue, Ki no Tsurayuki explica os temas em que foram divididos os poemas na organização dos tomos:

Os adornos em flores de ameixeiras (primavera), o canto dos rouxinóis (verão), as folhagens multicoloridas (outono) e a beleza das neves (inverno), ou então as cegonhas e tartarugas nos louvores às pessoas (símbolos de longevidade), o apego às esposas citando relvas e florada (poemas de amor), as dádivas divinas em desfiladeiros de Ôsaka (preces) ou outros trabalhos que não entraram na categoria das estações do ano, foram selecionados num total de mil e cem poemas, distribuídos em 20 tomos e nomeados *Kokin wakashû* (*Poemas – Passados e Atuais*). (Ibid., pp. 65-6)

Pelo trecho citado, temos a menção de temas presentes na antologia, como as estações do ano, o amor, a longevidade, as preces, entre outros.

O autor do prefácio encerra o texto enaltecendo o futuro do poema, que, por ser grandioso, irá alcançar o sucesso:

Organizados desta forma, estes poemas tornar-se-ão eternizados como corredeiras em bases de montanhas, ou as areias das praias, sem a preocupação de alterações como os imprevisíveis leitos do rio Asuka, e se desenvolverão de pedregulhos a rochedos assegurando-lhes um futuro feliz e propício. (WAKISAKA, 1997, p. 66)

E vale-se da modéstia para se referir a si mesmo e aos demais compiladores. Apesar de serem já renomados funcionários do palácio, passam a ter seus nomes eternizados pela obra *Kokinwakashû*:

Cientes estamos de que nossas produções estão longe do brilho das flores da primavera e os nossos nomes permanecerão tristonhos como a longa noite de outono, porém vulneráveis a críticas e humildes frente aos conceitos poéticos, zelosos nos compromissos, sentimo-nos vangloriados por ter nascido neste momento propício do *Kokinshû*.

Hitomaro é passado e seus traços poéticos estão aí. Os tempos mudam, alegrias e tristezas se cruzam e a despeito de tudo, persistirá o poema? Faço votos para que esta obra seja transmitida *ad eternum* como os fios verdes dos chorões, as folhas dos pinheiros, a vegetação rasteira espalhada ou as pegadas de pássaros, e que as pessoas que apreciarem o seu estilo poético, ao contemplarem a lua ou em reminiscências passadas pensem com carinho este momento. (Idem)

Em síntese, o prefácio de Ki no Tsurayuki defende os padrões dos poetas antigos do Período Nara. Para ele, a antologia *Man'yôshû* e seus temas servem como modelo para a produção de poemas. Além disso, como foi observado, o uso de recursos retóricos, que passaremos a tratar na terceira parte deste trabalho, é claramente valorizado por Ki no Tsurayuki.

Parte III – Os Recursos Retóricos na Literatura Clássica Japonesa

1. Os Recursos Retóricos na Literatura Clássica Japonesa

Shûjihô e *Retorikku* são algumas das denominações utilizadas atualmente na Linguística e na Literatura Japonesa para se referir às técnicas de linguagem que “enfeitam” o texto. Assim como as figuras e tropos da Literatura Europeia, há inúmeras classificações e denominações feitas ao longo da história da literatura sobre o assunto.

Essas técnicas de linguagem, em língua japonesa, são denominadas comumente de “recursos retóricos”, no mesmo sentido em que os termos “figuras” e “tropos” são usados na Literatura Europeia.

As figuras e tropos foram sistematizados, ao longo de anos, por Aristóteles (em *Poética*), Cícero (em *De Oratore*) e Quintiliano (em *Institutio Oratoria*) (TAVARES, 1996, p. 323), e por retóricos posteriores.

Em Quintiliano, a *lexis* ou a *elocutio*, que canonicamente abrange a gramática e a dicção, pode ser classificada, conforme sugere Barthes (BARTHES, 1985, p. 155), em dois eixos básicos: o do paradigma (*electio*, *egloge*) e o do sintagma (*synthesis*, *compositio*).

No eixo do paradigma, é possível substituir (*electio*) um termo por outro, gerando outro sentido, uma vez que há sinônimos na língua (Ibid., p. 156). Os termos utilizados para substituir o outro podem ser considerados um “ornamento” ou “cor”, utilizado para enfeitar a linguagem.

De acordo com Barthes (Ibid., p. 157), esses ornamentos receberam diversas denominações. Uma delas era a divisão entre figura e tropo. Embora hoje ainda haja divergências quanto à diferença entre esses termos, Barthes explica que, na Antiguidade, o tropo corresponde ao polo da seleção (paradigma); e a figura, ao polo do sintagma, conforme a divisão feita por Quintiliano.

Nesse mesmo sentido, Tavares (1996, pp. 322-3) esclarece que tropo ocorre com o uso de um termo em outro sentido, isto é, em um sentido que não corresponde ao sentido literal ou comum, mas ao sentido paralelo, gerado por

associação. E figuras ocorrem com o emprego de termos tomados em seu sentido próprio e de maneira expressiva quanto ao som (melopeia), à estrutura, função e ordem (fanopeia) ou ao sentido (logopeia).

Atualmente, para se referir a esses ornamentos da linguagem, os estudiosos do Japão utilizam o termo “Retorikku” レトリック, grafado no alfabeto silábico *katakana*, ao mesmo tempo em que utilizam o termo “Shûjihô” 修辞法, para denominar os mesmos recursos retóricos. Ambas as denominações abarcam recursos retóricos do eixo do paradigma e do sintagma.

Assim como os recursos retóricos do Ocidente foram classificados de diversas formas, também não houve consenso sobre as denominações de cada recurso retórico na Literatura Japonesa. Os nomes dos recursos, muitas vezes, mudaram ao longo dos anos, da mesma maneira que no Ocidente. Como bem ressalta Tavares (1996, p. 327), os recursos retóricos foram sistematizados ao longo da história, uma vez que os recursos retóricos são formas de expressar a emoção e o pensamento do homem. No entanto, o autor explica que o conhecimento dos recursos retóricos é muito importante, pois estes transmitem o conteúdo de uma determinada tradição cultural.

Cientes dessa importância, neste trabalho, procuraremos abordar os recursos retóricos da Literatura Japonesa. Para designar esses ornamentos da linguagem chamados de “shûjihô” ou “retorikku” em língua japonesa, utilizaremos o termo “recurso retórico”.

Deve-se ressaltar aqui que o que chamamos de “Literatura Clássica Japonesa” corresponde à produção literária feita no Japão a partir da criação da escrita japonesa até a Era Meiji (1868-1912). Os períodos da Literatura Clássica Japonesa são comumente divididos em três grandes momentos. O primeiro é a Antiguidade, que pode ser também dividida em Alta Antiguidade (*Jôdai*), que abrange os Períodos Yamato (~ 710) e Nara (710-794), e em Média Antiguidade (*Chûko*), que abrange o Período Heian (794-1192). O segundo momento da Literatura Japonesa é a Idade Média (*Chûsei*), que abrange os Períodos Kamakura (1192-1333) e Muromachi (1333-1573). E por último, temos a Era Pré-Moderna

(*Kinsei*), constituída pelos Períodos Azuchi-Momoyama (1573-1603) e Edo (1603-1867).

O termo “recursos retóricos” na Literatura Japonesa Clássica abrange, segundo Konishi (2010a), nove tipos: *kakekotoba*, *engo*, *tsuiku*, *makurakotoba*, *jokotoba*, *kireji*, *kigo*, *hiyu* e *shôchô*. Para Tani (2006, p. 168), diferentemente de Konishi, os recursos retóricos da Poética do *waka* são: *kakekotoba*, *engo*, *makurakotoba*, *jokotoba* e *honkadori*.

Desse modo, podemos notar que não há consenso sobre os tipos de recursos presentes na Literatura Clássica Japonesa. Por isso, não procuraremos discutir todos, mas apenas os mais frequentes na antologia em análise. Assim, apresentaremos as características do *kakekotoba*, *makurakotoba*, *jokotoba* e do *engo* nas Partes III e IV.

2. O uso de recursos retóricos na antologia *Kokinwakashû*

Com base na classificação de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970), contabilizamos a quantidade de poemas com os recursos mais utilizados na antologia *Kokinwakashû*. Destes, o que mais está presente é o *kakekotoba*, com ocorrência em 252 poemas. Há ainda 153 poemas com *makurakotoba* e 130 poemas com *jokotoba*. Em relação ao *engo*, há 81 poemas com esse recurso.

A fim de visualizar melhor esses dados e compará-los, apresentamos o seguinte quadro e correspondente gráfico:

Quadro - Quantidade de poemas com recursos retóricos			
<i>Jokotoba</i>	<i>Makurakotoba</i>	<i>Engo</i>	<i>Kakekotoba</i>
130	153	81	252

Como podemos desde já observar, a presença de *kakekotoba* é muito maior que a dos demais recursos.

Por ora, é importante deixar ressaltado que não há consenso entre os estudiosos do tema sobre a presença ou não de um recurso retórico nos poemas. Ou seja, entre os estudiosos do tema, não há absoluta concordância acerca da presença de um recurso em um determinado poema. Por esse motivo, optaremos por utilizar a classificação de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970).

3. O recurso *makurakotoba*: definições, classificações, ocorrências em *Kokinwakashû* e tradução

Atualmente, *makurakotoba* é a denominação para o recurso retórico que já foi chamado de “Hatsugo” 発語, “Imyô” 異名, “Utamakura” 歌枕, “Hanpi” はんぴ, “Jishi” 次詞, “Fûgo” 諷語, “Kanji” 冠辞, “Zuji” 頭辞 e “Kazashi” 挿頭 (NIZHIZAWA, 2002, p. 224).

Em inglês, usa-se normalmente a palavra “pillow-word”, isto é, “palavra-travesseiro”, o que corresponde à tradução literal de *makurakotoba* 枕詞. Em japonês, o termo que faz par ou se associa ao *makurakotoba* chama-se “himakura” 被枕.

3.1. Definições de *makurakotoba*

Geny Wakisaka apresentou, em *Man'yôshû - Vereda do Poema Clássico Japonês* (1992), um aprofundado estudo sobre o *makurakotoba* na coletânea

Man'yōshū, do Período Nara (710-794). Nesse trabalho, Wakisaka (1992, p. 124) define esse recurso da seguinte maneira:

O *makura kotoba* (pillow word) apresenta-se como um termo composto de cinco sílabas em média, que precede um outro termo, geralmente um substantivo, com o qual mantém uma relação fixa e constante em qualquer contexto.

Com base nessa definição e na de outros teóricos japoneses, procuraremos aprofundar esse conceito.

O *makurakotoba* é um recurso retórico que consiste em utilizar uma sequência de sons de normalmente cinco sílabas ligada a uma palavra a que se quer determinar o sentido (TANI, 2006, p. 29). É muito frequente o *makurakotoba* ter cinco sílabas poéticas, no entanto, para alguns autores, como Konishi (2010a) e Naito (2008), há algumas exceções.

Konishi (op. cit., p. 284) admite a possibilidade de quatro sílabas, na hipótese de o recurso retórico ser associado a um *himakura* que é um topônimo. Esse autor cita vários exemplos, entre os quais o *makurakotoba* “oshiteru”, modificador do termo próprio Naniwa, no poema 446, tomo 3 de *Man'yōshū*. Naito (op. cit., p. 11) também admite *makurakotoba* de três sílabas, como em “Chibano”, “Harui”, “Yahoni”, “Odate”, mas deixa claro que essas são ocorrências bem antigas e de pouca frequência. Esse autor também admite ocorrências de seis e sete sílabas, como em, respectivamente, “Ikariroshi” e “Kasanokaritenno” (Ibid, p. 12).

Por definição, o recurso retórico *makurakotoba* funciona como um epíteto, isto é, palavra ou expressão qualificadora do termo a que se associa. Em *Ilíada*, de Homero, podem ser encontrados exemplos de epítetos em poesia (CAMPOS, 2003):

- Zeus, filho de Cronos.
- Afrodite, divina filha de Zeus.
- Menelau, lanceiro exímio.

Nos exemplos de *Ilíada*, pela tradução de Haroldo de Campos (2003), o epíteto é uma descrição do termo modificado. Nesses exemplos, são utilizados substantivos e adjetivos, que qualificam um nome próprio.

Como já mencionamos, Wakisaka (1992, p. 124), em sua definição afirma que a relação entre o *makurakotoba* e o *himakura* é uma “relação fixa e constante em qualquer contexto”. Já Frédéric (2008, p. 752) afirma que essa relação é de caráter modificador, ou seja, o *makurakotoba* altera o sentido do *himakura*. Para Nishizawa (2002, p. 224), o *makurakotoba* é uma expressão que precede a palavra a que atribui uma particularidade, modificando-a e também contribuindo para a sonoridade do verso. Esse autor esclarece que a relação entre o *makurakotoba* e o termo modificado pode ser metafórica, adjetiva, explicativa, associativa ou ainda pode servir para formar outro recurso retórico, como o *engo* ou o *kakekotoba*, que serão explicados nos capítulos posteriores. Para Naito (2008, p. 7), o *makurakotoba* serve para determinar uma palavra abstrata (nome de deus, de pessoa ou de lugar) a que se quer atribuir um sentido mais concreto.

Konishi (2010a, pp. 283-4) especifica que essa relação é acessória. Segundo esse estudioso, como um chapéu que enfeita uma senhora, o *makurakotoba* pode ser omitido sem grandes prejuízos, pois não apresenta relação com o sentido geral do poema. No entanto, esse mesmo autor reconhece que o *makurakotoba* gera no poema um efeito de sentido de belo, tendo em vista a musicalidade que origina.

Para Miner (1968, p. 163), a relação é modificadora, apesar de o *makurakotoba* ser de difícil compreensão e ambíguo no significado.

Enfim, não há muito consenso entre os estudiosos para definir se a relação entre o *makurakotoba* e o *himakura* é modificadora, associativa, qualificadora, acessória ou outro tipo de relação fixa. Acreditamos que haja diferentes tipos de relação entre eles. Dependendo do poema, essa relação entre *makurakotoba* e *himakura* pode ser qualificadora ou complementar, como a presente entre o sujeito e o predicado de uma oração.

Com relação à forma, o *makurakotoba* pode estar localizado em versos distintos do poema. Por se ligar a uma palavra que lhe é posterior, esse recurso retórico só não pode surgir no último verso.

O *makurakotoba* gera uma musicalidade que valoriza a palavra subsequente. Wakisaka (1982, p. 23) e Konishi (1984, p. 208) defendem que o *makurakotoba*, assim como o *kakekotoba*, sofreu forte influência das crenças antigas na espiritualidade ou misticidade das palavras, isto é, da crença no *kotodama*, atribuindo também um ar de solenidade ao poema. O *makurakotoba* parece receber influências dessa crença antiga atribuindo um efeito de solenidade ao poema.

Tani (2006, p. 30) defende que, na origem do *waka*, o *makurakotoba* era utilizado para transformar uma palavra de uso cotidiano em uma palavra poética (*utakotoba*). Essa autora justifica a sua afirmação no fato de o *waka* ter uma métrica fixa de trinta e uma sílabas que o distingue da linguagem do dia-a-dia. Ou seja, para diferenciar a linguagem do *waka* da linguagem do cotidiano, utilizava-se o *makurakotoba* ligado a uma palavra comum. Para ilustrar essa opinião, Tani (Idem) cita o exemplo da palavra “inochi” (vida), que era utilizada na linguagem cotidiana sem sentido poético, mas que passa a tê-lo com o uso do *makurakotoba* que a precede, como em:

たまきはる命

Tamakiharu Inochi

(poema 681, antigo 678, do tomo 4, de *Man'yôshû*).

Outro exemplo de *makurakotoba* é o utilizado no poema 17, de autoria desconhecida, de *Kokinwakashû*, do tomo “Poemas de Primavera I”:

春日野は今日はな焼きそわか草の
つまもこもれり我もこもれり

kasuga no ha kyô wa na yaki so wakakusa no
tsuma mo komoreri ware mo komoreri.

O campo de Kasuga,
que hoje não seja queimado.

Minha amada, jovem folha,
aqui se esconde,
e eu, aqui me escondo.

Nota: no início da primavera, costumava-se queimar as folhas secas para facilitar o crescimento das novas folhagens. No poema, destacamos o *makurakotoba* com grifo e o *himakura* com negrito.

O *makurakotoba* “wakakusa no” liga-se ao termo “tsuma” (minha esposa, amante, amada). Esse recurso retórico pode ser traduzido literalmente como “folhagem que brota (na primavera)”, “relva que germina” ou “jovem folha”. Mas no poema, a qualidade de jovialidade é atribuída à amada. Sem o *makurakotoba*, o poema perderia o sentido atual, pois deixaria de conter um qualificador de “tsuma”. Além disso, como a palavra qualificada (*tsuma*) é de uso cotidiano, o poema não teria o efeito poético e solene atribuído em torno desta.

De acordo com LaCure (1997, p. 18), a chave para entender se um termo é ou não *makurakotoba* está na palavra a que é associado. Esse autor considera que um termo só pode ser considerado um recurso retórico *makurakotoba* se a associação com a palavra subsequente já estiver consolidada pela tradição.

Em consonância, Miner (1968, p. 22) defende que um *makurakotoba* será assim reconhecido se soar como tal para um determinado número de pessoas.

Acreditamos também que uma expressão só será um recurso retórico se a relação for fixa. Nesse sentido, o *makurakotoba* produz sentido no texto de acordo com um conhecimento comum entre as pessoas pertencentes à mesma sociedade. Por essa razão, ao estar presente em um poema, o *makurakotoba* representa a presença da voz coletiva no poema.

Conforme esclarece Wakisaka (1982, p. 23), o *makurakotoba* esteve na moda durante a Alta Antiguidade Japonesa até o ano 784 e caiu em desuso após esse período. No seu auge, esse recurso retórico surgiu não só na poesia, como na prosa, e foi largamente utilizado por Kakinomoto no Hitomaro.

Neste trabalho, não entraremos na discussão sobre o fato de um termo ser reconhecido ou não como *makurakotoba*, pois há muitas divergências entre os estudiosos de todo o mundo. Isso ocorre principalmente quando há pouco uso de uma expressão como esse recurso ou esta é utilizada apenas por um mesmo poeta.

Restringiremos nosso estudo aos recursos reconhecidos pela maioria dos estudiosos.

3.2. Classificações do *makurakotoba*

Apresentaremos aqui algumas classificações de acordo com o tipo de palavra associada, pois podem ser úteis para melhor compreender esse recurso retórico.

Segundo o termo a que se associa, o *makurakotoba* pode ser classificado de diversas maneiras. Uma classificação possível é a proposta por Nishizawa (2002, p. 224):

- a) *Makurakotoba* associado a um *Jinmyô* (nome de um deus)
- b) *Makurakotoba* associado a um *Jinmei* (nome de pessoa)
- c) *Makurakotoba* associado a um *Chimei* (nome de lugar)
- d) *Makurakotoba* associado a um *Futsûmeishi* (substantivo comum)
- e) *Makurakotoba* associado a um *Yôgen* (normalmente, formas flexíveis, como o verbo ou adjetivo).

De forma muito semelhante, LaCure (1997, p. 29), explica a classificação feita por Kondo Nobuyoshi para o *makurakotoba* presente em *Man'yôshû*. Para Kondo, há três classes de *makurakotoba*:

- 1) *Makurakotoba* associado a nome comum
- 2) *Makurakotoba* associado a nome próprio
- 3) *Makurakotoba* associado a formas flexíveis (*yôgen*).

LaCure (Ibid., p. 25) lembra também que há mais duas categorias que poderíamos acrescentar:

- 4) *Makurakotoba* associado a verbo composto
- 5) *Makurakotoba* associado a *kakekotoba*.

Dependendo da classe do *makurakotoba*, podemos notar efeitos de sentido diferentes desse recurso retórico. Como já mencionamos anteriormente, quando

ligado a um nome comum, seja ele concreto ou abstrato, o *makurakotoba* contribui para torná-lo uma palavra poética (TANI, 2006, p. 30).

Quando ligado a um nome próprio, o *makurakotoba* desempenha uma função de enaltecer o nome, atribuindo informações que ajudam descrever a sua imagem (Ibid., p. 31). No poema *waka*, é comum que esse nome próprio seja um topônimo, ou seja, nome de uma cidade ou de um local famoso, como uma montanha. Normalmente, a origem do *makurakotoba* é desconhecida, mas esse recurso ajuda a enaltecer o passado e o futuro do local a que está vinculado.

Segundo Naito (2008, p. 10), os *makurakotoba* formados por nomes (*taigen*) remontam, em sua maioria, aos mais antigos recursos retóricos, utilizados na primeira metade do período da antologia *Man'yōshū*. Esses serviam para demonstrar respeito aos elementos da natureza, como deuses, pessoas, lugares e fenômenos naturais.

Quando o *makurakotoba* aparece ligado a formas flexíveis, como verbos e adjetivos, cria-se uma relação metafórica mais explícita, diferenciando-se da associação do recurso retórico com nomes (*taigen*) (TANI, op. cit., pp. 32-3), na qual o *makurakotoba* exerce a função simples de transformar um nome comum em palavra poética.

Em *Kokinwakashū*, um bom exemplo de poema com *makurakotoba* ligado a *yōgen* (verbos e adjetivos, normalmente) é o 674, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor IV”:

むら鳥の立ちにしわが名今さらに
ことなしぶともしるしあらめや

muradori no tachi ni shi wa ga na ima sara ni
koto nashibu tomo shirushi arame ya

Assim como o bando de pássaros
que se dispersa de uma só vez,
o boato sobre mim se espalhou.
Agora, de nada adianta agir
como se nada tivesse ocorrido.

Nota: no poema, o *makurakotoba* foi destacado com sublinhado e o *himakura*, com negrito.

Sobre esse poema, Komachiya (2010, p. 198) afirma que há um *makurakotoba* metafórico. Esse autor explica o poema da seguinte maneira:

Assim como os pássaros juntos levantam o voo, o boato sobre mim se espalhou. Agora, de nada adianta fazer uma cara de que não sei de nada.

A partir da explicação de Komachiya, podemos perceber que a metáfora gerada pelo *makurakotoba* está na aproximação entre a imagem dos pássaros levantando voo todos juntos e a forma com que se espalha o boato.

Outra classe de *makurakotoba* seguindo como critério o termo a que se associa é a do *makurakotoba* ligado a verbo composto. Segundo LaCure (1997, pp. 20-1), o *makurakotoba* pode estar ligado ao primeiro dos verbos ou ao sentido gerado pela união dos verbos que formam o verbo composto, como ocorre no poema 370, de Ki no Toshisada, do tomo “Poemas de Separação”:

越へまかりける人によみてつかはしける

かへる山ありよは聞けど春がすみ
立ち別れなば恋しかるべし

koshi e makari keru hito ni yomite tsukahashikeru

kaeruyama ari to wa kike do harugasumi
***tachi** wakare na ba koishikaru beshi*

Poema composto à pessoa que partiu da capital para o país Koshi

Embora eu saiba da
Montanha do Retorno,
sinto tristeza se
a névoa da primavera **parte**
e temos de nos separar.

Nota: no poema, o *makurakotoba* foi destacado com sublinhado e o *himakura*, com negrito. “Koshi” é a denominação utilizada para indicar os países ao norte da capital, no Período Heian. “Kaeru” é o nome de uma montanha, mas pode significar também “voltar”, “retornar”. Por esse motivo, optamos pela tradução literal do seu nome como “Montanha do Retorno”.

Neste exemplo, o *makurakotoba* “harugasumi” está relacionado ao primeiro verbo “tachi” e, ao mesmo tempo, ao verbo composto “tachiwakare”. No primeiro caso, forma o significado de “a névoa de primavera parte”. No segundo caso, tem o significado de “a névoa de primavera separa-se por ocasião da viagem”, como resultado da personificação do sujeito “harugasumi”.

Por fim, a última classe de *makurakotoba* de que trataremos é a que contém ligação com um *kakekotoba*. Para esse tipo de *makurakotoba*, podemos citar o exemplo do presente no poema 409, de suposta autoria de Kakinomoto no Hitomaro, do tomo “Poemas de viagem”:

ほのぼのと明石の浦の朝霧に
島隠れゆく船をしぞ思ふ

この歌は、ある人のいはく、柿本人麿がなり

*honobono to **akashi** no ura no asagiri ni*
shima kakure yuku fune o shi zo omou

kono uta wa, aruhito no iwaku, kakinomoto no hitomaro ga nari

Vagamente **clareia o dia**,
na enseada de **Akashi**.
Contemplo comovido o barco
que vai se escondendo atrás da ilha,
dentro da neblina da manhã.

Este poema é atribuído a Kakinomoto no Hitomaro.

Nota: no poema, o *makurakotoba* “honobonoto” foi destacado com sublinhado e o *himakura* “akashi”, com negrito. Este também corresponde ao *kakekotoba* “Akashi”, destacado com negrito e sublinhado.

O termo associado “Akashi” é um *kakekotoba* que possui dois significados: 1) Akashi, nome de região litorânea famosa por sua beleza na antiguidade. Atualmente, é o nome de uma cidade na atual Província de Hyôgo; 2) “abrir o tempo”, “clarear”. Segundo LaCure (1997, p. 29), é importante saber a qual acepção do *kakekotoba* está vinculado o *makurakotoba*, uma vez que apenas o sentido do termo associado ao recurso retórico é enriquecido pela sonoridade do

termo precedente. No caso do exemplo citado, o *makurakotoba* “Honobonoto” está vinculado ao nome próprio “Akashi”.

Outra classificação proposta para o *makurakotoba* leva em consideração o seu uso em *Man'yôshû* e em *Kokinwakashû*. Segundo Naito (2008, p. 14), as expressões que remontam sua origem à época de *Man'yôshû* são 62,9% do número total das 678 ocorrências. Na época de *Kokinwakashû*, esse número de ocorrências de *makurakotoba* já decaiu para 61, o que representa apenas 9%. Portanto, o que se vê é um processo de decadência do *makurakotoba* ao mesmo tempo em que se nota o surgimento de novos recursos retóricos. De acordo com LaCure (1997, p. 15), Takizawa Sadao divide o *makurakotoba* em dois grupos: o *komakurakotoba* (antigo *makurakotoba*) e o *makurakotoba*. O primeiro corresponde às expressões largamente utilizadas pelos poetas da época de *Man'yôshû*. Usadas ao longo dos anos, estas foram perdendo a associação lógica que existia entre o *makurakotoba* e o termo associado *himakura*, esvaziando-se o seu significado. O segundo grupo engloba expressões que correspondem a imagens da natureza usadas em vários e diferentes contextos.

Essa classificação proposta por Takizawa pode colaborar para a compreensão do significado do *makurakotoba* na antologia *Kokinwakashû*. Talvez esse seja um dos pontos mais problemáticos do estudo desse recurso retórico, pois há muitas discussões acerca do sentido do *makurakotoba* na época de *Kokinwakashû*.

Há opiniões radicais que defendem que o *makurakotoba* é vazio de significado, sendo somente uma sequência de sons. Tani (2006, p. 29) e Konishi (2010a, p. 283) defendem que o *makurakotoba*, por si só, não possui significado e não pode ser traduzido para a língua japonesa moderna ou para uma língua estrangeira.

Acreditamos que alguns *makurakotoba* são de difícil compreensão. No entanto, há muitos estudos, realizados ao longo dos anos, que buscam resgatar o significado do *makurakotoba*.

3.3. Ocorrências do *makurakotoba* em *Kokinwakashû*

Como já abordado no início desta Parte III, o *makurakotoba* é o segundo recurso retórico mais comum. De acordo com a classificação de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970), há 153 poemas com esse recurso na antologia em análise. Há nesses poemas cerca de cem tipos diferentes de *makurakotoba*. Como pode haver mais de um recurso em um determinado poema, o número de ocorrências em toda a antologia chega a 177 vezes.

O *makurakotoba* mais frequente nos poemas é o “ashihikino”. Esse termo aparece em *Kokinwakashû* dezenove vezes e sempre acompanha a palavra “yama” (montanha ou monte). Dessa mesma maneira, conforme afirma Wakisaka (1992, p. 127), nas cento e doze vezes que esse *makurakotoba* aparece em *Man'yôshû*, está também sempre ligado à palavra “yama”.

Com nove ocorrências cada, estão presentes os *makurakotoba* “Chihayaburu” e “Hisakatano”. O primeiro liga-se em *Kokinwakashû* a “kami” 神 (deus, divindade), nos poemas 254, 262, 294, 348, 1002, 1005; ou a Uji 宇治 (topônimo), no poema 904; ou a “Kamo” 加茂 (nome de santuário em Quioto), nos poemas 487 e 1100. Com relação ao *makurakotoba* “Hisakatano”, este está ligado a “hikari” 光 (luz do sol), no poema 84; a “ama” 天 (céu, paraíso), nos poemas 173, 174, 334 e 751; a “hiru” 昼 (dia), no poema 1002; a “tsuki” 月 (lua), nos poemas 194 e 452; e a “kumo” 雲 (nuvem), no poema 269.

3.4. A tradução do recurso *makurakotoba*

Concordamos com Ottoni (2005, p. 27), quando este afirma que a análise linguística distingue-se da tradução, uma vez que na primeira, objeto e sujeito se colocam em polos opostos, mas, na segunda, objeto e sujeito se misturam. Havendo relações diferentes entre objeto e sujeito, o estudo da tradução demandaria outro tipo de perspectiva, distinta da utilizada na análise linguística.

Desse modo, não nos dedicaremos a discutir os dilemas da tradução dos recursos retóricos, mas sim nos apoiaremos na discussão proposta por alguns

estudiosos para encontrar soluções práticas para a tradução para a língua portuguesa.

Como já mencionado na primeira parte deste capítulo, a maioria dos estudiosos considera o significado de um *makurakotoba* de difícil compreensão e, conseqüentemente, de complicada tradução. Talvez este seja o recurso, entre os aqui apresentados, que mais levanta problemas para a sua transposição para outra língua.

Konishi (2010a, p. 283), por exemplo, defende que é melhor omitir esse recurso retórico na tradução do poema para uma determinada língua, pois o significado ficou desconhecido para os leitores atuais. Esse autor afirma que, para esclarecer o leitor sobre o *makurakotoba*, seria mais adequado inserir uma nota explicativa ao poema.

Buscando uma solução para esse problema, há teóricos que defendem uma opinião diferente. Diante de uma “angústia” pela falta de uma tradução mais precisa, o filósofo Paul Ricoeur (2011, p. 27) sugere “renunciar ao ideal da tradução perfeita”. Este autor sugere a busca por uma tradução, ainda que imperfeita, para fugir ao prejuízo da omissão. Afirma esse autor (Ibid., pp. 29-30):

A felicidade de traduzir é um ganho quando, ligada à perda do absoluto linguístico, ela aceita a distância entre a adequação e a equivalência, a equivalência sem adequação. Nisso está sua felicidade. Admitindo e assumindo a irredutibilidade do par do próprio e do estrangeiro, o tradutor encontra sua recompensa no reconhecimento do estatuto incontornável da dialogicidade do ato de traduzir como o horizonte razoável do desejo de traduzir. A despeito da agonística que dramatiza a tarefa do tradutor, este pode encontrar sua felicidade no que eu gostaria de chamar de *hospitalidade linguística*.

Assim, em consonância com essa “equivalência sem adequação” proposta por Ricoeur, acreditamos que é também proveitoso tentar traduzir o *makurakotoba*, ainda que o resultado seja imperfeito.

Para justificar essa afirmação, investigaremos o significado de alguns dos *makurakotoba* mais comuns em *Kokinwakashû*, conforme classificação de

Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970). Proporemos também traduções com e sem o correspondente recurso retórico para discutir esses problemas tradutológicos.

No caso do *makurakotoba* mais comum, o “Ashihiki no”, este sempre se liga ao termo “yama” (montanha), como já afirmado anteriormente. Este é um recurso de difícil tradução, pois o seu significado poético é considerado perdido há um tempo.

Para Wakisaka (1982, p. 28), esse *makurakotoba* significa literalmente “de se arrastar os pés” ou o “contorno prolongado das montanhas que se alongam em suas bases”. Um exemplo desse recurso ocorre no poema 59, de Ki no Tsurayuki, do tomo “Poemas de Primavera I”:

「歌たてまつれ」とおほせられし時、よみて奉れる

桜花咲きにけらしなあしひきの
山の峡より見ゆる白雲

“*uta tatematsure*” to ooserareshi toki, yomite tatematsureru

sakurabana saki ni kera shi na ashihiki no
yama no kai yori miyuru shirakumo

Nota: o *makurakotoba* está destacado com sublinhado e o termo a que se refere está em negrito. No poema, há *mitate* entre as nuvens brancas e as flores, isto é, as nuvens brancas formam uma imagem que se confunde com flores.

Se olharmos para o poema em língua japonesa, notamos que o termo “yama” (montanhas) está determinado pela expressão de cinco sons que o precede (“ashihiki no”). Desse modo, a expressão precedente “ashihiki no” é o *makurakotoba* de “yama”.

Ozawa (1992, p. 81) traduz o poema para a língua moderna, sem considerar o *makurakotoba*:

Parece que a flor de cerejeira está maravilhosamente florida. Vendo daqui, entre as montanhas, a nuvem branca parece flores de cerejeira.

Rodd e Henkenius (1984, p. 65) optaram por traduzir o recurso retórico da seguinte forma grifada:

*Now it seems that the
Cherry blossoms have burst forth
At last from here I
See white clouds floating between
The rugged far-off mountain slopes.*

Como se pode notar, Rodd e Henkenius utilizaram os adjetivos “rugged” (rústico, árduo, íngreme) e “far-off” (distante, remoto) para traduzir o sentido do *makurakotoba*.

Seguindo a opinião de Konishi (2010a, p. 283), propomos uma possível tradução do poema sem o *makurakotoba*, deixando as explicações sobre o recurso retórico na nota de rodapé:

Poema composto por ordem de Sua Majestade para apresentar poemas.

Parece
que as cerejeiras floresceram
esplendidamente!
Por entre as montanhas,
nuvens brancas são vistas.

Nota: no poema original, havia um recurso retórico *makurakotoba* que acompanhava a palavra “montanhas”, cujo significado se perdeu com o tempo e não pode ser traduzido para o português. No poema, há *mitate* entre as nuvens brancas e as flores, isto é, as nuvens brancas formam uma imagem que se confunde com flores.

Seguindo a opinião de tradutores e outros teóricos que preferem traduzir o termo, ainda que sem sentido exato, propomos a seguinte tradução:

Poema composto por ordem de Sua Majestade para apresentar poemas.

Parece
que as cerejeiras floresceram
esplendidamente!
Por entre as grandiosas montanhas,
nuvens brancas são vistas.

Nota: no poema está presente o *makurakotoba* “ashihiki no”, que foi traduzido pelo termo “grandiosas”, destacado com o sublinhado. O termo destacado em negrito corresponde ao *himakura*. No poema, há *mitate* entre as nuvens brancas e as flores, isto é, as nuvens brancas formam uma imagem que se confunde com flores.

O termo “grandiosas” é a opção de tradução para o *makurakotoba*, ainda que o seu significado preciso seja desconhecido. Optamos por um adjetivo, uma vez que esse recurso retórico, no caso do poema 59, tem a função de determinar o significado do termo a que se associa, atribuindo um efeito de sentido de solenidade.

Outro *makurakotoba* frequente é o “Chihayaburu”. Como vimos, este pode se ligar a “kami” (deus, divindade), a “Uji” (topônimo) ou a “Kamo” (nome de santuário em Quioto).

De acordo com o Dicionário Zen’yaku Kogojiten (2003), a expressão do *makurakotoba* possui o significado literal de “forte ímpeto”, “grande força”, “forte”, “violento”. De acordo com Naito (2008, p. 277), “Chihayaburu” significa que o deus demonstra força, poder.

Assim, no caso de ligação com o termo modificado “kami” (deus), acreditamos que o termo possa ser traduzido para algo semelhante a “poderoso”, “todo poderoso”, “grande”. No entanto, quando ligado a “Kamo” e “Uji”, dois nomes próprios de lugar, o *makurakotoba* transmite um significado de santidade e de grandiosidade. Vejamos, assim, o exemplo do poema 904, de autoria desconhecida, extraído de tomo “Poemas Variados I” de *Kokinwakashû*:

題知らず

ちはやぶる宇治の橋守汝をしぞ
あはれとはおもふ年の経ぬれば

dai shirazu

chihayaburu uji ni hashimori nare o shi zo
aware to wa omou toshi no henure ba

No poema 904, o *makurakotoba* está modificando o termo “Uji”, que é a denominação de uma cidade ao sul na região de Quioto, a qual servia de refúgio para os nobres.

Segundo Ozawa (1992, p. 342), esse poema pode ser traduzido para a língua moderna da seguinte forma:

Guardião da ponte de Uji, eu sinto em relação a você
especial amizade. Isso porque, desde que lhe conheço,
muitos anos e meses se passaram.

Como visto, Ozawa optou novamente por não acrescentar nenhuma palavra qualificando o termo modificado pelo *makurakotoba*, isto é, o autor desconsiderou o recurso retórico, omitindo-o.

