

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS – TRADUTOR PORTUGUÊS E JAPONÊS

**A PROGRESSÃO TEMPORAL NA SEQUÊNCIA POÉTICA DO TANABATA
DA ANTOLOGIA *KOKIN'WAKASHŪ*, COM UMA PROPOSTA
DE TRADUÇÃO COMENTADA**

Laura Venzon Francisco Grandó

Porto Alegre

2023

Laura Venzon Francisco Grandó

**A PROGRESSÃO TEMPORAL NA SEQUÊNCIA POÉTICA DO TANABATA
DA ANTOLOGIA *KOKIN'WAKASHŪ*, COM UMA PROPOSTA
DE TRADUÇÃO COMENTADA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras – Tradutor Português e Japonês.

Orientadora: Tomoko Kimura Gaudioso
Coorientador: Andrei dos Santos Cunha

Porto Alegre

2024

Este trabalho é dedicado a todos os autores que fundamentaram
minhas ideias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por tudo, mas especialmente por acreditarem nas minhas escolhas, por me amarem e apoiarem incondicionalmente e por me proporcionarem estes maravilhosos anos de graduação.

Ao Gi, pelo carinho e companheirismo, pelo apoio e amor que sempre me deu, desde o ensino médio até os dias de hoje.

À minha família, por serem minha grande torcida, vibrando por cada conquista, não importa no que seja.

Aos meus queridos amigos, que acompanharam minha caminhada e fizeram a diferença tanto nas horas boas e quanto nas ruins.

Ao Professor Andrei, por ser meu mentor desde a época da monitoria, por ter acreditado em mim e nas minhas ideias, por ter me dado oportunidades maravilhosas de aprendizagem e por tanto ter me ensinado.

Aos Professores Tomoko, Satomi, Sergius, Valdir, Pedro, Laura, Luiz e Eduardo, que, junto ao Prof. Andrei, muito me ensinaram e me instigaram, me proporcionando discussões muito preciosas em sala de aula, cada um em uma etapa diferente da minha graduação. Jamais esquecerei do brilho nos olhos que vi em cada um de vocês enquanto lecionavam.

Aos meus colegas da graduação, que alegraram meus dias, que me propiciaram muito aprendizado, que acreditaram muito em mim e em meu trabalho e que me deram várias memórias queridas, as quais levarei para sempre comigo.

Aos *senpais* Gabrielle, Bruno e Léo, por serem meus primeiros colegas de pesquisa, por me ensinarem muito e por serem uma grande inspiração.

Ao Professor Rafael e à Nathália, por aceitarem fazer parte da minha banca, e pela contribuição admirável que fazem ao mundo acadêmico.

Ao Setor de Japonês da UFRGS, por ser tão especial e acolhedor, com seus livros, cafés e risadas.

À UFRGS, por ter sido minha casa desde 2018, e por tanto ter me dado.

RESUMO

No presente trabalho, apresento uma tradução comentada da sequência de poemas no *Kokin 'wakashû* (905 d.C.), antologia que faz parte do cânone da literatura clássica japonesa, que têm por tópico o Festival do Tanabata. Além da tradução, trago uma contextualização sobre a poesia clássica japonesa (*waka*); a compilação do *Kokin 'wakashû* e a relevância desse livro no contexto cultural japonês; e as origens do Festival das Estrelas (Tanabata). O cerne deste trabalho é relacionar a sequência de onze *waka* que falam sobre a lenda do Tanabata ao conceito de progressão temporal em interface com a noção de sazonalidade e com o modelo de narrativa romântica da literatura clássica japonesa, elementos bastante característicos da antologia poética em questão. Minha análise propõe que a sequência se comporta como um microcosmo da coletânea, pois apresenta os mesmos elementos que a obra em sua totalidade, porém em uma escala diminuta.

Palavras-chave: poesia clássica japonesa; *Kokin 'wakashû*; tradução; Tanabata; literatura japonesa.

ABSTRACT

In this paper, I present an annotated translation of the poetic sequence on the topic “Tanabata” from the *Kokin'wakashû* (905 AD), an anthology that is part of the canon of Japanese classical literature. In addition to the translation, I provide some cultural and historical context on classical Japanese poetry (*waka*), on the compilation of the *Kokin'wakashû* and its significance in the context of Japanese culture, and on the origins of the Star Festival (Tanabata). The focus of this paper is to relate the eleven-*waka* sequence on the Tanabata legend to the concept of temporal progression in interaction with the notion of seasonality and the idealized model of romantic narrative as it is found in classical Japanese literature, two elements which are very characteristic of the *Kokin'wakashû*. By suggesting this link, I propose that the sequence functions as a microcosm of the anthology, presenting the same elements as the work as a whole, but on a smaller scale.

Keywords: classical Japanese poetry; *Kokin'wakashû*; translation; Tanabata; Japanese literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
1.1 <i>Waka</i>: a poesia clássica japonesa.....	7
1.2 O <i>Kokin'wakashû</i>	9
1.3 A formação da identidade do <i>Kokin'wakashû</i>.....	10
1.4 Notas preliminares em relação à tradução.....	12
2 CONCEITOS FUNDAMENTAIS.....	14
2.1 A progressão temporal na poesia japonesa da era Heian	14
2.2 A progressão da narrativa romântica na poesia japonesa da era Heian.....	16
2.3 O Tanabata.....	18
3 A SEQUÊNCIA DE POEMAS DE TANABATA DO <i>KOKINSHÛ</i> EM TRADUÇÃO	24
4 SOBRE A SEQUÊNCIA DE POEMAS DE TANABATA DO <i>KOKIN'WAKASHÛ</i>	32
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	35
REFERÊNCIAS.....	37

1 INTRODUÇÃO

1.1 *Waka*: a poesia clássica japonesa

Segundo Cunha (2019, p. 15), “a poesia japonesa tem uma história de, no mínimo, 1.200 anos. Os primeiros poemas registrados datam do século VII, mas acredita-se que uma tradição poética oral já existia há muito mais tempo”. A primeira antologia de poesia japonesa chama-se *Man'yōshū* 万葉集 (“Coletânea da Miríade de Folhas”), e foi compilada em *ca.* 759 d.C., durante a era Nara (710–794 d.C.).

Antes e durante a “era” do *Man'yōshū*, a maior parte da produção literária no território nipônico dava-se por meio da utilização dos caracteres chineses, os *kanji* 漢字, que eram utilizados tanto para a escrita no próprio chinês quanto para representar sons da língua japonesa, formato de grafia chamado *man'yōgana* 万葉仮名. A cultura do Japão ainda estava em desenvolvimento, e muito daquilo que se produzia no país era fortemente influenciado pela China, que já era uma grande potência com muitos séculos de desenvolvimento à frente (Shively; McCullough, 2008). A produção literária era majoritariamente feita por homens na corte imperial e consistia, entre outras coisas, em poemas chamados *kanshi* 漢詩 (literalmente “poema chinês”), pois eram feitos nos moldes da poesia clássica chinesa, com a qual seus criadores tinham amplo contato.

Porém, uma outra tradição poética viria a emergir no Japão: a composição de *waka* 和歌 (literalmente “poema/canção japonês”). Conforme Duthie (2023, p. 189), os primeiros registros de *waka* são encontrados no *Kojiki*¹ e no *Nihon Shoki*², no início da era Nara. Comparando a grafia dos nomes, o caractere *kan* 漢 de *kanshi* 漢詩 significa “China”³, enquanto o *wa* 和 de *waka* 和歌 representa “Yamato”, nome pelo qual o território japonês era conhecido na época. Duthie (2023, p. 187) afirma que uma das maiores diferenças entre os *kanshi* e os *waka* não está exatamente entre os idiomas em que eram entoados, mas sim na

¹ 古事記, talvez o primeiro livro escrito no Japão, data de 712 d.C. Trata-se de um registro semificcional da história japonesa, mesclando mitos sobre as deidades e a origem do país com a história da linhagem imperial.