Rodd e Henkenius (1984, p. 309) arriscam apresentar a palavra inglesa “awesome” (grande poder, grande beleza) em nota posterior à tradução do poema:

oh once vigorous
guardian of Uji Bridge
which I’ve so often
crossed how pitiful to see
you bent with the passing years

“Chihayaburu” (awesome [?]) is a *makurakotoba* for Uji. The bridge across the Uji River had been built prior to the Nara period. (grifo nosso)

Dessa mesma maneira, sugerimos uma possível proposta para o poema 904:

Tema desconhecido

Guardiões da ponte
da grandiosa Uji,
por vós, tenho grande consideração,
pois há tantos anos
já nos conhecemos.

Nota: no poema, o *makurakotoba* foi destacado com grifo e o *himakura*, com negrito.

Acreditamos que, neste caso, o *makurakotoba* poderia ser traduzido com mais facilidade, pois o seu sentido está mais claro entre os estudiosos.

Também já mencionado anteriormente, o *makurakotoba* “Hisakatano” está presente em nove poemas de *Kokinwakashû*. Nestes, está associado a “hikari” (luz do sol), “ama” (céu, paraíso), “hiru” (dia), “tsuki” (lua) e “kumo” (nuvem), como já afirmado anteriormente. Segundo Wakisaka (1982, p. 28), este *makurakotoba* significa “de um lado distante” ou “hisasukata (de onde vem a luz solar)”.

Tomemos o poema 84, de Ki no Tomonori, do tomo “Poemas de Primavera”, como exemplo:

桜の花の散るをよめる

ひさかたの光のどけき春の日に
しづ心なく花の散るらむ

sakura no hana no chiru o yomeru

hisakata no hikari nodekeki haru no hi ni
shizukokoro naku hana no chiru ramu

Segundo Ozawa (1992, pp. 88-9), o *makurakotoba* “hisakata no” está associado ao termo “hikari” (luz), que está substituindo o termo “hi” (sol). Segundo esse autor, o poema pode ser traduzido para a língua moderna da seguinte forma:

Apesar de ser primavera em que a luz do sol brilha calmamente, a flor que está em desacordo com essa estação do ano provavelmente está caindo com tristeza.

Para Komachiya (2010, p. 57), o poema 84 pode ter uma tradução um pouco diferente:

No dia de primavera, em que a luz do sol brilha calmamente, por que a flor de cerejeira vai caindo com pressa?

Para esse autor, há uma oposição de imagens entre a calma com que o sol brilha e a pressa com que a flor cai.

Enquanto Ozawa interpreta que o cair da flor é triste, Komachiya entende que esse movimento é apressado. Em que pese essa diferença de interpretação, os dois autores não inserem na tradução para a língua japonesa moderna nenhum termo que corresponda ao significado do *makurakotoba*.

Por sua vez, Rodd e Henkenius (1984, p. 73) defendem que o significado de “hisakatano” é “broad, expansive”, isto é, “extenso, largo, expansivo”, mas não inserem essa qualidade no texto do poema, mas apenas em nota explicativa:

the air is still and
sun-warmed on this day of spring –
why then do cherry
blossoms cascade to the earth
with such restless changeful hearts

“Hisakata no” (broad, expansive) is a *makurakotoba* modifying “hikari” (light).
The sound of this poem, in which fricatives and unvoiced consonants predominate, reinforces the description of the crisp spring air. (grifo nosso)

Seguindo a interpretação de Komachiya, sugerimos a seguinte tradução para o poema e o *makurakotoba*:

Composto ao contemplar o cair das flores de cerejeira.

A luz do sol
brilha calmamente
no dia de primavera.
Por que será que, com pressa,
vai caindo a flor de cerejeira?

No poema original, havia um recurso retórico *makurakotoba*, cujo significado se perdeu com o tempo e não pode ser traduzido para o português.

Caso fôssemos traduzir o *makurakotoba* “hisakata no”, em associação à “hikari” (luz), acreditamos que seria adequado optar por inserir um adjetivo, como na proposta de tradução a seguir:

Composto ao contemplar o cair das flores de cerejeira.

A extensa **luz** do sol
brilha calmamente
no dia de primavera.

Por que será que, com pressa,
vai caindo a flor de cerejeira?

Nota: o *makurakotoba* “hisakata no” foi traduzido por “extensa”. Destacamos o *himakura* “hikari” e a sua correspondente tradução com negrito.

Como vimos, acerca da tradução do *makurakotoba*, há opiniões radicais que defendem que este não possui significado, mas é somente uma sequência de sons. Como já mencionado, Tani (2006, p. 29) e Konishi (2010a, p. 283), por exemplo, defendem que o *makurakotoba*, por si só, não possui significado e não pode ser traduzido para a língua japonesa moderna ou para uma língua estrangeira.

Assim, considerado intraduzível pela maioria dos estudiosos, poderíamos propor a omissão do *makurakotoba* na tradução para a língua portuguesa, no entanto, acreditamos que muito do significado do poema estaria sendo deixado de lado. Desse modo, seguindo a opinião de Paul Ricoeur, já mencionada, consideramos que, no caso dos poemas com *makurakotoba*, uma tradução vale mais que uma omissão.

4. O recurso *jokotoba*: definições, classificações, ocorrências em *Kokinwakashû* e tradução

4.1. Definições de *jokotoba*

O *jokotoba*, também chamado de *joshi* (NISHIZAWA, 2002, p. 130), é uma técnica utilizada apenas em poemas (LACURE, 1990, p. 63). Por ser um recurso retórico típico de poemas japoneses, não possui um termo que corresponda a seu exato significado em língua portuguesa, embora tenha um sentido próximo ao de “prefácio”, “introdução”, “epíteto” ou “antonomásia”.

Se observarmos o significado de cada um desses termos em português no Dicionário Houaiss (2004), podemos notar que não correspondem exatamente ao significado de *jokotoba*:

Prefácio. Texto preliminar de apresentação, ger. breve, escrito pelo autor ou por outrem, colocado no começo do

livro, com explicações sobre seu conteúdo, objetivos ou sobre a pessoa do autor.

O prefácio distingue-se do *jokotoba* por ser uma explicação. Como veremos mais adiante, esse recurso retórico relaciona-se com a palavra procedente a partir de uma relação cujo efeito de sentido é de criar nostalgia (WATANABE, 2009, p. 41). Por essas mesmas razões, a introdução também não pode ser considerada um sinônimo de *jokotoba* (Dicionário Houaiss, 2004):

Introdução. 1. ato ou efeito de introduzir(-se); 2. o que serve de abertura para uma tese, um livro etc.; prefácio; 3. parte inicial de uma peça musical, não essencial ao entendimento da forma (*música*).

A introdução tem a função de explicar algum texto que o sucederá. Além disso, também não estão restritos aos temas de natureza e nem apresentam uma descrição, como ocorre no *jokotoba*.

O epíteto também pode ocorrer no poema, assim como o *jokotoba*. No entanto, como veremos a seguir, o recurso retórico japonês nem sempre qualifica o termo a que se relaciona, como ocorre no epíteto (Idem):

Epíteto. 1. palavra ou expressão que se associa a um nome ou pronome para qualificá-lo; 2. qualificação elogiosa ou injuriosa dada a alguém; alcunha, qualificativo.

Na definição de antonomásia, como se pode ler no Dicionário Houaiss (Idem), também há divergências de sentido em relação ao *jokotoba*:

Antonomásia. variedade de metonímia que consiste em substituir um nome de objeto, entidade, pessoa etc. por outra denominação, que pode ser um nome comum (ou uma perífrase), um gentílico, um adjetivo etc., que seja sugestivo, explicativo, laudatório, eufêmico, irônico ou pejorativo e que caracterize uma qualidade universal ou conhecida do possuidor

De forma semelhante, Moisés (2004, p. 31), define a antonomásia da seguinte maneira:

Antonomásia. Figura de linguagem, consiste na substituição de um nome próprio por um epíteto ou qualidade que lhe é inerente.

Como a antonomásia substitui o termo qualificado, não pode ser sinônimo de *jokotoba*, pois o termo relacionado com o recurso japonês está sempre presente no texto. O *jokotoba* aproxima-se mais da qualidade atribuída a um nome pela antonomásia, e não dessa figura de linguagem em si.

Desse modo, tendo em vista a não correspondência desses termos na língua portuguesa, continuaremos a utilizar o termo da língua japonesa.

O *jokotoba* era considerado um recurso fundamental na época da criação dos poemas de *Man'yôshû*, uma vez que, dos cerca de 4.200 poemas, 600 já possuíam esse recurso retórico (WATANABE, 2009, p. 47). Após essa antologia, o *jokotoba* sofreu um momento de desvalorização e voltou a ser prestigiado em *Kokinwakashû* (NISHIZAWA, 2002, p. 130). Posteriormente, na antologia *Shinkokinwakashû*, passou a se desenvolver com um uso mais simbólico, imagético (Idem).

A partir de *Kokinwakashû*, há consenso entre os estudiosos de que a relação do *jokotoba* nos poemas passou a ser mais complexa, devido principalmente ao fato de ser usado com outros recursos, como o *kakekotoba* e o *engo* (LACURE, 1990, p. 72).

Dentro da antologia *Kokinwakashû*, o *jokotoba* está presente de forma diferente, em cada um dos três períodos já abordados no capítulo 2.4 da Parte II. No período mais remoto, o dos poetas anônimos, esse recurso retórico é muito frequente e é encontrado no início do poema, de forma muito semelhante ao *makurakotoba* (Ibid., p. 73). No período posterior, o dos poetas do *Rokkasen*, esse recurso passa a ser menos comum, tendo em vista que corresponde ao momento de sua desvalorização. No terceiro momento, no período dos compiladores, o *jokotoba* volta a ser mais comum e pode ser encontrado em outros lugares além da posição no primeiro verso (Idem).

Diferentemente do *makurakotoba*, tratado no item 2.1, o *jokotoba* possui uma métrica livre, que ocupa até quatro versos do poema (NISHIZAWA, op. cit.,

p. 130). No poema 478, de Mibu no Tadamine, do tomo “Poemas de Amor I”, a seguir, podemos observar que o *jokotoba* ocupa quatro partes:

春日祭にまかれりける時に、物見に
出でたりける女のもとに、家をたづねてつかはしける

春日野の雪間をわけて生ひ出でくる
草のはつかに見えし君かも

kasuga no matsuri ni makareri keru toki ni, monomi ni
idetari keru onna no moto ni, ie o tazunete tsukawashi keru

kasuga no no yukima o wakete oiidekuru
kusa no hatsuka ni mieshi kimi ka mo

Poema enviado à casa de uma mulher que estava passeando no festival de Kasuga.

Como o broto do capim
que desponta na neve,
no campo de Kasuga,
de relance,
era você que vi.

Nota: no poema, o *jokotoba* está destacado com sublinhado e a expressão relacionada a este está em negrito.

Neste poema, segundo Komachiya (2010, p. 157) e Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970, p. 108), o *jokotoba* estende-se do início até o meio do quarto verso, como destacado no poema, apresentando uma descrição da paisagem do campo de Kasuga na primavera, quando a relva no chão ainda está coberta de neve.

O posicionamento do *jokotoba* na frase é semelhante ao do *makurakotoba*, isto é, antecede a palavra a que se relaciona. Por exemplo, como no poema 478, o recurso retórico antecede a expressão “*hatsuka ni mieshi*” (de relance/ era você que vi).

Ao contrário do *makurakotoba*, essa relação entre o *jokotoba* e a expressão seguinte não é fixa, ou seja, não é estabelecida pelo costume. Assim, o uso do *jokotoba* “*kasuga no no yukima o wakakete oiidekuru kusa no*” (Como o broto do capim que desponta na neve, no campo de Kasuga) estabelece uma relação inédita

com a expressão “hatsuka ni mieshi” (de relance era você que vi), que não se verifica em outro poema.

Assim, por não ser uma relação fixa pelo uso costumeiro, cada poeta tem a liberdade de criar de acordo com sua própria personalidade. Por isso, em relação ao *makurakotoba*, considera-se que o *jokotoba* é uma técnica menos coletiva e mais individual. Para Konishi (2010a, p. 285), isso faz com que esse recurso retórico seja especial e de características únicas.

Se analisarmos a morfologia do *jokotoba*, notamos que pode ser composta de várias palavras e orações, que estabelecem uma relação com uma palavra que pode ser nome, verbo ou adjetivo. Para LaCure (1990, p. 63), é mais comum esse recurso relacionar-se com um verbo. Há casos também em que o termo a que se relaciona o *jokotoba* é um *kakekotoba*, cuja classe gramatical no poema pode ser de nome, verbo ou adjetivo, como no poema 9, de Ki no Tsurayuki, compilado no tomo “Poemas de Primavera I”, a seguir:

雪の降りけるをよめる

霞たち木の芽も春の雪ふれば
花なき里も花ぞ散りける

yuki no furi keru o yomeru

kasumi tachi ko no me mo haru no yuki fure ba
hana naki sato mo hana zo chiri keru

Poema composto ao cair da neve.

Paira a névoa
e os brotos nas árvores despontam.
Com o cair da neve de primavera,
Nesse vilarejo, onde não há flores,
Pétalas parecem cair.

Neste poema, já abordado anteriormente neste trabalho, há o *jokotoba* “kasumi tachi ko no me mo” relacionado ao termo *kakekotoba* “haru”, que pode ser o substantivo “haru” (primavera) ou o verbo “haru” (despontar). Se

analisarmos sintaticamente, o *kakekotoba* “haru” pode integrar a oração presente no *jokotoba* e outra sem esse recurso:

<i>Kasumi tachi ko no me mo</i>	<i>haru</i>	
	<i>haru</i>	<i>no yuki fure ba (...)</i>

Desse modo, a presença dos dois recursos retóricos simultaneamente torna o poema mais complexo, uma vez que há uma sobreposição de estruturas sintáticas.

Quanto à sonoridade, Watanabe (2009, pp. 54-5) afirma que, para entender o *jokotoba*, é preciso pensar o papel da voz ao entoar o poema. Para esse pesquisador (Ibid., pp. 52), o som da palavra é muito importante e o leitor, ao ler o poema, sente um aumento da expectativa. Como veremos mais adiante, esse recurso comumente gera repetições de sons, entre as expressões que se relacionam. Desse modo, o efeito sonoro é semelhante ao do *makurakotoba*, em que há solenidade e as palavras passam a se distinguir do uso cotidiano (Ibid., p. 58).

Para visualizar melhor o efeito de sentido gerado pela sonoridade, podemos tomar como exemplo o poema 410, de Ariwara no Narihira, do tomo “Poemas de Viagem”⁹⁴:

東のかたへ、友とする人、一人二人いざなひていきけり。三河国
八橋といふ所にいたれりけるに、その川のほとりに、杜若いとお
もしろく咲けりけるを見て、木の陰におりゐて、「かきつばた」
といふ五文字を句のかしらにすゑて、旅の心をよまむとてよめる

唐衣着つつなれにしつましあれば

⁹⁴ A presença do *jokotoba* neste poema é controvertida. Ozawa (1992, p. 192) e Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970, p. 99) consideram que a expressão “*karakoromo ki tsutsu*” é um *jokotoba* de “*nare*”, mas outros autores, como Komachiya (2010) e Takada (2009), não compreendem dessa maneira. Isso ocorre porque, para alguns estudiosos, como Tani (2006, p. 34), para identificar um *jokotoba*, é preciso olhar se há uma descrição da natureza em contraposição aos sentimentos. Assim, para esses autores, se o *jokotoba* não corresponder a uma descrição da natureza, o poema não apresenta esse recurso retórico. Em que pese essas divergências, se considerarmos o *jokotoba* “*karakoromo ki tsutsu*”, temos um exemplo de nostalgia gerada pela veste chinesa usada sempre, que faz parte da isotopia humana, e não da natureza. Acreditamos que é possível o *jokotoba*, assim como ocorre no *makurakotoba*, conter elementos da isotopia humana, uma vez que também podem gerar efeito de solenidade e nostalgia.

はるばる来ぬる旅をしぞ思ふ

azuma no kata e, tomo to suru hito, hitori futari izanaite iki keri. mikawa no kuni yatsunashi to iu tokoro ni itareri keru ni, sono kawa no hotori ni, kakitsubata ito omoshiroku sakeri keru o mite, ki no kage ni oriite, "kakitsubata" to iu itsumoji o ku no kashira ni suete, tabi no kokoro o yoma mu tote yomeru

*karakoromo ki tsutsu **nare** ni shi tsuma shi are ba*
harubaru ki nuru tabi o shi zo omou

Fui para o leste, com um ou dois acompanhantes. Quando chegamos em Yatsunashi, no país de Mikawa, vimo-nos diante de uma bela paisagem com íris à margem de um rio; descemos do cavalo e, à sombra das árvores, compus este poema acróstico com as iniciais de “Íris” para expressar o sentimento de viagem.

Deixei para trás minha amada
de quem **me tornei íntimo** por muitos anos.
Também é longo o tempo
em que visto essa roupa chinesa de barra já desgastada,
preparada para esta longínqua viagem a que vim.

Nota: no poema, há três *kakekotoba* destacados com grifo: “tsuma” (amada, barra); “harubaru” (longínqua, por muitos anos); e “ki” (visto, vim). O *jokotoba* “karakoromo ki tsutsu” (visto essa roupa chinesa), destacado em sublinhado, está associado à “nare” (me tornei íntimo), em negrito. Além disso, há também *engo* destacado em itálico entre as palavras “karakoromo” (roupa chinesa), “nare” (me tornei íntimo), “tsuma” (amada), “haru” (desgastada) e “kuru” (visto).

O *jokotoba* “karakoromo ki tsutsu” (visto essa roupa chinesa) ecoa nas palavras posteriores, uma vez que os mesmos sons consonantais e vocálicos se repetem, como uma espécie de eco. O som de “k”, além de repetir duas vezes em “karakoromo”, também está presente em “ki tsutsu” e “ki nuru”. O som “tsu” está presente duas vezes no *jokotoba* e é retomado em “tsuma”. O som de “r”, presente duas vezes em “karakoromo”, está também em “nare ni”, “shiare ba”, “harubaru” e “ki nuru”. O som “m” ainda se repete em “tsuma” e “omou”, além de ser parecido com o som “n”, presente em “nare ni” e “ki nuru”. Além desses sons consonantais, há ainda os sons vocálicos “a”, “o” e “u”, que aparecem repetidos no *jokotoba* e no restante do poema.

Assim, a partir da análise da sonoridade do poema 410, podemos observar uma possibilidade de efeito gerado pelo *jokotoba*. Se refletirmos o sentido do

poema na sua totalidade, é possível notar que esse recurso contribui para a relação existente entre plano do conteúdo e plano da expressão. Ou seja, existe uma sincronia entre a contínua nostalgia pela esposa e os sons do plano da expressão do poema, que também se repetem ao longo do poema.

Para LaCure (1990, p. 63), o efeito da relação do *jokotoba* refere-se a todo o poema e não apenas à palavra subsequente. Nesse mesmo sentido, Watanabe (2009, p. 41) define esse efeito de sentido como sendo de nostalgia (*natsukashisa*), isto é, a descrição da natureza sintetizada nesse recurso retórico produz um sentimento nostálgico. Para esse estudioso (Ibid., p. 49), na poesia clássica é comum um sentimento estar associado a uma paisagem, assim como é comum o *jokotoba* expressar essa associação. Assim como a percepção da sazonalidade, essa associação está presente na memória coletiva das pessoas (Idem), por isso, é possível que leitor e autor compartilhem o sentimento de nostalgia ainda que não tenham experienciado concretamente a paisagem.

Concordamos com Watanabe, pois acreditamos que um sentimento pode ser compartilhado pela coletividade, na medida em que há conhecimentos comuns em um determinado momento histórico, o que faz com que o *jokotoba* produza um efeito de sentido compartilhado.

Com esse objetivo de criar efeito de solenidade e transmitir o sentimento compartilhado de nostalgia, o *jokotoba* apresenta, normalmente, uma descrição da natureza (Ibid., p. 40), como observamos no poema 478 já mencionado. Nesse caso, o recurso faz parte da isotopia da natureza. Já no caso do poema 410, também é possível perceber a nostalgia por meio de elementos da isotopia humana.

Para melhor visualizar o *jokotoba* e a sua presença no *waka*, apresentamos a estrutura do poema proposta por Watanabe (Ibid., p. 128):

Para Watanabe (Ibid., p. 42), o poema com esse recurso apresenta duas partes: a parte do *jokotoba* e a parte principal, que corresponde ao que se quer

transmitir como conteúdo central no poema. Cada uma delas pertence a um contexto diferente que é interligado por uma “palavra de ligação”.

Assim, quando o *jokotoba* contiver uma descrição da paisagem, o poema poderá apresentar a seguinte estrutura semântica:

Caso o *jokotoba* pertença à isotopia humana, poderíamos ilustrar sua estrutura da seguinte maneira:

Nessas estruturas, destacamos no centro a posição da “palavra de ligação”, que une as duas partes do poema.

4.2. Classificações do *jokotoba*

Alguns estudiosos, entre eles Watanabe (2009, p. 42), Nishizawa (2002, pp. 130-1), Hagino (2008, p. 17) e Tani (2006, pp. 36-7), classificam o *jokotoba* em três tipos:

- 1) *Jokotoba* que estabelece relação metafórica;
- 2) *Jokotoba* que se liga a *kakekotoba*;
- 3) *Jokotoba* que se liga a outro termo para formar repetição de sons.

No primeiro tipo, o *jokotoba* é uma metáfora do restante do poema, como no poema 535, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor I”:

飛ぶ鳥の声もきこえぬ奥山の
ふかき心を人は知らなむ

tobu tori no koe mo kikoe nu okuyama no
fukaki kokoro o hito wa shira namu

Dos meus sentimentos tão **profundos**,
 quanto o coração da montanha,
onde não se consegue ouvir a voz
do pássaro que voa,
 queria que ela soubesse.

Nota: no poema, o recurso *jokotoba* está destacado em sublinhado. Em negrito está a palavra associada a esse recurso retórico.

Se representarmos a estrutura do poema, conforme proposto por Watanabe (2009), temos o seguinte esquema:

Nesse poema, o *jokotoba* “*tobu tori no koe mo kikoe nu okuyama no*” (o coração da montanha, onde não se consegue ouvir a voz do pássaro que voa), que descreve um aspecto da natureza, funciona como uma metáfora dos sentimentos humanos. A profundidade da montanha, em que não se ouve a voz do pássaro, representa uma metáfora da amada, que não ouve os sentimentos do poeta. A palavra de ligação “*fukaki*” (profundo) qualifica a expressão “*okuyama no*” e “*kokoro*”. Neste exemplo, “*fukaki*” não é um *kakekotoba*, tendo em vista que apenas um único significado é que se relaciona com essas expressões.

No segundo tipo do *jokotoba*, no qual a palavra de ligação é um *kakekotoba*, o poema apresenta maior complexidade. No poema 759, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor V”, é possível visualizar um exemplo:

山城の淀のわか菰かりにだに
 来ぬ人たのむわれぞはかなき

yamashiro no yodo no wakagomo kari ni dani
ko nu hito tanomu ware zo hakanaki

Tempo de colheita de brotos de arroz silvestre
em Yamashiro no Yodo.
 Inútil é contar
 com uma pessoa
 que quase nunca aparece.

Nota: Yamashiro no Yodo é uma região alagada no poema, o recurso *jokotoba* está destacado apenas com um grifo. O recurso *kakekotoba* está destacado em sublinhado e negrito.

No exemplo, a palavra de ligação “kari” liga-se com as expressões “waka komo” e “dani ko nu hito tanomu ware zo hakanaki”, adquirindo significados distintos, a partir do uso de um termo homófono “kari”. Os dois significados de “kari” podem ser: “colher” (“kari” 刈り) e “quase nunca aparece” (“kari” 仮).

<i>Yamashiro no yodo no wakagomo</i>	<i>kari ni</i>	
	<i>kari ni</i>	<i>dani konu hito tanomu (...)</i>

Neste exemplo, a primeira oração, junto com o *jokotoba*, pode ser traduzida como “Tempo de colheita de brotos de arroz silvestre, em Yamashiro no Yodo”. Já a segunda oração pode ser traduzida como “Inútil é contar com uma pessoa que quase nunca aparece.”.

No item 3.5 da Parte IV, abordaremos mais amplamente o recurso *kakekotoba* e a sua relação com o *jokotoba*.

O terceiro e último tipo é o que forma uma repetição de sons entre o *jokotoba* e a palavra de ligação. Este é o caso, do poema 469, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor I”:

時鳥鳴くや五月の菖蒲草
あやめも知らぬ恋もするかな

hototogisu naku ya satsuki no ayamegusa
***ayame** mo shira nu koi mo suru kana*

O cuco canta
enamorado, no quinto mês,
sobre a íris.
Se não compreendo a **lógica das coisas**,
como estou apaixonado?

Nota: no poema, destacamos o *jokotoba* “hototogisu naku ya satsuki no ayamegusa” e a sua correspondente tradução “o cuco canta enamorado, no quinto mês, sobre a íris”, com grifo.

A palavra de ligação é “ayame”, que está presente também no final do *jokotoba* em “ayamegusa” (espécie de íris), formando um som repetido, como um eco com a sua repetição no quarto verso. Sintaticamente, pertencem a orações distintas.

Neste exemplo, há uma relação sonora, que faz a ligação entre o *jokotoba* e o restante do poema. Isso ocorre porque a palavra “ayame” se repete, criando um elo no plano da expressão. Se analisarmos a estrutura deste poema, torna-se mais fácil compreender a diferença entre esse tipo de *jokotoba* e os demais:

<i>hototogisu naku ya satsuki no ayamegusa</i>	<i>ayame</i> <i>mo shira nu (...)</i>
--	---------------------------------------

O *jokotoba* e o restante do poema, neste exemplo, formam estruturas sintáticas diferentes:

1ª. Oração: “O cuco canta enamorado, no quinto mês, sobre a íris”

2ª. Oração: “Se não compreendo a lógica das coisas, como estou apaixonado?”

O termo de ligação isolado “ayame” não integra as duas orações, podendo ser lido sintaticamente como um objeto direto do verbo “shira nu” (não compreender). Na primeira oração está apenas o termo composto “ayamegusa”. Pela tradução, isso é mais facilmente observável, uma vez que a expressão “lógica das coisas (ayame)” só está presente na segunda oração.

Feitas essas considerações sobre a classificação do *jokotoba*, passemos à melhor explicação de sua função:

Para Tani (2006, p. 37), o *jokotoba* parece ser algo acessório, mas que acaba deixando intensa impressão na memória do leitor, uma vez que chama a atenção e prepara a expectativa de abordagem dos sentimentos humanos. Nesse sentido, esse recurso retórico teria a capacidade de atrair a atenção do leitor, agradando-o, já que traz uma memória compartilhada coletivamente (WATANABE, 2009, p. 54).

Embora o *jokotoba* e o *makurakotoba* tenham a mesma função, a de gerar um efeito de solenidade no poema, no caso do primeiro recurso, há maior individualidade no fazer poético, tendo em vista que a relação entre os termos não é fixa. Por essa razão, o significado do *jokotoba* pode ser facilmente apreendido (KONISHI, 2010a, p. 284). Consequentemente, a sua tradução seria possível para a língua japonesa moderna ou para línguas estrangeiras (Ibid., p. 285).

4.3. Ocorrências do *jokotoba* em *Kokinwakashû*

Na antologia *Kokinwakashû*, o *jokotoba* é também muito utilizado. Está presente em poemas de vários autores, desde os de anônimos aos dos compiladores:

Quadro - Quantidade de poemas com ocorrências de *Jokotoba* em *Kokinwakashû*, de acordo com a classificação de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970)

Autores	Quantidade de poemas
coletivo ⁹⁵	8
Ki no Tsurayuki	16
desconhecido	63
Ôshikôchi no Mitsune	8
Ariwara no Yukihiro	1
Fujiwara no Kanesuke	1
Ariwara no Narihira	1
Ono no Shigekage	1
Mibu no Tadamine	9
Fujiwara no Toshiyuki	1
Ki no Tomonori	7
Harumichi no Tsuraki	1
Ono no Harukaze	1
Kiyohara no Fukayabu	1
Minamoto no Tôru	1
Chô	1

⁹⁵ Os poemas indicados como de autoria coletiva correspondem aos do tomo 20, intitulado “Poemas litúrgicos de ‘O Ofício do Canto’; Canto da Festa Shintoísta; Cantos de Azuma (Província Oriental)”.

Autores	Quantidade de poemas
Tsuneyasu	1
Fujiwara no Naoiko	1
Taira no Sadafumi	1
Sakanoue no Korenori	2
Ariwara no Muneyana	1
Fujiwara no Tadafusa	2
Taira no Nakaki	1
Total	130

No entanto, como se pode notar, dos 130 poemas contendo *jokotoba* em *Kokinwakashû*, a maioria, isto é, 63 poemas, são de autoria desconhecida. Isso indica que a maioria dos poemas com *jokotoba* corresponde aos do primeiro período da compilação. Em segundo lugar, com maior quantidade de recursos, destacam-se os poemas dos compiladores.

A partir da análise das ocorrências de *jokotoba* simultaneamente com outro recurso retórico, é possível perceber a complexidade dos poemas, por conterem diversos recursos ao mesmo tempo.

Quadro - Presença de outros recursos retóricos simultaneamente com o *Jokotoba*, em *Kokinwakashû*, segundo classificação de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970)

Com <i>makurakotoba</i>	Com <i>kakekotoba</i>	Com <i>engo</i>
19	51	12

Dos 130 poemas com *jokotoba*, 19 contêm também *makurakotoba*; 51, *kakekotoba*; e 12, *engo*, conforme o quadro acima. Destaca-se um número bem maior de uso com *kakekotoba*, por esse ser o recurso mais típico dos poemas de *Kokinwakashû*. No item 5 da Parte IV abordaremos mais profundamente a relação entre os dois recursos.

4.4. A tradução do recurso *jokotoba*

Como vimos na definição de *jokotoba*, item 4.1 da Parte III, o seu sentido pode ser apreendido com maior facilidade no texto, o que possibilita a tradução

com um significado mais preciso (KONISHI, 2010a, p. 284). Por conseguinte, a sua tradução seria possível para a língua japonesa moderna ou para línguas estrangeiras (Ibid., p. 285).

Por conter, quase sempre, uma descrição da natureza, esse recurso pode ser facilmente compreendido pelo leitor da tradução.

No entanto, a dificuldade maior talvez esteja em transmitir o efeito de nostalgia, pois, para haver esse reconhecimento, haveria necessidade de compreender a importância da paisagem e os sentimentos que esta desperta, o que é um conhecimento compartilhado em uma determinada cultura.

Além disso, como são três os tipos de *jokotoba*, é necessário encontrar soluções de tradução para cada um deles:

1) *Jokotoba* que estabelece relação metafórica

Neste caso, seria interessante manter a relação metafórica na tradução ou explicitar a relação entre o *jokotoba* e o resto do poema por meio de uma comparação.

No exemplo já apresentado, optamos por traduzir o poema 535, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor I”, da seguinte forma:

飛ぶ鳥の声も聞こえぬ奥山の
深き心を人は知らなむ

tobu tori no koe mo kikoe nu okuyama no
***fukaki** kokoro o hito wa shira namu*

Dos meus sentimentos tão **profundos**,
quanto o coração da montanha,
que não consegue ouvir a voz
do pássaro que voa,
queria que ela soubesse.

Nota: no poema, o recurso *jokotoba* está destacado em sublinhado. A palavra ligada a esse recurso retórico está em negrito.

Como há uma relação metafórica entre a profundidade da montanha e os sentimentos profundos não ouvidos pela amada, utilizamos a expressão

comparativa “quanto”. Da mesma maneira, poderíamos ter recorrido a expressões comparativas, como “assim como”, “como”, entre outras.

2) *Jokotoba* que se liga a *kakekotoba*

Neste caso, a tradução do *jokotoba* esbarra na dificuldade de traduzir o *kakekotoba*. Sobre este recurso trataremos com mais detalhes adiante, na Parte IV, mas já manifestamos aqui a necessidade de encontrar dois termos na língua de chegada correspondentes à palavra homófona da língua de partida, uma vez que a palavra de ligação estabelece relação sintática com as duas partes do poema.

Por exemplo, no poema 759, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor V”, já citado, o termo “kari”, utilizado como *kakekotoba*, foi traduzido por “colheita” e “quase nunca aparece”.

山城の淀のわか菰かりにだに
来ぬ人たのむわれぞはかなき

Yamashiro no yodo no wakagomo kari ni da ni
konu hito tanomu ware zo hakanaki

Tempo de colheita de brotos de arroz silvestre
em Yamashiro no Yodo.
Inútil é contar
com uma pessoa
que quase nunca aparece.

Assim, com o uso de dois termos da língua de chegada é possível traduzir o *kakekotoba* e o *jokotoba* sem maiores dificuldades.

3) *Jokotoba* que se liga para formar repetição de sons

Neste caso, a tradução tem como desafio encontrar uma palavra de ligação que corresponda a uma repetição de sons presentes no *jokotoba*. Como todo fenômeno do plano da expressão, como a aliteração ou a assonância, a repetição de sons é de complicada transposição para outra língua.

Para melhor compreender essa proposta de tradução, citamos como exemplo o poema 469, já abordado anteriormente:

時鳥鳴くや五月の菖蒲草
あやめも知らぬ恋もするかな

hototogisu naku ya satsuki no ayamegusa
ayame_mo shira nu koi mo suru kana

O cuco canta
enamorado, no quinto mês,
sobre a íris.
Se não compreendo a **lógica das coisas**,
como estou apaixonado?

Nota: no poema, destacamos o *jokotoba* “hototogisu naku ya satsuki no ayamegusa” e a sua correspondente tradução “o cuco canta enamorado, no quinto mês, sobre a íris”, com grifo.

Neste exemplo de tradução, não conseguimos localizar o *jokotoba* imediatamente antes da palavra associada “lógica das coisas”. Também não foi possível transpor a repetição de sons entre “ayamegusa” e “ayame”. Acreditamos que, caso isso tivesse sido possível, a tradução seria mais fiel ao plano da expressão do poema original.

Enfim, para a tradução mais adequada do *jokotoba* propomos alguns parâmetros. Para manter o efeito de sentido do *jokotoba* semelhante a um prefácio, optamos, sempre que possível, por traduzi-lo, precedendo o termo a que se associa e, de preferência, no início do poema. A palavra de ligação entre o *jokotoba* e o restante do poema ficaria mais adequada se posta imediatamente depois da tradução do prefácio. Além disso, acreditamos que a indicação de que há um recurso retórico *jokotoba* no poema na língua de partida poderia ser feita em nota de rodapé e com grifos, destacando os termos equivalentes na língua de chegada. Sempre que houver metáfora, *kakekotoba* ou repetições sonora, é mais adequado procurar transpô-los também na língua de chegada.

Desse modo, acreditamos que esses parâmetros podem ser buscados na tradução do *jokotoba*, ainda que haja algumas limitações que devem ser observadas em cada poema.

5. O recurso *engo*: definições, classificações, ocorrências em *Kokinwakashû* e tradução

O recurso retórico *engo* também já foi chamado de *en no kotoba* 縁の詞, *entsuduki* 円続き, *ueshita* うへした, *yose* よせ e *kakeai* かけあひ (NISHIZAWA, 2002, p. 27).

Não há uma denominação equivalente exata em português, mas poderíamos atribuir os nomes “associação de palavras” ou “elo entre palavras”.

Em períodos anteriores a *Kokinwakashû*, como no da antologia *Man'yôshû*, o *engo* pode ter sido usado inconscientemente, sem ser entendido como uma associação proposital entre as palavras, mas passou a ser usado conscientemente, no período da primeira antologia oficial e em posteriores (Idem). Para Watanabe (2009, pp. 86-7), o *engo* passa a ser mais comum em poemas de amor, de trocas entre pessoas e elaborados em festividades. Até o período anterior a *Shinkokinwakashû*, foi usado largamente. No entanto, passou a ser desaconselhado devido ao uso excessivo (NISHIZAWA, op. cit., p. 27).

Portanto, se formos analisar o uso do *engo* de acordo com os três períodos de *Kokinwakashû*, conforme apresentado no item 2.4 da Parte II deste trabalho, podemos sintetizar da seguinte maneira:

- 1) Período dos poetas anônimos: há pouco uso e acredita-se que tenha sido de forma inconsciente.
- 2) Período dos poetas de *Rokkasen* (*Seis Poetas Geniais*): há um maior uso de *engo*, mas ainda de forma mais simples.
- 3) Período dos compiladores: há um largo uso de *engo*, de forma mais complexa, isto é, usando simultaneamente com outros recursos, como o *kakekotoba*.

Passemos, a seguir, a uma tentativa de definir o *engo*.

5.1. Definições de *engo*

Para Tani (2006, pp. 45-6), *engo* é uma ligação entre duas ou mais de duas palavras, que deve ser percebida pelo leitor.

Um pouco mais detalhada, a definição de Miner (1968, p. 161) defende que *engo* seja uma associação de palavras:

***Engo*:** Associação de palavras. Relação de elementos diferentes em um poema pelo uso de uma palavra que tem ou cria uma “associação” com a palavra precedente ou situação, sempre revelando uma dimensão adicional de sentido e oferecendo às duas expressões, uma riqueza secundária. (nossa tradução)

Como podemos notar, para Miner, a presença do *engo* provoca no poema um conhecimento que ultrapassa o sentido das palavras, caso não houvesse essa associação. Há, segundo ele, uma “riqueza secundária” criada pela associação.

Segundo Watanabe (2009, p. 79), esse recurso é de difícil definição. Esse estudioso (Ibid., pp. 79-80) especifica um pouco mais a definição, afirmando que essa associação entre palavras de um mesmo contexto deve ser uma relação íntima decorrente do significado.

Procuraremos definir mais detalhadamente o *engo*, com relação ao seu plano da expressão e do conteúdo, a partir de agora.

O *engo* pode ter qualquer forma métrica e qualquer relação sonora com os outros termos associados. Também pode se posicionar em qualquer verso, desde o primeiro até o último. Além disso, as palavras que compõem o *engo* não precisam estar reunidas no mesmo verso e podem ser de qualquer classe morfológica. Vejamos um exemplo, no poema 510, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor I”:

伊勢の海の海人の釣縄うちはへて
くるしとのみや思ひわたらむ

ise no umi no ama no tsurinawa uchiae
kurushi to nomi ya omoi watara mu

Como a rede
dos pescadores do mar de Ise
é extensa e difícil de recolher,
será eternamente longo
o tempo em que continuarei sofrendo?

Neste exemplo, o *engo* é formado por “tsurinawa” (rede) e “kuru” (recolher) presentes no poema original. Sendo a palavra “kuru” um *kakekotoba*, esta pode significar “recolher” (a rede) e “sofrer”, mas, na relação existente no *engo*, a associação é feita entre “rede” e “recolher”, uma vez que fazem parte de um mesmo campo semântico, ligado à pesca.

O número de palavras que formam o *engo* é livre, devendo ser apenas igual ou maior que dois. Assim como tratamos do conceito de isotopia, no item 2.3 da Parte I, a relação entre os elementos isotópicos necessariamente precisam ser igual ou maior que dois, uma vez que esse número é o mínimo necessário para estabelecer uma relação na cadeia sintagmática.

De acordo com Tani (2006, p. 46), o *engo* tem como característica não estar envolvido no assunto principal do poema, mas sim auxiliar de forma acessória na composição do sentido. Dessa maneira, podemos analisar o poema 510 já citado, no qual o *engo* é formado por “tsurinawa” (rede) e “kuru” (recolher), mas o assunto principal do poema é o sofrimento do eu-lírico, pois o tema da natureza e da pesca são apenas formas de comparação com o sofrimento, que também é longo.

A relação entre as palavras que formam o *engo* é decorrente do significado. Ou seja, estas necessitam integrar uma mesma isotopia. No entanto, o vínculo não decorre apenas do conteúdo semântico das palavras, mas há também a necessidade de um reconhecimento por uma coletividade de pessoas, já que o uso do *engo* é estabelecido pelo costume (Idem).

Por se tratar de um costume, o significado das palavras e o elo entre elas variam conforme o tempo (Ibid., p. 50). Por esse motivo, a compreensão de um *engo* pode não ser facilmente compreendida por um leitor do século XXI. Este é o caso, por exemplo, do poema 515, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor I” de *Kokinwakashû*:

唐衣日も夕暮れになる時は
返す返すぞ人は恋しき

karakoromo hi mo yuugure ni naru toki wa
kaesugaesu zo hito wa koishiki

A veste chinesa do avesso
amarrada pela faixa...
Ao entardecer,
sinto muitas saudades da minha amada
para quem quero voltar.

Neste poema, há *engo* formado pelos termos “karakoromo” (veste chinesa) e “kaesu” (estar do avesso). Como leitores de outro tempo, é difícil visualizar a relação existente e o significado que esta possuía na época de *Kokinwakashû*. Analisando o significado de “kaesu”, podemos entender que usar uma roupa ao contrário (*uragaesu*) poderia ter a acepção de “fazer voltar o amado”, “fazer voltar a um lugar ou situação anterior”, ainda que em sonho. Para Aoki (1974, p. 203), eram comuns poemas com a expressão “koromo o kaesu” (usar a roupa ao contrário), como, por exemplo, no poema 554, de Ono no Komachi, em que se está presente a simpatia de dormir com a roupa do avesso para sonhar com a pessoa amada. Desse modo, o *engo* se estabelece entre “veste chinesa” e “usar do avesso”, cujo significado é difícil de ser resgatado por leitores que não compartilham os mesmos conhecimentos que os poetas de *Kokinwakashû*.

Outro exemplo de difícil leitura seria o *engo* estabelecido entre as palavras “sode 袖” (manga do quimono) e “namida 涙” (lágrima), mencionado por Konishi (2010a, p. 278). Embora não seja tão evidente, as duas palavras estão relacionadas em um contexto de tristeza, já que se usava a manga do quimono para enxugar as lágrimas.

Por ser difícil de ser detectado, acreditamos que um estudo mais aprofundado acerca do *engo* poderia ser interessante para obter informações sobre aspectos culturais de determinada sociedade e analisar a mudança de pensamento.

5.2. Classificações do *engo*

Como abordado anteriormente, os poemas com *engo* passaram a se tornar mais complexos no período dos compiladores, devido ao uso simultâneo com o *kakekotoba* e outros recursos.

No caso de uso com o *kakekotoba*, o *engo* pode ser composto de duas isotopias, uma vez que o *kakekotoba* normalmente pode funcionar como um conector, como trataremos na Parte IV.

Desse modo, de acordo com a presença simultânea ou não do *kakekotoba*, podemos classificar o *engo* em três tipos:

- 1) *Engo* simples (sem *kakekotoba*): é parte de apenas uma isotopia;
- 2) *Engo* complexo (com um *kakekotoba*): é composto de duas ou mais isotopias; e
- 3) *Engo* muito complexo (com dois ou mais *kakekotoba*): é composto de duas ou mais isotopias.

Valendo-nos da estrutura proposta por Watanabe (2009, p. 129), podemos representar o primeiro tipo de *engo* da seguinte maneira:

Engo simples:

Este seria o caso do poema 481, de Ôshikôchi no Mitsune, do tomo “Poemas de Amor I”:

初雁のはつかに声を聞きしより
中空にのみものを思ふかな

hatsukari no hatsuka ni koe o kiki shi yori
nakazora ni nomi mono o omou kana

Como o **suave** canto
do pato selvagem, que vem do norte

pela primeira vez,
ouço, no ar, a voz jovial da pessoa amada
e acabo imerso em pensamentos.

Nota: as expressões “pato selvagem, que vem do norte pela primeira vez” e “no ar” formam um *engo* no poema original. A expressão “hatsukari no” (destacada com sublinhado) é um *makurakotoba* e está associada ao *himakura* “hatsuka” (destacado em negrito).

Neste poema, o *engo* ajuda a formar a isotopia da natureza. Assim, como não há *kakekotoba*, o sentido do poema é sintaticamente simples e seu sentido é fácil de ser apreendido.

De forma diferente, o *engo* com um *kakekotoba* poderia ser representado com a seguinte estrutura:

Engo complexo (com um kakekotoba):

	Palavra A			Palavra B	
				Palavra B'	

Neste segundo tipo, há dois contextos semânticos diferentes para a palavra B e outro para a palavra B'. Assim, as palavras A e B formam uma isotopia, enquanto as palavras A e B' formam outra, como no poema 605, do tomo “Poemas de Amor II”:

手もふれで月日へにける白檀
おきふし夜はいこそ寝られね

te mo furede tsuki hi e ni keru shiramayumi
okifushi yoru wa i koso nerare ne

O arco de Shiramayumi,
antes usado de pé para atirar,
há muito não é tocado.
Também levantado,
passo as noites sem conseguir dormir.

Nota: Shiramayumi é o nome de uma madeira branca utilizada para construir arcos. No poema o termo “i” forma um *kakekotoba*, que foi traduzido por “atirar” e “dormir”. Além disso, os termos “shiramayumi” e “i” formam um *engo*, que foi traduzido por “arco de Shiramayumi” e “atirar”.

Como se pode notar, a presença de um *kakekotoba* junto com um *engo* forma uma relação mais complexa que no poema sem nenhum *kakekotoba*.

O terceiro tipo de *engo*, com dois ou mais *kakekotoba*, poderia ser representado com a estrutura a seguir:

Engo muito complexo (com dois ou mais *kakekotoba*):

	Palavra A			Palavra B	
	Palavra A'			Palavra B'	

Neste terceiro tipo, cada *kakekotoba* pode conectar duas isotopias, criando duas ou mais possibilidades sobrepostas:

- 1ª isotopia: Palavras A e B;
- 2ª. isotopia: Palavras A e B';
- 3ª. isotopia: Palavra A' e B; e
- 4ª. isotopia: Palavra A' e B'.

Para Watanabe (2009, p. 80), essa sobreposição de contextos diferentes é a marca fundamental do *engo*. Analisemos um exemplo presente no poema 410, de Ariwara no Narihira, do tomo “Poemas de Viagem”:

東のかたへ、友とする人、一人二人いざなひていきけり。三河国
八橋といふ所にいたれりけるに、その川のほとりに、杜若いとお
もしろく咲けりけるを見て、木の陰におりゐて、「かきつばた」
といふ五文字を句のかしらにすゑて、旅の心をよまむとてよめる

唐衣着つつなれにしつましあれば
はるばる来ぬる旅をしぞ思ふ

*azuma no kata e, tomo to suru hito hitori izanaite iki keri. mikawa
no kuni yatsunashi to iu tokoro ni itareri keruni, sono kawa no hotorini,
kakitsubata ito omoshiroku sakeriru o mite, ki no kage ni oriite,
“kakitsubata” to iu itsumoji o ku no kashira ni suete, tabi no kokoro o
yomamu tote yomeru*

karakoromo ki tsutsu **nare** ni shi tsuma shi are ba
harubaru ki nuru tabi o shi zo omou

Fui para o leste, com um ou dois acompanhantes. Quando chegamos em Yatsunashi, no país de Mikawa, vimo-nos diante de uma bela paisagem com íris à margem de um rio; descemos do cavalo e, à sombra das árvores, compus este poema acróstico com as iniciais de “Íris” para expressar o sentimento de viagem.

Deixei para trás minha amada
de quem **me tornei íntimo** por muitos anos.
Também é longo o tempo
em que visto essa roupa chinesa de barra já desgastada,
preparada para esta longínqua viagem a que vim.

Nota: no poema, há três *kakekotoba* destacados com grifo: “tsuma” (amada, barra); “harubaru” (longínqua, por muitos anos); e “ki” (visto, vim). O *jokotoba* “karakoromo ki tsutsu” (visto essa roupa chinesa), destacado em sublinhado, está associado à “nare” (me tornei íntimo), em negrito. Além disso, há também *engo* entre as palavras “karakoromo” (roupa chinesa), “nare” (me tornei íntimo), “tsuma” (amada), “haru” (desgastada) e “kuru” (visto).

Neste poema, como o *engo* é formado pelos *kakekotoba* “tsuma”, “kuru” e “haru”, temos uma enorme complexidade de sentido, muito difícil de ser transmitida pela tradução.

Se pensarmos o efeito de sentido gerado pelo *engo*, é possível notar que esse recurso retórico cria uma peculiar tensão e uma atmosfera no poema (NISHIZAWA, 2002, p. 27). Segundo a opinião de Watanabe (2009, pp. 86-7), esse recurso tem a função de reunir os dois contextos e fazer surgir um efeito de “atualidade”, ou seja, contribuir para a definição do tempo e do espaço do poema, como sendo o “agora” e o “aqui”, e compor a realidade do cenário do poema. Assim, o *engo* desempenha um importante papel de definir elementos da enunciação e garantir a verossimilhança.

Ainda, de acordo com Watanabe (Ibid., pp. 87-8), essa realidade representada no poema é uma convergência entre o passado e o futuro, isto é, é uma convergência entre as lembranças passadas e as expectativas e incertezas futuras. Desse modo, como o *engo* e o *kakekotoba* sobrepõem contextos diferentes, há também a função de reunir as diversas vozes existentes no poema.

5.3. Ocorrências do *engo* em *Kokinwakashû*

Na primeira antologia oficial *Kokinwakashû*, o *engo* está presente em 81 poemas, segundo a classificação de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970):

Quadro - Quantidade de poemas com ocorrências de *engo* em *Kokinwakashû*, de acordo com a classificação de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970):

Autores	Quantidade de poemas
desconhecido	28
Ôshikôchi no Mitsune	7
Ôno no Komachi	5
Ki no Tsurayuki	4
Ki no Tomonori	4
Fujiwara no Kanetsuke	3
Ariwara no Narihira	3
Ise	2
Sosei	2
Ariwara no Motokata	2
Mibu no Tadamine	2
Ôe no Chisato	2
coletivo	1
Ki no Arimoto	1
Fujiwara no Sugane	1
Taira no Motonori	1
Sakanoue no Korenori	1
Kuso	1
Taifu	1
Shôen	1
Inaba	1
Sadano Noboru	1
Minamoto no Muneyuki	1
Irmã de Komachi	1
Miharu no Arisuke	1
Ôtomo no Kuronushi	1
Fujiwara no Nakahira	1
Kiyoharano Fukayabu	1
Taira no Sadafumi	1
Total	81

Como se pode notar, os poemas de autoria desconhecida estão em maior quantidade. Os poetas do *Rokkasen* e os compiladores também apresentam uma maior quantidade de poemas com *engo*.

Tomando como base a já mencionada classificação, dentre os 81 poemas com esse recurso retórico, o *engo* é utilizado simultaneamente com o *kakekotoba* em 69 poemas. Isso significa que, na maioria dos poemas em que há *engo*, este surge na forma do tipo complexo ou do muito complexo.

Dentre os temas mais comuns nas ocorrências de *engo*, temos os pertencentes tanto à isotopia da natureza quanto à humana.

No capítulo 3 da Parte IV, retornaremos à análise das ocorrências de *engo* com o *kakekotoba*.

5.4. A tradução do recurso *engo*

Por ser definido como uma associação de palavras gerada pelo costume, como vimos no item 2.4 da Parte III, a tradução do *engo* esbarra em aspectos culturais que diferem conforme o tempo e o povo. Portanto, o efeito de relação íntima entre palavras não é facilmente percebido por todos os leitores.

Dessa forma, a tradução do *engo* para o japonês moderno ou para uma língua estrangeira é capaz de abarcar o significado das palavras, mas dificilmente transmitirá o mesmo efeito de sentido.

No caso do *engo* com um ou mais *kakekotoba*, há uma maior dificuldade para transmitir o significado das palavras, por conta da sobreposição de isotopias existentes. Acreditamos que a tradução do *engo* deste tipo deve seguir as indicações que serão apresentadas sobre a tradução do *kakekotoba*, no capítulo 1 da Parte IV.

Sugerimos apenas que as palavras que compõem o *engo* estejam assinaladas com um mesmo sinal gráfico, como asteriscos ou destaques em itálico ou grifo. Para obter uma tradução mais didática, acreditamos que o uso de notas de rodapé seja o mais adequado para facilitar a visualização pelo leitor.

Parte IV – O *kakekotoba*

1. O recurso *kakekotoba*: definições, denominação, análise da morfossintaxe, análise do campo semântico, classificações, ocorrências em *Kokinwakashû* e tradução

O *kakekotoba* já foi denominado anteriormente “kenku” 兼句, “shûku” 秀句, “iikake” 言い掛け, “en no ji” 縁の字 e “fûshi” 風詞 (NISHIZAWA, 2002, p. 40).

Esse recurso retórico é um dos mais utilizados nos poemas do Período Heian. No entanto, está presente em diversas artes, como no teatro Nô (KOBAYASHI, 2001, p. 35).

Segundo Nishizawa (op. cit., p. 40), a origem do *kakekotoba* é compreendida como próxima à leitura em voz alta do poema *kayô*. Desde anos passados até os dias recentes, o *kayô* recebeu diversas formas e diversos significados, mas pode ser definido como um gênero literário utilizado para acompanhar músicas, danças e gestos. Além disso, o *kayô* possui um caráter coletivo e popular (Ibid., p. 52). Esse autor afirma também que há estudiosos que defendem que a origem do *kakekotoba* poderia ser o *jokotoba* ou o *makurakotoba*, já que, em muitos casos, o *kakekotoba* está contido em um desses outros recursos retóricos.

Não apresentaremos aqui uma discussão aprofundada sobre a origem do *kakekotoba*, pois não é o nosso objetivo neste trabalho. Contenta-nos saber que a sua origem é controvertida e que pode haver uma ligação entre os diversos recursos retóricos devido à hipótese de um ser originário no outro. Sobre a relação entre os recursos retóricos, trataremos adiante, no capítulo 3 desta Parte IV.

1.1. Definições de *kakekotoba*

Segundo Nishizawa (Ibid., p. 40), o *kakekotoba* pode ser definido, em síntese, como a técnica poética de, em uma palavra, fazer conter dois significados.

Isso significa que, a partir de um termo homófono, surgem no poema dois significados diferentes, isto é, a partir de um elemento do plano da expressão, surgem no poema dois elementos correspondentes no plano do conteúdo.

Konishi (2010a, p. 277) explica que, acerca do *kakekotoba*, há o princípio de que um significado complementa outro significado. Ou seja, com o *kakekotoba* no poema, há mais de um significado para um determinado significante, sem que um exclua o outro. Assim, para a correta interpretação do poema, é necessário considerar os dois significados ao mesmo tempo.

Nesse mesmo sentido, Miner (1968, p. 162) afirma que *kakekotoba* (pivot-word) é um sistema de jogo de palavras no qual uma série de sons é usada para significar duas coisas de uma só vez, em estruturas sintáticas diferentes.

Portanto, não há alternância de significados, mas coexistência. Posteriormente, veremos alguns exemplos de *kakekotoba* que atestam essa afirmação.

Para Kobayashi (2001, p. 7), cuja pesquisa analisou o *kakekotoba* em comparação aos recursos retóricos de outras literaturas do Ocidente, a melhor definição é a de Basil Hall Chamberlain (*The Classical Poetry of the Japanese*, 1880):

O *kakekotoba* é uma palavra que carrega dois significados, funcionando como se fosse uma dobradiça que se encarrega de abrir e fechar a porta. Enquanto pensa-se que o verso continua, sem se dar conta, o verso seguinte começa. Partes dos versos anterior e posterior se sobrepõem, por isso, é difícil de apreender todo o texto como se fosse um só.

Com essa definição, Chamberlain destaca a funcionalidade do *kakekotoba*, atuando como parte de estruturas oracionais diferentes em um mesmo texto. Isso é muito interessante, uma vez que ilustra o papel do *kakekotoba* com a imagem da dobradiça que se movimenta ora para abrir, ora para fechar. Dessa mesma maneira, o termo que funciona como esse recurso retórico atua compondo ora uma oração, ora outra.

Na poesia *waka*, comumente se associa esse gênero ao caráter oral. Segundo Pigeot (1997, p. 7), é comum pensar que a poesia clássica, chamada de

uta, era considerada apenas oral, embora não se saiba ao certo a origem dessa palavra. *Uta*, na língua japonesa moderna, significa “música”, “canção”, “cantiga”, “canto”, “poesia” ou “poema”⁹⁶. Por esse motivo, o termo *uta* é associado fortemente à musicalidade e ao caráter oral da língua. Todavia, Pigeot (1997, pp. 17-23) acredita que o *waka* também é fortemente marcado pela escrita e aponta três argumentos para essa afirmação. O primeiro é o fato de o *waka* ter sido elaborado em competições escritas, como forma de entretenimento. Outro argumento é o fato de a troca de poemas ter sido comum como prática social, isto é, em algumas ocasiões, como no cortejo amoroso, era o poema escrito o principal instrumento de avaliação das capacidades intelectuais de uma pessoa. Por fim, um outro argumento seria a valorização que a caligrafia dos poemas recebia, a ponto de ser considerada uma arte independente da própria poesia. Assim, não se pode afirmar, com precisão, que o *waka* e o *kakekotoba* são elementos exclusivos de uma cultura oral, pois, para isso, não possuímos comprovações mais concretas. O que se pode afirmar apenas é que esse recurso retórico é uma técnica muito comum nessa língua.

Com base nessas definições, é possível sintetizar os pontos mais importantes para uma conceituação linguística de *kakekotoba*:

- 1) No plano da expressão, é composto de um termo homófono, que pode ser uma palavra ou parte dela.
- 2) Para um mesmo termo do plano da expressão, correspondem dois significados que não se excluem no texto, mas coexistem.
- 3) O *kakekotoba* funciona ora integrando sintaticamente uma oração, ora outra, gerando complexidade no texto.

Apesar de definir não ser uma tarefa tão difícil, estabelecer se um termo é ou não um *kakekotoba* é um assunto polêmico.

Se tomarmos o poema 130, de Motokata, do tomo “Poemas de Primavera II”, como exemplo, temos opiniões bem divergentes:

⁹⁶ Segundo o Dicionário Michaelis (WAKISAKA, 2003).

春を惜しみてよめる

惜しめどもとどまらなくに春霞
帰る道にし立ちぬと思へば

haru o oshimite yomeru

*oshi me domo todomara naku ni harugasumi
kaeru michi ni shi tachi nu to omoe ba*

Poema composto ao contemplar a passagem da primavera.

Como é possível
impedir a ida da primavera,
já que essa estação parte
pelo mesmo caminho
em que a névoa se dissipa?

Sagiyama (2008, p. 130) e Ozawa (1992, p. 102) consideram que o termo “tatsu” é um *kakekotoba* e significa “dissipar” e “partir”. Nesse mesmo sentido, Komachiya (2010, p. 68) também defende que há *kakekotoba* e especifica que os seus dois significados são: “dissipar”, referindo-se à névoa na primavera, e “partir”, com relação ao fim da estação da primavera, que acaba. Para outros autores, entretanto, não há *kakekotoba*. Essa é a opinião de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970), que não reconhecem que a palavra “tatsu” seja um *kakekotoba* nesse poema.

Portanto, como visto, não há consenso entre os estudiosos acerca da existência ou não de um *kakekotoba*. Há tentativas de sistematização, como a de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (Idem), todavia, não há unanimidade. Por isso, não discutiremos se uma palavra é ou não um *kakekotoba*, mas procuraremos analisar as ocorrências em que há alguma concordância entre alguns estudiosos.

1.2. Denominação do *kakekotoba* em outras literaturas: uma breve análise comparada

Outra questão controvertida é o nome que se deve atribuir ao *kakekotoba* em outras línguas, principalmente nas ocidentais. Segundo Kobayashi (2001, p.

12), essa técnica não é uma exclusividade da literatura japonesa, mas possui, muitas vezes, em literaturas ocidentais, uma conotação negativa, por estar associada à comicidade. Para esse pesquisador (KOBAYASHI, 2001, p. 11), essa técnica é do tipo dos recursos denominados pela expressão *vox et praeterea nihil* (uma voz e nada mais), isto é, é um recurso em que, sem que a voz seja ouvida, não se pode entender sua aparência.

Recebe os nomes de “pivot word”, “play on words”, “word play”, “pun” e “quibble”, na língua inglesa; e de “mot-pivot”, “mot-charnière”, “calembour” e “jeu de mots”, na francesa; e “witz” e “wortspiel”, na língua alemã (Ibid., p. 41). No entanto, para Kobayashi (Ibid., p. 42), esses termos não seriam adequados para traduzir exatamente o *kakekotoba*, tendo em vista as especificidades do recurso japonês. Para esse autor, esses termos seriam adequados para traduzir o termo *goro awase* 語呂合わせ, que significa “jogo de palavras” em um sentido mais amplo, dentro do qual o *kakekotoba* seria apenas uma espécie.

Esse autor apresenta também uma série de exemplos de uso de termos homófonos em poemas de Shakespeare, Cervantes, entre outros autores. O exemplo a seguir, citado por Kobayashi (Ibid., pp. 45-6), é um trecho de um soneto de Shakespeare:

But wherefore says she not she is unjust?
And wherefore say not I that I am old?
O, love's best habit is in seeming trust,
And age in love loves not to have years told:
Therefore I **lie** with her and she with me,
And in our faults by lies we flatter'd be.

Kobayashi (Ibid., p. 560) explica que, neste soneto, o termo inglês “lie” é utilizado como um recurso semelhante ao *kakekotoba*, pois a expressão pode significar “dormir” ou “mentir”. Esse autor cita muitos outros exemplos em outras línguas além do inglês e, assim, conclui que há também um recurso que utiliza um termo homófono em outras línguas ocidentais.

Consideramos que não há indicativos concretos de que muitos desses autores tenham elaborado intencionalmente algum efeito de sentido semelhante à

homofonia do *kakekotoba*. Ao considerar apenas a imanência do texto na sua leitura, como defende Hjelmslev (1991), é difícil entender que uma palavra qualquer seja um homófono como um *kakekotoba*. Acreditamos que é necessário levar em conta alguns critérios dentro de cada texto poético, como a presença de outros elementos semânticos que dialoguem com cada um dos possíveis significados. Ou seja, se no poema há outros elementos semânticos que nos permitam admitir os sentidos de “mentir” e “dormir” para o termo inglês “lie”, podemos, assim, aceitar a homofonia. Caso contrário, isso não ocorreria.

Esse é o mesmo problema encontrado por Saussure ao discutir a presença ou não de anagramas nos versos saturninos (JAKOBSON, 1990, p. 12). Ao considerar a hipótese de que “todas as sílabas aliteram, ou assonam, ou são compreendidas numa harmonia fônica qualquer”, Saussure foi atormentado pela dúvida acerca da existência ou não de anagramas correspondentes a “polífonos, cujos significantes desdobram seus significados”. Caso essa hipótese estivesse certa, sua própria teoria, exposta no *Curso de Linguística Geral*, estaria, de algum modo, superada. Ou seja, caso houvesse anagramas nos versos saturninos, o princípio do vínculo entre significante e significado no signo linguístico e o princípio da linearidade dos significantes seriam contrariados.

Felizmente, em alguns poemas japoneses de *Kokinwakashû*, conhecemos a intencionalidade do *kakekotoba*. Por isso, sendo este um recurso retórico em voga na época, é possível aceitar a presença de fenômenos que recorrem à homofonia, como o *kakekotoba* e também o *mono no na*. Embora haja certa dificuldade para identificá-los, como mencionado anteriormente, é possível encontrar elementos que justifiquem a presença do *kakekotoba*.

Kobayashi (2001, p. 62) defende que o *kakekotoba* seja semelhante à silepse e ao zeugma da literatura ocidental, já que possui duplo sentido, mas deixa claro que é impossível afirmar que são idênticos.

Para entender melhor essa aproximação dos conceitos, é importante observar a definição da silepse e do zeugma na literatura portuguesa. De acordo com o Dicionário Houaiss (2004), silepse possui as seguintes acepções no campo da linguística:

Silepse. 1. Figura pela qual a concordância das palavras na frase se faz segundo o significado, e não de acordo com as regras da gramática; 2. Emprego de um vocábulo ao mesmo tempo no sentido próprio e no sentido figurado.

Dentro dessas definições de silepse, a que mais nos interessa é a segunda, na qual há uso de uma palavra com duas acepções no texto. O Dicionário Houaiss (2004) cita o seguinte exemplo para a segunda acepção: “era baixo de estatura e de instintos”. Neste caso, o termo “baixo” está sendo utilizado no sentido físico, com o significado de “pequeno”, “pouco”, e no sentido moral, com o sentido de “reprovável”, “vil”, “reles”.

Se considerarmos que a silepse faz uso de qualquer acepção de um vocabulário, independente de ser no sentido figurado ou denotativo, esta seria uma alternativa adequada para definir o *kakekotoba*. Entretanto, para compor uma silepse, ao contrário do que ocorre no recurso retórico japonês, é preciso haver um sentido literal e outro mais figurado.

Desse modo, como o *kakekotoba* aceita o uso de dois significados literais ou dois significados figurados ou um significado de cada tipo, existe aí uma diferença conceitual com a silepse.

Passemos ao conceito de zeugma, segundo o Dicionário Houaiss (Idem):

Zeugma. 1. Forma de elipse que consiste na supressão, em orações subseqüentes, de um termo expresso na primeira. Exemplo: Cada criança escolheu um brinquedo; o menino, um carro, a menina, uma boneca.

De forma semelhante, Moisés (2004, p. 478) conceitua essa figura de retórica:

Zeugma. Figura gramatical, estilística e retórica, designa uma das formas da elipse, caracterizada pela omissão de um dos termos da frase quando subentendido pelo contexto.

Quando a supressão é de um dos termos da frase, tem-se a elipse pura e simples:

“- Pensei que escrevendo pudesse encontrar a libertação que procurava” (o pronome “eu” está elíptico ao longo da frase),
e zeugma, quando não só ocorre a supressão de um termo exposto como também facilmente subentendido:
“- O exemplo é quase bom, mas muito capcioso.”
(subentendem-se, na segunda oração, o sujeito e o predicado: “O exemplo é”) (Érico Veríssimo, *Saga*, 1944:183).

Nesse mesmo sentido, para Tavares (1996, p. 338), zeugma pode ser definido como uma “omissão de palavras já expressas anteriormente”. Como exemplo dessa técnica, Tavares (Idem) cita o trecho do poema de Gonçalves Dias:

Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Nesse exemplo, no segundo verso, o verbo “ter” entre “nossa vida” e “mais amores” foi omitido.

Analisando, assim, essas definições de zeugma, notamos que há pouca semelhança com o *kakekotoba*. No caso do recurso japonês, o termo homófono expressa acepções distintas. No entanto, no caso do zeugma, só há um significado para o termo omitido. Como vimos no exemplo do poema de Gonçalves Dias, o verbo “ter”, nos dois versos, apresenta-se com o significado de “possuir”.

Apesar de semelhante ao anagrama, o *kakekotoba* também não se confunde com este. Segundo o Dicionário Houaiss (2004), anagrama é “a transposição de letras de palavra ou frase para formar outra palavra ou frase diferente (*Natércia*, de *Caterina*; *amor*, de *Roma*; *Célia*, de *Alice* etc.)”. De forma semelhante, para Moisés (2004, p. 24), anagrama “diz-se dos vocábulos, sobretudo nomes próprios (antropônimos), formados pela transposição de letras”. Desse modo, como o *kakekotoba* não implica o uso invertido de letras no plano da expressão, mas apenas a presença de dois significados correspondentes para um mesmo plano da expressão, podemos afirmar que o recurso analisado é diferente do anagrama.

Há também certa semelhança entre o *kakekotoba* e a figura de retórica paronomásia. No entanto, se observarmos atentamente a sua definição, nota-se

que na paronomásia não há utilização, necessariamente, de um termo homófono. De acordo com o Dicionário Houaiss (2004), pode-se defini-la da seguinte maneira:

Paronomásia. 1. conjunto de palavras de línguas diferentes que possuem origem comum (p.ex. *push*, inglês, e *puxar*, português, ambos do latim *pulsare*), ou de palavras com sentidos diferentes numa mesma língua, tb. com origem comum (p.ex. *tenro* e *terno*, no português); 2. figura de linguagem que extrai expressividade da combinação de palavras que apresentam semelhança fônica (e/ou mórfica), mas possuem sentidos diferentes (p.ex.: *anda possuído não só por um sonho, mas pela sanha de viajar*).

De acordo com Moisés (2004, p. 342), pode ser definida da seguinte forma:

Paronomásia. (...) designa uma figura de linguagem que consiste no emprego de vocábulos semelhantes na forma ou na prosódia, mas opostos ou aparentados no sentido.
Ex: Sua Eminência está na iminência de partir para o estrangeiro.

Para a comparação com o *kakekotoba*, a segunda acepção do Dicionário Houaiss e a de Moisés são as que mais se aproximam do recurso retórico japonês. Assim como no *kakekotoba*, na paronomásia há a utilização de palavras de sentidos diferentes e com alguma semelhança fônica. No entanto, no caso do recurso japonês, essa semelhança corresponde à homofonia. Na hipótese da paronomásia, não há uso necessário de um termo homófono, mas sim de dois termos que tenham alguma semelhança fônica ou mórfica, como as palavras “eminência” e “iminência”, no exemplo de Moisés. Por isso, acreditamos que o termo “paronomásia” não seja o que melhor corresponde ao *kakekotoba*.

Wakisaka (1992, p. 130), com mais precisão, utilizou o termo “trocadilho” para traduzir o *kakekotoba*, definindo-o como “a utilização das palavras homófonas, em que os dois significados são válidos no poema”. Segundo essa

autora, também podem ser encontradas algumas traduções, em língua portuguesa, como “jogo de palavras”, “calembur”, “palavra-pivô”, entre outras.

Para uma maior compreensão do que seja a figura retórica trocadilho ou calembur em língua portuguesa, citamos a definição de Tavares (1996, p. 366):

Trocadilho ou Calembur – Arranjo hábil de palavras semelhantes no som e cuja sequência propicia a equívocos de sentidos dúbios, principalmente visando fazer humor ou graça. Não poucas vezes brota de cacófagos grosseiros como: “eu já me vou”, “ela tinha”, “vi ela” etc.

Esse mesmo autor (Idem) nos cita um exemplo de trocadilho elaborado por Carlos Drummond de Andrade:

Ontem, hoje, amanhã: a vida inteira,
teu nome é para nós: Manuel, Bandeira

Como se pode notar, no poema de Drummond, o trocadilho está na expressão “Manuel, *Bandeira*”. “Manuel” pode dar origem a dois sentidos: o prenome do poeta Manuel Bandeira e o vocativo “Manuel”. O termo “Bandeira” possui duplo significado: o sobrenome do autor Manuel Bandeira e o substantivo comum “bandeira”. Enquanto substantivo comum, “bandeira” pode significar não só um pedaço de pano, mas também, no sentido abstrato, um lema, uma meta, um emblema, um fator de admiração.

Na definição de Moisés (Ibid., p. 342), o trocadilho é uma espécie de paronomásia que “ostenta menos interesse literário, pois constitui humor fácil e medíocre”. Como já mencionado, também pela definição de Tavares, o trocadilho ou calembur pode comumente dar origem a efeitos de humor ou graça nos poemas em língua portuguesa. No poema com *kakekotoba*, é raro isso ocorrer, pois, no poema *waka* em língua japonesa, esse recurso não provoca necessariamente humor.

Em suma, acreditamos que os termos “trocadilho” e “calembur” podem, no sentido amplo, ser utilizados para traduzir o termo *kakekotoba*. Todavia, para

ênfatizar as particularidades que esse recurso retórico apresenta na língua japonesa, em especial nos poemas do gênero *waka*, preferiremos utilizar *kakekotoba*, sem a adoção de uma única tradução.

1.3. Análise da morfossintaxe do *kakekotoba*

Conforme tratamos na definição desse recurso retórico, não só o corpo todo da palavra pode apresentar dois significados, mas também apenas uma parte de uma palavra pode ter. No caso do termo “haru”, por exemplo, em uma única palavra, podemos ter vários significados, como “primavera”, “desabrochar”, “estender”, entre outros. Vejamos o exemplo do poema 9, do tomo “Poemas de Primavera”, da antologia *Kokinwakashû*, abaixo:

雪の降りけるをよめる

霞たち木の芽も春の雪ふれば
花なき里も花ぞ散りける

yuki no furi keru o yomeru

*kasumi tachi ko no me mo haru no yuki fure ba
hana naki sato mo hana zo chiri keru*

Poema composto ao cair da neve.

Paira a névoa
e os brotos nas árvores despontam.
Com o cair da neve de primavera,
Nesse vilarejo, onde não há flores,
Pétalas parecem cair.

Trata-se do poema 9, de Ki no Tsurayuki, no qual há o uso do *kakekotoba* em “haru”, que pode significar tanto “primavera” quanto “despontar” (de brotos). Assim, por meio de um termo homófono, são atualizados dois significados no poema.

Outra forma de *kakekotoba* é composta por um homônimo que corresponde a uma palavra inteira e apenas parte de outra palavra, como a relação

entre “haru” e “harusame” no poema 20, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Primavera I”, abaixo:

あづさゆみおして春雨今日降りぬ
明日さへ降らば若菜つみてむ

*azusayumi oshite harusame kyô furi nu
asu sae fura ba wakana tsumite mu*

Lançada de um arco de catalpa estendido
em toda parte, a chuva de primavera
caiu durante todo o dia de hoje.
Se amanhã ainda chover,
Podemos colher ervas novas.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “haru” foi traduzido por “estendido” e “(chuva) de primavera”. Há também o *jokotoba* “azusayumi oshite” (lançada de um arco de catalpa), destacado com sublinhado, associado a “haru”.

Como se pode notar, o poema apresenta o recurso retórico do *kakekotoba* em “haru”, sendo que este termo tem o significado de “primavera” e de “estender” (o arco). “Haru” é parte da palavra “harusame” (chuva de primavera), sendo que apenas a parte “haru” forma o *kakekotoba*.

Em outros casos, como algumas palavras podem ser flexíveis, a parte flexionada pode formar um *kakekotoba*. Por exemplo, é o que ocorre no poema 470, de autoria do monge Sosei, a seguir:

音にのみ菊の白露夜はおきて
昼はおもひにあへず消ぬべし

*oto ni nomi kiku no shiratsuyu yoru wa okite
hiru wa omo(h)i ni ae zu kenu beshi*

Só sei de você por boato.
Como o sereno sobre o crisântemo,
que se põe à **noite** e desaparece ao amanhecer,
fico pensando em você, sem dormir
e anulo-me durante o dia.