² 日本書紀, o segundo livro mais antigo do Japão, datando de 720 d.C. É um livro de registro histórico do país, mais verossímil que o *Kojiki*.

³ 漢, *lato sensu*, significa China; *stricto sensu*, porém, refere-se, mais especificamente, à Dinastia Han, dinastia chinesa que durou de 202 a.C. a 220 d.C.

grafia com a qual eram escritos: os primeiros eram substancialmente compostos no próprio chinês, ainda que por poetas japoneses; já os segundos eram compostos com o novo silabário nipônico, chamado *hiragana* 平仮名. Isso dava a característica de serem poemas “verdadeiramente” japoneses — pois só seriam compostos no Japão —, enquanto a produção de *kanshi* também ocorria em outros países da Ásia, como nos reinos de Silla e Baekje⁴.

O *hiragana* surgiu no Japão durante a era Heian (794–1185 d.C.), e é considerado a primeira forma de escrita realmente japonesa, ao passo que o *man'yōgana*, embora usado para representar sons do japonês, não deixava de ser uma importação da escrita chinesa (Shively; McCullough, 2008). Wallace (2005) aponta a criação do silabário *hiragana* como um dos grandes motivos para a explosão na produção literária que irrompeu na corte entre o final do século IX e o começo do século X, a partir da qual a literatura ali produzida passou a ter um caráter muito mais nacional⁵. Os *waka* encontrados no *Man'yōshū* ainda eram representados em *man'yōgana*, mas as obras que o sucederam, em especial a partir do século X, adotaram o *hiragana* como sua forma de representação gráfica predominante.

Dentro da denominação *waka*, encontram-se diversas formas de poesia. São duas as principais: os *tanka* 短歌, poemas curtos de cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas poéticas⁶, e os *chōka* 長歌, poemas longos que também possuem disposição métrica alternando 5-7 sílabas poéticas, mas que apresentam mais versos que os *tanka*. A palavra *waka*, porém, pode ser considerada sinônima de *tanka*, pois é essa a forma métrica que mais representa esse gênero poético, ganhando tal significado *lato sensu* (Cunha, 2019; Nakaema, 2012). Neste trabalho, farei uso desse hiperônimo, pois todos os poemas de que falarei e que analisarei são *waka* na forma métrica do *tanka*.

A função social dos *waka* contribuiu fortemente para que a tradição de compor tais poemas tenha sido iniciada em tempos remotos e para que a forma do *tanka* tenha prevalecido

⁴ Junto de Koguryo, ou Goryeo, Silla e Baekje formavam os Três Reinos da Coreia, que ocupavam a Península Coreana e a Manchúria. Esses reinos existiram de 57 a.C. a ca. 668 d.C., e a China teve grande influência na sua história, especialmente na do reino de Silla.

⁵ Em Grandó (2023), trato com mais detalhes da forma como a criação do *hiragana* impactou a corte e o cenário literário do Japão, bem como da importância da figura das damas de corte em tal processo.

⁶ O termo correto para as sílabas poéticas é “mora”, definido por Doi (1998, p. 102) como “uma unidade de duração e como a menor unidade de que os falantes da língua [japonesa] têm consciência”. É uma unidade parecida com a sílaba, cujas diferenças podem ser consultadas em maiores detalhes no referido artigo e/ou, para uma consulta mais acessível, em Cunha (2019, p. 15-16).

em relação a outras formas métricas. Na corte, as relações interpessoais se valiam da mídia poética, fosse em cenários de cortejo romântico, fosse como forma de entretenimento — as competições poéticas, chamadas *utaawase* 歌合, eram um passatempo muito apreciado pelos nobres, e resultaram na produção de um grande volume de *waka*, especialmente durante a era Heian (Grandó, 2023). Cunha (2020) apresenta uma descrição interessante sobre a função social que esses poemas tinham nesse momento da história japonesa:

A poesia, no contexto da vida aristocrática da era Heian, tinha uma função social diferente da verificada em outros lugares e épocas. Como a música ou a dança em algumas culturas, o teatro em outras, ou ainda o esporte, a poesia gerava a possibilidade de se vir a ser notado em espaços públicos (não só em eventos em que se compunha poesia, mas também por meio da divulgação de exemplos de excelência, quando ocorriam); de se adquirir informações sobre a vida privada de outros (por meio das alusões que se acreditava encontrar nos poemas que muitas vezes eram objeto de discussão, boatos e rumores); e, principalmente, de se animar relacionamentos de ordem privada (a poesia fazendo as vezes da correspondência romântica — e mesmo de diversos outros tipos de correspondência) (Cunha, 2020, p. 31).

Conforme tal descrição, pode-se inferir que a produção de *waka* era substancial, já que a poesia não apenas servia como um elemento literário, mas também como meio de comunicação e interação humana muito usado dentro do ambiente da corte.

1.2 O *Kokin'wakashû*

Junto do *Man'yôshû* e do *Shinkokin'wakashû* 新古今和歌集 (1205 d.C.), o *Kokin'wakashû* 古今和歌集, “Coleção de poemas antigos e contemporâneos” (chamado também de *Kokinshû*), é uma das três mais importantes coletâneas de *waka* da história da literatura clássica japonesa. Foi a primeira antologia de poesia comissionada por um imperador, o Imperador Daigo (885–930 d.C.), inaugurando uma tradição de coletâneas imperiais que resultaria em 21 volumes requisitados por 21 imperadores diferentes.

O *Kokinshû* teve quatro compiladores: Ki no Tsurayuki 紀貫之, que também escreveu o “Prefácio em *kana*” da coletânea, considerado “o primeiro ensaio da teoria literária do Japão” (Cunha, 2019, p. 17) e “um dos textos fundadores da estética japonesa” (Cunha, 2020, p. 46); Ki no Tomonori 紀友則; Ôshikôchi no Mitsune 凡河内躬恒; e Mibu no Tadamine 壬生忠岑 — todos eram funcionários da corte em diferentes graus e funções, e todos eram poetas.

A coletânea foi finalizada na alvorada do século X, em 905 d.C., contando com aproximadamente 1100 poemas de mais de 120 poetas (Duthie, 2023) e cobrindo três períodos da poesia clássica, com uma estrutura que, ainda que semelhante à do *Man'yōshū*, com 20 volumes, era inovadora: inicia com seis livros de *waka* das quatro estações — dois para a primavera (春上 e 春下), um para o verão (夏), dois para o outono (秋上 e 秋下) e um para o inverno (冬). Na sequência, um tomo de poemas de comemoração (賀歌), seguido de um sobre adeuses (離別歌), um de viagens (羈旅歌) e um de “nomes de coisas” (物名). Então, cinco volumes de *waka* de amor (恋歌). Em seguida, há um livro de “lamentos” (哀傷歌) e dois de poemas de assuntos variados, intitulados “miscelânea” (雜歌上 e 雜歌下); depois, há o volume de “poemas de outras formas” (雜体歌)⁷. Por fim, há o volume “poemas do Departamento Imperial de Poesia” (大歌所御歌). Além disso, há dois prefácios: o “Prefácio em *kana*” 仮名序, de Ki no Tsurayuki, anteriormente mencionado, e o “Prefácio em *mana*” 真名序, atribuído a Ki no Yoshimochi 紀淑望.

Como dito no item 1.1, houve um grande aumento na produção literária japonesa durante o início do século X, devido, em parte, à criação do silabário *hiragana*, ao qual se atribuiu um caráter de identidade nacional que, até então, não existia na literatura nipônica. Parte desse aumento, vinculado a tal forma de escrita, deve-se à produção intensa de *waka*, que pavimentou essa identidade nacional. É nesse contexto que surge o *Kokin'wakashū*, reunindo mais de mil poemas de modo inovador, solidificando novos ideais estéticos e criando tradições poéticas que perdurariam até a era Edo (1600–1868 d.C.), com o desenvolvimento dos *haikai*⁸ (Shirane, 2012).