Nota: no poema, há três *kakekotoba*. “Kiku” foi traduzido por “sei” e “crisântemo”. “Oki” foi traduzido por “põe” e por “sem dormir”. Por fim, “(h)i” foi traduzido por “pensar” e “dia”. O *jokotoba* “kiku no shiratsuyu” foi traduzido

por “como o sereno sobre o crisântemo”, destacado em sublinhado. Este está associado a “yoru”, destacado em negrito. Além disso, há também, no poema, *engo* associando as palavras “shiratsuyu” (sereno), “okite” (põe) e “kenu” (desaparece).

Esse poema 470, segundo Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970), apresenta três *kakekotoba*. O que nos interessa nesse momento é o último dos recursos retóricos no poema: o *kakekotoba* em “(h)i” ひ, que pode significar “dia” 日 ou parte da flexão do verbo “pensar” 思ひ. “(H)i” está apresentado no poema como parte do verbo “omo(h)i” 思ひ, que consiste em uma flexão do verbo “omou” 思ふ (pensar)⁹⁷.

Outro tipo de formação do *kakekotoba* pode ser a partir da junção de termos nocionais e *joshi* (partícula não flexível), como no poema 362, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Felicitação”, a seguir:

秋くれど色もかはらぬ常盤山
よそのもみちを風ぞかしける

aki kure do iro mo kawara nu tokiwa yama
yoso no momiji o kaze zo kashi keru

Apesar de ser permanente,
Tokiwa, o monte da imutabilidade,
mudou de cor no outono,
porque o vento trouxe emprestado
o ácer de outro lugar.

Nota: devido ao nome, o monte Tokiwa é considerado o monte da imutabilidade, isto é, onde o tempo não passa e as estações do ano não são sentidas. Dessa maneira, não seria possível que esse monte mudasse de cor no outono. Isso só aconteceu por ação do vento, que trouxe a cor vermelha do ácer de outro lugar, onde não há imutabilidade. No poema, o *kakekotoba* “Tokiwa” foi traduzido pelas expressões grifadas.

De acordo com Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970), o *kakekotoba* está em “tokiwa”. Esse termo pode ser o nome próprio atribuído ao monte “Tokiwa” ou a palavra “toki” acrescida do *joshi* (partícula não flexível) “wa”. Nesse último

⁹⁷ No caso do verbo “omou”, este era escrito na forma 思ふ (*omofu*), mas era lido como “omou”. A flexão desse verbo era escrita na forma 思ひ (*omohi*), mas era lida como “omoi”. No caso do *kakekotoba* em “hi”, acreditamos que o recurso retórico era baseado na forma escrita do poema, e não na leitura oral.

sentido, “toki” significa “tempo”, “hora”, e a partícula “wa” tem a função topicalizadora. Na tradução do poema, a expressão “tokiwa”, no sentido de “tempo”, foi traduzida pelo sentido de “imutabilidade”, visto que faz parte da expressão “kawaranu tokiwa” (o tempo que não muda).

Como vimos, nesses exemplos, há diversas formas de compor um *kakekotoba*. Morfologicamente, pode-se usar a palavra toda, parte dela, o som formado pela flexão (*katsuyô*) de uma palavra ou ainda o som de um termo nocional acrescido de um *joshi*. Esquematizando, temos quatro tipos:

1) Uma palavra inteira *taigen* ou *yôgen*

Esse é o caso do *kakekotoba* formado pelo termo homófono “haru”, do poema 9, já mencionado anteriormente.

2) Uma palavra inteira *yôgen* ou *taigen* acrescida de um *joshi*

Esse é o caso do poema 362, também citado anteriormente. Nesse exemplo, o termo “tokiwa” é formado por um *taigen* e um *joshi* (*wa*).

3) Uma palavra *yôgen* flexionada

Esse é o caso do *kakekotoba* “aki” no poema 308, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Outono II”, abaixo:

刈れる田に生ふるひづちの穂に出でぬは
世をいまさらにあきはてぬとか

kareru ta ni ouru hizuchi no ho ni ide nu wa
yo o ima sara ni aki hate nu toka

No arrozal após a colheita,
o broto que nasceu da raiz cortada
não prospera.
Será que se cansou do mundo?
Será que é porque acabou o outono?

Nota: no poema, o *kakekotoba* “aki” foi traduzido por “cansar-se” e “outono”.

Nesse exemplo, o termo “aki” pode significar “outono” (*aki*) e o verbo “cansar-se” (*aku*). No sentido de “cansar-se”, o termo está flexionado.

4) Parte flexionada de uma palavra *yôgen*

Esse é o caso do *kakekotoba* “hi” no poema 470, já mencionado anteriormente.

Assim, concluímos que qualquer uma dessas classes morfológicas de palavra pode tornar-se um *kakekotoba* ou parte de uma palavra ou a sua flexão. Mais adiante, retomaremos essa questão, apresentando algumas classificações que podem ajudar a entender a estrutura desse recurso retórico.

Pode aparecer um ou mais *kakekotoba* em um único poema. Em *Kokinwakashû*, segundo Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970), há até três *kakekotoba* em um mesmo poema. A cada ocorrência, temos, então, a coexistência de dois significados, o que torna o poema ainda mais complexo.

No poema 365, do tomo “Poemas de Separação” da mesma antologia, de autoria de Ariwara no Yukihiro no Ason⁹⁸, há dois *kakekotoba*:

立ちわかれ因幡の山の峰に生ふる
まつとし聞かば今帰り来む

tachiwakare inaba no yama no mine ni ouru
matsu to shi kika ba ima kaeri ko mu

Vou ao distante país de Inaba,
conhecido por seu pinheiro,
que cresce no alto da montanha.
Se eu ouvir que você vai me esperar,
logo voltarei voando.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “inaba” foi traduzido por “Inaba” (nome de lugar) e pelo verbo “vou”. O segundo *kakekotoba* “matsu” foi traduzido por “pinheiro” e “esperar”. Na tradução, o *jokotoba* “inaba no yama no mine ni ouru”, ligado à palavra “matsu”, foi traduzido pelas expressões destacadas com sublinhado.

Nesse poema, os termos “inaba” e “matsu” funcionam como *kakekotoba*. “Inaba” significa o nome próprio de lugar “Inaba” (Província de Tottori) ou a

⁹⁸ O poeta Ariwara no Yukihiro (818-893) era irmão de Ariwara no Narihira. Fundou uma instituição educacional para as crianças do clã Ariwara, chamada de *Shôgakuin*.

expressão “vou”, pois “inaba” é a flexão do verbo “ir” (*inu*)⁹⁹ acrescida do morfema gramatical “ba”. Além disso, “matsu” significa, no poema, “pinheiro” e “esperar”.

No poema 470, do monge Sosei, já citado, há ocorrência dos *kakekotoba* em “kiku”, “okite” e “(h)i”:

音にのみ菊の白露夜はおきて
昼はおもひにあへず消ぬべし

oto ni nomi kiku no shiratsuyu yoru wa okite
hiru wa omo(h)i ni ae zu kenu beshi

Só sei de você por boato.
Como o sereno sobre o crisântemo,
que se põe à **noite** e desaparece ao amanhecer,
fico pensando em você, sem dormir
e anulo-me durante o dia.

Nota: no poema, há três *kakekotoba*. “Kiku” foi traduzido por “sei” e “crisântemo”. “Oki” foi traduzido por “põe” e por “sem dormir”. Por fim, “(h)i” foi traduzido por “pensar” e “dia”. O *jokotoba* “kiku no shiratsuyu” foi traduzido por “como o sereno sobre o crisântemo”, destacado em sublinhado. Este está associado a “yoru”, destacado em negrito. Além disso, há também, no poema, *engo* associando as palavras “shiratsuyu” (sereno), “okite” (põe) e “kenu” (desaparece).

Desse modo, podemos perceber que podem aparecer um, dois ou até três *kakekotoba* no poema, gerando para cada termo homófono dois significados.

Não há registros de que uma palavra, que funcione como um *kakekotoba*, possua mais de dois significados. Para Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970), no caso do *mono no na*, uma palavra pode ter mais de dois significados. No entanto, não iremos considerar essa técnica como um *kakekotoba*, apesar de ambos terem semelhanças entre si.

Mono no na, também chamada de “butsumeï” ou “kakushidai”, é uma técnica que consiste em ler, dentro de um verso do poema, outra palavra oculta. Esta deve ser um “jibutsu”, isto é, um nome de coisa, que não possui relação com o texto do poema. Diferentemente do *kakekotoba*, que possui dois significados

⁹⁹ Em japonês clássico, esse verbo é escrito na forma 往ぬ (*inu*).

que se atualizam simultaneamente no texto, o *mono no na* representa apenas uma técnica que esconde no poema uma palavra não atualizada no sentido principal do texto (MASUDA, 1993, p. 152), como um anagrama ou acróstico. Assim, a palavra oculta não integra diretamente o sentido do poema, que pode ser lido sem levar em conta o *mono no na*.¹⁰⁰

Em *Kokinwakashû*, os poemas com a técnica *mono no na* estão reunidos, principalmente, no tomo X, mas também podem ser encontrados nos demais tomos. Segundo Rodd e Henkenius (1984, p. 23), nesse tomo, os assuntos variam amplamente e, em cada poema, uma ou mais palavras estão ocultas, ou seja, as sílabas ajudam a formar duas ou mais palavras.

Um exemplo de poema dessa antologia com *mono no na* é o 448, de autoria desconhecida:

からはぎ

空蟬のからは木ごとにとどむれど
魂のゆくへを見ぬぞ悲しき

karawagi

*utsusemi no kara wa ki goto ni todomure do
tama no yukue o mi nu zo kanashiki*

Karawagi

A casca abandonada da cigarra
fica junto ao caule da árvore,
mas, como não se conhece
aonde foi a alma,
isto é triste.

Nota: No poema original, está escondido o nome da planta *karawaki*, cujo nome científico é *lespedeza bicolor*.

No poema, a expressão “karawaki” esconde três significados, segundo Rodd e Henkenius (Ibid., p. 177): o nome de uma planta chinesa, a casca da cigarra e o corpo humano sem espírito (*nakigara*).

¹⁰⁰ Sobre a diferença entre o *mono no na* e o *kakekotoba*, abordaremos mais amplamente no capítulo 3 da Parte IV.

Desse modo, o *kakekotoba* não se confunde com o *mono no na*. Enquanto neste só há um significado atualizado e outro está escondido, no *kakekotoba*, há dois significados atualizados no poema. Para melhor discutir essa diferença, abordaremos mais detalhadamente o tema no capítulo 3.1 da Parte IV.

1.4. Análise do campo semântico: o conector de isotopia

De acordo com LaCure (1997, p. 62), o *kakekotoba* é muito utilizado por poetas da época da antologia *Kokinwakashû*. Esse autor defende, baseado em Konishi Jin'ichi (1984), que a estética da época de *Kokinwakashû* considera elegante a composição do *waka* com a mistura do assunto natureza (*shizen*) e do assunto humano (*jinji*).

Nesse mesmo sentido, Aoki Takako (1974, p. 193) considera que o *kakekotoba* e o *engo* são fundamentais para a realização do princípio da poesia de *Kokinwakashû* de afastar-se da rudeza da natureza humana e olhar para o belo proveniente da harmonia e do refinamento. Afirma também LaCure (op.cit., p. 61) que o *kakekotoba* tem como uma de suas funções combinar as partes do poema que tratam do mundo natural e do humano, mas nem sempre isso ocorre em todos os poemas. LaCure (Idem), desse modo, atribui grande importância ao *kakekotoba*, uma vez que esse recurso retórico pode conectar as imagens paralelas do mundo natural e do humano.

Para compreender melhor os efeitos de sentidos gerados pela presença desses dois mundos, natural e humano, utilizaremos o conceito de isotopia apresentado no capítulo 2.3 da Parte I. Podemos denominar o mundo natural como a isotopia da natureza, isto é, a recorrência de elementos vinculados ao campo semântico da natureza ao longo do discurso. O mundo humano, como os sentimentos, de igual modo, pode ser considerado como a isotopia do homem, isto é, a recorrência de elementos vinculados ao campo semântico do homem. Essas duas isotopias geram no discurso um efeito de continuidade e permanência, ou seja, estão em concomitância e se estendem ao longo de todo o poema.

No poema 200, do tomo “Poemas de outono I”, de autoria desconhecida, por exemplo, o *kakekotoba* “matsu” pode funcionar como um conector entre essas duas isotopias do mundo natural e do humano:

きみしのぶ草にやつるるふるさとは
まつ虫の音ぞかなしかりける

kimi shinobu kusa ni yatsururu furusato wa
matsumushi no ne zo kanashi kari keru

Como a antiga morada,
tomada pela hera da lembrança
que me fez sentir saudades suas,
o som do grilo
parece esperar em vão.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “shinobu” foi traduzido por “(hera) da lembrança” e “lembrança”, uma vez que o termo tem como significado o nome dessa planta e o verbo “lembrar”. O *kakekotoba* “matsu (mushi)” foi traduzido por “esperar” e “grilo”.

Nesse poema, há dois *kakekotoba*: “matsu” e “shinobu”. O termo “matsu” pode significar parte do nome “matsumushi” (grilo) ou “matsu” (esperar). Como nome de inseto, “matsumushi” pertence à isotopia da natureza. Esta é composta por outro elemento do poema: “shinobukusa” (hera da lembrança). Como verbo “esperar”, o termo homófono integra a isotopia humana, pois corresponde a uma ação do ser humano. No poema há também outros elementos da isotopia humana: “kimi” (você), “shinobu” (lembrar, recordar) e “kanashi” (triste). No caso de “shinobu”, este termo funciona também como *kakekotoba* e pode significar “lembrar” e “hera da lembrança”. Assim, como se pode notar, as duas isotopias estão interligadas no poema pelos termos homófonos “matsu” e “shinobu”. É por meio dessas palavras que ocorre a ligação entre os dois campos semânticos.

Conforme esclarece Konishi (1984, p. 324), a poesia do Período Heian é marcada fortemente pela influência do pensamento do *kotodama*, isto é, a crença antiga no efeito mágico, bom ou ruim, que uma palavra da língua japonesa teria ao ser pronunciada. Segundo Frédéric (2008, p. 705), o *kotodama* pode ser definido da seguinte maneira:

KOTODAMA. Antiga crença segundo a qual cada palavra da língua japonesa teria um efeito mágico bom ou mau, de acordo com a forma como ela é usada ou o momento em que é pronunciada.

Desse modo, sob a forte influência desse pensamento, podemos compreender por que o *kakekotoba* era tão valorizado na época. Assim como o *kotodama* possui uma magia escondida nas palavras, o *kakekotoba* possui um sentido encoberto por outro. E do mesmo modo com que o *kotodama* invoca forças espirituais divinas para o mundo real, o *kakekotoba*, em uma sociedade panteísta, pode ser interpretado como um elo entre o mundo natural e o mundo humano, evocando a natureza. Portanto, assim como no *kotodama* a palavra é o meio de ligação entre o mundo concreto e o divino, no *kakekotoba*, a palavra atua como o meio de ligação entre o mundo natural, também visto como divino, e o mundo humano (KONISHI, 1984, p. 211).

Para melhor compreender esse recurso retórico, a estrutura proposta por Watanabe (2009, p. 128) abaixo, pode ilustrar bem a forma com que os campos semânticos se interligam pelo uso de um *kakekotoba* (parte destacada):

No entanto, para representar poemas com mais de um *kakekotoba*, essa estrutura não se aplica, tendo em vista a complexidade. De qualquer forma, normalmente as isotopias continuam sendo interligadas pelo *kakekotoba* que segue funcionando como um conector, mas sem, necessariamente, acompanhar a estrutura sintática do esquema proposto por Watanabe. Se ilustrarmos graficamente as isotopias, podemos propor a seguinte estrutura:

O conector corresponde à parte destacada, pertencente às duas isotopias.

1.5. Classificações do *kakekotoba*

Dentre as muitas classificações do *kakekotoba* já propostas por vários estudiosos, LaCure (1997, p. 80) defende que a sugestão de Egoyama Tsuneaki parece ser a mais interessante, uma vez que leva em consideração o contexto em que ocorre o recurso retórico, e não apenas o termo isoladamente. Esclarece que Egoyama divide as ocorrências de *kakekotoba* em dois grupos. O primeiro é formado pelas ocorrências entre termos morfológicamente semelhantes, isto é, ocorre com a concomitância de um *taigen* com outro *taigen* ou de um *yôgen* com um *yôgen*. Diferentemente, o segundo grupo proposto por Egoyama é formado por termos de categorias morfológicas distintas, ou seja, ocorre com a concomitância de um *taigen* com um *yôgen* ou vice-versa. Desse modo, na primeira categoria de Egoyama, os dois sentidos do termo homófono estão contidos na mesma oração. Na segunda categoria, como os dois sentidos do termo homófono pertencem a classes morfológicas diferentes, estes estão contidos em orações diferentes. Como decorrência dessa classificação, segundo LaCure (Idem), pode-se compreender melhor os aspectos estruturais do poema *waka* e perceber a presença ou não de imagens paralelas, como procuraremos esclarecer a seguir a partir de exemplos.

No exemplo do poema 9, já citado, o termo “haru” pode ser compreendido como “primavera”, portanto, um *taigen*, e simultaneamente como “florescer, despontar”, portanto, um *yôgen*. Assim, de acordo com a classificação de Egoyama, esse *kakekotoba* estaria inserido na segunda categoria. Sendo da segunda categoria, é possível notar que o termo homófono “haru” pertence a duas orações distintas, como demonstramos a seguir:

1) *Yôgen*:

ko no me mo haru (os brotos despontam nas árvores)

2) *Taigen*:

haru no yuki fure ba (cai a neve de primavera)

Com essa divisão em orações distintas, torna-se mais fácil perceber as imagens paralelas presentes no poema. A primeira refere-se ao florescer nas árvores. E a segunda, ao cair da neve na primavera.

A visualização da importância dessa classificação torna-se mais evidente na análise do poema 25, do poeta Ki no Tsurayuki:

「歌たてまつれ」とおほせられし時、よみて奉れる

わがせこが衣春雨降るごとに
野辺の緑ぞ色まさりける

「uta tatematsure」 to ooserare shi toki, yomite tatematsureru

wa ga seko ga koromo harusame furu goto ni
nobe no midori zo iro masari keru

A seguir, nossa proposta de tradução:

Composto atendendo à ordem do imperador.

Quando chega a primavera,
estação em que estendo a roupa do meu amado,
com a chuva que cai,
o verde do capim e das árvores do campo
torna-se mais intenso.

Nota: O recurso retórico *kakekotoba* está representado na tradução com o uso do grifo sob as palavras correspondentes aos dois sentidos do termo “haru”.

No poema 25, o termo homófono “haru” está sendo usado no sentido de “estender” (a roupa) e de “primavera”. Assim sendo, o primeiro sentido pode ser classificado como um *yôgen* e o segundo, como um *taigen*. Como decorrência disso, se analisarmos também a estrutura do poema, podemos perceber que a expressão homófona também pertence a duas orações, como na estrutura do poema anterior:

1) *Yôgen*:

waga seko ga koromo haru (estendo a roupa do meu amado)

2) *Taigen*:

haru same furu goto ni (cai a chuva de primavera)

Na primeira oração, há a imagem da ação humana de estender a roupa. Na segunda, a imagem da chuva primaveril. A primeira pertence à isotopia humana; a segunda, à isotopia da natureza. As duas imagens estão em paralelo, mas são conectadas pelo *kakekotoba* “haru”.

A classificação de Egoyama em duas categorias pode contribuir para a compreensão da estrutura do poema, das imagens paralelas e da função do *kakekotoba* como conector de isotopias. O fato de os significados decorrentes do *kakekotoba* serem pertencentes a classes morfológicas diferentes também faz com que estes sejam pertencentes a orações diferentes. Assim, formam imagens distintas podendo ser da mesma isotopia ou de diferente. Por exemplo, no poema 25, os significados pertencem a isotopias diferentes. No poema 9, como já mencionado, os significados pertencem a uma mesma isotopia.

Outra classificação que pode ser útil é a proposta por Kobayashi (2001, p. 113) com base na morfologia do *kakekotoba*. Para este pesquisador, há apenas dois tipos de *kakekotoba* propriamente ditos:

1) *Kakekotoba* formado por uma palavra toda, chamado de *Hirakake* 平掛け. Este é o caso do poema 9, já mencionado, em que a palavra inteira “haru” significa “despontar” e também “primavera”.

2) *Kakekotoba* formado por parte de uma palavra flexionada, chamado de *Tsugiki kake* 接木掛け. Como exemplo desse tipo temos o poema 470, também já mencionado, em que o termo “hi”, parte da palavra “omo(h)i”, significa tanto “pensar” quanto “dia”.

Reunindo as classificações de Egoyama Tsuneaki (apud LACURE, 1997, p. 80) e de Kobayashi (2001, p. 113), as quais levam em consideração a morfossintaxe do *kakekotoba*, acreditamos que as quatro formas propostas anteriormente podem complementá-las e dar origem a uma classificação mais completa desse recurso retórico.

Essas formas são:

- 1) Uma palavra inteira *taigen* ou *yôgen*;
- 2) Uma palavra inteira *yôgen* ou *taigen* acrescida de um *joshi*;
- 3) Uma palavra *yôgen* flexionada; e
- 4) Parte de uma palavra *yôgen* ou *taigen*

Com base nestas, é possível classificar o *kakekotoba* em quatro tipos:

- 1) *Kakekotoba* formado por duas palavras inteiras *taigen* ou *yôgen*.

Este é o caso do *kakekotoba* presente no poema 9, já mencionado:

雪の降りけるをよめる

霞立ち木の芽も春の雪ふれば
花なき里も花ぞ散りける

yuki no furi keru o yomeru

kasumi tachi ko no me mo haru no yuki fure ba
hana naki sato mo hana zo chiri keru

Poema composto ao cair da neve.

Paira a névoa
e os brotos nas árvores despontam.
Com o cair da neve de primavera,
Nesse vilarejo, onde não há flores,
Pétalas parecem cair.

No sentido de “despontar”, “haru” é uma palavra inteira *yôgen*. No sentido de “primavera”, o *kakekotoba* é uma palavra inteira um *taigen*.

- 2) *Kakekotoba* formado por uma palavra inteira *taigen* ou *yôgen* com outra palavra inteira *taigen* ou *yôgen* acrescida de um *joshi*.

Este é o tipo de *kakekotoba* presente em no poema 362:

秋くれど色もかはらぬ常盤山
よそのもみちを風ぞかしける

aki kure do iro mo kawara nu tokiwa yama
yoso no momiji o kaze zo kashi keru

Apesar de ser permanente,
Tokiwa, o monte da imutabilidade,
mudou de cor no outono,
porque o vento trouxe emprestado
o ácer de outro lugar.

Nota: o *kakekotoba* “Tokiwa” foi traduzido pelas expressões grifadas.

Nesse exemplo, como já vimos, “tokiwa” é um *kakekotoba* que pode ser classificado como uma palavra inteira *taigen*, com sentido de “Tokiwa” (nome próprio da montanha), e como uma palavra inteira *taigen* acrescida de um *joshi*.

- 3) *Kakekotoba* formado por uma palavra inteira *taigen* ou *yôgen* com outra palavra *yôgen* flexionada.

Para esse tipo de *kakekotoba*, podemos citar o presente no poema 308:

刈れる田に生ふるひつちの穂に出でぬは
世をいまさらにあきはてぬとか

kareru ta ni ouru hitsuchi no ho ni ide nu wa
yo o ima sara ni aki hate nu toka

No arrozal após a colheita,
o broto que nasceu da raiz cortada
não prospera.
Será que se cansou do mundo?
Será que é porque acabou o outono?

O *kakekotoba* é formado por uma palavra inteira *taigen*, no sentido de “outono”, e por outra palavra *yôgen* flexionada, no sentido de “cansar-se”.

4) *Kakekotoba* formado por uma palavra inteira *taigen* ou *yôgen* com parte de uma palavra *taigen* ou *yôgen*.

Este é o exemplo existente no poema 1028, da ama de leite do clã Ki, do tomo “Poemas de Formas Variadas”:

富士の嶺のならぬ思ひに燃えば燃え
神だに消たぬむなし煙を

fuji no ne no nara nu omo(h)i ni moe ba moe
kami da ni keta nu munashi keburu o

Como o fogo do Monte Fuji,
que ardam intensamente
os sentimentos inalcançáveis.
Nem os deuses são capazes
de apagar essa fumaça vã.

Nota: Os termos correspondentes ao *kakekotoba* foram destacados em sublinhado.

Este poema é um dos muitos exemplos de *kakekotoba* formado pela palavra “hi”. Neste caso, o recurso retórico é formado por uma palavra inteira *taigen*, no sentido de “fogo”, e por uma parte de uma palavra *taigen* “omo(h)i”, no sentido de “sentimentos”.

No capítulo 2 desta Parte IV, analisaremos as ocorrências de *kakekotoba* de cada um desses tipos, a fim de aprofundar a discussão.

1.6. Ocorrências do *kakekotoba* em *Kokinwakashû*

Como já afirmamos no início deste capítulo, comparando com os demais recursos retóricos, há mais *kakekotoba* na antologia *Kokinwakashû*. Conforme a classificação de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970), há 252 poemas com esse recurso. No entanto, esse número pode ser ainda maior se considerarmos que há

poemas com mais de um recurso. Como vimos, há poemas em que há dois e até três ocorrências de *kakekotoba*.

Dos tipos de *kakekotoba*, alguns se destacam por serem mais comuns. É o caso, por exemplo, do “haru”, do “tokiwa”, do “aki” e do “hi”. Segundo classificação de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970), esses são alguns dos recursos mais comuns de cada tipo morfológico, mencionados no item 1.3 deste capítulo, sobre a morfossintaxe do *kakekotoba*. Sobre esses casos mais comuns, analisaremos mais detalhadamente no capítulo 2 desta Parte IV.

Além desses, há também outras ocorrências comuns, como os *kakekotoba* “matsu”, “kari”, “ho”, entre outros. Entretanto, como o uso destes é semelhante ao do *kakekotoba* “haru”, “tokiwa”, “aki” e “hi”, adotaremos apenas estes últimos como paradigmas para nossa análise.

1.7. A tradução do recurso *kakekotoba*

Como no *kakekotoba* há uso de um termo ou expressão homófona, que possui dois significados diferentes e possíveis de serem compreendidos no poema, a tradução desse termo para outro idioma é vista como um grande problema. Como o termo homófono da língua de partida dificilmente poderá ser traduzido por outro homófono na língua de chegada, o efeito de sentido gerado pelo *kakekotoba* é de difícil transmissão. No entanto, apenas a título de exemplificação, apresentamos a seguir uma rara exceção a essa regra:

立ちわかれ因幡の山の峰に生ふる
まつとし聞かば今帰り来む

tachiwakare inaba no yama no mine ni ouru
matsu to shi kika ba ima kaerikomu

If breezes on Inaba's peak
Sigh through the old *pine* tree,
To whisper in my lonely ears
That thou dost *pine* for me, -
Swiftly I'll fly to thee.¹⁰¹

¹⁰¹ Tradução de William N. Porter, apud Kobayashi, Ibid., p. 21.

Vou ao distante país de Inaba,
conhecido por seu pinheiro,
que cresce no alto da montanha.
Se eu ouvir que você vai me esperar,
logo voltarei voando.

Trata-se de uma tradução para o inglês do poema 365 de *Kokinwakashû*, de autoria de Arihara no Yukihiro no Ason, em que se observa a opção de traduzir o *kakekotoba* “matsu”, cujo significado é “esperar” e “pinheiro”, pelo termo homófono “pine”, na língua inglesa, na qual esse termo apresenta duas acepções semelhantes.

Como as traduções são de enorme dificuldade, muito se discute sobre as formas de transmitir um *kakekotoba* para uma língua estrangeira.

Existem tradutores que optam por traduzir apenas um dos significados. Nesse caso, a outra acepção do termo homófono não integra o novo texto, fazendo com que a totalidade do sentido do poema não seja traduzido.

Por outro lado, há tradutores que optam por transmitir os dois sentidos, ainda que ocorram problemas de métrica ou perda do efeito poético. Para Kobayashi (2001, p. 38), o *kakekotoba* não pode ser omitido na tradução, pois dele depende a compreensão de um poema. No entanto, como é, na maioria das vezes, impossível conciliar o som e o significado das palavras, para este estudioso, é necessário apresentar na língua de chegada os dois significados do termo homófono da língua de partida, acrescentando algum tipo de destaque, como um grifo ou itálico, aos dois termos traduzidos.

Assim, sendo extremamente difícil alcançar uma tradução com emprego de um termo homófono, acreditamos ser razoável, pelo menos, buscar uma maior proximidade de sentido com o poema original por meio de dois termos na língua de chegada.

2. Análise do *kakekotoba* de acordo com cada tipo de classificação proposta

Conforme apresentado na classificação proposta de *kakekotoba*, passaremos a analisar neste capítulo da Parte IV os poemas que contêm um

exemplo de cada recurso considerado paradigma para cada tipo de classificação, ou seja, poemas com os significantes *haru*, *tokiwa*, *aki* e *hi*. Foram considerados paradigmas os exemplos de recursos de cada classificação, seguindo o critério de maior ocorrência na antologia.

A fim de recordar esses tipos e os exemplos aqui considerados paradigmas, apresentamos o esquema a seguir:

- 1) *Kakekotoba* formado por duas palavras inteiras *taigen* ou *yôgen*: caso do “haru”.
- 2) *Kakekotoba* formado por uma palavra inteira *taigen* ou *yôgen* com outra palavra inteira *taigen* ou *yôgen* acrescida de um *joshi*: caso do “tokiwa”.
- 3) *Kakekotoba* formado por uma palavra inteira *taigen* ou *yôgen* com outra palavra *yôgen* flexionada: caso do “aki”.
- 4) *Kakekotoba* formado por uma palavra inteira *taigen* ou *yôgen* com parte de uma palavra *taigen* ou *yôgen*: caso do “hi”.

A seguir, passaremos a analisar os poemas com *haru*, *tokiwa*, *aki* e *hi*.

2.1. Casos de *kakekotoba* com “haru”

As ocorrências de *kakekotoba* com a expressão “haru” são significativas para o estudo dos recursos retóricos, uma vez que servem como exemplo para a análise do tipo classificatório em que há palavras inteiras das classes morfológicas *taigen* e/ou *yôgen*. Escolhemos analisar os poemas com esse significante, não só porque esse *kakekotoba* é um dos mais comuns na antologia, mas também por este se relacionar, muitas vezes, com outros recursos retóricos, como apresentaremos mais adiante.

Como termo homófono, a expressão “haru” pode apresentar diversas acepções. No entanto, como já visto, para cada *kakekotoba* presente em um poema, são atualizados apenas dois significados.

Apresentamos a seguir uma síntese das ocorrências do *kakekotoba* “haru” em *Kokinwakashû*, seguindo a classificação de Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970):

Poema	Significados do <i>kakekotoba</i>	Classe morfológica	Presença de outro recurso
9	1.Despontar (broto na árvore); 2.Primavera	1. <i>yôgen</i> ; 2. <i>taigen</i>	<i>Jokotoba</i>
20	1.Estender (o arco); 2.Chuva de primavera	1. <i>yôgen</i> ; 2. <i>taigen</i>	<i>Jokotoba</i>
25	1.Estender (a roupa); 2.Chuva de primavera	1. <i>yôgen</i> ; 2. <i>taigen</i>	<i>Jokotoba</i>
115	1.Estender (o arco); 2.Primavera	1. <i>yôgen</i> ; 2. <i>taigen</i>	<i>Makurakotoba</i>
127	1.Estender (o arco); 2.Primavera	1. <i>yôgen</i> ; 2. <i>taigen</i>	<i>Makurakotoba</i>
604	1.A perder (de vista); 2.Estender-se	1. <i>yôgen</i> ; 2. <i>yôgen</i>	<i>Jokotoba</i>

A acepção mais comum para “haru” é “primavera”, que pode aparecer como núcleo do sintagma (poemas 9, 115 e 127) ou atuar como adjunto de outra palavra, como ocorre na expressão “chuva de primavera” (poemas 20 e 25). Nessa acepção, o *kakekotoba* é classificado como um *taigen*.

Além disso, o *kakekotoba* “haru” pode ainda assumir outros significados, de acordo com o texto em que está inserido. Sendo *yôgen*, “haru” pode significar “despontar (o broto na árvore)” (poema 9); “estender (o arco)” (poemas 20, 115 e 127); “estender (a roupa)” (poema 25); “estender-se” (poema 604); ou “a perder de vista” (poema 604).

Como já apresentamos no capítulo 1.4 da Parte IV, dedicado à semântica do *kakekotoba*, vimos que este, normalmente, pode servir como conector de duas isotopias: a da natureza e a do homem. Com a exceção do poema 9, podemos notar que estão presentes essas duas isotopias em todos os poemas com o *kakekotoba* “haru”. Por isso, analisaremos a seguir esses poemas, para melhor observar essa função do recurso retórico em estudo.

Inicialmente, tomemos como exemplo o poema 9, do tomo “Poemas de Primavera”, de Ki no Tsurayuki:

雪の降りけるをよめる

霞たち木の芽も春の雪ふれば
花なき里も花ぞ散りける

yuki no furi keru o yomeru

*kasumi tachi ko no me mo **haru** no yuki fure ba
hana naki sato mo hana zo chiri keru*

Poema composto ao cair da neve.

Paira o nevoeiro
E os brotos nas árvores **despontam**.
Com o cair da neve de **primavera**,
Nesse vilarejo, onde não há flores,
Pétalas parecem cair.

Nesse poema, um dos significados do *kakekotoba* ocorre como um *taigen* que pode ser traduzido por “primavera” e está ligado à palavra “neve” (*yuki*), formando a expressão “neve de primavera”. Entre as palavras “haru” (primavera) e “yuki” (neve) está a partícula “no”, que exerce a função de ligação. Essa acepção forma a oração sintática “haru no yuki fureba” (cair da neve da primavera). Outro significado desse recurso retórico corresponde ao *yôgen* “despontar (o broto na árvore)”, que forma a estrutura sintática “ko no me fureba” (os brotos nas árvores despontam). Desse modo, como se pode notar, o *kakekotoba* estabelece uma sobreposição de orações diferentes, interligadas por um termo que pertence a ambas.

No poema 20 a seguir, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Primavera I”, o termo “haru” é parte da palavra composta “harusame” (chuva de primavera):

あづさゆみおして春雨今日降りぬ
明日さへ降らば若菜つみてむ

*azusayumi oshite **haru**same kyô furi nu
asu sae fura ba wakana tsumite mu*

Lançada de um arco de catalpa **estendido**

em toda parte, a chuva de primavera
caiu durante todo o dia de hoje.
Se amanhã ainda chover,
podemos colher ervas novas.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “haru” foi traduzido por “estendido” e “(chuva) de primavera”, como se destacou em sublinhado. Há também o *jokotoba* “azusayumi oshite” (lançada de um arco de catalpa), destacado com sublinhado, associado a “haru”.

Nesse poema, uma das acepções do *kakekotoba* “haru” é parte da palavra composta “harusame” (chuva de primavera), por isso, diferencia-se do caso do poema 9, em que a expressão forma uma palavra inteira, e não apenas parte dela. Nesse primeiro sentido, o *kakekotoba* compõe a oração “harusame kyô furinu” (a chuva de primavera caiu hoje). Outra acepção desse recurso retórico é “estender (o arco)”, que faz parte da oração “azusayumi oshite haru” (o arco de catalpa estendido). Novamente, os dois sentidos do *kakekotoba* formam orações distintas, mas interligadas por esse recurso.

Como estender o arco é uma ação humana e a primavera corresponde a uma estação do ano, existe, neste poema 20, a atuação do *kakekotoba* como um conector das isotopias do homem e da natureza. Assim, um mesmo termo homófono, pertencente a duas orações distintas, fazendo parte de campos semânticos diferentes. Isso contribui para o estilo intelectualizado e inventivo de *Kokinwakashû*, mencionado anteriormente.

No poema 25 a seguir, de Ki no Tsurayuki, do tomo “Poemas de Primavera I”, o *kakekotoba* “haru” também atua como um conector dessas duas isotopias:

「歌たてまつれ」とおほせられし時、よみて奉れる

わがせこが衣春雨降るごとに
野辺の緑ぞ色まさりける

[uta tatemasure] to ooserareshi toki, yomite tatematsureru

waga sekoga koromo haru same furu goto ni
nobe no midori zo iro masari keru

Composto atendendo à ordem do imperador.

Quando chega a primavera,
estação em que estendo a roupa do meu amado,
com a chuva que cai,
o verde do capim e das árvores do campo
torna-se mais intenso.

Nesse poema, o *kakekotoba* possui os significados de “estender (a roupa)” e “chuva de primavera”. O primeiro integra a oração “wa ga seko ga koromo haru (estendo a roupa do meu amado)” e, por ser também uma ação humana, pertencente à isotopia humana. Esta é formada por outros elementos, como “roupa” (*koromo*) e “meu amado” (*waga sekoga*). O segundo sentido compõe a oração “harusame furu (cai a chuva de primavera)”. A isotopia da natureza é formada pelos elementos “chuva de primavera” (*harusame*), “verde do capim e das árvores do campo” (*nobe no midori*), entre outros. Desse modo, o termo “haru” pertence a duas isotopias, conectando-as.

No poema 115, também de Ki no Tsurayuki, do tomo “Poemas de Primavera II”, temos outro exemplo do *kakekotoba* “haru” como conector dessas duas isotopias:

志賀の山越えに女のおほくあへりけるに
よみてつかはしける

あづさ弓春の山辺を越えくれば
道もさりあへず花ぞ散りける

shiga no yamagoe ni onna no ooku aeri keru ni,
yomite tsukawashi keru

azusayumi haru no yamabe o koekure ba
michi mo sariaezu hana zo chiri keru

Poema composto para as mulheres que encontrou no caminho para transpor a montanha de Shiga.

O arco de catalpa estende-se.
Durante a travessia da montanha,
na primavera,
não consigo avançar pelo caminho,
tantas são as flores caindo.

Nesse poema, o *kakekotoba* possui o significado de “primavera” e “estender”. A primeira acepção, integrante da oração “haru no yamabe o koekureba (atravesso a montanha, na primavera)”, é pertencente à isotopia da natureza, junto a outros elementos: “montanhas” (yamabe) e “flores” (hana). Por sua vez, a segunda acepção “estender o arco” forma a oração “azusayumi haru”, integrando a isotopia humana formada também por outros elementos, como “arco de catalpa” (azusayumi), “atravessar” (koekure) e “passar” (sariae), que indicam atividades humanas. Desse modo, a presença de um *kakekotoba* serve para interligar essas duas isotopias.

Da mesma maneira, no poema 127, de Ôshikôchi no Mitsune, do tomo “Poemas de Primavera II”, há acepções iguais às vistas no poema 115:

春の疾く過ぐるをよめる

あづさ弓春たちしより年月の
射るがごとくもおもほゆるかな

haru no toku suguru o yomeru

*azusayumi haru tachi shi yori toshitsuki no
iru ga gotoku mo omooyuru kana*

Poema composto sobre o passar da primavera.

O arco de catalpa **estendido...**
Desde que chegou a **primavera**,
sinto que, como flechas atiradas
por ele, os dias e meses
têm passado rapidamente.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “haru” foi traduzido pelas palavras “estendido” e “primavera”, destacadas com grifo e negrito. O *makurakotoba* “azusayumi” foi traduzido como “o arco de catalpa”. O *himakura* desse *makurakotoba* é “estendido” (haru). No poema, há também o recurso retórico *engo*, que associa as palavras “azusayumi” (arco de catalpa), “haru” (estendido) e “iru” (atiradas).

Nesse poema, há também a oração “azusayumi haru” (o arco de catalpa estendido), em que a acepção de “haru” pertence à isotopia humana, e a oração “haru tachi (chegou a primavera)”, em que outra acepção pertence à isotopia da

natureza. Novamente, há sobreposição de estruturas sintáticas e a conexão de isotopias pela atuação do *kakekotoba*.

No caso do poema 604, de Ki no Tsurayuki, do tomo “Poemas de Amor II”, o termo “haru” está presente em duas orações: “ashi haru (o caniço-de-água que se estende)” e “me mo haru (a perder de vista)”.

津の国の難波の葦のめもはるに
しげきが恋ひと知るらめや

tsu no kuni no naniwa no ashi no me mo haru ni
shigeki wa ga koi hito shiru rame ya

Meu amor é como o caniço-de-água,
que se estende a perder de vista
na praia de Naniwa, do país de Tsu.
Será que minha amada tem ideia
da extensão do sentimento por ela?

Nota: além do *kakekotoba* “haru”, há também no poema o *jokotoba* “tsu no kuni ni naniwa no ashi no me mo haru ni” (o caniço-de-água, que se estende a perder de vista na praia de Naniwa, do país de Tsu), em sublinhado. O capim *Ashi* corresponde à vegetação denominada popularmente como caniço-de-água ou apenas caniço; seu nome científico é *Phragmites communis*.

Na primeira acepção do termo homófono, o estender do caniço-de-água integra a isotopia da natureza. Por outro lado, na segunda acepção, o *kakekotoba* “haru” pertence à isotopia humana, por se referir à ação de ver. Embora os dois casos possam ser classificados morfologicamente como verbo, pode-se notar que o *kakekotoba* também pertence a orações distintas e atua interligando os dois campos semânticos.

Enfim, como se pode observar nesses poemas com o *kakekotoba* “haru”, o termo homófono pode estar presente no poema em orações distintas e pode atuar como conector de isotopias, contribuindo para uma complexidade de sentidos e para formação do estilo intelectualizado e inventivo.

Além da presença do *kakekotoba* como conector de isotopias, há, em todos os poemas mencionados, outros recursos retóricos. Nos poemas 9, 20, 25 e 604 há também *jokotoba* vinculado com o termo “haru”. Já nos poemas 115 e 127 há simultaneamente *makurakotoba* interligado com o recurso “haru”. Desse modo,

podemos notar que, com a presença de mais de um recurso, forma-se uma complexidade de sentido ainda maior, pois o texto contém mais de um ornamento de linguagem. As relações entre os recursos serão analisadas mais adiante, no capítulo 3 desta Parte IV.

2.2. Casos de *kakekotoba* com “tokiwa”

O *kakekotoba* “tokiwa” é o melhor e mais comum exemplo da classe formada por palavras inteiras com um *joshi*, pois há quatro poemas com esse recurso: poemas 148, 251, 362 e 495 da antologia *Kokinwakashû*. Em todas essas ocorrências, esse recurso retórico apresenta os mesmos significados, conforme esquematizado no quadro a seguir:

Poema	Significados do <i>kakekotoba</i>	Classe morfológica	Presença de outro recurso
148	1.no momento; 2.Tokiwa (nome do monte)	1. <i>taigen + joshi</i> ; 2. <i>taigen</i>	<i>Jokotoba</i>
251	1. momento; 2.Tokiwa (nome do monte)	1. <i>taigen + joshi</i> ; 2. <i>taigen</i>	-
362	1.no momento; 2.Tokiwa (nome do monte)	1. <i>taigen + joshi</i> ; 2. <i>taigen</i>	-
495	1.no momento; 2.Tokiwa (nome do monte)	1. <i>taigen + joshi</i> ; 2. <i>taigen</i>	<i>Jokotoba</i>

A primeira acepção é a “no momento”, “na hora”, “no instante”, “quando”, correspondente à expressão *taigen* “toki” acrescida do *joshi* “wa”. “Toki” significa “hora”, “tempo”, por isso, a estrutura toda pode ser traduzida como a expressão “no momento” ou algo semelhante.

A segunda é a correspondente ao *taigen* “Tokiwa”, que indica o nome de um monte localizado em Quioto. Se analisarmos literalmente o nome desse topônimo, temos que “tokiwa yama” significa “monte da imutabilidade” ou “monte da perenidade”. Por isso, esse monte Tokiwa era visto, na Antiguidade, como um lugar em que a passagem do tempo não era percebida, ou seja, onde a natureza não sofria transformações ao longo das estações do ano.

Para melhor compreender a atuação desse *kakekotoba*, passemos à análise dos poemas.

No poema 148, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Verão”, essas duas acepções também estão presentes:

思ひいづるときはの山の時鳥
からくれなゐのふり出でてぞ鳴く

*omoizuru tokiwa no yama no hototogisu
karakurenai no furi idete zo naku*

No momento em que me lembro do passado,
choro com toda a força,
como o cuco que canta,
ferido em sangue,
no monte Tokiwa.

Nesse poema, há uma comparação entre o choro do eu-lírico e o canto do cuco, uma vez que ambos são sofridos, como se estivessem feridos e sangrando. A imutabilidade referida no topônimo Tokiwa se transfere para a permanência do amor do sujeito. No poema, o *kakekotoba* “Tokiwa” pode ser uma palavra inteira *taigen* “Tokiwa”, pertencente à oração “tokiwa no yamano hototogisu karakurenai no furi idete zo naku (como o cuco que canta, ferido em sangue, em Tokiwa yama)”. Ou ainda, o termo homófono pode ser outra palavra inteira *taigen* acrescida de um *joshi* “wa”, pertencente à oração “omoizuru tokiwa (no momento em que me lembro do passado)”.

No primeiro caso, vimos que, como nome próprio do monte ou no seu sentido literal “monte da imutabilidade”, o termo “Tokiwa” pertence à isotopia da natureza. Por outro lado, a expressão “no momento” não compõe uma isotopia definida, tendo em vista não ser um elemento de valor semântico significativo, mas sim um termo de ligação, que pode estabelecer relação com elementos da isotopia da natureza (poemas 251 e 362) ou humana (poemas 148 e 495).

No poema 251 a seguir, de autoria de Ki no Yoshimochi, do tomo “Poemas de Outono II”, há os mesmos significados para o *kakekotoba*, mas a acepção “no momento” faz ligação com um elemento da isotopia da natureza:

秋の歌合しける時によめる

もみちせぬ常盤の山は吹く風の
音にや秋を聞きわたるらむ

aki no utaawase shi keru toki ni yomeru

*momiji se nu tokiwa no yama wa fuku kaze no
oto ni ya aki o kiki wataru ramu*

Poema composto na ocasião de uma competição poética de outono.

Tokiwa, o monte da imutabilidade,
suas folhas verdes, em nenhum momento,
tornar-se-ão vermelhas.
Parece saber do outono
ao ouvir o vento que sopra continuamente.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “Tokiwa” foi traduzido pelas expressões grifadas.

Enquanto no poema 148 “tokiwa”, no sentido de “no momento”, faz ligação à oração “em que me lembro do passado”, no poema 251 a mesma expressão faz ligação à oração “suas folhas verdes (...) tornar-se-ão vermelhas”. No caso do poema 148, há uma ligação com elementos da isotopia humana, pois se trata de lembranças do passado. Por outro lado, no poema 251, há uma ligação com elementos da isotopia da natureza, já que a mudança da cor do ácer é um fenômeno natural. Dessa maneira, pode-se observar que o *kakekotoba* formado por uma palavra acrescida de um *joshi* e uma palavra inteira *taigen* ou *yôgen* pode não funcionar como um conector de isotopias.

Este é o tipo de *kakekotoba* presente também nos poemas 362, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Felicitação”:

秋くれど色もかはらぬ常盤山
よそのもみちを風ぞかしける

*akikure do iro mo kawara nu tokiwa yama
yoso no momiji o kaze zo kashi keru*

Apesar de ser permanente,
Tokiwa yama, o monte da imutabilidade,
mudou de cor no (momento do) outono,
porque o vento trouxe emprestado
o ácer de outro lugar.

Nesse exemplo, como já vimos, “tokiwa” é um *kakekotoba* que pode ser classificado como uma palavra inteira *taigen*, no sentido de “Tokiwa” (nome próprio do monte), e como uma palavra inteira *taigen* acrescida de um *joshi*. No primeiro caso, “tokiwa” faz parte da oração “iro mo kawaranu tokiwayama (Tokiwa, o monte da imutabilidade, mudou de cor)”. No segundo, “tokiwa” pertence à oração “akikuredo tokiwa (no (momento do) outono)”. Como se pode perceber, no poema 362, o tema principal do poema é a própria imutabilidade e há apenas a presença da isotopia da natureza, como no poema 251.

Os mesmos significados do *kakekotoba* “tokiwa” estão também presentes no poema 495, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de amor I”:

思ひ出づる常磐の山の岩つつじ
言はねばこそあれ恋しきものを

omoi izuru tokiwa no yama no iwa tsutsuji
iwane ba koso are koishiki mono o

No momento em que lembro,
em silêncio,
como a azaleia que nasce
entre as rochas do monte Tokiwa,
sinto muitas saudades do meu amado.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “Tokiwa” foi traduzido pelas palavras grifadas.

Nesse exemplo, há uma comparação entre o eu-lírico e a azaleia que nasce no monte Tokiwa. O ponto de contato é o silêncio em que estão rodeados: o sujeito não revela as saudades que sente; a azaleia nasce em silêncio entre as rochas. A expressão “no momento”, presente na oração “omoiizuru toki wa (no momento em que lembro)”, contribui para ligar elementos da isotopia humana, como no poema 148, já citado. Como o outro significado do *kakekotoba* é o topônimo “Tokiwa”, há assim a presença das duas isotopias no poema, mas o *kakekotoba* não exerce necessariamente a função conectora entre elas, tendo em vista que um dos significados é um elemento de ligação.

A partir desses exemplos, é possível notar que nem sempre o *kakekotoba* exerce a função de conector das isotopias humana e da natureza. No entanto, assim como “haru”, o *kakekotoba* “tokiwa” gera complexidade ao poema, uma vez que pode sobrepor estruturas sintáticas e acolher acepções distintas para o mesmo termo “Tokiwa”.

2.3. Casos de *kakekotoba* com “aki”

Poemas com um *kakekotoba* formado por uma palavra inteira *taigen* ou *yôgen* com outra palavra *yôgen* flexionada são muito comuns. Como o *yôgen* pode ser flexionado de muitas maneiras, é fácil encontrar exemplos de *kakekotoba* dessa classe.

O mais comum dos exemplos é o caso do recurso “aki”, correspondente ao *yôgen* “akiru” flexionado. Em todos os casos em que é considerado um *kakekotoba* por Hashimoto, Kuboki e Sugitani (1970), este recurso possui as acepções indicadas no quadro a seguir:

Poema	Significados do <i>kakekotoba</i>	Classe morfológica	Presença de outro recurso
308	1. outono; 2. cansar-se, entediar-se, aborrecer-se, etc.	1. <i>taigen</i> ; 2. <i>yôgen</i>	-
719	1. outono; 2. cansar-se, entediar-se, aborrecer-se, etc.	1. <i>taigen</i> ; 2. <i>yôgen</i>	-
763	1. outono; 2. cansar-se, entediar-se, aborrecer-se, etc.	1. <i>taigen</i> ; 2. <i>yôgen</i>	-
804	1. outono; 2. cansar-se, entediar-se, aborrecer-se, etc.	1. <i>taigen</i> ; 2. <i>yôgen</i>	<i>Makurakotoba</i> e <i>engo</i>
820	1. outono; 2. cansar-se, entediar-se, aborrecer-se, etc.	1. <i>taigen</i> ; 2. <i>yôgen</i>	<i>Engo</i>
822	1. outono; 2. cansar-se, entediar-se, aborrecer-se, etc.	1. <i>taigen</i> ; 2. <i>yôgen</i>	<i>Engo</i>

Nos seis poemas, o *kakekotoba* “aki” atualiza no texto o significado de “outono”, classificado morfológicamente como *taigen*, e de “cansar-se”, “entediar-se”, “perder o interesse”, classificado como *yôgen*. O primeiro significado pertence à isotopia da natureza, enquanto o segundo, à isotopia

humana. Apesar desse ponto em comum em todos esses poemas, há particularidades interessantes, que passaremos a analisar a seguir.

No caso do exemplo do poema 308, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de outono”, o *kakekotoba* liga-se à expressão “hate” (fim, término):

刈れる田に生ふるひつちの穂に出でぬは
世をいまさらにあきはてぬとか

kareru ta ni ouru hitsuchi no ho ni ide nu wa
yo o ima sara ni aki hate nu to ka

No arrozal após a colheita,
o broto que nasceu da raiz cortada
não prospera.
Será que se cansou do mundo?
Será que é porque acabou o outono?

Nesse exemplo, o termo “aki” pode significar “outono” e o verbo “cansar-se”. No sentido de “cansar-se”, o termo está flexionado para ligar-se à expressão “hate”, que atribui ao verbo a noção de “fim”, “término”. Por isso, a expressão completa “aki hate” poderia ser traduzida literalmente como “acabar se cansando” ou “terminou por se cansar”. Os dois sentidos do *kakekotoba* estão presentes em orações distintas e sobrepostas:

- 1) *yo o aki hatenu* (se cansou do mundo)
- 2) *aki hatenu* (acabou o outono)

Como se pode notar, nesse exemplo, o *kakekotoba* serve de conector entre as duas isotopias e gera efeito de complexidade no texto, por sobrepor estruturas sintáticas distintas.

No caso dos poemas 719 e 820, o *kakekotoba* possui os seguintes significados:

- 1) Aki (outono)
- 2) Aki ni au (cansar-se)

Nesse segundo sentido, temos o *yôgen* “aki” integrando a expressão idiomática “aki ni au”, cujo significado é “cansar-se”, “entediarse”.

Vejamos o poema 719, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor IV”:

忘れなむわれをうらむな時鳥
人の秋にはあはむともせず

wasure namu wa re o uramu na hototogisu
hito no aki ni wa awa mu tomo se zu

Não me odeie
por querer te esquecer,
pois você já se entediou de mim e
até mesmo o cuco, cansado das pessoas,
também não quer esperar o outono.

Nota: o cuco, chamado de “hototogisu” em japonês, é um pássaro que surge no verão e parte antes do outono.

Nesse exemplo, há uma metáfora entre o cuco e o amado, cujo ponto de contato é o fato de estarem cansados. O primeiro está entediado com as pessoas, enquanto o segundo, com o eu-lírico. Na tradução, procuramos transmitir essa aproximação entre esses dois sujeitos pelo uso dos verbos sinônimos “entediarse” e “cansar-se”.

No poema 820, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor V”, também temos um exemplo semelhante:

時雨れつつもみづるよりも言の葉の
心の秋にあふぞわびしき

shigure tsutsu momizuru yori mo koto no ha no
kokoro no aki ni au zo wabishiki

Mais triste que o outono,
época das folhas de ácer vermelhas e chuvas intermitentes,
é a mudança do sentimento da amada
que, cansada de mim,
expressa palavras indiferentes.

Nota: o *kakekotoba* “ha” foi traduzido por “folhas” e “palavras”. Além disso, no poema há *engo* formado por “shigure” (chuvas intermitentes), “momiji” (ácer), “ha” (folha) e “aki” (outono).

Nesse exemplo, há uma comparação entre o outono e a mudança de sentimento da pessoa amada, que está cansada do eu-lírico. O ponto de contato é a tristeza existente nos dois elementos e não o cansaço, como ocorre no poema 719.

Como a expressão idiomática “aki ni au” significa tanto “encontrar-se com o outono” como “cansar-se”, nas traduções dos poemas 719 e 820, foi possível manter a expressão palavra a palavra.

Assim, nesses poemas 719 e 820, o *kakekotoba* funciona como conector entre o significado “outono”, da isotopia da natureza, e “cansar-se”, da isotopia humana.

Com relação ao poema 763, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor V”, há presença da expressão idiomática “aki ya ku”, que também significa “cansar-se”, “entediarse”, flexionada em “aki ya ki”:

わが袖にまだき時雨の降りぬるは
君が心に秋や来ぬらむ

wa ga sode ni mada ki shigure no furi nuru wa
kimi ga kokoro ni aki ya kinu ramu

Contínuas, as chuvas caem
sobre a manga do quimono.
Será porque o outono
já chegou no seu coração
e você se cansou de mim?

Nota: No poema, é mencionada a estação de chuvas intermitentes, denominada “shigure”, que cai entre o fim de outono e o começo do inverno. Na tradução, os termos destacados com grifo correspondem ao *kakekotoba*.

Nesse exemplo, há uma comparação entre as lágrimas que molham as mangas do quimono e a chuva intermitente que ocorre no fim de outono. Nos dois elementos comparados, há a mesma sensação de grande quantidade de água. Estão presentes as duas isotopias conectadas pelo *kakekotoba* “aki”.

No poema 804, de autoria de Ki no Tsurayuki, do tomo “Poemas de Amor V”, há ainda o mesmo *kakekotoba*:

初雁の泣きこそ渡れ世の中の
人の心の秋し憂ければ

*hatsukari no naki koso watare yo no naka no
hito no kokoro no aki shi ukere ba*

Como o pato selvagem canta
ao cruzar o céu de outono,
choro sem parar,
pois é triste quando as pessoas
tornam-se entediadas.

Nota: no poema, há o *kakekotoba* “aki”, traduzido pelas palavras “outono” e “entediadas”, em destaque.

Nesse poema, há a comparação entre o pato selvagem que canta e o eu-lírico que chora. As duas isotopias estão em paralelo nesta comparação, uma vez que as figuras “pato selvagem”, “canta”, “cruzar o céu” e “outono” fazem parte da isotopia da natureza, e “choro”, “entediadas”, “pessoas” e “triste” formam a isotopia humana. Assim, o poema é um texto pluriisotópico, com o *kakekotoba* atuando como um conector de isotopia.

O poema 822, de Ono no Komachi, do tomo “Poemas de Amor V”, é o último exemplo de *kakekotoba* com “aki”:

秋風にあふ田の実こそ悲しけれ
わが身空しくなりぬと思へば

*akikaze ni au ta no mi koso kanashi kere
wa ga mi munashiku nari nu to omoe ba*

Triste é ver a semente fugaz
nos campos de arroz varridos pelo vento de outono.
Triste é também ser rejeitado
por uma pessoa a quem estimava,
ao pensar que o amor não vai dar frutos.

Nota: além do *kakekotoba* “aki”, há também, no poema, o *kakekotoba* “ta no mi”, indicado na tradução pelas expressões grifadas “semente (...) nos campos de arroz” e “estimava”.

As acepções de “aki” são também iguais às anteriores, mas com a diferença de que, nesse exemplo, a expressão está presente em “akikaze”. “Kaze” significa “vento”, enquanto a palavra composta por “aki” e “kaze” significa “vento de outono”. A comparação estabelecida neste poema é entre o vento e o amor, ambos em vão, fugazes.

Em suma, em todos esses poemas, estão presentes as isotopias da natureza, ao tratar de fenômenos naturais, aves, plantas, entre outros elementos; e isotopia do homem, ao tratar de sentimentos e ações humanas. Além disso, em todos esses exemplos, o *kakekotoba* funciona como um conector dessas isotopias, uma vez que “outono” faz parte do campo semântico da natureza e “cansar-se”, do campo semântico humano.

2.4. Casos de *kakekotoba* com “hi”

A presença do *kakekotoba* formado pelo significante “hi”, em *Kokinwakashû*, pode dar origem a vários significados, que se combinam dois a dois em cada poema.

O significado mais frequente para esse recurso é o formado pela palavra “omoi”, grafada na língua clássica como “omohi”. Esta tem diversas acepções, como as expostas pelo Dicionário Zen’yaku Kogojiten (2003):

1. Pensamento;
2. Desejo, querer, esperança;
3. Sentimento, amor, paixão;
4. Preocupação;
5. Ódio, raiva;
6. Inferência, imaginação;
7. Luto.

Dentre esses vários significados, nos poemas analisados, “*omoi*” apresenta, principalmente, os de número 1, 2 e 3, conforme esquematizado no quadro a seguir:

Poema	Significados do <i>kakekotoba</i>	Classe morfológica	Presença de outro recurso
470	1. dia; 2. pensamento, lembrança, paixão, sentimentos, etc.	1. <i>taigen</i> 2. <i>taigen</i>	<i>Engo</i>
534	1. fogo, chama (queimar, arder); 2. pensamento, lembrança, paixão, sentimentos, etc.	1. <i>taigen</i> 2. <i>taigen</i>	-
544	1. fogo, chama (queimar, arder); 2. pensamento, lembrança, paixão, sentimentos, etc.	1. <i>taigen</i> 2. <i>taigen</i>	-
596	1. fogo, chama (queimar, arder); 2. pensamento, lembrança, paixão, sentimentos, etc.	1. <i>taigen</i> 2. <i>taigen</i>	<i>Engo</i>
600	1. fogo, chama (queimar, arder); 2. pensamento, lembrança, paixão, sentimentos, etc.	1. <i>taigen</i> 2. <i>taigen</i>	-
643	1. pensamento, lembrança, paixão, sentimentos, etc; 2. sol.	1. <i>taigen</i> 2. <i>taigen</i>	<i>Engo</i>
790	1. fogo, chama (queimar, arder); 2. pensamento, lembrança, paixão, sentimentos, etc.	1. <i>taigen</i> 2. <i>taigen</i>	<i>Engo</i>
1026	1. cor escarlate; 2. pensamento, lembrança, paixão, sentimentos, etc.	1. <i>taigen</i> 2. <i>taigen</i>	-
1028	1. fogo, chama (queimar, arder); 2. pensamento, lembrança, paixão, sentimentos, etc.	1. <i>taigen</i> 2. <i>taigen</i>	-
1030	1. fogo, chama (queimar, arder); 2. pensamento, lembrança, paixão, sentimentos, etc.	1. <i>taigen</i> 2. <i>taigen</i>	<i>Engo</i>

“*Omoi*” pode significar, assim, ora “pensamento”, ora “sentimento”, ora “paixão”, entre outras acepções. Quando estiver junto do verbo “*izuru*”, no caso do verbo composto “*omoizuru*”, significa “lembrar”.

Além de “*omo(h)i*”, o *kakekotoba* “*hi*” desdobra-se em parte da palavra correspondente a “*hi*”, que pode ser a expressão acústica de várias palavras diferentes. “*Hi*” pode significar “dia” (poema 470), “fogo” (poemas 534, 544, 596, 600, 790, 1028 e 1030), “sol” (poema 643) e “cor escarlate” (poema 1026).

Como se pode notar, são comuns os poemas em que há a metáfora entre o fogo e a paixão. Disso podemos extrair a conclusão de que, nos exemplos do *kakekotoba* “*hi*”, esse recurso retórico atua como um conector das isotopias da natureza e humana. Entretanto, para melhor compreender esse fenômeno, passemos à análise de cada um dos poemas.

No poema 470, de Sosei, do tomo “Poemas de Amor I”, o *kakekotoba* pode ser entendido como “pensamento” (*omoi*) e “dia” (*hi*):

音にのみ菊の白露夜はおきて
昼はおもひにあへず消ぬべし

oto ni nomi kiku no shiratsuyu yoru wa okite
hiru wa omo(h)i ni ae zu kenu beshi

Só sei de você por boato.
Como o sereno sobre o crisântemo,
que se põe à noite e desaparece ao amanhecer,
fico pensando em você, sem dormir
e anulo-me durante o dia.

Nota: no poema, há três *kakekotoba*. “Kiku” foi traduzido por “sei” e “crisântemo”. “Okite” foi traduzido por “põe” e por “sem dormir”. Por fim, “(h)i” foi traduzido por “pensar” e “dia”. O *jokotoba* “kiku no shiratsuyu” foi traduzido por “como o sereno sobre o crisântemo”, destacado em sublinhado. Este está associado a “yoru”, destacado em negrito. Além disso, há também, no poema, *engo* associando as palavras “shiratsuyu” (sereno), “okite” (põe) e “kenu” (desaparece).

Neste poema, há uma metáfora entre o sereno e o eu-lírico, uma vez que ambos possuem comportamentos semelhantes durante o dia e a noite. De noite, o sereno se põe, aparecendo, enquanto o eu-lírico fica acordado. De dia, o sereno desaparece, enquanto o eu-lírico se anula. Como os verbos “pôr-se” e “ficar acordado” também fazem parte de outro *kakekotoba*, presente em “okite”, essa metáfora torna-se mais evidente no texto.

Além dos *kakekotoba* “hi” e “okite”, há também o “kiku”, que pode ser traduzido por “saber”, “tomar conhecimento”, “ouvir”, e “crisântemo”. Na tradução, a ideia de pensamento foi apresentada na forma verbal, apesar de, no poema original, “omoi” ser um *meishi* (substantivo).

Como no poema 470 há três *kakekotoba* e um *engo*, consideramos esse texto de grande complexidade de sentido. Além disso, há diversas sobreposições de estruturas sintáticas em decorrência dos diversos significados dos termos homófonos. Se tomarmos apenas o caso do *kakekotoba* “hi” como exemplo, há as seguintes orações sobrepostas no poema:

- 1) *omoi ni aezu* (fico pensando em você);
- 2) *hi ni aezu* (anulo-me durante o dia).

Dessa maneira, a presença do *kakekotoba* é responsável pela complexidade de sentido, uma vez que o texto, pluri-isotópico, possui conectores de isotopia.

Por sua vez, no poema 534, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor I”, o *kakekotoba* “hi” possui o sentido de “paixão”, “amor” e “fogo”:

人知れぬ思ひをつねに駿河なる
富士の山こそわが身なりけれ

hito shire nu omo(h)i o tsune ni suru ga naru
fuji no yama koso wa ga mi nari kere

O oculto fogo
que arde no Monte Fuji,
em Suruga,
parecia ser o de sempre.
No entanto, era minha paixão.

Nesse poema 534, há comparação entre o fogo que arde no Monte Fuji e a paixão do eu-lírico. Esse recurso lingüístico fica ainda mais evidente pelo uso do *kakekotoba* “omo(h)i”, que pode significar “fogo” e “paixão”. Nesse poema, tal recurso retórico atua como um conector de isotopias humana e natural, tendo em vista que o fogo é um elemento natural e a paixão, um sentimento humano.

Da mesma maneira, no poema 544, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor I”, “omoi” possui o sentido de “paixão”, construindo a metáfora “fogo da paixão”:

夏虫の身をいたづらになすことも
ひとつ思ひによりてなりけり

natsumushi no mi o itazura ni nasu koto mo
hitotsu omo(h)i ni yorite nari keri

A mariposa, em vão,
atira seu corpo ao fogo da luminária.
Da mesma forma,
atirei-me ao fogo
da paixão.

Nota: no poema em japonês, é utilizado o termo “natsumushi”, que foi traduzido por “mariposa”. Esse inseto corresponde a uma das fases do ciclo de vida do bicho da seda, cujo nome científico é *Bombyx mori*.

No entanto, diferentemente do fogo do poema 534, que arde no Monte Fuji, o mencionado neste poema 544 é proveniente da luminária. Por isso, neste, há comparação entre o inseto de verão, que se atira ao fogo da luminária, e o eu-lírico, que se perde na paixão. Assim, novamente, o *kakekotoba* “hi” estabelece vínculo entre as isotopias da natureza e do homem.

A mesma metáfora do fogo ocorre também no poema 596, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor II”:

年を経て消えぬ思ひはありながら
夜の袂はなほこほりけり

toshi o hete kienu omo(h)i wa ari nagara
yoru no tamoto wa nao koori keri

Mesmo com o passar do tempo,
a chama dos meus sentimentos
não se apaga.
As lágrimas congelam a manga do quimono
nas noites de solidão.

Nota: na tradução, as palavras “chama” e “apagar” formam um *engo*. Além disso, há também o *kakekotoba* “hi”, traduzido pelos termos destacados com grifo.

Nesse poema 596, há uma metáfora que aproxima a chama, isto é, o fogo, dos sentimentos do eu-lírico. Apesar de “omoi” possuir outros significados além de “sentimento”, como vimos no início deste capítulo 2.4, nesse poema, com base no contexto, podemos observar que esse sentimento é a paixão da pessoa que espera pela visita do amado durante a noite. Há, além do conector de isotopias “omo(h)i”, a palavra “kienu” (não se apaga) com a mesma função, uma vez que tanto a paixão como o fogo podem se apagar.

Muito semelhante ao poema 544, o poema 600 de Mitsune, do tomo “Poemas de Amor II”, traz também a imagem da comparação entre a mariposa e o eu-lírico. Ambos se jogam ao fogo: o primeiro, no fogo da luminária; o segundo, no fogo da paixão:

夏虫をなにかいひけむ心から
われも思ひに燃えぬべらなり

*natsumushi o nani ka ii kemu kokoro kara
ware mo omo(h)i ni moe nu bera nari*

Como posso chamar de estúpida
a mariposa, que se joga ao fogo da luminária,
se eu mesmo
me destruo em ardentes sentimentos
por minha amada.

Nota: na tradução, os termos correspondentes ao *kakekotoba* estão destacados com sublinhado.

Neste poema, o *kakekotoba* “omo(h)i” pode significar tanto a figura “fogo”, pertencente à isotopia da natureza, como a figura “sentimentos”, formadora da isotopia do homem. Assim, mais uma vez, o recurso retórico relaciona esses dois campos semânticos.

No poema 643, de Ôe no Chisato¹⁰², do tomo “Poemas de Amor III”, “hi” surge como “sol”:

今朝はしもおきけむ方もしらざりつ
思ひいづるぞ消えてかなしき

*kesa wa shimo oki kemu kata mo shira zari tsu
omo(h)iizuru zo kiete kanashiki*

Nesta manhã, havia geada
e acordei, sem saber ao certo como,
tomado por uma tristeza.
Ao lembrar, continuo com vontade de desaparecer,
tal qual a geada com o nascer do sol.

Nota: no poema, há o *kakekotoba* “(h)i”, traduzido pelos termos grifados.

No poema 643, há duas orações sintáticas em paralelo no poema:

1) *omoi izuru* (lembrar)

¹⁰² O poeta Ôe no Chisato (datas desconhecidas) era um dos *Trinta e Seis Poetas Geniais*. Possui cerca de 31 poemas em antologias oficiais.

2) *hi izuru* (o sol nasce)

Na primeira estrutura, “*omo*” forma um verbo composto com “*izuru*”, podendo ser traduzido por “lembrar”. Já na segunda estrutura, “*izuru*” acompanha o *meishi* “*hi*”, podendo ser traduzido como “o sol nasce”. Como se pode notar, cada um dos significados do *kakekotoba* faz parte de uma isotopia, humana ou natural.

No poema 790, outro exemplo com o mesmo *kakekotoba* “*omo(h)i*”, há também a aproximação do fogo com os sentimentos. Este é um poema da irmã mais velha de Ono no Komachi, do tomo “Poemas de Amor V”:

あひ知れりける人の漸く離れがたになりける間に、
焼けたる茅の葉に文を挿してつかはせりける

時すぎてかれゆく小野の浅茅には
いまは思ひぞたえず燃えける

*ai shireri keru hito no yooyaku kare gata ni nari keru aida ni
yake taru chi no ha ni fumi o sashite tsukawa seri keru*

*toki sugite kareyuku ono no asaji ni wa
ima wa omo(h)i zo taezu moe keru*

Poema amarrado a uma folha queimada de bambu e enviado a alguém que amou a poetisa, mas que agora parte.

O tempo passa e
o capim rasteiro
do seco campo de Ono
arde incessantemente,
assim como, hoje, os meus sentimentos.

Diferentemente do fogo da luminária ao qual se atira a mariposa, nesse poema 790, há metáfora entre o fogo que arde no seco campo de Ono e os sentimentos do eu-lírico. O ponto de contato entre esses dois elementos é o fato de arderem sem parar. Assim, não só o *kakekotoba* “*omo(h)i*” (fogo ou sentimento), mas também o termo “*moekeru*” (arder, queimar) atuam como conectores das isotopias da natureza e do homem.

No próximo poema com o mesmo *kakekotoba* “omo(h)i” há um significado diferente para “hi”. Como veremos, neste poema 1026, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Formas Variadas”, “hi” faz parte de “omoi” (sentimentos) e também significa “hi” (cor escarlate):

耳成しの山のくちなし得てしがな
思ひの色の下染めにせむ

miminashi no yama no kuchinashi ete shigana
omo(h)i no iro no shitazome ni se mu

Queria ter a muda gardênia
da surda montanha Miminashi,
para usar como tingimento-base
e ocultar nele meus sentimentos
sob a cor escarlate.

Nota: na tradução, destacamos com sublinhado as duas palavras correspondentes ao *kakekotoba*. A cor escarlate era utilizada para fazer o tingimento do tecido de uma cor de base, antes da cor definitiva almejada. Ela corresponde a uma cor vermelho escuro, utilizada na roupa de funcionários públicos de quarto ou quinto nível.

Há neste exemplo uma interessante aproximação entre o ocultar da cor para fazer o tingimento e o encobrir da consciência pela falta de falar e escutar. Como a planta gardênia encontrada na montanha Miminashi era, segundo o poema, utilizada para tingir o tecido com a cor escarlate e esconder a cor anterior, o eu-lírico deseja possuir artifício semelhante para ocultar também os seus próprios sentimentos. Desse modo, o *kakekotoba* continua atuando como um conector, já que a cor escarlate, proveniente do fruto, é um elemento da isotopia da natureza e os sentimentos pertencem à isotopia humana.

Muito semelhante ao poema 534, o poema 1028, da ama de leite do clã Ki, localizado no tomo “Poemas de Formas Variadas”, traz novamente o tema do fogo do Monte Fuji:

富士の嶺のならぬ思ひに燃えば燃え
神だに消たぬむなし煙を

*fuji no ne no nara nu omo(h)i ni moe ba moe
kami da ni keta nu munashi keburi o*

Como o fogo do Monte Fuji,
que ardam intensamente
os sentimentos inalcançáveis.
Nem os deuses são capazes
de apagar essa fumaça vã.

O fogo que queima intensamente no Monte Fuji é como os sentimentos do eu-lírico. Por isso, mais uma vez, nesse poema, há a metáfora do fogo dos sentimentos, fazendo com que “omo(h)i” atue como um conector das isotopias natural e humana.

Por fim, o último exemplo com o mesmo *kakekotoba* é o poema 1030, de Ono no Komachi, do tomo “Poemas de Formas Variadas”:

人に逢はむ月のなきには思ひおきて
胸はしり火に心焼けけり

*hito ni awa mu tsuki no naki ni wa omo(h)i okite
mune hashiri bi ni kokoro yake keri*

Quando não consigo ver meu amado
na noite escura sem luar,
fico acordada, perdida em pensamentos,
e deixo meu coração se queimar
no crepitar da brasa que arde no meu peito.

Nota: no poema há três *kakekotoba*: “hi”, “oki” e “hashiribi”. Estes foram traduzidos, respectivamente, pelos termos grifados “pensamentos” e “queimar” (implícito o sentido de fogo); “acordada” e “brasa”; e “crepitar” e “arde”.