1.3 A formação da identidade do *Kokin'wakashū*

⁷ O *Kokinshū* conta com uma maioria de poemas no estilo *tanka* 短歌, embora existam outras formas de *waka*, como mencionado no item 1.1. No volume 19, de “poemas de outras formas”, encontramos poemas que não se encaixam na categoria de *tanka*, que é considerada a forma “padrão” de *waka* da coletânea.

⁸ *Haikai* 俳諧 ou *haiku* 俳句, forma poética conhecida no Brasil como “haicai”, são poemas curtos, de três versos de 5-7-5 sílabas poéticas, que surgiram posteriormente aos *waka* e se popularizaram no Japão na era Edo.

Trazendo maior contextualização histórica, pode-se dizer que, durante a era Heian, houve uma grande mudança nas relações entre China e Japão, depois de séculos de um tratamento de influência e submissão. Uma das principais causas dessa mudança foi a ascensão do clã Fujiwara⁹ ao poder (Cunha, 2020; Nakaema, 2012). Mesmo antes da era Nara, o Japão tinha a China como autoridade nas mais variadas áreas e mantinha contato com o país por diversos meios, mas pelas missões diplomáticas em particular. Estas consistiam no envio de estudiosos japoneses para aprender o idioma chinês, além de outros elementos, como política, literatura e o budismo, e trazer esse conhecimento para o território nipônico. Tais missões ocorreram, em sua maioria, entre 630 e 834 d.C. e contribuíram para o desenvolvimento de uma cultura japonesa fortemente baseada nos ideais estéticos da China T'ang¹⁰ (Nakaema, 2012).

Durante esse período, tratando-se particularmente da literatura, tudo o que se produzia no Japão era espelhado no que era produzido na China: os escritos eram feitos ou em chinês, ou em *man'yōgana*, como dito no item 1.1; a poesia mais apreciada era a escrita na forma *kanshi*; e os *waka* serviam para o uso privado, como para a comunicação entre amigos e amantes (Cunha, 2020, p. 14). É nesse cenário que o *Man'yōshū* é compilado — apesar de ter sido desenvolvido sob forte influência chinesa, apresenta um grande número de *waka*, os quais tinham então seu primeiro momento de destaque.

Algumas décadas depois, iniciava-se a era Heian, e os ideais chineses seguiam em alta, tanto nas artes como na política do país. Por vários anos, os *waka* foram deixados de lado, e a preferência por *kanshi* era clara (Konishi, 1986). Porém, ao longo do tempo, a Dinastia T'ang foi enfraquecendo, as missões diplomáticas à China foram encerradas, e o clã Fujiwara viu uma oportunidade de ascender política e socialmente na corte imperial. Com o desenvolvimento do *hiragana* e “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” (Nakaema, 2012, p. 40).

⁹ O clã Fujiwara foi uma família que dominou o Japão ao longo de aproximadamente 300 anos, durante a era Heian. Para se manterem no poder, casavam as mulheres do clã com os Imperadores, gerando descendentes que eram, simultaneamente, membros da família Fujiwara e da família imperial. Os Imperadores ficavam em segundo plano; aqueles que de fato envolviam-se com a política do país eram os homens Fujiwara, que ocupavam posições de regência imperial. Muitos dos maiores poetas da era Heian e da era Kamakura (1185–1333 d.C.) faziam parte deste clã.

¹⁰ Referente à Dinastia T'ang 唐朝, dinastia e império chinês que durou de 618 a 906 d.C. É considerada por muitos estudiosos a “dinastia de ouro” da história da China, pelo grande desenvolvimento econômico, político, artístico e cultural ocorrido nesse período.

É nesse momento, no início do século X e já na metade da era Heian, que a compilação do *Kokin 'wakashû* acontece. O nome da coletânea, 古今和歌集 “Coleção de poemas antigos e contemporâneos”, não é por acaso: a obra foi finalizada em 905 d.C., porém conta com *waka* compostos logo depois da compilação do *Man'yôshû*, ainda no século VIII — que seriam os “poemas antigos” —, e com *waka* escritos mais próximos do fim de sua organização, inclusive pelos próprios compiladores — os “poemas contemporâneos” (Duthie, 2023).

É dessa mescla de *waka* produzidos ao longo de quase 200 anos que surge o chamado “estilo *Kokin 'wakashû*”. A este trabalho, interessa particularmente a forma como a coletânea foi organizada, especialmente no que diz respeito aos livros de poemas das quatro estações e de amor, que serão abordados na sessão seguinte.

1.4 Notas preliminares em relação à tradução

Há diversos manuscritos do *Kokin 'wakashû*, os quais possuem variações entre si em relação à grafia das palavras (contendo apenas *hiragana* ou valendo-se da mistura destes com *kanji*) e quanto a qual linhagem pertencem, isto é, quem produziu tal manuscrito (Nakaema, 2012).

Neste trabalho, utilizei um material conhecido como *Teikabon* 定家本, redigido e organizado originalmente por Fujiwara no Teika 藤原定家. Este, famoso calígrafo, poeta e antologista, viveu entre 1162 e 1241 d.C., e é autor da cópia mais conhecida do *Kokin 'wakashû*. Adotei a versão de tal manuscrito publicada em 1994 como volume 11 da coleção *Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû* 新編日本古典文学全集, da editora *Shôgakukan* — trata-se de uma edição crítica da obra, com comentários de Ozawa Masao e Matsuda Shigeo, importantes teóricos e tradutores da literatura clássica japonesa para o japonês contemporâneo.

Para transliterar os textos do japonês para o português, usei o sistema de romanização Hepburn, respeitando a pronúncia original, especialmente ao transcrever a leitura dos *waka*. Para o som de vogais longas, emprego o acento circunflexo em oposição ao macron, conforme a convenção da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os nomes próprios foram mantidos na ordem do japonês — isto é, sobrenome antecedendo o nome.

Quanto às traduções propriamente ditas, esclareço minha posição de manter o número de versos dos *waka* conforme o original, mas abrir mão do número de sílabas poéticas, buscando dar destaque ao significado do poema em contraste à métrica.

2 CONCEITOS FUNDAMENTAIS

2.1 A progressão temporal na poesia japonesa da era Heian

Katô Shûichi, em seu livro *Tempo e espaço na cultura japonesa* (2012, p. 43), afirma que “a concepção de tempo, especialmente a do tempo histórico, difere segundo a cultura”, para, na sequência, oferecer ao leitor diversas perspectivas quanto à forma de concebê-lo: o tempo pode ser visto tanto como linear quanto circular; pode ter um começo e um fim ou ser infinito; pode ter tido começo e fim, ou somente um começo, sem fim, e vice-versa. Tudo dependerá da cultura da qual parte o ponto de vista. Nessa lógica, o autor postula que coexistam três diferentes tipos de tempo na cultura japonesa, entre os quais está a concepção de “tempo cíclico” — o “tempo do cotidiano”, como ele coloca, que muito interessa a este trabalho, pois dialoga diretamente com a literatura, como discorrerei a seguir.

No mesmo texto (p. 49), Katô explica que o arquipélago japonês, onde as quatro estações são bem delimitadas anualmente e onde havia, originalmente, uma sociedade agrícola, propiciou a concepção de um tempo que se sucede em círculos, especialmente por conta do plantio, que é intimamente associado à rotatividade das estações do ano. Sobre a noção de tempo circular vinculado à sazonalidade, ele diz:

As quatro estações se sucedem. Então, os fenômenos não acontecem uma única vez. [...] Não é que o tempo das quatro estações avance em linha reta, ele dá voltas em uma circunferência, e nela não há começo ou fim. Num determinado ponto dessa linha, ou seja, num momento do presente, uma pessoa lamenta a estação que está por terminar e cria expectativas quanto à estação que está por vir (Katô, 2012, p. 87-88).