Estão presentes, no poema, diversas figuras do campo semântico do fogo: “hi” (fogo), “oki” (brasa) e “hashiri bi” (crepitar, fagulhas que estalam do fogo, pulando para fora). Como esses termos também são homófonos, conforme indicado em nota à tradução, podemos observar que são todos conectores das isotopias da natureza e humana.

A partir da análise do *kakekotoba* “omo(h)i” nesses poemas, podemos observar que esse recurso retórico contribui para uma complexidade sintática,

sobrepondo orações, e uma complexidade semântica, já que atua como conector de isotopias.

De um modo geral, chegamos a essa mesma conclusão ao analisar os demais paradigmas “haru”, “tokiwa” e “aki”. Na maioria dos exemplos, houve sobreposição de estruturas sintáticas e de isotopias (natural e humana) devido ao papel exercido pelo recurso retórico.

3. Análise da relação entre o *kakekotoba* e outros recursos retóricos

3.1. O *kakekotoba* e o *mono no na*

O *kakekotoba* distingue-se do jogo de palavras denominado *mono no na* (literalmente, pode ser traduzido como “nome de coisas”). O *mono no na* ou *butsumei* ou *kakushidai* é uma espécie de anagrama, pelo qual uma palavra referente a um objeto está escrita no poema. Esse objeto não faz parte diretamente do contexto manifestado no poema (MASUDA, 1993, p. 152), ao contrário do que ocorre com o *kakekotoba*, que faz com que duas palavras sejam atualizadas no texto.

No entanto, ainda que a palavra escondida não esteja diretamente atualizada no poema, ela contribui com o sentido, relacionando com os significados das palavras de forma mais abstrata.

Em *Kokinwakashû*, há 47 poemas com *mono no na* no tomo X e em outros tomos, de forma espalhada (Ibid., p. 153).

Para melhor compreender o seu funcionamento, passemos a analisar o poema 57, de Ki no Tomonori, do tomo “Poemas de Primavera I”:

桜の花のもとにて、年の老いぬることをなげきてよめる

色も香もおなじ昔に咲くらめど
年ふる人ぞあらたまりける

sakura no hana no moto nite toshi no oi nuru koto o nagekite yomeru

*iro mo ka mo onaji mukashi ni sakura me do
toshi furu hito zo aratamari keru*

Poema composto ao lamentar o passar dos anos ao pé da cerejeira em flor.

A cor e o perfume
das **flores de cerejeira** que desabroçam
são os mesmos.
Mas o homem, que envelhece,
enfraqueceu!

Nota: no poema original, estava escondida a palavra “sakura”, que foi traduzida como “flores de cerejeira”.

Nesse poema, a palavra “sakura”, de três moras, está escondida. Ela é formada pelo verbo “saku” (desabrochar, florescer) e o morfema gramatical “ramu”, flexionado em “rame”, que indica suposição. No texto do poema não há referência à flor de cerejeira, mas apenas a sua cor e seu perfume. Com o uso do *kotobagaki*, prefácio ao poema, é possível descobrir que o poema trata da flor de cerejeira (sakura), mas essa informação não está inserida no poema. Nesse caso, há consenso entre os estudiosos de que “sakura” não é um *kakekotoba*, mas um *mono no na*, já que não integra diretamente o poema, mas apenas, de forma indireta, está inserido sonoramente e está mencionado no *kotobagaki*.

O *mono no na* pode ser de vários tipos, como os recursos retóricos *oriku* e do *kutsukamuri* ou *kutsukaburi*. Como já vimos, o *oriku*, como um acróstico, é formado com as cinco moras iniciais de cada verso, e o *kutsukamuri*, com as cinco moras finais. Além dessas duas formas, o *mono no na* também pode estar em qualquer parte do poema, até mesmo pode ser uma palavra formada por moras seguidas no mesmo verso. Por isso, o *mono no na* não tem métrica fixa, podendo ter mais ou menos cinco moras.

Outro fator interessante é observar que o *mono no na* é intencional em *Kokinwakashû*, assim como o *kakekotoba*. Essa certeza de que havia palavras escondidas nos textos nem sempre foi alcançada por Saussure em seus estudos sobre os anagramas (JAKOBSON, 1990, p. 12), mas, no caso dos poemas de *Kokinwakashû*, ela está presente, pelo menos, nos poemas do tomo X.

Apesar de Masuda Shigeo (1993, p. 153) afirmar que, na época dessa antologia, as pessoas pareciam não saber definir exatamente o que era o *mono no na*, esse jogo de palavras já era praticado de forma proposital no texto. Observando o tomo X, cujo título “*Mono no na*” (Poemas de Nomes de Coisas) já revela a motivação, e os tópicos, que correspondem às palavras escondidas, podemos notar que há intenção em criar o jogo de palavras.

Outra informação de como o poema era feito pode ser encontrada no *kotobagaki* do poema 439, do tomo “Poemas de Nomes de Coisas”, de Ki no Tsurayuki:

朱雀院の女郎花合の時に、「をみなへし」といふ
五文字を句のかしらにおきてよめる

小倉山峰たちならし鳴く鹿の
経にけむ秋を知る人ぞなき

*suzakuin no ominaeshi awase no toki ni “ominaeshi” to iu
itsumoji o ku no kashira ni okite yomeru*

*ogura yama **mine** tachinarashi **naku** shika no
he ni kemu aki o **shiru** hito zo naki*

Poema composto para a Competição Suzakuin Ominaeshi, usando as cinco sílabas de “ominaeshi” para começar os versos.

O veado que vive
no topo da Montanha Ogura
chora tristemente.
Quantos outonos se foram,
ninguém o sabe.

Nota: no poema original, a palavra “ominaeshi” está escondida sob a forma de acróstico. Para visualizar, destacamos em negrito no poema em japonês transliterado em letras romanas.

As palavras do *mono no na* correspondem, normalmente, a nomes de pássaros, flores, insetos, árvores, entre outras. No caso do poema 439, está escondido o nome da flor “ominaeshi”.

A formação de sentido do *mono no na* parece ser mais complexa que o *kakekotoba* e necessitaria de uma análise mais detalhada.

3.2. O *kakekotoba* e o *mitate*

De acordo com o Dicionário Kôjien (2008) de língua japonesa, como técnica expressiva de linguagem utilizada em *waka*, *haikai*, *kabuki* e *kesaku bungaku* (literatura popular), o *mitate* é uma expressão que compara um objeto com outro.

Para alguns pesquisadores, o *mitate* é uma espécie de *kakekotoba*, pois gera uma coexistência de imagens em um mesmo texto. Essa é a opinião de Kobayashi (2001, p. 64), para quem o *mitate* poderia ser chamado de *ken'yôhō*, isto é, a silepse da língua portuguesa.

Como apresentado no capítulo 1 desta Parte IV, silepse é o “emprego de um vocábulo ao mesmo tempo no sentido próprio e no sentido figurado” (Dicionário Houaiss, 2004). Assim, como a silepse se restringe aos possíveis significados de uma palavra, não podemos afirmar exatamente que o *mitate* ou o *kakekotoba* seja esse recurso. Pelo contrário, em poesia clássica, há um uso mais amplo de aproximação de imagens do que a que ocorre na silepse.

Para visualizar mais claramente essa diferença, tomemos como exemplo o poema 9, de Ki no Tsurayuki, do tomo “Poemas de Primavera I”, já citado neste trabalho:

雪の降りけるをよめる

霞たち木の芽も春の雪ふれば
花なき里も花ぞちりける

yuki no furi keru o yomeru

*kasumi tachi ko no me mo **haru** no yuki fure ba
hana naki sato mo hana zo chiri keru*

Poema composto ao cair da neve.

Paira a névoa
e os brotos nas árvores **despontam.**
Com o cair da neve de **primavera,**
Nesse vilarejo, onde não há flores,
Pétalas parecem cair.

Este é um exemplo fácil de ser compreendido, pois traz uma das formas de *mitate* mais comuns da antologia *Kokinwakashû*. Como se pode notar, o cair da neve é comparado com o cair das pétalas das flores das árvores. No *aqui e agora* da enunciação, está presente apenas a neve de início de primavera, mas a imagem do cair das pétalas das flores, ainda que estas não existam ainda, surge na imaginação do eu-lírico, que as visualiza em comparação com a neve. O ponto de contato dessa comparação é o movimento de queda, realizado pela neve e pelas pétalas.

O *mitate* na poesia clássica revela que a imagem poética construída no texto não necessariamente aponta para realidade da natureza. Como toda representação, a poesia é mentirosa e não retrata o verdadeiro ser da natureza. As imagens presentes no poema estabelecem o *parecer* da realidade e jamais a realidade do *ser* em si. O texto nos revela a percepção do poeta-sujeito, como resultado da sua visão.

Nas palavras de Merleau-Ponty, (2004, p. 42), a visão “é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término do qual somente me fecho sobre mim”. Assim, é por meio da percepção visual que o sujeito consegue estar em conjunção com o ausente, isto é, com elementos que não fazem parte do *ser*, mas apenas do *parecer*.

Como afirma Greimas (2002), “somente o parecer, enquanto o que pode ser - a possibilidade -, é, vivível”. Pode-se, portanto, por meio da visão, viver o *parecer*, ainda que este seja do plano da *imperfeição*.

O efeito gerado pelo *mitate*, desse modo, decorre da própria percepção do sujeito. Este, envolto em suas paixões, conhece, por meio de seus sentidos, o que *parece ser* a realidade externa. Portanto, a realidade do sujeito limita-se ao que sua percepção apreende de conhecimento.

Nesse sentido, o semioticista Fontanille (2003, p. 29) esclarece que a partir de nossa percepção do mundo exterior é que surgem os significantes, mas é a partir da percepção do mundo interior que surgem os significados:

(...) nossas percepções do mundo “exterior”, de suas formas físicas e biológicas, fornecem os significantes; a

partir de nossas percepções do mundo “interior”, conceitos, afetos, sensações e impressões, formam-se os significados. (nossa tradução)

Fontanille (2003, p. 29) também explica que esses dois tipos de percepção (do mundo exterior e interior) interagem para formar um sistema de valores. No poema, o sujeito tem a percepção de que pétalas caem, ainda que não haja flores nas árvores do vilarejo. Podemos notar que o sujeito é tomado da ansiedade pela chegada da primavera, o que faz com que ele antecipe a visão do tempo vindouro. Assim, parece haver pétalas e flores no momento em que, de fato, existem apenas brotos nas árvores e neve. Há então um distanciamento entre o real e o percebido pelo sujeito.

O sujeito encontra-se na espera pelo evento, o que faz com que seus sentidos antecipem a percepção como se já houvesse a chegada do objeto desejado. O sujeito da espera é afetado por paixões, o que faz com que o objeto ausente se torne presente. Nesse mesmo sentido, Merleau-Ponty (2004, p. 20), tratando da visão do pintor, afirma: “ver é ter à distância”. Assim, o sujeito que vê a flor sente que a possui, sente que esta está presente.

“O olho é a janela da alma”, afirma Merleau-Ponty (2004). Assim, é o olhar que possibilita uma mudança no estado passional de alguém, cuja alma é tomada de paixões que justificam suas ações, seus estados passionais e a representação da *tela do parecer* construída no texto poético.

Com o objetivo de nos aprofundarmos um pouco mais nesse fenômeno, passemos, então, à definição de *mitate* na poesia clássica de acordo com alguns dos estudiosos desse tema.

Para Duthie (2008, p. 29), pode-se definir *mitate* como uma “confusão” da percepção visual que pode ser ilustrada pela expressão “ver uma coisa como outra”. Esse estudioso afirma que ocorre *mitate* quando há uma “confusão visual entre duas coisas diferentes que se assemelham”. Ou seja, como vimos no poema 9, é pelo ponto de contato entre as imagens dos objetos que se forma a comparação.

Preferiremos não utilizar o termo “confusão”, pois em português este possui sentido pejorativo como sinônimo de “engano”, “equivoco”. Além disso, também pode ser entendido como “mistura” (Dicionário Houaiss, 2004). Na verdade, as pétalas e a neve estão simultaneamente presentes no imaginário do sujeito, mas não de forma misturada ou confusa.

Segundo Tani (2006, p. 82), *mitate* pode ser definido com a seguinte fórmula:

ほんとうは____じゃないものを、____と見なす
(Fazer algo parecer o que, na verdade, não é)

Por apresentar o *mitate* como um método de expressão artística que consiste em fazer parecer um objeto como se fosse outro, acreditamos que a definição de Tani seja adequada.

Para melhor compreender esse ponto de vista, tomemos o poema 59, de Ki no Tsurayuki, do tomo “Poemas de Primavera I”, como exemplo:

「歌たてまつれ」とおほせられし時に、よみて奉れる

桜花咲きにけらしなあしひきの
山の峡より見ゆる白雲

“uta tatematsure” to ooserareshi toki ni, yomite tatematsureru

sakurabana saki ni kerashi na ashihiki no
yama no kai yori miyuru shirakumo

Poema composto por ordem de Sua Majestade para apresentar poemas.

Parece
que as cerejeiras floresceram
esplendidamente!
Por entre as montanhas,
nuvens brancas são vistas.

Nota: no poema original, havia um recurso retórico *makurakotoba* que acompanhava a palavra “montanhas”, cujo significado se perdeu com o tempo e não pode ser traduzido para o português.

Nesse poema, as nuvens brancas fazem com que o eu-lírico veja

cerejeiras em flor nas montanhas. Este é mais um exemplo de *mitate*, em que um objeto, de acordo com a percepção do sujeito, passa a ser visto como outro. Assim, as flores passam a estar presentes na percepção do sujeito afetado por paixões.

De forma semelhante, o estudioso Jun Kubota (1993, p. 64) define *mitate* da seguinte maneira:

ある物を他のものになぞらえて表現すること。
(Expressão que compara uma coisa com outra).

A chave principal para entender esta definição está na palavra “nazoraete”, forma flexionada do verbo “nazoraeru”, que pode significar além de “comparar” também “imitar”, “copiar”, “considerar”, “interpretar”, entre outros sentidos. Devido ao sentido de “imitar”, o *mitate* era visto antigamente como uma cópia, uma imitação (Idem).

Para definir mais precisamente o *mitate*, Kubota defende que essa forma expressiva não se confunde com o *kakekotoba*. Para esclarecer essa diferença, esse estudioso apresenta os seguintes exemplos de *mitate* citados pelo compêndio de crítica poética (*karonshû*) de Toshiyori Zuinô (Idem):

- 1) Comparar a flor de cerejeira com as nuvens brancas;
- 2) Comparar as flores que caem com a neve;
- 3) Comparar as flores de ameixeira com a veste da irmã menor;
- 4) Comparar a flor de *U* (*deutzia crenata*) com as ondas da Ilha de Magaki;
- 5) Comparar o ácer (*momiji*) com o tecido japonês;
- 6) Comparar o orvalho sobre o campo com bolas;
- 7) Comparar o vento com as lágrimas que aparecem na manga do quimono;
- 8) Comparar o gelo da praia com a superfície do espelho;
- 9) Comparar o amor com a caixa que serve como incensório;
- 10) Comparar o falcão com o galho da árvore.

Como podemos notar por essa lista de ocorrências de *mitate*, na comparação entre os objetos existe um ponto de contato. Por exemplo, entre o gelo que se forma na praia e a superfície de espelho existe em comum o aspecto liso e refletidor de imagens. Assim, diferentemente do *kakekotoba*, em que não há ponto de contato entre os significados correspondentes ao termo homófono, o *mitate* pode ser entendido como uma comparação.

No entanto, apesar de não se confundirem, para que haja o *mitate*, é importante também o uso do recurso retórico *kakekotoba*. Embora nem sempre o *mitate* decorra do emprego desse recurso, é comum o aparecimento simultâneo das duas técnicas nos poemas da antologia *Kokinwakashû*.

O *kakekotoba* e o *mitate* geram duplicidades no poema. O primeiro possibilita a ampliação do significado de um termo do plano da expressão, dando origem a dois significados no plano do conteúdo. Já o *mitate* torna o que é uno em dois objetos percebíveis simultaneamente. Dessa maneira, o uso dos dois recursos contribui para a multiplicidade de sentidos do *parecer*.

Se compararmos o poema 9, em que há *kakekotoba*, e o poema 59, em que não há, podemos notar que há maior complexidade de sentido no primeiro texto. Por isso, acreditamos que o *kakekotoba* amplia o significado, bem como o *mitate*, mas estes devem ser considerados técnicas distintas.

Enfim, enquanto o recurso retórico do *kakekotoba* atua no próprio *ser* do poema, o *mitate* atua no *parecer* percebido pelo sujeito. Apesar de terem papéis distintos no poema e poderem estar presentes independentemente um do outro, observamos que a presença do *kakekotoba* para a realização da técnica do *mitate* é muito proveitosa, uma vez que também contribui para produzir efeitos de duplicidade.

3.3.O *kakekotoba* e o *makurakotoba*

Há duas possibilidades de haver um *kakekotoba* e um *makurakotoba* em um mesmo poema. A primeira é a presença dos dois recursos sem um estar ligado

ao outro. A segunda é a presença dos dois recursos ligados pela relação que caracteriza um *makurakotoba*.

Como exemplo desta primeira possibilidade, temos o poema 22, de Ki no Tsurayuki, do tomo “Poemas de Primavera I”:

「歌たてまつれ」とおほせられし時、よみて奉れる

春日野の若菜摘みにや白妙の
袖ふりはへて人のゆくらむ

“uta tatematsure” to ooserareshi toki, yomite tatematsureru

*kasuga no no no wakana tsumi ni ya shirotae no
sode furiaete hito no yuku ramu*

Poema composto por ordem do soberano.

Nos campos de Kasuga,
talvez para colher ervas jovens,
balançam as brancas
mangas das pessoas
que, com sacrifício, para longe vão.

Nota: no poema, o *makurakotoba* “shirotaeno”, relacionado a “sode”, foi traduzido por “brancas”. O *kakekotoba* “furiaete” foi traduzido por “balançam” e “com sacrifício”, destacados com grifo.

Normalmente, em poemas desde a antologia *Man'yôshû*, o *makurakotoba* “shirotaeno” está vinculado a termos do campo semântico de vestuário, como “koromo” (roupa, veste), “sode” (manga do quimono), “tamoto” (manga do quimono), “himo” (cordão de amarrar o quimono), “obi” (faixa de amarrar o quimono), ou a do campo semântico de tempo, como “kumo” (nuvem) e “yuki” (neve). Neste exemplo, esse recurso retórico está ligado a “sode”. Nesse mesmo texto, há ainda o *kakekotoba* “furiaete”, cujos significados são: “balançar” e “com sacrifício, com esforço”.

Como se pode notar, o *makurakotoba* não forma relação fixa com o *kakekotoba*, por isso, não existe um vínculo entre eles. Portanto, não há vínculo como o existente entre o *makurakotoba* e o *himakura*.

A segunda possibilidade de presença desses dois recursos retóricos é por meio da ligação fixa *makurakotoba-himakura*. Como já abordado no capítulo 2 da Parte III deste trabalho, existe um tipo de *makurakotoba* que se liga ao *kakekotoba*, como é o caso do poema 409, de suposta autoria de Kakinomoto no Hitomaro, do tomo “Poemas de viagem”:

ほのぼのと明石の浦の朝霧に
島隠れゆく船をしぞ思ふ

この歌は、ある人のいはく、柿本人麿がなり

*honobono to akashi no ura no asa kiri ni
shima kakure yuku fune o shi zo omou*

kono uta wa, aru hito no iwaku, kakinomoto no hitomaro ga nari

Vagamente clareia o dia,
na enseada de Akashi.
Contemplo comovido o barco
que vai se escondendo atrás da ilha,
dentro da neblina da manhã.

Este poema é atribuído a Kakinomoto no Hitomaro.

Nota: no poema, o *makurakotoba* “honobono” foi destacado com sublinhado e o *himakura* “akashi”, com negrito. Este também corresponde ao *kakekotoba* “Akashi”, destacado com negrito e sublinhado.

Como se pode notar, o *makurakotoba* é composto por uma repetição do som vocálico /o/ e do nasal /n/, assim como pelo par consonantal vozeado e desvozeado “ho” (lê-se “ro”, como em “Roma”) e “bo” (como em “bola”). Além disso, há grande semelhança sonora entre /b/ e /t/, ambas consoantes oclusivas. Portanto, há grande influência da sonoridade nessa relação.

O termo associado “Akashi” é um *kakekotoba* que pode significar: 1) Akashi, nome próprio de uma cidade na atual Província de Hyôgo; 2) “abrir o tempo”, “clarear”.

Como vimos na definição de *makurakotoba*, a relação entre esse recurso e o *himakura* é fixa, uma vez que representa um conhecimento compartilhado por

pessoas de determinada sociedade. Se observarmos, neste exemplo, o *makurakotoba* está vinculado ao topônimo “enseada de Akashi” (LACURE, 1997, p. 29).

“Honobonoto” significa ao mesmo tempo “suave, vago, delicado” e “coração suavemente aquecido”. Enquanto *makurakotoba*, tem o significado de “vagamente” e liga-se, de forma fixa, a termos vinculados à luz, claridade. A enseada de Akashi é uma localidade de onde se pode ver a ilha Awajishima do lado leste, cujo significado literal do nome está vinculado também à ideia de claridade¹⁰³. Em suma, neste exemplo, a relação entre o *makurakotoba* e o *kakekotoba* coincide com a existente entre o *makurakotoba* e o *himakura*.

Se observamos o poema 144, de Sosei, do tomo “Poemas de Verão”, podemos analisar outro tipo de relação entre o *makurakotoba* e o *kakekotoba*:

奈良の石上寺にて、時鳥の鳴くをよめる

いそのかみふるき都のほととぎす
声ばかりこそ昔なりけれ

nara no isonokami nite hototogisu no naku o yomeru

*isonokami furuki miyako no hototogisu
koe bakari koso mukashi nari kere*

Poema composto no templo Isonokami, de Nara, ao ouvir o canto do cuco.

No templo Isonokami,
em **Furu**, na antiga capital,
apenas o canto do cuco
é o mesmo,
desde tempos remotos.

Nota: na tradução, o termo “Isonokami” corresponde ao *makurakotoba* “Isonokami”, destacado com sublinhado. “Furu” (nome próprio) e “antiga” correspondem ao *kakekotoba* “furu”, destacado em negrito e sublinhado. “Furu” também é o *himakura* de “isonokami”.

¹⁰³ Na obra *Genji Monogatari*, a enseada de Akashi é o lugar em que Hikaru Genji se refugia ao ser perseguido pela facção política de Kokiden e conhece a bela Akashi no Kimi.

Neste exemplo, o *kakekotoba* também pode significar o topônimo “Furu”, localidade em que está o templo Isonokami. No entanto, há ligação entre o *makurakotoba* “Isonokami” e “furu (ki)”, na acepção de “antigo, velho” (Dicionário Kôjien, 2008).

Assim, como se pode notar, nem sempre o *makurakotoba* liga-se ao significado correspondente ao topônimo. E a relação entre o *makurakotoba* e o *kakekotoba* restringe-se a apenas um dos significados do termo homófono.

A fim de elucidar ainda mais essa questão, analisemos também o poema 127, de Ôshikôchi no Mitsune, do tomo “Poemas de Primavera II”:

春の疾く過ぐるをよめる

あづさ弓春たちしより年月の
射るがごとくもおもほゆるかな

haru no toku suguru o yomeru

*azusayumi haru tachi shi yori toshitsuki no
iru ga gotoku mo omooyuru kana*

Poema composto sobre o passar da primavera.

O arco de catalpa **estendido**...
Desde que chegou a **primavera**,
sinto que, como flechas atiradas
por ele, os dias e meses
têm passado rapidamente.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “haru” foi traduzido pelas palavras “estendido” e “primavera” destacadas com grifo e negrito. O *makurakotoba* “azusayumi” foi traduzido como “o arco de catalpa”. O *himakura* desse *makurakotoba* é “estendido” (haru). No poema, há também o recurso retórico *engo*, que associa as palavras “azusayumi” (arco de catalpa), “haru” (estendido) e “iru” (atiradas).

Neste exemplo, o *makurakotoba* “azusayumi”, cujo significado é “arco de catalpa”, encontra-se vinculado à acepção “estender” do *kakekotoba* “haru”. Neste poema, o termo homófono pode significar “primavera” ou “estender”, mas, como se pode facilmente notar pelo significado das palavras, há apenas vínculo entre o *makurakotoba* e “estender” (Dicionário Zen’yaku Kogojiten, 2003). Por isso,

podemos observar que não há aproximação entre esse recurso retórico e a acepção “primavera”.

Em síntese, o *makurakotoba* e o *kakekotoba* podem estar ou não relacionados no poema. Nos casos em que há um vínculo fixo, este ocorre entre o *makurakotoba* e uma das acepções do *kakekotoba*.

3.4. O *kakekotoba* e o *jokotoba*

Já abordamos no capítulo 4 da Parte III que, dentre o número de ocorrências de *jokotoba*, é grande a presença simultânea com o *kakekotoba*. Esse fato reflete o estilo característico da antologia analisada, definido como intelectualizado. Com grande quantidade de recursos retóricos, os poemas são tecnicamente bem trabalhados e demonstram uma preocupação com a sofisticação formal.

Assim como a relação entre o *kakekotoba* e o *makurakotoba*, é possível haver duas possibilidades de presença nos poemas. A primeira é sem vínculo entre o *jokotoba* e o *kakekotoba*. E a segunda, com vínculo.

Para exemplificar essa primeira possibilidade, podemos citar o poema 470, de Sosei, do tomo “Poemas de Amor I”:

音にのみ菊の白露夜はおきて
昼はおもひにあへず消ぬべし

oto ni nomi kiku no shiratsuyu yoru wa okite
hiru wa omo(h)i ni ae zu kenu beshi

Só sei de você por boato.
Como o sereno sobre o crisântemo,
que se põe à **noite** e desaparece ao amanhecer,
fico pensando em você, sem dormir
e anulo-me durante o dia.

Nota: no poema, há três *kakekotoba*. “Kiku” foi traduzido por “sei” e “crisântemo”. “Oki” foi traduzido por “põe” e por “sem dormir”. Por fim, “(h)i” foi traduzido por “pensar” e “dia”. O *jokotoba* “kiku no shiratsuyu” foi traduzido por “como o sereno sobre o crisântemo”, destacado em sublinhado. Este está

associado a “yoru”, destacado em negrito. Além disso, há também, no poema, *engo* associando as palavras “shiratsuyu” (sereno), “okite” (põe) e “kenu” (desaparece).

Neste exemplo, o *jokotoba* “kiku no shiratsuyu” (como o sereno sobre o crisântemo) forma uma relação com o termo “yoru”, que não é um *kakekotoba*. Apesar de haver três palavras homófonas no poema, nenhuma destas é determinada pelo *jokotoba*. Na prática, a presença do *kakekotoba* e do *jokotoba* é aleatória, sem vínculo decorrente desse segundo recurso retórico.

No entanto, na maioria dos poemas em que há *jokotoba* e *kakekotoba*, esses dois recursos estão relacionados. No poema 9, de Ki no Tsurayuki, do tomo “Poemas de Primavera I”, é possível compreender esse vínculo:

雪の降りけるをよめる

霞たち木の芽も春の雪ふれば
花なき里も花ぞ散りける

yuki no furi keru o yomeru

*kasumi tachi ko no me mo **haru** no yuki fure ba*
hana naki sato mo hana zo chiri keru

Poema composto ao cair da neve.

Paira a névoa
e os brotos nas árvores **despontam.**
Com o cair da neve de primavera,
Nesse vilarejo, onde não há flores,
Pétalas parecem cair.

Nesse exemplo, o *jokotoba* “kasumi tachi ko no me mo” está antecedendo o termo homófono “haru”. Por apresentar a expressão “ko no me” (o broto nas árvores), o *jokotoba* está vinculado apenas à acepção “despontar” do *kakekotoba* “haru”. Por isso, podemos concluir que o vínculo entre esses dois recursos também se dá apenas por meio de uma das acepções do *kakekotoba*.

Outro exemplo esclarecedor é o poema 25, de Ki no Tsurayuki, do tomo “Poemas de Primavera I”:

「歌たてまつれ」とおほせられし時、よみて奉れる

わがせこが衣春雨降るごとに
野辺の緑ぞ色まさりける

“uta tatematsure” to ooserareshi toki, yomite tatematsureru

*wa ga seko ga koromo haru same furu goto ni
nobe no midori zo iro masari keru*

Composto atendendo à ordem do imperador.

Quando chega a primavera,
estação em que estendo a roupa do meu amado,
com a chuva que cai,
o verde do capim e das árvores do campo
torna-se mais intenso.

Nesse poema, o termo homófono “haru” significa “estender (a roupa)”, pertencente à isotopia humana, e “(chuva de) primavera”, pertencente à isotopia da natureza. Tendo em vista que o *jokotoba* “waga sekoga koromo” (a roupa do meu amado) estabelece relação semântica apenas com “estender”, pois ambos fazem parte da isotopia humana, podemos concluir que há vínculo entre o *jokotoba* e apenas um dos significados do *kakekotoba*.

Apenas como título de comparação, citamos a seguir o poema 365, de Ariwara Narihira no Ason, do tomo “Poemas de Separação”:

立ちわかれ因幡の山の峰に生ふる
まつとし聞かば今帰り来む

*tachiwakare inaba no yama no mine ni ouru
matsu to shi kika ba ima kaeri ko mu*

You ao distante país de Inaba,
conhecido por seu **pinheiro**,
que cresce no alto da montanha.
Se eu ouvir que você vai me **esperar**,
logo voltarei voando.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “inaba” foi traduzido por “Inaba” (nome de lugar) e pelo verbo “vou”. O segundo *kakekotoba* “matsu” foi traduzido por “pinheiro” e “esperar”.

Neste exemplo, o *jokotoba* “inaba no yama no mine ni ouru (país de Inaba, conhecido por (seu pinheiro), que cresce no alto da montanha)” está relacionado com o *kakekotoba* “matsu”. Como termo homófono, este pode significar “pinheiro” ou “esperar”. Como já vimos, essa primeira acepção faz parte da isotopia da natureza, enquanto a segunda acepção, da isotopia humana. Desse modo, podemos notar que o *jokotoba*, por ser uma descrição da natureza, está vinculado a “pinheiro”, elemento também pertencente à isotopia da natureza.

Desse modo, a partir desses exemplos, podemos concluir que, assim como a relação entre o *makurakotoba* e o *kakekotoba* apenas vincula uma das acepções do termo homófono, no caso da relação entre o *jokotoba* e o *kakekotoba*, o vínculo também ocorre entre o *jokotoba* e uma das acepções do *kakekotoba*.

Além disso, mesmo o *jokotoba* apenas se relacionando com uma das acepções do *kakekotoba*, é possível notar que a presença desses dois recursos retóricos em um texto gera complexidade, uma vez que contribui, normalmente, para formar pluri-isotopias e estruturas sintáticas paralelas.

3.5. O *kakekotoba* e o *engo*

No capítulo 5 da Parte III, abordamos a classificação do *engo* em três categorias:

- 1) *Engo* simples (sem *kakekotoba*);
- 2) *Engo* complexo (com um *kakekotoba*);
- 3) *Engo* muito complexo (com dois ou mais *kakekotoba*).

Nessa ocasião, comparamos alguns poemas para analisar a diferença entre um poema sem *kakekotoba* e outro com. Observamos também o aumento da complexidade de sentido no texto a partir do uso de mais de um desse recurso em simultaneidade com o *engo*.

Agora, passaremos a aprofundar a questão da relação entre os poemas com *kakekotoba* e *engo*.

Como já afirmamos anteriormente, em *Kokinwakashû*, há 69 poemas em que estão presentes *engo* e *kakekotoba* ao mesmo tempo. Dentre estes, podemos afirmar que há forte relação quando uma palavra é, simultaneamente, integrante desses dois recursos. Desse modo, podemos observar que há quatro tipos de relação entre o *kakekotoba* e o *engo*:

- 1) Nenhuma relação entre *kakekotoba* e *engo*: neste caso, há os dois recursos no poema, mas não há coincidência entre as palavras do *kakekotoba* e do *engo*.
- 2) Relação complexa entre o *kakekotoba* e o *engo*: neste caso, há apenas um termo que funciona coincidentemente como *kakekotoba* e *engo*.
- 3) Relação muito complexa entre o *kakekotoba* e o *engo*: neste caso, há dois termos que funcionam coincidentemente como *kakekotoba* e *engo*.
- 4) Relação extremamente complexa entre o *kakekotoba* e o *engo*: neste caso, há três termos que funcionam coincidentemente como *kakekotoba* e *engo*.

No primeiro tipo, os dois recursos estão presentes, mas não há palavras comuns entre eles. Este é o exemplo do poema 515, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor I”, de *Kokinwakashû*:

唐衣日も夕暮れになるときは
返す返すぞ人は恋しき

karakoromo hi mo yuugure ni naru tokiwa
kaesugaesu zo hito wa koishiki

A veste chinesa do avesso
amarrada pela faixa...
Ao entardecer,
sinto muitas saudades da minha amada
para quem quero voltar.

Nesse exemplo, o *engo* é formado pelos termos “*karakoromo*” (veste chinesa) e “*kaesu*” (estar do avesso); e o *kakekotoba*, pela expressão homófona “*himoyuu (gure)*”, que pode significar “amarrada pela faixa” e “ao entardecer”.

Assim, como se pode notar, o *engo* é composto por palavras distintas do *kakekotoba*, o que faz com que não haja uma relação entre esses dois recursos retóricos.

No segundo tipo de relação, a situação é outra. Essa é estabelecida por um *engo* formado por uma das acepções do *kakekotoba*. Para melhor compreender, tomemos o poema 510, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor I”, como exemplo:

伊勢の海の海人の釣縄うちはへて
くるしとのみや思ひわたらむ

ise no umi no ama no tsurinawa uchiaete
kurushi to nomi ya omoi watara mu

Como a rede
dos pescadores do mar de Ise
é extensa e difícil de recolher,
será eternamente longo
o tempo em que continuarei sofrendo?

Nesse exemplo, o termo “kuru” é um *kakekotoba* que possui as seguintes acepções: “recolher” e “sofrer”. Há também um *engo* formado pelas palavras do campo semântico da pesca “tsurinawa” (rede de pesca) e “kuru” (recolher). Desse modo, como se pode notar, esse *engo* apenas é formado por um dos sentidos do *kakekotoba*. Por esse motivo, a relação entre *engo* e *kakekotoba* é complexa, mas não tão complexa como ocorre nos dois tipos que mencionaremos mais adiante.

Outro exemplo de relação entre o *engo* e um dos sentidos do *kakekotoba* é o poema 127, de Ôshikôchi no Mitsune, do tomo “Poemas de Primavera II”:

春の疾く過ぐるをよめる

あづさ弓春たちしより年月の
射るがごとくもおもほゆるかな

haru no toku suguru o yomeru

azusayumi haru tachi shi yori toshitsuki no

iru ga gotoku mo omooyuru kana

Poema composto sobre o passar da primavera.

O arco de catalpa estendido...
Desde que chegou a primavera,
sinto que, como flechas atiradas
por ele, os dias e meses
têm passado rapidamente.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “haru” foi traduzido pelas palavras “estendido” e “primavera” destacadas com grifo e negrito. O *makurakotoba* “azusayumi” foi traduzido como “o arco de catalpa”. O *himakura* desse *makurakotoba* é “estendido” (haru).

O *engo* presente neste exemplo é composto pelas palavras “azusayumi” (arco de catalpa), “haru” (estender) e “iru” (atirar). Como esse recurso é formado por palavras do campo semântico do arco e flecha, não há dúvidas de que apenas a acepção “estender” do *kakekotoba* “haru” faz parte do *engo*.

O terceiro tipo de relação entre *kakekotoba* e *engo* é muito complexa por haver dois termos que funcionam simultaneamente como *kakekotoba*. Este é o caso do poema 820, de autoria desconhecida, do tomo “Poemas de Amor V”:

時雨つつもみづるよりも言の葉の
心の秋にあふぞわびしき

shigure tsutsu momizuru yori mo koto no ha no
kokoro no aki ni au zo wabishiki

Mais triste que o outono,
época das folhas de ácer vermelhas e chuvas intermitentes,
é a mudança do sentimento da amada
que, cansada de mim,
expressa palavras indiferentes.

Há nesse exemplo dois *kakekotoba*: “aki” e “ha”. O primeiro significa “cansar-se” e “outono”. O segundo, “folhas” e “palavras”. Além disso, o *engo* é formado por “shigure” (chuvas intermitentes), “momiji” (ácer), “ha” (folhas) e “aki” (outono).

Como o *engo* é formado por elementos do campo semântico do outono, momento em que ocorrem as chuvas intermitentes e as folhas do ácer ficam

avermelhadas, pode-se notar que apenas as acepções “folhas” e “outono” dos *kakekotoba* é que integram o *engo*. Portanto, há grande complexidade no poema pela ocorrência simultânea desses recursos, mas apenas um dos significados do termo homófono é que integra o conjunto de palavras do *engo*.

A relação entre os recursos torna-se ainda mais complexa ao estarem presentes simultaneamente mais de três *kakekotoba* que atuam como elementos do *engo*. Este é o caso do quarto e último tipo de relação entre esses recursos, que pode ser chamado de “extremamente complexa”.

Se observarmos o poema 1030, de Ono no Komachi, do tomo “Poemas de Formas Variadas”, podemos entender melhor essa complexidade:

人に逢はむ月のなきには思ひおきて
胸はしり火に心焼けけり

hito ni awa mu tsuki no naki ni wa omo(h)i okite
mune hashiri bi ni kokoro yake keru

Quando não consigo ver meu amado
na noite escura sem luar,
fico acordada, perdida em pensamentos,
e deixo meu coração se queimar
no crepitar da brasa que arde no meu peito.

Nesse poema, há *engo* formado por “hi” (fogo), “oki” (brasa) e “hashiribi” (crepitar), que formam o campo semântico do fogo. Ao mesmo tempo, nesse texto, há os *kakekotoba* “hi”, “oki” e “hashiribi”, isto é, as mesmas três palavras que formam o *engo* também são *kakekotoba*. No entanto, como termos homófonos, essas palavras possuem outros significados também. Desse modo, é possível perceber que apenas as acepções do *kakekotoba* que fazem parte do campo semântico do fogo integram o *engo*.

O mesmo acontece no poema 410, de Ariwara no Narihira, do tomo “Poemas de Viagem”:

東のかたへ、友とする人、一人二人いざなひていきけり。三河国
八橋といふ所にいたれりけるに、その川のほとりに、杜若いとお

もしろく咲けりけるを見て、木の陰におりみて、「かきつばた」
といふ五文字を句のかしらにすゑて、旅の心をよまむとてよめる

唐衣着つつなれにしつましあれば
はるばる来ぬる旅をしぞ思ふ

*azuma no kata e, tomo to suru hito, hitori futari izanaite iki keri. mikawa
no kuni yatsunashi to iu tokoro ni itareri keru ni, sono kawa no hotori ni,
kakitsubata ito omoshiroku sakerikeru o mite, ki no kage ni oriite,
“kakitsubata” to iu itsumoji o ku no kashira ni suete, tabi no kokoro o
yoma mu tote yomeru*

*karakoromo ki tsutsu **nare** ni shi tsuma shi are ba
harubaru ki nuru tabi o shi zo omou*

Fui para o leste, com um ou dois acompanhantes. Quando chegamos em Yatsunashi, no país de Mikawa, vimo-nos diante de uma bela paisagem com íris à margem de um rio; descemos do cavalo e, à sombra das árvores, compus este poema acróstico com as iniciais de “Íris” para expressar o sentimento de viagem.

Deixei para trás minha amada
de quem **me tornei íntimo** por muitos anos.
Também é longo o tempo
em que visto essa roupa chinesa de barra já desgastada,
preparada para esta longínqua viagem a que vim.

Nota: no poema, há três *kakekotoba* destacados com grifo: “tsuma” (amada, barra); “harubaru” (longínqua, por muitos anos); e “ki” (visto, vim). O *jokotoba* “karakoromo ki tsutsu” (visto essa roupa chinesa), destacado em sublinhado, está associado à “nare” (me tornei íntimo), em negrito. Além disso, há também *engo* entre as palavras “karakoromo” (roupa chinesa), “nare” (me tornei íntimo), “tsuma” (amada), “haru” (desgastada) e “kiru” (visto).

Há neste exemplo três *kakekotoba* que fazem parte do *engo*: “tsuma” (barra e amada), “haru” (longínqua e desgastada) e “kiru” (vestir e vir). No entanto, como se pode notar, somente um dos significados do *kakekotoba* integra o *engo*, pois pertencem ao campo semântico do vestuário, ou seja, apenas os significados “barra”, “desgastada” e “vestir”.

Assim, a partir da análise de vários exemplos, pudemos observar que o *engo*, por ser formado por elementos de um determinado campo semântico apenas, só pode ser formado por uma das acepções de cada *kakekotoba*. Por isso, a relação entre eles ocorre apenas dentro desse mesmo campo semântico, excluindo os sentidos estranhos a ele.

Ademais, observamos ainda que, quando há mais de um *kakekotoba*, tendo em vista que esse recurso contém dois significados, há também uma maior complexidade semântica e também sintática no poema. Assim, é possível concluir que aumenta a complexidade do texto à medida que aumenta o número de *kakekotoba*.

Parte V – Considerações finais

Procuramos definir, classificar, analisar as ocorrências dos recursos retóricos e discutir algumas questões tradutológicas, a fim de entender a poesia escrita em língua japonesa. Em relação ao *kakekotoba*, em especial, procuramos analisar a sua morfologia, a sintaxe e o campo semântico em que está inserido. Também procuramos compreender as relações existentes entre os recursos retóricos entre si.

Consoante o proposto no capítulo 2, da Parte I, sobre a metodologia adotada neste trabalho, utilizamos alguns conceitos de isotopia e de conector de isotopia da Semiótica Francesa para compreender os efeitos de sentido produzidos pelo uso dos recursos retóricos nos poemas.

Iniciamente, a partir da definição do gênero *waka* e do estudo do contexto histórico em que a antologia *Kokinwakashû* está inserida, pudemos entender o processo de valorização desse gênero poético em face do poema *kanshi*, poema em estilo chinês, durante o reinado do imperador Daigo, o que nos permite compreender a importância da compilação e a separação em três períodos históricos da antologia.

Tendo também analisado a organização dessa antologia em tomos, a ordem temática dos poemas, os autores compilados e o prefácio de Ki no Tsurayuki, foi possível compreender as características principais da obra.

Com base na literatura especializada no tema, procuramos definir e classificar os recursos retóricos *makurakotoba*, *jokotoba*, *kakekotoba* e *engo*. Apresentamos os principais fundamentos de cada um deles e a forma com que estão presente em *Kokinwakashû*.

Também analisamos a morfossintaxe e os sentidos do *kakekotoba*, comparando-o com denominações de recursos retóricos em outras literaturas. Para entender as diferentes formas morfológicas, pelas quais o *kakekotoba* pode ser classificado, e a semântica, analisamos detalhadamente os casos desse recurso com os significantes “haru”, “tokiwa”, “aki” e “hi”. Assim, pudemos extrair

algumas considerações sobre as isotopias presentes nos poemas e o papel do *kakekotoba* como conector dessas isotopias.

Por fim, a partir dessas análises, verificamos as relações entre o *kakekotoba* e os demais recursos retóricos, como o *makurakotoba*, *jokotoba* e *engo*. Também pudemos distinguir o *kakekotoba* do recurso *mono no na* e do *mitate*, comumente confundidos. Assim, pudemos extrair as considerações a seguir.

O contexto histórico da antologia *Kokinwakashû* é marcado por disputas de poder entre nobres em torno dos imperadores. Conflitos com o clã Fujiwara levaram os imperadores a adotarem medidas para preservar o seu poder, dentre as quais está a valorização do *waka* e o enfraquecimento da influência chinesa no Japão.

Inserida nesse contexto, o *waka* fortaleceu-se como o gênero poético típico japonês ao ser compilado em diversas antologias oficiais a partir de *Kokinwakashû*. Essa antologia representa um retorno aos valores poéticos do *waka* do passado e do presente da compilação, por isso, contém poemas de vários autores e pode ser dividida em três períodos: período dos poetas anônimos, período dos poetas de *Seis Poetas Geniais* e período dos compiladores.

Nessa antologia, verificamos que a maioria dos poemas é de autoria desconhecida e da forma métrica *tanka*. Concluimos que seu estilo pode ser considerado complexo e intelectualizado, tendo em vista que há muitos recursos retóricos. Dentre esses recursos, o *kakekotoba* é o recurso mais frequente. Este contribui para gerar uma complexidade de sentidos, uma vez que pode conectar diferentes isotopias na maioria dos poemas.

Em síntese, o recurso retórico *makurakotoba* pode ser definido pelas seguintes características:

- 1) Corresponde a uma sequência de cerca de cinco sílabas, podendo ser também de quatro, seis ou sete sílabas.
- 2) Liga-se a um termo, de modo fixo, como se fosse um epíteto, obedecendo ao uso costumeiro.

- 3) A relação fixa entre o *makurakotoba* e *himakura* é de natureza variada, podendo ser modificadora, adjetiva, complementar, explicativa, acessória, entre outras.
- 4) Pode ser localizado em todos os versos do poema, exceto no último.
- 5) Produz efeitos de sentido de solenidade ao poema, enaltecendo o termo correspondente ao *himakura*.
- 6) Pode se associar a diferentes estruturas morfológicas, tanto formas flexíveis (*yôgen*) quanto não flexíveis (*taigen*). De acordo com o *himakura*, o *makurakotoba* pode ser classificado em cinco categorias: 1. associado a nome comum; 2. associado a nome próprio; 3. associado a formas flexíveis (*yôgen*); 4. associado a verbo composto; e 5. associado a *kakekotoba*.
- 7) Seu significado é hoje considerado esvaziado, na maioria dos casos, uma vez que não se sabe mais a associação lógica inicial com que era utilizado.
- 8) A tradução desse recurso para outras línguas é considerada difícil, mas consideramos que esta deve ser elaborada, ainda que não seja encontrado o sentido exato correspondente.

O *jokotoba* é um recurso retórico semelhante ao *makurakotoba*, mas possui as seguintes características:

- 1) Corresponde a uma sequência de sons mais longa que o *makurakotoba*. O número de sílabas dessa sequência é livre.
- 2) Não se liga fixamente ao termo subsequente, o que revela uma maior liberdade de criação e individualidade.
- 3) O termo subsequente funciona como uma palavra de ligação e pode ser um termo lexical flexível (*yôgen*) ou não flexível (*taigen*).
- 4) Pode estar situado em quase todos os versos, exceto no último.
- 5) O efeito de sentido do *jokotoba* é sonoro, gerando nostalgia.

- 6) Seu conteúdo corresponde a uma descrição da natureza, na maioria dos casos.
- 7) Normalmente, o *jokotoba* relaciona a isotopia da natureza com sentimentos humanos.
- 8) Pode ser classificado em três tipos: 1. *Jokotoba* que estabelece relação metafórica; 2. *Jokotoba* que se liga a *kakekotoba*; 3. *Jokotoba* que se liga a outro termo para formar repetição de sons.
- 9) Pode ser traduzido mais facilmente que o *makurakotoba*, pois o seu sentido não é de difícil compreensão.

Conhecido como “associação de palavras”, o *engo* passou a ser mais utilizado no terceiro período de *Kokinwakashû*. Esse recurso possui as seguintes características:

- 1) É uma associação entre duas ou mais palavras, cuja existência é percebida pelo leitor que compartilha conhecimentos de uma comunidade restrita a um determinado tempo e espaço.
- 2) As palavras que compõem o *engo* podem ser de qualquer forma métrica, qualquer classe morfológica e de qualquer segmento de som.
- 3) A associação entre os termos ocorre pelo significado, já que estes pertencem a um mesmo campo semântico.
- 4) O número de palavras que compõem o *engo* é livre, mas deve ser igual ou maior que dois.
- 5) Semanticamente, o *engo* atua de forma acessória, não compondo o assunto principal do poema.
- 6) O efeito de sentido é criar verossimilhança, compondo a realidade do cenário do poema.
- 7) A compreensão do *engo* decorre do costume, por isso, pode ser de difícil entendimento para o leitor atual.

- 8) Pode ser classificado em três tipos: 1. *Engo* simples (sem *kakekotoba*); 2. *Engo* complexo (com um *kakekotoba*); e 3. *Engo* muito complexo (com dois ou mais *kakekotoba*).
- 9) A tradução das palavras que compõem o *engo* não é difícil, tendo em vista que seus significados são conhecidos. No entanto, é difícil expressar a associação entre essas palavras, já que essa relação é determinada pelo costume de determinado tempo e espaço.

Sendo o recurso retórico mais comum na antologia *Kokinwakashû*, o *kakekotoba* apresenta as seguintes características:

- 1) É composto de um termo homófono, que pode ser uma palavra ou apenas parte dela. O número de sílabas não é fixo.
- 2) Ao termo homófono, correspondem dois significados que coexistem no texto.
- 3) Pode pertencer a duas estruturas sintáticas diferentes, contribuindo para uma complexidade no texto.
- 4) Aproxima-se dos conceitos de silepse, zeugma, paronomásia, trocadilho, jogo de palavras e calembur da literatura ocidental. No entanto, o *kakekotoba* não corresponde exatamente a nenhum desses recursos.
- 5) Morfologicamente, pode ser um termo flexível (*yôgen*) ou não flexível (*taigen*) inteiro, um termo inteiro acrescido de um *joshi*, um termo flexionado ou apenas uma parte de um termo flexível ou não flexível.
- 6) Sua existência é conhecida no texto pelo leitor por meio de conhecimentos compartilhados por certa comunidade.
- 7) Seu papel é duplicar o sentido, criando uma maior complexidade ao poema.
- 8) Com relação ao campo semântico, normalmente, o *kakekotoba* de *Kokinwakashû* tem a função de conectar diferentes isotopias, como a da natureza e do homem.

- 9) Pode ser classificado conforme as estruturas morfológicas em quatro tipos: 1. *Kakekotoba* formado por uma palavra inteira *taigen* ou *yôgen* (caso do “haru”); 2. *Kakekotoba* formado por uma palavra inteira *yôgen* ou *taigen* acrescida de um *joshi* (caso do “tokiwa”); 3. *Kakekotoba* formado por uma palavra *yôgen* flexionada (caso do “aki”); e 4. *Kakekotoba* formado por parte de uma palavra *yôgen* ou *taigen* (caso do “hi”).

Foi possível analisar esses quatro tipos de *kakekotoba* como paradigmas. Tomamos, então, quatro paradigmas desse recurso correspondentes a cada um desses tipos morfológicos: “haru”, “tokiwa”, “aki” e “hi”. Em “haru”, “aki” e “hi”, observamos que esse recurso atua, na maioria das vezes, como um conector das isotopias da natureza e do homem. Apenas no caso do paradigma “tokiwa”, o *kakekotoba* formado por uma palavra inteira e um *joshi* assume a função de termo de ligação, não correspondendo a elemento de nenhuma isotopia em específico.

Notamos que, dependendo da classe morfológica do *kakekotoba*, este passa a exercer funções distintas em estruturas sintáticas sobrepostas no poema. Desse modo, pudemos concluir que a morfologia do *kakekotoba* tem papel determinante na formação sintática do poema. Além disso, notamos que são muitos os casos em que o *kakekotoba* atua como conector de isotopias.

A partir da comparação com o *mono no na* e com o *mitate*, pudemos concluir que o *kakekotoba* não se confunde com esses recursos. *Mono no na* é o termo utilizado para indicar jogos de palavras, como anagramas e acrósticos. Pode ser do tipo *oriku*, *kutsukamuri*, entre outros. Já o *mitate* pode ser definido como uma coexistência de imagens, pela qual ocorre uma comparação entre objetos que têm um ponto de contato. Assim, por meio do *mitate*, o sujeito parece ver o que não é, comparando os objetos do *ser* e do *parecer*. Apesar de não se confundir com o *mono no na* e com o *mitate*, o *kakekotoba* exerce papel importante, quando há ocorrência desses recursos, pois contribui para a multiplicidade de sentidos no texto.

Com a análise dos poemas com *kakekotoba* e outros recursos retóricos, pudemos verificar as relações que se formam entre eles. Quando os recursos estão presentes no mesmo poema, estes podem estar ligados diretamente ou não. Se estiverem desvinculados, um não influi no sentido do outro. No entanto, quando estiverem ligados, a relação normalmente se forma apenas com um dos significados do *kakekotoba*. No caso de *kakekotoba* e *makurakotoba* ligados, quando presentes no mesmo poema, o segundo apenas se vincula a um dos sentidos do termo homófono. De forma semelhante, o *jokotoba* também só se liga a uma das acepções do *kakekotoba*. Em relação ao *engo*, este também se forma por meio da associação com apenas uma das acepções do termo homófono. Isso ocorre porque, em todas essas relações, somente serão ligados significados pertencentes a um mesmo campo semântico.

Em suma, consideramos que, para o entendimento dos recursos retóricos de *Kokinwakashû* e das relações existentes entre eles, é muito importante levar em consideração o significado das palavras. Por isso, a utilização do conceito de isotopia e de conector de isotopias mostrou-se de grande valia para esse propósito.

Com relação ao *kakekotoba*, o estudo de morfologia e sintaxe é válido para compreender como este recurso está presente no poema. Sua função de conector de isotopias se verifica na maioria dos exemplos e deve ser considerada, a fim de encontrar uma definição mais precisa para o recurso *kakekotoba*. Após um aprofundado estudo, acreditamos que é possível concluir que este é um recurso que se assemelha a outros da literatura ocidental, mas que preserva as suas particularidades.

Na antologia *Kokinwakashû*, o *kakekotoba* desempenha um papel muito importante, contribuindo para um estilo complexo e intelectualizado. Além disso, a presença simultânea com outros recursos torna o poema um texto com multiplicidades de sentidos.

Acreditamos que pesquisas futuras poderiam dar continuidade a esse tema, aprofundando ainda mais o estudo sobre a retórica da poesia clássica japonesa.

Uma linha de pesquisa que poderia ser seguida é a diacrônica. Acreditamos que o estudo dos recursos retóricos com base nas mudanças ao longo

do tempo seria muito interessante para entender os significados e o processo de esvaziamento de sentido, que ocorre, por exemplo, no *makurakotoba*. Para isso, o pesquisador poderia levar em consideração antologias de diferentes períodos históricos, como *Man'yôshû*, *Kokinwakashû* e *Shinkokinwakashû*, por exemplo. É possível que um estudo mais aprofundado sobre o *makurakotoba* poderia discutir com maior precisão o significado de cada ocorrência desse recurso, comparando-o com o existente em *Man'yôshû* e em outras antologias anteriores e posteriores a *Kokinwakashû*. Com relação ao *engo*, um estudo mais aprofundado de suas ocorrências poderia também contribuir para um estudo da mudança de valores culturais ao longo dos anos. Outro exemplo de tema interessante para uma pesquisa futura acreditamos ser a diferença entre o *makurakotoba*, considerado de caráter coletivo, e o *jokotoba*, visto como um recurso mais individualizado. Assuntos como estes podem contribuir para o estudo da retórica em diferentes momentos da literatura japonesa.

Considerando a possibilidade de uma análise sincrônica, acreditamos que há uma vasta possibilidade de temas a serem aprofundados. Poderia ser realizado um estudo dos recursos *mitate* e *mono no na*, uma vez que cada um é rico em especificidades pouco esclarecidas em pesquisas no Ocidente. Acreditamos também que um estudo da associação e da progressão dos poemas na antologia mereceria maior atenção de pesquisadores futuros, uma vez que obedecem a uma curiosa ordem temática.

Com certeza, além destes, outros temas interessantes podem ser encontrados. No que tange à tradução, por exemplo, acreditamos que há ainda muito a ser discutido. Não só em relação à tradução dos recursos retóricos, mas também em relação à tradução de poemas de diferentes gêneros, levando em consideração a forma e o conteúdo dos textos originais japoneses.

Parte VI - Referências Bibliográficas

AOKI, T. *Nihon no Koten Bungaku. Koten no inochi. (Literatura Clássica Japonesa. A Vida do Clássico)*. Tóquio: Shimizu Kôbundô, 1974.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix e Edusp, 1981.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 2ª.ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. do russo por Paulo Bezerra. 4ª. ed. 2ª. tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1992].

BARTHES, R. “L’ancienne rhétorique”. In: *L’aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985, p. 85-165.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Tradução do Grupo CASA. 1ª. ed. Bauru: EDUSC, 2003.

BONNEAU, Georges. *Le Monument Poétique de Heian: Le Kokinshû. Volume Premier: Préface de Ki no Tsurayuki*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1933.

_____. “Le Problème de la Poésie japonaise: Technique et Traduction”. In: *Monumenta Nipponica*, Vol. 1, No. 1, Jan., 1938, p. 20-41.

CAMPOS, H. de (org). *Iliada de Homero*. Trad. Haroldo de Campos. Introdução e org. Trajano Vieira. Vol.I e II. 4ª. ed. São Paulo: Arx, 2003 [2001].

COELHO, J.; HIDA, Y. *Dicionário Universal Japonês-Português*. Tóquio: Shogakukan, 1998.

DOI, E. T. *O Papel da Sílabas e da Mora na Organização Rítmica do Japonês*. Orientação da Profa. Dra. Maria Bernadete Marques Abaurre. Campinas: UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, 1997.

DUTHIE, T. *Poesía Clásica Japonesa [Kokinwakashû]*. Traducción del japonés y edición de Torquil Duthie. Madrid: Trotta, 2008.

FONTANILLE, Jacques; *Sémiotique du Discours*. 2ème édition entièrement refondue. Limoges: PULIM, 2003.

FRÉDÉRIC, L. *O Japão: dicionário e civilização*. Tradução de Álvaro David Hwang (coord.). São Paulo: Globo, 2008.

GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Tradução: Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

_____; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sombra e Tieko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Contexto: 2008.

HAGINO, C. “Kokinwakashû no Jokotoba (*Jokotoba* em *Kokinwakashû*)”. In: *Kokugo to Kokubungaku. Tôkyô Daigaku Kokugo Kokugaku Bungaku Kai (Língua e Literatura Japonesa. Associação de Língua e Literatura Japonesa da Universidade de Tóquio)*. Julho de 2008. Tóquio: Shibundô, 2008, p. 16-29.

HASHIMOTO, F.; KUBOKI, T.; SUGITANI, J. “Kokinshû no hyôgen to hôhō (Expressão e Método em *Kokinshû*)”. In: *Kokubungaku kaishaku to kanshû*, Fevereiro de 1970. TóquioTóquio: Shibundô, 1970, p. 80-131.

HJELMSLEV, L. *Ensaio Lingüísticos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

_____. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2.edição. 1a. reimpressão. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2006 [2003].

HOUAISS, A., VILLAR, M. de S. e FRANCO, F. M. de M. *Dicionário Houaiss*, 1a. reimpressão com alterações. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2004.

ISHIKAWA, T. *Kanshi no Sekai. Sono Kokoro to Ajiwai. (Mundo do Poema Chinês. Seu sentimento e seu sentido)*. 3ª.ed. Tóquio: Taishûkan shoten, 1975 [1975].

JAKOBSON, R. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

KATAGIRI, Y. *Kokinwakashû no Kenkyû (Pesquisa sobre Kokinwakashû)*. Tokyo: Meiji shoten, 1991.

_____. “Kokinshû no seiritsu to honbun (História da compilação de *Kokinshû* e os manuscritos)”. In: *Kokubungaku*, Vol.40, n.10, ano 1995, p. 12-5.

KAWAMURA, T. “Kotobagaki no imisuru mono (O que há de significado no *kotobagaki*)”. In: *Kokubungaku*, Vol. 40, n.10, ano 1995, p. 33-9.

KEENE, D. *Seeds in the Heart. Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Henry Holt and Company New York, 1993.

KILEY, C. J. “Provincial administration and land tenure in early Heian”. In: SHIVELY, D. H.; McCULLOUGH, W. H. (orgs.) *The Cambridge History of Japan*. Volume 2. New York: Cambridge University Press, 1999, p. 236-340.

KOBAYASHI, R. *Kakekotoba no Hikaku Bungakuteki Kosatsu. (Considerações de Literatura Comparada acerca do Kakekotoba)*. Tóquio: Waseda Daigaku Shuppanbu, 2001.

KOJIMA, N; ARAI, E (comentaristas). *Kokinwakashû*. 6ª. reimpressão. Tóquio: Iwanami shoten, 2011 [1989].

KOMACHIYA, T. (tradutor e comentarista). *Kokinwakashû*. Tóquio: Chikuma Gakugei Bunkô, 2010.

_____; TAKUBO, Hideo. *Kokinwakashû. Shinchô Koten Bungaku Arubamu 4*. 5a. reimpressão. Tóquio: Shinchosha, 2003 [1991].

KOMATSU, H. *Koten Waka Kaidoku. Waka Hyôgenwa Donoyôni Shinkashitaka. (Leitura do Poema Waka. Como Evoluiu a Expressão do Waka?)*. 2ª. ed. Tóquio: Kasamashoin, 2002 [2000].

KONISHI, Jin'ichi; MINER, Earl; BROWER, Robert H. "Association and Progression: Principles of Integration in Anthologies and Sequences of Japanese Court Poetry, A.D. 900-1350". In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol.21, Dec.1958, p. 67-127.

_____; McCULLOUGH, Helen C. "The Genesis of The Kokinshû Style". In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol.38, n.1, Jun.1978, p. 61-170.

_____. *A History of Japanese Literature. Volume one: The Archaic and Ancient Ages*. Translated by Aileen Gatten and Nicholas Teele. Edited by Earl Miner. Princeton: Princeton University Press, 1984.

_____. *Kobun Kenkyuhô. (Método de Pesquisa da Literatura Clássica)*. 107a. ed. Tóquio: Rakuyôsha, 2010a [1955].

KUBOTA, J. "Mitate". In: *Kokubungaku*, volume 37, ano 1993, p. 64-5.

KYÛSOJIN, H. (org.). *Datehon. Kokinwakashû. Fujiwara no Teika Hitsu*. 2a. ed. Tóquio: Kasamashoin, 2008 [2005].

LACURE, J. *The Poetics of The Kokinshû: An Investigation into The Machine Analysis of Japanese Poetry*. Submitted to the faculty of the Graduate School in

partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in the Department of East Asian Languages and Literatures - Indiana University, 1990.

_____. *Rhetorical Devices of Kokinshû. A Structural Analysis of Japanese Waka Poetry*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1997.

MASUDA, S. "Mono no na". In: *Kokubungaku*, volume 37, ano 1993, p. 152-3.

McCULLOUGH, H. C. *Kokin Wakashû. The First Imperial Anthology of Japanese Poetry. With Tosa Nikki and Shinsen Waka*. Translated and annotated by Helen Craig McCullough. Stanford: Stanford University Press, 1985a.

_____. *Brocade by Night. 'Kokin Wakashû' and the court style in Japanese Classical Poetry*. Stanford: Stanford University Press, 1985b.

_____. "Aristocratic culture". In: SHIVELY, D. H.; McCULLOUGH, W. H. (orgs.) *The Cambridge History of Japan*. Volume 2. New York: Cambridge University Press, 1999, p. 390- 448.

McCULLOUGH, W. H. "The Heian Court, 794-1070". In: SHIVELY, D. H.; McCULLOUGH, W. H. (orgs.) *The Cambridge History of Japan*. Volume 2. New York: Cambridge University Press, 1999, p. 20-96.

_____. "The capital and its society". In: SHIVELY, D. H.; McCULLOUGH, W. H. (orgs.) *The Cambridge History of Japan*. Volume 2. New York: Cambridge University Press, 1999, p. 97-182.

MINER, E. *An Introduction to Japanese Court Poetry*. With translations by the author and Robert H. Brower. Stanford: Stanford University Press, 1968.

_____. "The Collective and the Individual: Literary Practice and its Social Implications". In: MINER, E (et alii). *Principles of Classical Japanese Literature*. Edited, with an Introduction, by Early Miner. New Jersey: Princeton University Press, 1985.p. 17-62.

_____; ODAGIRI, H. e MORRELL, R. E. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. 2a. ed. New Jersey: Princeton University Press, 1988 [1985].

MIYAKOSHI, K.; ISHII, M.; ODA, M. *Zen'yaku Kogojiten (Dicionário de Língua Clássica – Completa Tradução)*. 3ª. Ed. Tóquio: Obunsha, 2003.

MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. 12ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004 [1974].

MORI, A. “Utakotoba no Hassei (O Surgimento do *Utakotoba*)”. In: KOMACHIYA, T. *Utakotoba no Rekishi (História do Utakotoba)*. Tóquio: Kasama shoin, 1998, p. 1-33.

MORI, M.; SUZUKI, H. (org.). *Bungakushi no Kokinwakashû (Kokinwakashû da História da Literatura Japonesa)*. Osaka: Izumi shoin, 2007.

MORRIS, D. “Land and society”. In: SHIVELY, D. H.; McCULLOUGH, W. H. (orgs.) *The Cambridge History of Japan*. Volume 2. New York: Cambridge University Press, 1999, p. 183-235.

NAGAE, N. H. “A Voz Narrativa e os Poemas dos Diários Literários Japoneses – ‘Tosa Nikki’ e ‘Izumi Shikibu Nikki’”. In: *Estudos Japoneses*. Número 25, 2005, p. 147-161.

NAITO, K. *Makurakotoba Binran (Manual de Makurakotoba)*. Tóquio: Waseda Shuppan, 2008.

NISHIZAWA, M. *Kotenbungakuwo yomutameno yôgojiten. (Dicionário de palavras usadas para a leitura da Literatura Clássica)*. Tóquio: Tôkyôdô shuppan, 2002.

OKUMURA, Tsuneya (org.). *Kokinwakashû*. Coleção Shinchô Nihon Koten Shûsei, Vol.10, 2ª. Ed. Tóquio: Shinkôsha, 1980 [1978].

ONOE, S. “Kokinwakashû no Shûji. (Retórica em *Kokinwakashû*)”. In: *Nihon Bungaku Kenkyû Shiryô Kankôkai. Nihon Bungaku Kenkyû Shiryô Sôsho* (Associação para Publicação de Materiais de Pesquisa em Literatura Japonesa. Série de Artigos de Pesquisa em Literatura Japonesa). Tóquio: Yûseidô, 1976, p. 204-226.

ÔOKA, M. *Nihongo no Sekai 11. Shi no Nihongo. (O Mundo da Língua Japonesa 11. A Língua Japonesa na Poesia)*. Tóquio: Chûôkôronsha, 1980.

_____. *Poetry and Poetics of Ancient Japan*. Trad. Thomas Fitzsimmons. Santa Fé: Katydid Books, 1997.

OTTONI, P. “O Papel da Linguística e a Relação Teoria e Prática no Ensino da Tradução”. In: *Tradução Manifesta. Doublebind & Acontecimento seguido de Fidelidade a Mais de Um, Merecer Herdar onde a Genealogia Falta de Jacques Derrida/ Paulo Ottoni*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2005, p. 19-34.

OZAWA, M. (org.). *Kokinwakashû. Nihon koten bungaku zenshû*. 24 ed. vol.7. Tóquio: Shôgakukan, 1992 [1971].

PIGEOT, J. *Questions de poétique japonaise*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

RICOEUR, P. *Sobre a tradução*. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

RODD, L. R.; HENKENIUS, M. C. *Kokinshû. A Collection of Poems Ancient and Modern*. Translated and annotated by Laurel Rasplia Rodd with Mary Catherine Henkenius. New Jersey: Princeton University Press, 1984.

RUBIO, C. *Kokinshuu. Colección de poemas japoneses antiguos y modernos (El canon del clasicismo)*. Selección, traducción, introducción y notas de Carlos Rubio. Edición Bilingüe. Madrid: Hiperion, 2005.

SAEKI, U. *Kokinwakashû. Nihon Koten Bungaku Taikei*, vol 8. Anotado por Saeki Umetomo. 6ª.ed. Tóquio: Iwanami shoten, 1964 [1958].

SAGIYAMA, I. *Kokin Waka Shû. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. A cura di Ikuko Sagiya (texto giapponese e trascrizione). 1ed. 2ª.reimpressão. Milano: Ariele, 2008 [2000].

SHINMURA, I. (org). *Kôjien* (Dicionário). 6ª.ed. Tóquio: Iwanami Shoten, 2008 [1955].

SHIRANE, Haruo. *Classical Japanese: a grammar*. New York: Columbia University Press, 2005.

SUZUKI, Hideo. “Waka no hyôgen. kodai waka ni okeru shûdan to ko (A expressão do waka. A coletividade e a individualidade no waka clássico)”. In: *Associação de Literatura Japonesa (Nihon bungaku kyôkai) (org.). Curso de Literatura Japonesa 9. Poesia I. Coleção de Clássicos (Nihon Bungaku Kôza 9. Shika I. Kotenhen)*. Tóquio: Taishûkan shoten, 1988, p. 28-47.

_____. *Kodai Wakashiron (Teoria sobre a história do waka antigo)*. Tóquio: Tôkyô Daigaku Shuppankai, 1990.

SUZUKI, K.; HAYASHI, O. *Shûjihôhen (Antologia de Recursos retóricos)*. *Kenkyû Shiryô Nihon Bunko Vol.10*, Tóquio: Meiji shoten, 1985.

TAKADA, H. (tradutor e comentador). *Kokinwakashû. Gendaigoyaku tsuki*. (Kokinwakashû. Com tradução para a língua moderna). Tóquio: Kadokawa, 2009.

TANI, T. *Waka Bungakuno Kisochishiki (Conhecimentos Fundamentais da Literatura Waka)*. Tóquio: Kadokawa Sensho, 2006.

TAVARES, H. *Teoria Literária*. 11ª edição revista e atualizada. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996 [1974].

UEDA, M. (org.). “Modern Japanese Tanka: an anthology”. Compiled, translated, and with an introduction by Makoto Ueda. New York: Columbia University Press, 1996.

WAKISAKA, G. “Sobre o ‘Makurakotoba’”. In: *Estudos Japoneses*. Número 2, São Paulo, 1982, p. 21-31.

_____. “Chôka - o poema longo e os demais poemas japoneses”. In: *Estudos Japoneses*. Número 8, São Paulo, 1988, p. 17-34.

_____. *Man'yôshû. Vereda do Poema Clássico Japonês*. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. “A poética de Kokin Wakashû”. In: *Estudos Japoneses*. Número 17, São Paulo, 1997, p. 55-70.

WAKISAKA, K. (coord.) *Michaelis: dicionário prático japonês-português/coordenação de Katsunori Wakisaka*. 1ª. ed., 5ª. impressão. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, Melhoramentos, 2005 [2003].

WATANABE, Y. *Wakatowa Nanika (O que é o waka?)*. Tóquio: Iwanami shoten, 2009.

ANEXO - Traduções de poemas da antologia *Kokinwakashû* utilizados neste trabalho

Poema 1

Tomo: “Poemas de Primavera I”

Autor: Ariwara no Motokata

ふる年に春立ちける日よめる

年のうちに春は来にけり一とせを

去年とやいはむ今年とやいはむ

furutoshi ni haru tachi keru hi yomeru

toshi no uchi ni haru wa ki ni keru hitotose o

kozyo to ya iwa mu kotoshi to ya iwa mu

Poema composto no dia em que é chegada a primavera ainda no ano velho.

Durante o ano,

chegou a primavera!

A este ano

será que chamo de “ano passado”

ou de “este ano”?

Nota: neste poema, ao contrário do que é comum no calendário solar, a primavera não se inicia em fevereiro do ano novo, mas, seguindo o calendário lunar, o marco de início da primavera fixou-se ainda no ano velho (KONISHI; McCULLOUGH, 1978, p. 126). Há um estranhamento em relação ao momento da chegada da primavera, pois, mesmo seguindo o calendário lunar, essa estação costumava, na maioria das vezes, iniciar-se apenas no Ano Novo, e não antes, como ocorrido no ano retratado no poema.

Poema 9

Tomo: “Poemas de Primavera I”

Autor: Ki no Tsurayuki

雪の降りけるをよめる

霞たち木の芽も春の雪降れば
花なき里も花ぞ散りける

yuki no furi keru o yomeru

kasumi tachi ko no me mo haru no yuki fure ba
hana naki sato mo hana zo chirikeru

Poema composto ao cair da neve.

Paira a névoa
e os brotos nas árvores despontam.
Com o cair da neve de primavera,
Nesse vilarejo, onde não há flores,
Pétalas parecem cair.

Nota: na tradução do poema, a coexistência de imagens (*mitate*) entre o cair da neve e o cair das pétalas das flores foi mantida com o uso da expressão comparativa “parecem”. O recurso retórico *kakekotoba* está representado pelo uso do grifo nas palavras “despontam” e “primavera”, que correspondem às possíveis traduções dos dois sentidos do termo homófono “haru”. Há também no poema o *jokotoba* “kasumi tachi ko no me mo”, traduzido por “Paira a névoa e os brotos nas árvores”, destacado com sublinhado. O *jokotoba* está vinculado ao termo “haru”.

Poema 17

Tomo: “Poemas de Primavera I

Autor: desconhecido

春日野は今日はな焼きそわか草の
つまもこもれり我もこもれり

kasuga no ha kyô wa na yaki so wakakusa no
***tsuma** mo komoreri ware mo komoreri*

O campo de Kasuga,
que hoje não seja queimado.
Minha amada, jovem folha,
aqui se esconde,
e eu, aqui me escondo.

Nota: no início da primavera, costumava-se queimar as folhas secas para facilitar o crescimento das novas folhagens. No poema, destacamos o *makurakotoba* com grifo e o *himakura* com negrito.

Poema 20

Tomo: “Poemas de Primavera I”

Autor: desconhecido

あづさゆみおして春雨今日降りぬ
明日さへ降らば若菜つみてむ

*azusayumi oshite **haru**same kyô furi nu
asu sae fura ba wakana tsumite mu*

Lançada de um arco de catalpa **estendido**

em toda parte, a chuva de **primavera**

caiu durante todo o dia de hoje.

Se amanhã ainda chover,

Podemos colher ervas novas.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “haru” foi traduzido por “estendido” e “(chuva) de primavera”. Há também o *jokotoba* “azusayumi oshite” (lançada de um arco de catalpa), destacado com sublinhado, associado a “haru”.