O autor também afirma que, durante a era Heian, a corte imperial — que então era rica e interessada nas artes — apropriou-se de tal consciência temporal desenvolvida pelos agricultores, que se baseavam no ciclo das quatro estações para exercerem seu ofício, transportando-a para o cotidiano do palácio. Assim, a corte preencheu o ambiente da nobreza com a noção de tempo circular referente à primavera, ao verão, ao outono e ao inverno, fato este que pode ser visto com bastante clareza nas poesias, pinturas e atividades da alta sociedade da época.

O apreço pelas quatro estações gerou um fenômeno interessante na literatura aristocrática da era Heian, especialmente na poesia: até o século IX, muito do que se compunha era baseado em modelos estéticos chineses, que também apreciavam as estações do ano. Porém,

a partir da criação do *Kokin'wakashû*, instaurou-se uma forte tradição em compor *waka* que falavam sobre tal temática — como dito anteriormente, a coletânea conta com seis volumes dedicados às quatro estações, contemplando 342 poemas de um total de 1111, um número bastante expressivo. Katô confirma que tal tradição era algo peculiar da literatura nipônica:

Os seis primeiros volumes do [*Kokin'wakashû*] [...] são de poemas das quatro estações, e cinco volumes são de poemas de amor; os volumes das quatro estações e do amor constituem mais da metade do total de vinte volumes. A proporção de poemas de amor como tema dos poemas líricos não se limita ao Japão da corte de Heian. Porém, a concentração nas quatro estações é totalmente excepcional, nem na China chegou-se a tanto. Essa tendência já aparecia no *Man'yôshû* [...], e se fez de modo radical no [*Kokin'wakashû*] (Katô, 2012, p. 50).

Seguindo essa lógica, é interessante relacionar tal noção de tempo sazonal apresentada por Katô às ideias do teórico Konishi Jin'ichi, que diz que, devido aos eventos humanos e às cenas da natureza repetirem-se anualmente, de forma sequencial, tal fenômeno é facilmente transposto para a poesia (no caso, falando da tradição poética japonesa). Konishi destaca que os *waka* das quatro estações, a partir da tradição inaugurada no *Kokin'wakashû*, sempre são organizados como uma sequência temporal, que inicia no começo da primavera, com a virada do ano no calendário lunissolar, e acaba no final do inverno, nas vésperas de um novo ano, trazendo a noção de que o período transcorre mediante a passagem cíclica das estações (Konishi, 1986, p. 194). O autor propõe, ainda, que os poemas das quatro estações do *Kokin'wakashû* tenham estabelecido um padrão para este desenvolvimento progressivo baseado na passagem circular do tempo e nos tópicos sazonais (Konishi, 1958, p. 100).

A forma e o período exatos em que o tempo circular e sazonal observado pelos japoneses na Antiguidade passou a ser representado de modo tão expressivo na poesia é de difícil determinação, porém, Konishi (1958) traz duas informações relevantes: nem na poesia chinesa nem no *Man'yôshû* houve tal organização de poemas sazonais em sequências progressivas. Portanto, pode-se estimar que a tradição de fato foi implementada no século X com o *Kokin'wakashû*, já que não há exemplos anteriores. Há também muita semelhança entre a progressão das estações na poesia e a progressão imagética dos cenários das pinturas horizontais em rolos de papel, chamadas *emakimono* 絵巻物, que poderiam ter influenciado na implementação dessa visão temporal na literatura.

Entretanto, não existem muitos exemplares remanescentes de *emakimono* das épocas anteriores à do *Kokin'wakashû* (o “período de ouro” da produção de tais pinturas foi entre os

séculos XI e XVI), o que torna difícil dizer se elas realmente influenciaram de alguma forma os compiladores da coletânea, que distribuíram os poemas sazonais de forma progressiva, ou se o tempo circular e sazonal foi aplicado na poesia de forma espontânea.

Apesar das dúvidas quanto à exatidão e à influência por trás desse fenômeno, fica claro que, na aurora do século X, os compiladores do *Kokin'wakashû* trouxeram a forma como os agricultores percebiam o tempo para dentro da literatura, tornando essa uma tradição que viria a ser aprimorada nas outras grandes coletâneas imperiais que o sucederam, como o *Shinkokin'wakashû* (Konishi, 1958, p. 108).

Também é interessante mencionar o fenômeno que Shirane (2012, p. 4) chamou de *secondary nature*, “natureza secundária”, que dialoga com a questão da sazonalidade na poesia japonesa: embora a corte imperial nutrisse grande afeto pela natureza como objeto de apreciação estética, havia pouco contato direto com ela, pois os nobres viviam de forma bastante reclusa em seus palácios (Cunha, 2019, p. 27). Os encontros com a natureza então ocorriam majoritariamente por meio das artes, e a poesia teve um papel fundamental em veicular imagens que podiam ser apreciadas como se fossem a própria natureza, ainda que de forma “secundária”, explicando a nomeação do fenômeno. Cunha (2019, p. 27) diz que, na vida da corte imperial, “a ‘natureza’ se encontrava em toda a parte, tanto espacial como psicologicamente, mas se tratava em grande parte de uma natureza reconstruída, de uma imagem mental”.

Pode-se dizer, então, que, ao serem pioneiros em dar destaque aos livros de poemas sazonais, os compiladores do *Kokin'wakashû* reforçaram a importância do papel dos *waka* enquanto um elemento dessa “natureza secundária”, servindo como uma fonte de contato com a natureza para os poetas e outros artistas do período, o que seguiu acontecendo por vários séculos.

2.2 A progressão da narrativa romântica na poesia japonesa da era Heian

O mesmo fenômeno encontrado nos livros sazonais do *Kokin'wakashû*, isto é, a organização dos poemas de acordo com a sucessão dos eventos, que evoluem conforme o tempo avança, também é visto nos cinco livros de *waka* de amor da coletânea. No caso destes, no entanto, ao invés de a progressão transcorrer da primavera ao inverno, ela ocorre partindo do despontar da paixão, no livro 11, até o término inevitável do relacionamento, no livro 15

(Duthie, 2023, p. 217-218). Assim como nos poemas sazonais, há, entre os *waka* de amor, nexos de sequência e progressão (Cunha, 2020, p. 20).

A forma como o amor progride na poesia não é aleatória nem meramente ficcional: no Japão Heian, havia uma sociedade poligâmica “unilateral”, na qual a mulher devia se casar com apenas uma pessoa e o homem tinha liberdade para ter uma esposa principal e amantes em paralelo, restando a ela ficar em casa na espera das ocasionais visitas do marido. Esse tipo de relação matrimonial, comum durante as eras Nara e Heian, chama-se *tsumadoikon* 妻問婚, uma espécie de casamento “duolocal” seguindo um sistema em que o casal mora em locais separados. Para descrever a situação dos casais da época, Brower e Miner (1961, p. 431, tradução minha) utilizam a seguinte metáfora: “o homem tinha a mobilidade de uma abelha; a mulher estava enraizada como uma flor em sua casa”¹¹. Segundo os autores, o amor estava fadado a ser infeliz pois, devido à natureza poligâmica daquela sociedade, as visitas do homem tornavam-se menos frequentes, a mulher ficava apreensiva e o homem distanciava-se dela, trazendo fim ao relacionamento e condenando-a à solidão e ao lamento (p. 392). Cunha (2020, p. 21), por sua vez, diz que “a narrativa do relacionamento amoroso é como a encenação da tragédia anunciada do luto e da solidão a que cada vida humana está condenada”, confirmando a previsibilidade do final trágico.