Poema 22

Tomo: “Poemas de Primavera I”

Autor: Ki no Tsurayuki

「歌たてまつれ」とおほせられし時、よみて奉れる

春日野の若菜摘みにや白妙の
袖ふりはへて人のゆくらむ

“uta tatematsure” to ooserareshi toki, yomite tatematsureru

*kasuga no no no wakana tsumi ni ya shirotae no
sode furiaete hito no yuku ramu*

Poema composto por ordem do soberano.

Nos campos de Kasuga,
talvez para colher ervas jovens,
balançam as brancas
mangas das pessoas
que, com sacrifício, para longe vão.

Nota: no poema, o *makurakotoba* “shirotaeno”, relacionado a “sode”, foi traduzido por “brancas”.
O *kakekotoba* “furiaete” foi traduzido por “balançam” e “com sacrifício”, destacados com grifo.

Poema 25

Tomo: “Poemas de Primavera I”

Autor: Ki no Tsurayuki

「歌たてまつれ」とおほせられし時、よみて奉れる

わがせこが衣春雨降るごとに
野辺の緑ぞ色まさりける

“uta tatematsure” to ooserareshi toki, yomite tatematsureru

*wa ga seko ga koromo haru same furu goto ni
nobe no midori zo iro masari keru*

Composto atendendo à ordem do imperador.

Quando chega a primavera,
estação em que estendo a roupa do meu amado,
com a chuva que cai,
o verde do capim e das árvores do campo
torna-se mais intenso.

Nota: o recurso retórico *kakekotoba* está representado na tradução com o uso do grifo sob as palavras correspondentes aos dois sentidos do termo “haru”.

Poema 31

Tomo: “Poemas de Primavera I”

Autor: Ise

帰雁をよめる

春がすみ立つを見すててゆく雁は
花なき里に住みやならへる

kigan o yomeru

*harugasumi tatsu o misutete yuku kari wa
hana naki sato ni sumi ya naraeru*

Composto ao ver o retorno do pato selvagem.

Da névoa primaveril,
que se abre, vai se distanciando
o pato selvagem.
Será que se acostumou a morar
em uma terra sem flores?

Nota: o pato selvagem costuma migrar para o Japão nas estações de outono e inverno. Na primavera, época de flores, essa ave costuma migrar para outras regiões.

Poema 57

Tomo: “Poemas de Primavera I”

Autor: Ki no Tomonori

桜の花のもとにて、年の老いぬることをなげきて
よめる

色も香もおなじ昔に咲くらめど
年ふる人ぞあらたまりける

*sakura no hana no moto nite toshi no oi nuru koto o nagekite
yomeru*

*iro mo ka mo onaji mukashi ni sakura me do
toshi furu hito zo aratamari keru*

Poema composto ao lamentar o passar dos anos ao pé da cerejeira em flor.

A cor e o perfume
das **flores de cerejeira** que desabrocham
são os mesmos.
Mas o homem, que envelhece,
enfraqueceu!

Nota: no poema original, estava escondida a palavra “sakura”, que foi traduzida como “flores de cerejeira”.

Poema 59

Tomo: “Poemas de Primavera I”

Autor: Ki no Tsurayuki

「歌たてまつれ」とおほせられし時、よみて奉れる

桜花咲きにけらしなあしひきの
山の峡より見ゆる白雲

“uta tatematsure” to ooserareshi toki, yomite tatematsureru

*sakurabana saki ni kera shi na ashihiki no
yama no kai yori miyuru shirakumo*

Poema composto por ordem de Sua Majestade para apresentar poemas.

Parece
que as cerejeiras floresceram
esplendidamente!
Por entre as grandiosas **montanhas**,
nuvens brancas são vistas.

Nota: no poema está presente o *makurakotoba* “ashihiki no”, que foi traduzido pelo termo “grandiosas”, destacado com sublinhado. O termo destacado em negrito corresponde ao *himakura*. No poema, há *mitate* entre as nuvens brancas e as flores, isto é, as nuvens brancas formam uma imagem que se confunde com flores.

Poema 84

Tomo: “Poemas de Primavera II”

Autor: Ki no Tomonori

桜の花の散るをよめる

ひさかたの光のどけき春の日に
しづ心なく花の散るらむ

sakura no hana no chiru o yomeru

*hisakata no no **hikari** nodokeki haru no hi ni
shizukokoro naku hana no chiru ramu*

Composto ao contemplar o cair das flores de cerejeira.

A extensa **luz** do sol
brilha calmamente
no dia de primavera.
Por que será que, com pressa,
vai caindo a flor de cerejeira?

Nota: o *makurakotoba* “hisakata no” foi traduzido por “extensa”. Destacamos o *himakura* “hikari” e a sua correspondente tradução com negrito.

Poema 115

Tomo: “Poemas de Primavera II”

Autor: Ki no Tsurayuki

志賀の山越えに女のおほくあへりけるに
よみてつかはしける

あづさ弓春の山辺を越えくれば
道もさりあへず花ぞ散りける

*shiga no yamagoe ni onna no ooku aeri keru ni
yomite tsukawashi keru*

*azusayumi haru no yamabe o koekure ba
michi mo sariaezu hana zo chiri keru*

Poema composto para as mulheres que encontrou no caminho para transpor a montanha de Shiga.

O arco de catalpa estende-se.
Durante a travessia da montanha,
na primavera,
não consigo avançar pelo caminho,
tantas são as flores caindo.

Nota: os grifos na tradução indicam as acepções correspondentes ao *kakekotoba* “haru”. No poema, também há o *makurakotoba* em “azusayumi”, traduzido por “o arco de catalpa”, também destacado com grifo. As flores em grande quantidade representam as muitas mulheres que o poeta encontrou pelo caminho da travessia da montanha. O caminho de Shiga era o percurso montanhoso do Rio Shirakawa, em Quioto, a Shiga.

Poema 127

Tomo: “Poemas de Primavera II”

Autor: Ôshikôchi no Mitsune

春の疾く過ぐるをよめる

あづさ弓**春**たちしより年月の
射るがごとくもおもほゆるかな

haru no toku suguru o yomeru

*azusayumi **haru** tachi shi yori toshitsuki no
iru ga gotoku mo omooyuru kana*

Poema composto sobre o passar da primavera.

O arco de catalpa **estendido**...
Desde que chegou a **primavera**,
sinto que, como flechas atiradas
por ele, os dias e meses
têm passado rapidamente.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “haru” foi traduzido pelas palavras “estendido” e “primavera”, destacadas com grifo e negrito. O *makurakotoba* “azusayumi” foi traduzido como “o arco de catalpa”. O *himakura* desse *makurakotoba* é “estendido” (haru). No poema, há também o recurso retórico *engo*, que associa as palavras “azusayumi” (arco de catalpa), “haru” (estendido) e “iru” (atiradas).

Poema 130

Tomo: “Poemas Primavera II”

Autor: Motokata

春を惜しみてよめる

惜しめどもとどまらなくに春霞

帰る道にし立ちぬと思へば

haru o oshimite yomeru

oshi me domo todomara naku ni harugasumi

kaeru michi ni shi tachi nu to omoe ba

Poema composto ao contemplar a passagem da primavera.

Como é possível

impedir a ida da primavera,

já que essa estação parte

pelo mesmo caminho

em que a névoa se dissipa?

Nota: no poema, há o *kakekotoba* “tachi”, que foi traduzido por “parte” e “dissipa”, destacados no texto.

Poema 144

Tomo: “Poemas de Verão”

Autor: Sosei

奈良の石上寺にて、時鳥の鳴くをよめる

いそのかみふるき都のほととぎす
声ばかりこそ昔なりけれ

nara no isonokami nite hototogisu no naku o yomeru

*isonokami furuki miyako no hototogisu
koe bakari koso mukashi nari kere*

Poema composto no templo Isonokami, de Nara, ao ouvir o canto do cuco.

No templo Isonokami,
em **Furu**, na **antiga** capital,
apenas o canto do cuco
é o mesmo,
desde tempos remotos.

Nota: na tradução, o termo “Isonokami” corresponde ao *makurakotoba* “Isonokami”, destacado com sublinhado. “Furu” (nome próprio) e “antiga” correspondem ao *kakekotoba* “furu”, destacado em negrito e sublinhado. “Furu” também é o *himakura* de “isonokami”.

Poema 148

Tomo: “Poemas de Verão”

Autor: desconhecido

思ひいづるときはの山の時鳥
からくれなゐのふり出でてぞ鳴く

omoizuru tokiwa no yama no hototogisu
karakurenai no furi idete zo naku

No momento em que me lembro do passado,
choro com toda a força,
como o cuco que canta,
ferido em sangue,
no monte Tokiwa.

Nota: segundo a tradução literal do nome, o monte Tokiwa é chamado de “monte da imutabilidade”, isto é, onde o tempo não passa e as estações do ano não são sentidas. No poema, o *kakekotoba* “Tokiwa” foi traduzido pelas expressões grifadas.

Poema 200

Tomo: “Poemas de outono I”

Autor: desconhecido

きみしのぶ草にやつるるふるさとは
まつ虫の音ぞかなしかりける

kimi shinobu kusa ni yatsururu furusato wa
matsumushi no ne zo kanashi kari keru

Como a antiga morada,
tomada pela hera da lembrança
que me fez sentir saudades suas,
o som do grilo
parece esperar em vão.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “shinobu” foi traduzido por “(hera) da lembrança” e “lembrança”, uma vez que o termo tem como significado o nome dessa planta e o verbo “lembrar”. O *kakekotoba* “matsu (mushi)” foi traduzido por “esperar” e “grilo”.

Poema 251

Tomo: “Poemas de Outono II”

Autor: Ki no Yoshimochi

秋の歌合しける時によめる

もみぢせぬ常盤の山は吹く風の
音にや秋を聞きわたるらむ

aki no utaawase shi keru toki ni yomeru

*momiji se nu tokiwa no yama wa fuku kaze no
oto ni ya aki o kiki wataru ramu*

Poema composto na ocasião de uma competição poética de outono.

Tokiwa, o monte da imutabilidade,
suas folhas verdes, em nenhum momento,
tornar-se-ão vermelhas.
Parece saber do outono
ao ouvir o vento que sopra continuamente.

Nota: devido ao nome, o monte Tokiwa é considerado o monte da imutabilidade, isto é, onde o tempo não passa e as estações do ano não são sentidas. No poema, o *kakekotoba* “Tokiwa” foi traduzido pelas expressões grifadas.

Poema 308

Tomo: “Poemas de Outono II”

Autor: desconhecido

刈れる田に生ふるひづちの穂に出でぬは
世をいまさらにあきはてぬとか

*kareru ta ni ouru hizuchi no ho ni ide nu wa
yo o ima sara ni aki hate nu toka*

No arrozal após a colheita,
o broto que nasceu da raiz cortada
não prospera.
Será que se cansou do mundo?
Será que é porque acabou o outono?

Nota: no poema, o *kakekotoba* “aki” foi traduzido por “cansar-se” e “outono”.

Poema 343

Tomo: “Poemas de Felicidade”,

Autor: desconhecido

わがきみは千代にましませさざれ石の
巖となりて苔のむすまで

*wa ga kimi wa chiyo ni mashimase sazare ishi no
iwao to narite koke no musu made*

Que nosso senhor
prosperar por muitos e muitos anos,
até que as pedras
transformem-se em rochas
e fiquem cobertas de musgo.

Poema 362

Tomo: “Poemas de Felicidade”

Autor: desconhecido

秋くれど色もかはらぬ常盤山
よそのもみちを風ぞかしける

aki kure do iro mo kawara nu tokiwa yama
yoso no momiji o kaze zo kashi keru

Apesar de ser permanente,
Tokiwa, o monte da imutabilidade,
mudou de cor no outono,
porque o vento trouxe emprestado
o ácer de outro lugar.

Nota: devido ao nome, o monte Tokiwa é considerado o monte da imutabilidade, isto é, onde o tempo não passa e as estações do ano não são sentidas. Dessa maneira, não seria possível que esse monte mudasse de cor no outono. Isso só aconteceu por ação do vento, que trouxe a cor vermelha do ácer de outro lugar, onde não há imutabilidade. No poema, o *kakekotoba* “Tokiwa” foi traduzido pelas expressões grifadas.

Poema 365

Tomo: “Poemas de Separação”

Autor: Ariwara no Yukihiro no Ason

立ちわかれ 因幡の山の峰に生ふる

まつとし聞かば今帰り来む

tachiwakare inaba no yama no mine ni ouru

matsu to shi kika ba ima kaeri ko mu

Vou ao distante país de Inaba,

conhecido por seu pinheiro,

que cresce no alto da montanha.

Se eu ouvir que você vai me esperar,

logo voltarei voando.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “inaba” foi traduzido por “Inaba” (nome de lugar) e pelo verbo “vou”. O segundo *kakekotoba* “matsu” foi traduzido por “pinheiro” e “esperar”. Na tradução, o *jokotoba* “inaba no yama no mine ni ouru”, ligado à palavra “matsu”, foi traduzido pelas expressões destacadas com sublinhado.

Poema 370

Tomo: “Poemas de Separação”

Autor: Ki no Toshisada

越へまかりける人によみてつかはしける

かへる山ありよは聞けど春がすみ
立ち別れなば恋しかるべし

koshi e makari keru hito ni yomite tsukahashikeru

kaeruyama ari to wa kike do harugasumi
***tachi** wakare na ba koishikaru beshi*

Poema composto à pessoa que partiu da capital para o país Koshi

Embora eu saiba da
Montanha do Retorno,
sinto tristeza se
a névoa da primavera **parte**
e temos de nos separar.

Nota: no poema, o *makurakotoba* “harugasumi” foi destacado com sublinhado e o *himakura* “tachi”, com negrito. “Koshi” é a denominação utilizada para indicar os países ao norte da capital, no Período Heian. “Kaeru” é o nome de uma montanha, mas pode significar também “voltar”, “retornar”. Por esse motivo, optamos pela tradução literal do seu nome como “Montanha do Retorno”.

Poema 409

Tomo: “Poemas de viagem”

Autor: Kakinomoto no Hitomaro (autoria atribuída)

ほのぼのと明石の浦の朝霧に
島隠れゆく船をしぞ思ふ

この歌は、ある人のいはく、柿本人麿がなり

*honobono to akashi no ura no asagiri ni
shima kakure yuku fune o shi zo omou*

kono uta wa, aruhito no iwaku, kakinomoto no hitomaro ga nari

Vagamente clareia o dia,
na enseada de Akashi.
Contemplo comovido o barco
que vai se escondendo atrás da ilha,
dentro da neblina da manhã.

Este poema é atribuído a Kakinomoto no Hitomaro.

Nota: no poema, o *makurakotoba* “honobono” foi destacado com sublinhado e o *himakura* “akashi”, com negrito. Este também corresponde ao *kakekotoba* “Akashi”, destacado com negrito e sublinhado. Akashi é o nome de um lugar atualmente na Província de Hyôgo.

Poema 410

Tomo: “Poemas de Viagem”

Autor: Ariwara no Narihira

東のかたへ、友とする人、一人二人いざなひていきけり。三河国
八橋といふ所にいたれりけるに、その川のほとりに、杜若いと
おもしろく咲けりけるを見て、木の陰におりゐて、「かきつばた」といふ五文字
を句のかしらにすゑて、旅の心をよまむとてよめる

唐衣着つつなれにしつましあれば
はるばる来ぬる旅をしぞ思ふ

*azuma no kata e, tomo to suru hito, hitori futari izanaite iki keri. mikawa no kuni
yatsushashi to iu tokoro ni itareri keru ni, sono kawa no hotori ni, kakitsubata ito
omoshiroku sakeri keru o mite, ki no kage ni oriite, “kakitsubata” to iu itsumoji
o ku no kashira ni suete, tabi no kokoro o yoma mu tote yomeru*

*karakoromo ki tsutsu **nare** ni shi tsuma shi are ba
harubaru ki nuru tabi o shi zo omou*

Fui para o leste, com um ou dois acompanhantes. Quando chegamos em Yatsushashi, no país de Mikawa, vimo-nos diante de uma bela paisagem com íris à margem de um rio; descemos do cavalo e, à sombra das árvores, compus este poema acróstico com as iniciais de “Íris” para expressar o sentimento de viagem.

Deixei para trás minha amada
de quem **me tornei íntimo** por muitos anos.
Também é longo o tempo
em que visto essa roupa chinesa de barra já desgastada,
preparada para esta longínqua viagem a que vim.

Nota: no poema, há três *kakekotoba* destacados com grifo: “tsuma” (amada, barra); “harubaru” (longínqua, por muitos anos); e “ki” (visto, vim). O *jokotoba* “karakoromo ki tsutsu” (visto essa roupa chinesa), destacado em sublinhado, está associado à “nare” (me tornei íntimo), em negrito. Além disso, há também *engo* entre as palavras “karakoromo” (roupa chinesa), “nare” (me tornei íntimo), “tsuma” (amada), “haru” (desgastada) e “kuru” (visto).

Poema 439

Tomo: “Poemas de Nomes de Coisas”

Autor: Ki no Tsurayuki

朱雀院の女郎花合の時に、「をみなへし」といふ
五文字を句のかしらにおきてよめる

小倉山峰たちならし鳴く鹿の
経にけむ秋を知る人ぞなき

*suzakuin no ominaeshi awase no toki ni “ominaeshi” to iu
itsumoji o ku no kashira ni okite yomeru*

*ogura yama **mine** tachinarashi **naku** shika no
he ni kemu aki o **shiru** hito zo naki*

Poema composto para a Competição Suzakuin Ominaeshi, usando as cinco sílabas de “ominaeshi” para começar os versos.

O veado que vive
no topo da Montanha Ogura
chora tristemente.
Quantos outonos se foram,
ninguém o sabe.

Nota: no poema original, a palavra “ominaeshi” está escondida sob a forma de acróstico. Para visualizar, destacamos em negrito no poema em japonês transliterado em letras romanas.

Poema 448

Tomo: “Poemas de Nomes de Coisas”

Autor: desconhecido

からはぎ

空蟬のからは木ごとにとどむれど
魂のゆくへを見ぬぞ悲しき

karawagi

*utsusemi no **kara wa ki** goto ni todomure do
tama no yukue o mi nu zo kanashiki*

Karawagi

A casca abandonada da cigarra
fica junto ao caule da árvore,
mas, como não se conhece
aonde foi a alma,
isto é triste.

Nota: no poema original, está escondido o nome da planta *karawaki*, cujo nome científico é *lespedeza bicolor*. Destacamos essa palavra escondida em negrito na transcrição em letras romanas.

Poema 469

Tomo: “Poemas de Amor I”

Autor: desconhecido

時鳥鳴くや五月の菖蒲草

あやめも知らぬ恋もするかな

hototogisu naku ya satsuki no ayamegusa

ayame mo shira nu koi mo suru kana

O cuco canta

enamorado, no quinto mês,

sobre a íris.

Se não compreendo a **lógica das coisas**,

como estou apaixonado?

Nota: no poema, destacamos o *jokotoba* “hototogisu naku ya satsuki no ayamegusa” e a sua correspondente tradução “o cuco canta enamorado, no quinto mês, sobre a íris”, com grifo. A planta *ayame* (íris), a que está associado o *jokotoba*, é uma espécie de planta que floresce no verão, assim como o “hototogisu” (cuco) é uma ave que migra para o arquipélago japonês nessa mesma estação do ano. No poema, o mês de maio corresponde ao verão.

Poema 470

Tomo: “Poemas de Amor I”

Autor: Sosei

音にのみ菊の白露夜はおきて
昼はおもひにあへず消ぬべし

*oto ni nomi kiku no shiratsuyu **yoru** wa okite
hiru wa omo(h)i ni ae zu kenu beshi*

Só sei de você por boato.
Como o sereno sobre o crisântemo,
que se põe à noite e desaparece ao amanhecer,
fico pensando em você, sem dormir
e anulo-me durante o dia.

Nota: no poema, há três *kakekotoba*. “Kiku” foi traduzido por “sei” e “crisântemo”. “Oki” foi traduzido por “põe” e por “sem dormir”. Por fim, “(h)i” foi traduzido por “pensar” e “dia”. O *jokotoba* “kiku no shiratsuyu” foi traduzido por “como o sereno sobre o crisântemo”, destacado em sublinhado. Este está associado a “yoru”, destacado em negrito. Além disso, há também, no poema, *engo* associando as palavras “shiratsuyu” (sereno), “okite” (põe) e “kenu” (desaparece).

Poema 478

Tomo: “Poemas de Amor I”

Autor: Mibu no Tadamine

春日祭にまかれりける時に、物見に
出でたりける女のもとに、家をたづねてつかはしける

春日野の雪間をわけて生ひ出でくる

草のはつかに見えし君かも

*kasuga no matsuri ni makareri keru toki ni, monomi ni
idetari keru onna no moto ni, ie o tazunete tsukawashi keru*

kasuga no no yukima o wakete oiidekuru

kusa no hatsuka ni mieshi kimi ka mo

Poema enviado à casa de uma mulher que estava passeando no festival de Kasuga.

Como o broto do capim

que desponta na neve,

no campo de Kasuga,

de relance,

era você que **vi**.

Nota: no poema, o *jokotoba* está destacado com sublinhado e a expressão relacionada a este está em negrito.

Poema 481

Tomo: “Poemas de Amor I”

Autor: Ôshikôchi no Mitsune

初雁のはつかに声を聞きしより
中空にのみものを思ふかな

*hatsukari no **hatsuka** ni koe o kiki shi yori*
nakazora ni nomi mono o omou kana

Como o **suave** canto
do pato selvagem, que vem do norte
pela primeira vez,
ouço, no ar, a voz jovial da pessoa amada
e acabo imerso em pensamentos.

Nota: as expressões “pato selvagem, que vem do norte pela primeira vez” e “no ar” formam um *engo* no poema original. A expressão “hatsukari no” (destacada com sublinhado) é um *makurakotoba* e está associada ao *himakura* “hatsuka” (destacado em negrito).

Poema 495

Tomo: “Poemas de amor I”

Autor: desconhecido

思ひ出づる常磐の山の岩つつじ
言はねばこそあれ恋しきものを

*omoi izuru tokiwa no yama no iwa tsutsuji
iwane ba koso are koishiki mono o*

No momento em que lembro,
em silêncio,
como a azaleia que nasce
entre as rochas do monte Tokiwa,
sinto muitas saudades do meu amado.

Nota: devido ao nome, o monte Tokiwa é considerado o monte da imutabilidade, isto é, onde o tempo não passa e as estações do ano não são sentidas. No poema, o *kakekotoba* “Tokiwa” foi traduzido pelas palavras grifadas.

Poema 510

Tomo: “Poemas de Amor I”

Autor: desconhecido

伊勢の海の海人の釣縄うちはへて
くるしとのみや思ひわたらむ

ise no umi no ama no tsurinawa uchiae
kurushi to nomi ya omoi watara mu

Como a rede
dos pescadores do mar de Ise
é extensa e difícil de recolher,
será eternamente longo
o tempo em que continuarei sofrendo?

Nota: no poema, o termo “kuru” é um *kakekotoba* que foi traduzido como “recolher” e “sofrer”, grifados no texto. Além disso, há também *engo*, formando uma associação entre as palavras “tsurinawa” e “kuru”, traduzidas, respectivamente, como “rede” e “recolher”.

Poema 515

Tomo: “Poemas de Amor I”

Autor: desconhecido

唐衣日も夕暮れになる時は
返す返すぞ人は恋しき

karakoromo hi mo yuugure ni naru toki wa
kaesugaesu zo hito wa koishiki

A veste chinesa do avesso
amarrada pela faixa...
Ao entardecer,
sinto muitas saudades da minha amada
para quem quero voltar.

Nota: no poema, há *kakekotoba* em “himoyuu (gure)”, que pode significar “amarrada pela faixa” e “ao entardecer”. Além disso, há também o *engo* formado pelos termos “karakoromo” (veste chinesa) e “kaesu” (estar do avesso).

Poema 534

Tomo: “Poemas de Amor I”

Autor: desconhecido

人知れぬ思ひをつねに駿河なる
富士の山こそわが身なりけれ

hito shire nu omo(h)i o tsune ni suru ga naru
fuji no yama koso wa ga mi nari kere

O oculto fogo
que arde no Monte Fuji,
em Suruga,
parecia ser o de sempre.
No entanto, era minha paixão.

Nota: o *kakekotoba* “hi” foi traduzido por “fogo” e “paixão”.

Poema 535

Tomo: “Poemas de Amor I”

Autor: desconhecido

飛ぶ鳥の声もきこえぬ奥山の

ふかき心を人は知らなむ

tobu tori no koe mo kikoe nu okuyama no

***fukaki** kokoro o hito wa shira namu*

Dos meus sentimentos tão **profundos**,

quanto o coração da montanha,

onde não se consegue ouvir a voz

do pássaro que voa,

queria que ela soubesse.

Nota: no poema, o recurso *jokotoba* está destacado em sublinhado. Em negrito está a palavra associada a esse recurso retórico.

Poema 544

Tomo: “Poemas de Amor I”

Autor: desconhecido

夏虫の身をいたづらになすことも
ひとつ思ひによりてなりけり

natsumushi no mi o itazura ni nasu koto mo
hitotsu omo(h)i ni yorite nari keri

A mariposa, em vão,
atira seu corpo ao fogo da luminária.
Da mesma forma,
atirei-me ao fogo
da paixão.

Nota: na tradução, destacamos os termos correspondentes ao *kakekotoba* “hi”. No poema em japonês, é utilizado o termo “natsumushi”, que foi traduzido por “mariposa”. Esse inseto corresponde a uma das fases do ciclo de vida do bicho da seda, cujo nome científico é *Bombyx mori*.

Poema 596

Tomo: “Poemas de Amor II”

Autor: desconhecido

年を経て消えぬ思ひはありながら
夜の袂はなほこほりけり

*toshi o hete kienu omo(h)i wa ari nagara
yoru no tamoto wa nao koori keri*

Mesmo com o passar do tempo,
a chama dos meus sentimentos
não se apaga.
As lágrimas congelam a manga do quimono
nas noites de solidão.

Nota: na tradução, as palavras “chama” e “apagar” formam um *engo*. Além disso, há também o *kakekotoba* “hi”, traduzido pelos termos destacados com grifo.

Poema 600

Tomo: “Poemas de Amor II”

Autor: Mitsune

夏虫をなにかいひけむ心から
われも思ひに燃えぬべらなり

natsumushi o nani ka ii kemu kokoro kara
ware mo omo(h)i ni moe nu bera nari

Como posso chamar de estúpida
a mariposa, que se joga ao fogo da luminária,
se eu mesmo
me destruo em ardentes sentimentos
por minha amada.

Nota: na tradução, os termos correspondentes ao *kakekotoba* estão destacados com sublinhado. No poema original, a mariposa corresponde a uma das fases do ciclo do bicho da seda (ver nota ao poema 544).

Poema 604

Tomo: “Poemas de Amor II”

Autor: Ki no Tsurayuki

津の国の難波の葦のめもはるに

しげきが恋ひと知るらめや

*tsu no kuni no naniwa no ashi no me mo **haru** ni*

shigeki wa ga koi hito shiru rame ya

Meu amor é como o caniço-de-água,

que se **estende a perder de vista**

na praia de Naniwa, do país de Tsu.

Será que minha amada tem ideia

da extensão do sentimento por ela?

Nota: no poema, o *kakekotoba* “haru” foi traduzido pelos termos “estende” e “a perder de vista”. Há também no poema o *jokotoba* “tsu no kuni ni naniwa no ashi no me mo haru ni” (o caniço-de-água, que se estende a perder de vista na praia de Naniwa, do país de Tsu), em sublinhado. O capim *Ashi* corresponde à vegetação denominada popularmente como caniço-de-água ou apenas caniço; seu nome científico é *Phragmites communis*.

Poema 605

Tomo: “Poemas de Amor II”

Autor: desconhecido

手もふれで月日へにける白檀
おきふし夜はいこそ寝られね

te mo furede tsuki hi e ni keru shiramayumi
okifushi yoru wa i koso nerare ne

O arco de Shiramayumi,
antes usado de pé para atirar,
há muito não é tocado.
Também levantado,
passo as noites sem conseguir dormir.

Nota: Shiramayumi é o nome de uma madeira branca utilizada para construir arcos. No poema o termo “i” forma um *kakekotoba*, que foi traduzido por “atirar” e “dormir”. Além disso, os termos “shiramayumi” e “i” formam um *engo*, que foi traduzido por “arco de Shiramayumi” e “atirar”.

Poema 643

Tomo: “Poemas de Amor III”

Autor: Ôe no Chisato

今朝はしもおきけむ方もしらざりつ
思ひいづるぞ消えてかなしき

kesa wa shimo oki kemu kata mo shira zari tsu
omo(h)iizuru zo kiete kanashiki

Nesta manhã, havia geada
e acordei, sem saber ao certo como,
tomado por uma tristeza.
Ao lembrar, continuo com vontade de desaparecer,
tal qual a geada com o nascer do sol.

Nota: no poema, há o *kakekotoba* “(h)i”, traduzido pelos termos grifados.

Poema 674

Tomo: “Poemas de Amor IV”

Autor: desconhecido

むら鳥の立ちにしわが名今さらに
ことなしぶともしるしあらめや

*muradori no **tachi** ni shi wa ga na ima sara ni*
koto nashibu tomo shirushi arame ya

Assim como o bando de pássaros
que se dispersa de uma só vez,
o boato sobre mim se espalhou.
Agora, de nada adianta agir
como se nada tivesse ocorrido.

Nota: no poema, o *makurakotoba* foi destacado com sublinhado e o *himakura*, com negrito.

Poema 719

Tomo: “Poemas de Amor IV”

Autor: desconhecido

忘れなむわれをうらむな時鳥
人の秋にはあはむともせず

wasure namu wa re o uramu na hototogisu
hito no aki ni wa awa mu tomo se zu

Não me odeie
por querer te esquecer,
pois você já se entediou de mim e
até mesmo o cuco, cansado das pessoas,
também não quer esperar o outono.

Nota: no poema, os termos grifados “cansado” e “outono” são as traduções correspondentes ao *kakekotoba* “aki”. O cuco, chamado de “hototogisu” em japonês, é um pássaro que surge no verão e parte antes do outono.

Poema 759

Tomo: “Poemas de Amor V”

Autor: desconhecido

山城の淀のわか菰かりにだに
来ぬ人たのむわれぞはかなき

*yamashiro no yodo no wakagomo **kari ni** dani*
ko nu hito tanomu ware zo hakanaki

Tempo de **colheita** de brotos de arroz silvestre
em Yamashiro no Yodo.

Inútil é contar
com uma pessoa
que **quase nunca aparece.**

Nota: Yamashiro no Yodo é uma região alagada no poema, o recurso *jokotoba* está destacado apenas com um grifo. O recurso *kakekotoba* “kari”, destacado em sublinhado e negrito, foi traduzido por “colheita” e “quase nunca aparece”.

Poema 763

Tomo: “Poemas de Amor V”

Autor: desconhecido

わが袖にまだき時雨の降りぬるは
君が心に秋や来ぬらむ

wa ga sode ni mada ki shigure no furi nuru wa
 kimi ga kokoro ni aki ya kinu ramu

Contínuas, as chuvas caem
sobre a manga do quimono.
Será porque o outono
já chegou no seu coração
e você se cansou de mim?

Nota: no poema, é mencionada a estação de chuvas intermitentes, denominada “shigure”, que cai entre o fim de outono e o começo do inverno. Na tradução, os termos destacados com grifo correspondem ao *kakekotoba*.

Poema 790

Tomo: “Poemas de Amor V”

Autor: Irmã mais velha de Komachi

あひ知れりける人の漸く離れがたになりける間に、
焼けたる茅の葉に文を挿してつかはせりける

時すぎてかれゆく小野の浅茅には
いまは思ひぞたえず燃えける

*ai shireri keru hito no yooyaku kare gata ni nari keru aida ni
yake taru chi no ha ni fumi o sashite tsukawa seri keru*

*toki sugite kareyuku ono no asaji ni wa
ima wa omo(h)i zo taezu moe keru*

Poema amarrado a uma folha queimada de bambu e enviado a alguém que amou a poetisa,
mas que agora parte.

O tempo passa e
o capim rasteiro
do seco campo de Ono
arde incessantemente,
assim como, hoje, os meus sentimentos.

Nota: no poema está presente o *kakekotoba* “(h)i”, cuja tradução está destacada com grifo.

Poema 801

Tomo: “Poemas de amor V”

Autor: Muneyuki no Ason

忘れ草枯れもやするとつれもなき
人の心に霜はおかなむ

wasuregusa kare mo ya suru to tsure mo naki
hito no kokoro ni shimo wa oka namu

Que a geada queime e mate
a erva do esquecimento do indiferente coração
para que esta não produza efeito
e não faça minha amada
esquecer-se de mim.

Nota: acreditava-se que a erva do esquecimento poderia fazer uma pessoa esquecer seus sentimentos.

Poema 804

Tomo: “Poemas de Amor V”

Autor: Ki no Tsurayuki

初雁の泣きこそ渡れ世の中の
人の心の秋し憂ければ

*hatsukari no naki koso watare yo no naka no
hito no kokoro no aki shi ukere ba*

Como o pato selvagem canta
ao cruzar o céu de outono,
choro sem parar,
pois é triste quando as pessoas
tornam-se entediadas.

Nota: no poema, há o *kakekotoba* “aki”, traduzido pelas palavras “outono” e “entediadas”, em destaque.

Poema 820

Tomo: “Poemas de Amor V”

Autor: desconhecido

時雨れつつもみづるよりも言の葉の
心の秋にあふぞわびしき

shigure tsutsu momizuru yori mo koto no ha no
kokoro no aki ni au zo wabishiki

Mais triste que o outono,
época das folhas de ácer vermelhas e chuvas intermitentes,
é a mudança do sentimento da amada
que, cansada de mim,
expressa palavras indiferentes.

Nota: no poema, o *kakekotoba* “aki” foi traduzido por “cansada” e “outono”, conforme destacado com sublinhado. O *kakekotoba* “ha” foi traduzido por “folhas” e “palavras”. Além disso, no poema há *engo* formado por “shigure” (chuvas intermitentes), “momiji” (ácer), “ha” (folha) e “aki” (outono).

Poema 822

Tomo: “Poemas de Amor V”

Autor: Ono no Komachi

秋風にあふ田の実こそ悲しけれ
わが身空しくなりぬと思へば

akikaze ni au ta no mi koso kanashi kere
wa ga mi munashiku nari nu to omoe ba

Triste é ver a semente fugaz
nos campos de arroz varridos pelo vento de outono.
Triste é também ser rejeitado
por uma pessoa a quem estimava,
ao pensar que o amor não vai dar frutos.

Nota: no poema, há um *kakekotoba* na palavra “aki”, que foi traduzida como “outono” e “rejeitado”, conforme sublinhado. Há também, no poema, o *kakekotoba* “ta no mi”, indicado na tradução pelas expressões grifadas “semente (...) nos campos de arroz” e “estimava”.

Poema 904

Tomo: “Poemas Variados I”

Autor: desconhecido

題知らず

ちはやぶる宇治の橋守汝をしぞ
あはれとはおもふ年の経ぬれば

dai shirazu

*chihayaburu **uji** ni hashimori nare o shi zo*
aware to wa omou toshi no henure ba

Tema desconhecido

Guardiões da ponte
da grandiosa Uji,
por vós, tenho grande consideração,
pois há tantos anos
já nos conhecemos.

Nota: no poema, o *makurakotoba* foi destacado com grifo e o *himakura*, com negrito.

Poema 1026

Tomo: “Poemas de Formas Variadas”

Autor: desconhecido

耳成しの山のくちなし得てしがな
思ひの色の下染めにせむ

miminashi no yama no kuchinashi ete shigana
omo(h)i no iro no shitazome ni se mu

Queria ter a muda gardênia
da surda montanha Miminashi,
para usar como tingimento-base
e ocultar nele meus sentimentos
sob a cor escarlate.

Nota: na tradução, destacamos com sublinhado as duas palavras correspondentes ao *kakekotoba*. A cor escarlate era utilizada para fazer o tingimento do tecido de uma cor de base, antes da cor definitiva almejada. Ela corresponde a uma cor vermelho escuro, utilizada na roupa de funcionários públicos de quarto ou quinto nível.

Poema 1028

Tomo: “Poemas de Formas Variadas”

Autor: ama de leite do clã Ki

富士の嶺のならぬ思ひに燃えば燃え
神だに消たぬむなし煙を

*fuji no ne no nara nu omo(h)i ni moe ba moe
kami da ni keta nu munashi keburu o*

Como o fogo do Monte Fuji,
que ardam intensamente
os sentimentos inalcançáveis.
Nem os deuses são capazes
de apagar essa fumaça vã.

Nota: o *kakekotoba* “hi” foi traduzido por “fogo” e “paixão”.

Poema 1030

Tomo: Ono no Komachi

Autor: “Poemas de Formas Variadas”

人に逢はむ月のなきには思ひおきて
胸はしり火に心焼けけり

hito ni awa mu tsuki no naki ni wa omo(h)i okite
mune hashiri bi ni kokoro yake keri

Quando não consigo ver meu amado
na noite escura sem luar,
fico acordada, perdida em pensamentos,
e deixo meu coração se queimar
no crepitar da brasa que arde no meu peito.

Nota: no poema há três *kakekotoba*: “hi”, “oki” e “hashiri bi”. Estes foram traduzidos, respectivamente, pelos termos grifados “pensamentos” e “queimar” (implícito o sentido de fogo); “acordada” e “brasa”; e “crepitar” e “arde”.