McCullough (1985, p. 453) aponta que os primeiros exemplos da construção da narrativa romântica nas coletâneas de poesia clássica japonesas podem ser encontrados, embora de forma bastante incipiente, nas antologias *Man'yōshū* (759 d.C.) e *Shinsenman'yōshū* (ca. 893 d.C.) e em alguns concursos de *waka* da aurora da era Heian. Entretanto, a autora considera tais exemplos como “esboços”, deixando claro que foi apenas na compilação do *Kokin'wakashū* que tal construção foi de fato desenvolvida:

[N]ão havia precedentes para o tratamento cronológico extensivo dos compiladores do [*Kokin'wakashū*], para a complexidade e consistência de suas subdivisões, ou para o cuidado com o qual eles inseriram o todo em uma estrutura maior, formando um equilíbrio com os livros sazonais, ao apresentarem a trajetória de um caso amoroso como um paralelo humano para o ciclo natural do novo crescimento, do completo desabrochar e da decadência, preservando também a harmonia tonal, ao enfatizar os aspectos infelizes e a natureza transitória da atração sexual (McCullough, 1985, p. 454, tradução minha¹²).

¹¹ No original: “A man had the mobility of a bee; a woman was rooted like a flower in her house”.

¹² No original: “[There] was no precedent for the *Kokinshū* compilers’ comprehensive chronological treatment, for the complexity and consistency of their subgroupings, or for the care with which they

Konishi (1986, p. 193) também ressalta que a progressão do amor no *Kokin'wakashû* é acompanhada da progressão sazonal dos poemas de estação da coletânea, que os *waka* em sequência podem ser lidos como unidades, mas que do mesmo modo fazem parte de um todo, e que a ordem temporal/sazonal dos poemas é igualmente importante para a leitura e apreciação destes. Em consonância, Cunha (2020, p. 20) coloca que o *Kokin'wakashû* é constituído de “aglomerados tópicos”, e que tais tópicos eram organizados e dispostos em uma sequência temporal de forma cuidadosa, “de maneira a criar uma ordem maior”.

Katô (2012, p. 87) diz que “prezar o amor como temática da poesia é uma tendência comum em muitas culturas. Estimar a mudança constante das quatro estações no mesmo patamar que o amor é uma tendência que se tornou notória na cultura japonesa”. Dessa forma, pode-se dizer que quem tornou tal fenômeno uma tendência, que então veio a ser notória, foram os compiladores do *Kokin'wakashû*, pois há evidências suficientes para comprovar a forma pioneira como a coletânea foi organizada.

A compilação dessa antologia foi um marco na construção de uma identidade verdadeiramente nipônica. Ao espelhar a forma como os japoneses da era Heian concebiam a ideia de tempo e ao introduzir essa visão em sua literatura, tanto nos poemas sazonais quanto nos poemas de amor, criou-se assim uma tradição poética que perduraria por muitos séculos após sua publicação — o chamado “estilo *Kokin'wakashû*” (Cunha, 2020).

2.3 O Tanabata

O Tanabata (七夕, ou também 棚機, literalmente “Sétimo Anoitecer”), é um festival que ocorre anualmente no Japão, hoje em dia comemorado no dia sete de julho. Baseado em uma lenda e um festival de origem chinesa, ele celebra a história de amor das estrelas Altair e Vega. É também conhecido como o “Festival das Estrelas”.

Na China, o festival é chamado de Qīxī 七夕 e está associado a uma história que tem seus primeiros registros no *Shījīng* 詩經 (em japonês, 詩經), o *Clássico da Poesia* — a mais

fitted the whole into a larger framework, balancing the seasonal books by presenting the course of a love affair as a human parallel to the environmental cycle of new growth, full bloom, and decay, and preserving tonal harmony by emphasizing the unhappy aspects and transitory nature of sexual attraction”.

antiga antologia poética chinesa, datando da dinastia Zhou (ca. 1046–256 a.C.). A história também é citada posteriormente no *Wén Xuǎn* 文選, outra importante antologia poética, com composições de aproximadamente 300 a.C. até 500 d.C. (Sugimoto, 2006, p. 101).

Existem distintas versões da lenda, tanto na China quanto no Japão; todas narram a história de amor das estrelas Vega e Altair. Vega, a dama do conto, é conhecida como “Tecelã”, significado de seus nomes em japonês: *Shokujo* 織女 ou, mais popularmente, *Orihime* 織姫. Já Altair é chamado de “Vaqueiro”, pelo mesmo motivo que a Tecelã: em japonês, chama-se *Kengyū* 牽牛 ou *Hikoboshi* 彦星.

O cerne da narrativa, independentemente do país de origem ou de sua versão, é a trágica separação do casal. Foram apartados pela Via Láctea e podem se encontrar apenas uma vez ao ano, na noite do sétimo dia do sétimo mês do calendário lunissolar — a questão dos calendários será abordada de forma mais detalhada ainda nesta seção. Vários elementos da narrativa, porém, diferem entre si: segundo Sugimoto (2006), as maiores discrepâncias em relação às versões da história são quanto ao *background* dos personagens, ao motivo que causa a separação e à forma como o reencontro acontece.

Nas versões chinesas da lenda, a Tecelã é geralmente tida como uma ninfa, filha do Imperador de Jade¹³. Não há muitos detalhes sobre o Vaqueiro; apenas sabe-se que o homem vive em um reino diferente do de Orihime, tido como a Terra, e que é acompanhado de um boi. O animal é a encarnação de um boi mágico, que vem do reino dos céus, assim como a ninfa. A história conta que, certo dia, o boi pede que o Vaqueiro esconda as vestes de brocado vermelho da Tecelã, que veio à Terra para se banhar junto de suas irmãs. Quando ele o faz, Orihime é impedida de retornar aos céus, tendo assim que permanecer na Terra junto de Hikoboshi. Os dois se apaixonam, tornam-se um casal e têm dois filhos. O Imperador de Jade, ao saber disso, fica irado, descendo à Terra para procurar por sua filha. Temendo sua raiva, o boi, que está moribundo, ordena que o Vaqueiro use seu couro para cobrir o casal, prometendo que assim estarão seguros. Porém, a Rainha-Mãe do Oeste¹⁴ os descobre, criando a Via Láctea — um imenso rio — entre eles, separando-os, e levando Orihime de volta consigo. Ao retornar para

¹³ *Gyoku Kōjōtei* 玉皇上帝 em japonês, ou *Yùhuáng Dàdì* 玉皇大帝 (também somente *Yùdì*, 玉帝) em chinês, é uma entidade divina suprema do taoísmo.

¹⁴ *Seiōbo* 西王母 em japonês, ou *Xīwángmǔ* 西王母 (também encontrado como *Wángmǔniángniáng* 王母娘娘) em chinês, é uma deidade imortal da mitologia chinesa, famosa por sua beleza, também associada ao taoísmo.

os céus, a Tecelã fica muito triste, estando longe de seus filhos e de seu amado. Com pena da ninfa, a Rainha-Mãe convence o Imperador a permitir que o casal possa se encontrar uma vez ao ano, na noite do sétimo dia do sétimo mês. O Imperador de Jade concede a permissão, e a Rainha-Mãe então ordena que as pegas¹⁵ da Terra criem uma ponte com suas asas, para que o Vaqueiro e a Tecelã possam se encontrar no meio da Via Láctea.

É importante notar que a introdução da data (sétimo dia do sétimo mês) é posterior à lenda, sendo sua primeira menção no *Jīngchǔ suìshíjì* 荆楚歲時記, um livro chinês de registro de festivais e feriados composto durante o século VI (Sugimoto, 2006, p. 103). Ainda tratando-se da China, Shirane elucida sobre as tradições relacionadas ao festival na antiguidade:

No sétimo dia do sétimo mês, as duas estrelas tinham permissão para se encontrarem por apenas uma noite, e nesse dia as mulheres rezavam por melhores habilidades na tecelagem e na costura. Na China antiga, o Vaqueiro era associado à agricultura, e a Tecelã à sericultura, à linha e à agulha. O costume de compor poemas na noite do sétimo dia do sétimo mês já havia se desenvolvido no período das Seis Dinastias na China (220–589 d.C.), e a mesma tradição começou durante o período Nara (710–794 d.C.) no Japão (Shirane, 2012, p. 159, tradução minha¹⁶).

Também há múltiplas versões da lenda no Japão, mas todas seguem majoritariamente a seguinte linha: a Tecelã, uma princesa, filha do Imperador dos Céus, tecia belos brocados para seu pai, sendo sempre muito zelosa com seu trabalho. Porém, conforme os anos passavam, ela ia ficando cada vez mais triste devido a sua solidão, pois passava dia após dia tecendo sozinha. Seu pai, com pena ao ver a filha apenas trabalhando, introduziu o Vaqueiro em sua vida, para ser seu noivo (assim como nas versões chinesas, quase não há informações sobre Hikoboshi, e o boi mágico não aparece nas lendas japonesas). O Vaqueiro e a Tecelã apaixonaram-se, casaram-se e foram tão felizes que deixaram o trabalho de lado, tornando-se negligentes em suas profissões — ela parou de tecer, e ele deixou os bois fugirem. O Imperador dos Céus, então, como punição, decidiu separá-los, obrigando-os a morarem em margens opostas da Via Láctea, que também é tida como um rio, em japonês chamado *Amanogawa* 天の川, literalmente

¹⁵ A pega (*Pica pica*) é uma ave da família *corvidae*, de cabeça e cauda preta, barriga branca e asas azuladas, comum na Europa e na Ásia. Em japonês, chama-se *kasasagi* 鶺鴒.

¹⁶ “On the seventh day of the Seventh Month, the two stars were allowed to meet for one night only, and on this day women prayed to improve their skills in weaving and sewing. In ancient China, the Herdsman was associated with agriculture, and the Weaver Woman with sericulture, thread, and needle. By the Six Dynasties period (220–589) in China, the custom had developed of writing poems on the night of the seventh day of the Seventh Month, and the same tradition began in the Nara period (710–784) in Japan”.

“Rio dos Céus”. Entretanto, a Tecelã ficou muito triste, e seu pai, vendo a filha infeliz novamente, agora devido à falta que sentia de seu amado, permitiu que, uma vez ao ano, na noite do sétimo dia do sétimo mês, o Vaqueiro atravessasse de barco a Via Láctea para encontrá-la. Quando chove, o encontro não acontece, e o casal deve esperar o ano seguinte para novamente tentarem se reunir (Cunha, 2020).

Sugimoto (2006), assim como Shirane (2012), acredita que a lenda tenha sido introduzida no Japão até o início da era Nara, pois os primeiros registros da história da Tecelã e do Vaqueiro são do *Man'yôshû* (ca. 759 d.C.), que conta com mais de 130 poemas no tomo de poesias de outono sobre esse tópico. Feng (2022) credita a presença expressiva da lenda do Tanabata na coletânea ao fato de que, na época em que os poemas foram compostos e a antologia foi compilada, os clássicos da literatura chinesa eram amplamente consumidos pelos estudiosos japoneses: “é muito provável que, ao comporem os primeiros poemas japoneses sobre o Tanabata, as pessoas do período do *Man'yôshû* tenham consultado os primeiros poemas sobre a lenda presentes no *Wén Xuǎn*” (Feng, 2022, p. 84, tradução minha¹⁷). Sugimoto (2006, p. 107) sugere também que a lenda do Tanabata tenha sido introduzida no território japonês por meio das missões diplomáticas à China realizadas na mesma época. Tais visitas eram organizadas com o intuito de adquirir conhecimentos e tecnologias chinesas ainda desconhecidas no Japão, de modo que proporcionavam acesso a livros chineses e, conseqüentemente, aos poemas sobre o casal de estrelas, assim como a relatos sobre o *kikôden* 乞巧奠, o festival predecessor do Tanabata chinês. Conforme Shirane (2012, p. 158), a lenda foi celebrada pela primeira vez na corte imperial nipônica em 755 d.C., o que condiz com a época de elaboração do *Man'yôshû*.

Tanto Feng (2022) como Sugimoto (2006) falam em uma “niponificação” da lenda. A primeira autora aponta que as versões japonesas da história não adotaram a imagem do encontro do casal no meio da Via Láctea sobre a ponte de pegas (*kasasagi no hashi* 鵲の橋), mas, em vez disso, o Vaqueiro vai de barco até a margem onde mora a Tecelã para passar a noite com ela, e ela o espera ansiosamente. Segundo Feng (2020, p. 84), isso seria uma adaptação ao costume matrimonial japonês das era Nara e Heian, o *tsumadoikon* (vide item 2.2 deste trabalho). A segunda autora, por sua vez, argumenta que a “niponificação” do Tanabata foi um

¹⁷ No original: 「万葉人が初期七夕歌を創作する際に『文選』に収められている初期七夕詩を参照する可能性は極めて高ろう。」

processo crucial para a disseminação da lenda no Japão, visto que as versões adaptadas são encontradas em plenitude nos *waka* (Sugimoto, 2006, p. 108). Sakurai (1993, p. 153) chega a conclusões semelhantes àquelas apontadas por Feng (2022):

Na China, quem atravessa a Via Láctea é a Tecelã, e em poemas chineses, como nas da Dinastia T'ang, há menções de que ela a cruza pela “ponte de pegas”. Nos *kanshi* de Tanabata do *Kaifūsō*¹⁸, encontramos poemas que falam sobre atravessar a Via Láctea pela ponte de pegas; entretanto, no *Man'yōshū*, a travessia é feita de barco, e tal ação é majoritariamente feita pelo Vaqueiro — naquela época, os casamentos no Japão eram do tipo *tsumadoikon*; assim, houve uma adaptação no papel de Altair, que agora vai até o encontro de Vega. Além disso, a mudança para a travessia de barco pode também ser influenciada pelos sentimentos dos emissários japoneses, que cruzavam o oceano em missões diplomáticas à China. Essa diferença na representação entre os poemas chineses (*kanshi*) e os poemas japoneses (*waka*) pode ser atribuída à necessidade de adaptar a cultura chinesa ao contexto japonês, uma vez que os *kanshi*, por serem de origem chinesa, poderiam valer-se da lenda “original”, enquanto os *waka*, sendo japoneses, demandavam uma adaptação “niponificada” (tradução minha).¹⁹

Quanto às tradições japonesas vinculadas à lenda, há o costume, iniciado na era Heian, de escrever poemas em folhas de *kaji* (*Broussonetia papyrifera*, “amoreira-do-papel”) em oferenda ao casal de estrelas. Segundo Shirane (2012, p. 159), essa prática se dá pois o nome da planta é homônimo de “remo” em japonês, fazendo referência ao barco que atravessa a Via Láctea. Com isso, pode-se inferir que a preferência pela folha de *kaji* foi decorrente da adaptação acima descrita por Sakurai (1993), já que essa tradição não existe na China. Ao longo dos séculos, esse costume se modificou: originalmente, apenas a nobreza celebrava a lenda; foi somente durante a era Edo que o festival se tornou oficialmente uma data comemorativa e se disseminou para a população em geral. Desde então, as folhas de amoreira foram substituídas

¹⁸ O *Kaifūsō* 懷風藻 é a mais antiga antologia japonesa de poemas chineses. Foi compilada na era Nara, entre os anos de 751 e 752 d.C. Por se tratar de uma coletânea de poemas chineses, ainda que compostos no Japão, é natural que a imagem da ponte de pegas apareça, pois os poetas que compuseram tais *kanshi* tinham como objetivo seguir e emular os ideais e tradições poéticas da China.

¹⁹ No original: 「中国にあつては、天の川を渡るのは、織女であり、唐詩などでは「鵲の橋」を渡るといふ。『懷風藻』の七夕詩には「仙車鵲の橋を渡り、神駕清き流れを越ゆ」などとみえるが、『万葉集』では船を漕ぎ、あるいは瀬を渡るのであり、それは牽牛であることが圧倒的に多い。日本では妻問婚の時代であるから、牽牛が通って行くと読みかえたのである。それはまた海を渡って唐にいる遣唐使たちの思いでもあったことだろう。この漢詩と歌の相違は、中国の文化を受容するのに、もともと中国の詩である漢詩にはそのままのかたちで表現されるのに対して、日本の歌が受容するのには日本化が必要だったのであろう。」

por *tanzaku* (短冊, tiras verticais de papel cartonado colorido), e os poemas, por desejos — prova de que até os dias de hoje o Tanabata segue passando por mudanças.

Uma outra mudança na tradição do Tanabata, que se relaciona ao mundo da poesia, foi o deslocamento da data de celebração para outra estação do ano: até o século XIX, o Japão utilizava um calendário lunissolar derivado do calendário chinês, introduzido no território nipônico via Baekje durante o século VI (Mitsusada; Brown, 2008, p. 171), no qual, assim como na China, o sétimo dia do sétimo mês caía no outono. Entretanto, no final do ano de 1872 d.C., em decorrência da ocidentalização promovida pela Restauração Meiji (1868 d.C.), o calendário gregoriano foi introduzido no país e, até 1911 d.C., as antigas datas do calendário lunissolar foram sendo todas “transferidas” para o novo calendário solar (Hirakawa; Wakabayashi, 2008, p. 471). A conversão da data do festival do calendário lunissolar para o solar foi evitada, e ela apenas passou de “sétimo dia do sétimo mês” para “sete de julho”, mantendo o evento no dia “7/7”, mas no verão.

Apesar de a mudança de calendários ter ocorrido há mais de cem anos, são poucos os *saijiki*²⁰ que consideram o Tanabata como elemento do verão (Shirane, 2012, p. 214-215), pois a tradição de celebrar o festival no outono, ainda que antiquada, foi soberana durante mais de mil anos, e conta com centenas de poemas contextualizando o encontro do casal na época em que as folhas ficam alaranjadas, o que criou uma forte ligação entre a estética outonal e o amor entre Orihime e Hikoboshi.

²⁰ 歳時記, dicionários de tópicos e elementos sazonais, muito utilizados na poesia, especialmente na composição de haicais.

3 A SEQUÊNCIA DE POEMAS DE TANABATA DO *KOKINSHŪ* EM TRADUÇÃO

POEMA 173

秋風の 吹きにし日より 久方の 天の河原に たたぬ日はなし
akikaze no / fukinishi hi yori / hisakata no / ama no kawara ni / tatanu hi wa nashi

desde que os ventos de outono
 começaram a soprar
 não houve um só dia em que
 não te esperei na beira
 da vasta Via Láctea

Autoria desconhecida

Este *waka*, prenunciando a chegada do outono na coletânea, inaugura a sequência de poemas do Tanabata. Assim como o poema seguinte, é composto do ponto de vista de Orihime, que espera a chegada de seu amado, Hikoboshi, no sétimo dia do sétimo mês. Como, no calendário lunissolar, o outono inicia no primeiro dia do sétimo mês, é possível concluir que o eu lírico do *waka* está esperando pelo Vaqueiro desde que a estação iniciou, indo todas as noites até a beira da Via Láctea para aguardá-lo, ainda que saiba que ele só chegará na sétima noite (Konishi, 1986). Há um *makurakotoba*²¹ neste poema: *hisakata no* 久方の, que antecipa substantivos como “céu”, “lua”, “nuvens” — neste caso, o *ama* (天, literalmente “céu”) de *ama no kawara* (天の河原 “beira da Via-Láctea”) —, trazendo a ideia de imensidão ao substantivo.

POEMA 174

久方の 天の河原の わたしもり 君渡りなば 楫かくしてよ
hisakata no / ama no kawara no / watashimori / kimi watarinaba / kaji kakushite yo

se com ele cruzares a beira
 da vasta
 Via Láctea

²¹ *Makurakotoba* 枕詞, literalmente “palavras-travesseiro”, são elementos poéticos que consistem em expressões fixas, geralmente de cinco sílabas poéticas, que formam um verso antecedente a substantivos específicos, muitas vezes atribuindo qualidades a estes, como o exemplo *hisakata no*, presente nos poemas 173 e 174. Essas expressões frequentemente têm significados abstratos quando observadas individualmente, mas, no contexto dos *waka* e dos substantivos aos quais são atribuídas, têm significado fixo.

esconde teus remos,
barqueiro!

Autoria desconhecida

Possivelmente fazendo referência ao poema anterior, este *waka*, que fala sobre o tão aguardado momento em que o Vaqueiro cruzará de barco a Via Láctea, é uma ordem da Tecelã ao barqueiro com quem ele realizará a travessia: “estando ela completa, esconde teus remos, barqueiro, para que meu amado não possa deixar-me nunca mais!”. Novamente, o eu lírico é Orihime, que espera Hikoboshi na outra margem da Via Láctea. Supõe-se que a repetição da frase *hisakata no ama no kawara* (久方の天の河原, “a beira da vasta Via Láctea”), a qual aparece, no no poema 173, no terceiro e quarto versos e, neste, no primeiro e no segundo, é intencional, pois há outros exemplos no *Kokin 'wakashû* que se valem da mesma técnica poética (Ozawa; Matsuda, 1994). Devido a essa repetição, a *makurakotoba* do poema anterior também se encontra neste.

POEMA 175

天の河 紅葉を橋に 渡せばや たなばたつめの 秋をしも待つ
amanogawa / momiji wo hashi ni / watasebaya / tanabatatsume no / aki wo shimo matsu

esperará a Tecelã
especialmente por quando as folhas
tingem-se em outono
e como uma ponte atravessam
a Via Láctea?

Autoria desconhecida

Diferentemente dos poemas anteriores, o de número 175 parte do ponto de vista de um observador, sem assumir a posição de Orihime ou de Hikoboshi. Konishi descreve o eu lírico deste *waka* como “um ser humano, que olha para cima e vê um galho de árvore adornado com folhas de outono, que parece formar uma ponte que atravessa a Via Láctea” (Konishi, 1986, p. 229, tradução minha²²). Especula-se que, em algum momento, houve uma corrupção na escrita

²² No original: “[But in 175 the speaker] is a human being, who looks up at a branch adorned with Autumn leaves, and it seems to form a bridge spanning the Milky Way”.

deste poema e que, originalmente, as folhas vermelhas e laranjas de outono não formariam uma ponte, e sim um barco, conforme a versão japonesa mais tradicional da lenda (Ozawa; Matsuda, 1994). Porém, não há como saber se a intenção por trás do *waka* era de se assemelhar mais com os *kanshi*, optando então pela versão da história mais popular na China, se foi uma questão de preferência do autor ou se houve, de fato, uma corrupção na escrita ao longo dos anos. *Tanabatsume* たなばたつめ é uma forma antiga de se referir à Tecelã. O questionamento feito neste poema é em relação ao quão ansiosa estará Orihime para a noite do sétimo dia do sétimo mês, quando, nesta versão, as folhas alaranjadas da estação pairarão sobre a Via Láctea, criando uma ponte que servirá de caminho para o encontro dela com seu amado Vaqueiro.

POEMA 176

恋ひ恋ひて 逢ふ夜は今宵 天の河 霧立ちわたり あけずもあらなむ
koikoite / au yo wa koyoi / amanogawa / kiri tachiwatari / akezu mo aranan

a tão ansiada noite
 de nosso aguardado encontro
 enfim chegou
 ó, neblina, cubra a Via Láctea
 para que o dia nunca chegue!

Autoria desconhecida

Por ser um *waka* de linguagem simples, acredita-se que seja uma composição antiga, pertencente a algum poeta da primeira fase do *Kokin 'wakashū*, mais próximo da época da compilação do *Man 'yōshū* (Ozawa; Matsuda, 1994). Não há como saber se o eu lírico do poema é Orihime ou Hikoboshi, mas sabe-se que é um dos dois, pois ambos aguardam com empolgação pela única noite do ano em que podem se encontrar — a noite que, enfim, chegou. O poema expressa o desejo de que essa noite, tão desejada, não acabe, por isso o direcionamento à neblina — “seria tão bom se a Via Láctea ficasse completamente encoberta por cerração... Assim, a noite jamais clarearia, e nosso encontro não chegaria ao fim”.

POEMA 177

寛平御時、なぬかの夜、「うへにさぶらふをのこども、歌奉れ」とおほせられける時に、人
 にかはりてよめる
 天の河 浅瀬しらなみ たどりつつ 渡りはてねば 明けぞしにける

amanogawa / asase shiranami / tadoritsutsu / watarihateneba / akezo shinikeru

COMPOSTO NA SÉTIMA NOITE DO SÉTIMO MÊS, DURANTE A ERA
KANPYÔ, NO LUGAR DE OUTRA PESSOA, QUANDO O
IMPERADOR ORDENOU AOS HOMENS DA CORTE: “CORTESÃOS,
APRESENTEM SEUS POEMAS”

vaguei pela Via Láctea
brancas ondas eu atravessei
seus baixios, desconhecia
sem chegar ao outro lado
o dia amanheceu

Ki no Tomonori
紀友則

A era Kanpyô durou de 889 d.C. a 898 d.C., e o Imperador em questão era o Imperador Uda. Ele e seu filho, Imperador Daigo, estiveram envolvidos na encomenda do *Kokin 'wakashû* — acredita-se que tenha sido Daigo quem o requisitou, mas algumas teorias defendem que foi Uda quem deu a ordem. Ki no Tomonori, o compositor deste *waka*, foi um poeta que viveu entre o final do século IX e o começo do século X e foi um dos quatro compiladores do *Kokin 'wakashû*. Sabe-se que ele escreveu este poema às pressas, pois o prazo para a sua entrega já estava sendo extrapolado (já que foi escrito na própria noite do Tanabata, e não anteriormente), e que ele provavelmente o compôs no lugar de outro nobre com posição social mais elevada (Ozawa; Matsuda, 1994).

Hikoboshi, o Vaqueiro, sem saber onde estavam os baixios (bancos de areia) da Via Láctea, atravessou-a com dificuldades, sendo surpreendido por ondas brancas, que foram contratempos para sua travessia. Sem que conseguisse chegar ao outro lado da margem, onde Orihime estaria esperando-o, a noite acabou, dando a entender que o encontro anual não pôde acontecer. É curioso como o conteúdo do *waka* se relaciona com a situação de Tomonori, que quase não conseguiu entregar sua composição a tempo para o Imperador. Há uma *kakekotoba*²³

²³ *Kakekotoba* 掛詞, “palavra-pivô”, é um elemento poético muito comum na poesia japonesa. Trata-se de uma brincadeira com o som das palavras: muitas têm sons iguais ou semelhantes, embora tenham grafias diferentes quando escritas em *kanji*. Os *kanji*, então, podem ser dispensados, e cria-se uma ambiguidade quanto ao significado da palavra, proporcionando mais de uma camada de sentido ao poema.

neste poema: *shiranami* しらなみ, no segundo verso, pode ser lido tanto como 白波 “ondas brancas” quanto como 知らなみ “não saber”.

POEMA 178

同じ御時、後の宮の歌合の歌
 契りけむ 心ぞつらき たなばたの 年にひとたび 逢ふは逢ふかは
chigiriken / kokoro zo tsuraki / tanabata no / toshi ni hitotabi / au wa au ka wa

COMPOSTO EM UM CONCURSO DE POESIAS TAMBÉM NA ERA
 KANPYÔ

como é frio o coração
 da Dama do Tanabata
 promete somente um encontro
 ao ano, uma só vez
 será mesmo isso amor?

Fujiwara no Okikaze
 藤原興風

Composto para uma competição poética que ocorreu na mesma era da do poema anterior, o de número 178 oferece uma visão diferente do Tanabata — aqui, Orihime é vista como cruel, pois promete a Hikoboshi apenas um encontro no ano, fazendo com que pareça indiferente a ele. O poema questiona, “podemos mesmo chamar isso de amor, se o encontro ocorre apenas uma vez? Como é fria a Tecelã...”. Fujiwara no Okikaze, o compositor deste poema, viveu no começo do século X, e 38 *waka* de sua autoria podem ser encontrados no *Kokin'wakashû*.

POEMA 179

七日の日の夜よめる
 年ごとに 逢ふとはすれど 織女の 寝る夜のかずぞ すくなかりける
toshigoto ni / au to wa suredo / tanabata no / nuru yo no kazu zo / sukunakarikeru

COMPOSTO NA NOITE DO SÉTIMO DIA DO SÉTIMO MÊS

todos os anos ela
 se encontra com seu amado
 mas as noites que com ele
 dorme a Tecelã

são tão poucas

Ôshikôchi no Mitsune
凡河内躬恒

Diferentemente do poema 178, o compositor deste *waka* se solidariza com Orihime: apesar de se encontrar anualmente com Hikoboshi, os dois passam apenas uma noite juntos — é tão pouco! Assim como Ki no Tomonori, Ôshikôchi no Mitsune foi um poeta que viveu no começo do século X, tendo também participado da compilação do *Kokinshû*.

POEMA 180

織女に かしつる糸の うちへて 年の緒長く 恋ひやわたらむ
tanabata ni / kashitsuru ito no / uchihaete / toshi no o nagaku / koi ya wataran

assim como a linha
que ofereci à Tecelã
meu amor
também deverá estender-se
por anos a fio

Ôshikôchi no Mitsune
凡河内躬恒

Quando o Tanabata começou a ser celebrado no Japão, era comum que as mulheres oferecessem linhas de costura e agulhas a Vega e Altair, pedindo que suas habilidades na tecelagem e outros trabalhos manuais melhorassem, assim como era costume na China (vide item 2.3 deste trabalho). Neste *waka*, o eu lírico, que, portanto, é uma moça, não somente deixa implícito que um de seus desejos é a aquisição de melhores habilidades na costura como também aponta que, assim como a linha que ofereceu às estrelas deve se estender por uma grande distância, seu amor também deverá perdurar. Há o uso de *engo* 縁語, vocabulários associados, neste poema: *ito* 糸 “linha” e *o* 緒 “corda”, que foram simulados no português por meio da tradução literal da primeira palavra e pelo uso da expressão “por anos a fio”, emulando o significado em japonês de *toshi no o nagaku* 年の緒長く e mantendo, assim, a relação entre os dois substantivos.

POEMA 181

今宵こむ 人には逢はじ 織女の ひさしきほどに 待ちもこそすれ
koyoi kon / hito ni wa awaji / tanabata no / hisashiki hodo ni / machi mo koso sure

nesta noite
 espero não o encontrar
 temo que como a Tecelã
 eu passe a esperá-lo
 por tempo demais

Monge Sosei
 素性法師

Assim como o poema 180, este *waka* também é escrito da perspectiva de uma mulher. Aqui, o eu lírico teme encontrar seu amado na noite do Tanabata, com medo de que seu destino seja o mesmo de Orihime: condenada a esperar seu amante por longos períodos, assim como a Tecelã. O Monge Sosei foi um poeta e monge budista que viveu na mesma época dos compiladores do *Kokin 'wakashû*.

POEMA 182

七日の夜の暁によめる
 今はとて 別るときは 天の河 わたらぬさきに 袖ぞひちぬる
ima wa tote / wakaruru toki wa / amanogawa / wataranu saki ni / sode zo hichi nuru

POEMA COMPOSTO NAS ÚLTIMAS HORAS DO SÉTIMO DIA

agora então
 é a hora de partir
 a Via Láctea sequer
 atravessei de volta
 mas minhas mangas já pingam

Minamoto no Muneyuki
 源宗于朝臣

Este poema é composto do ponto de vista de Hikoboshi, o Vaqueiro: ele, que atravessou a Via Láctea para encontrar sua amada Tecelã, está infinitamente triste, pois sabe que, quando for embora, cruzando para a outra margem do rio, só poderá vê-la no ano seguinte. Sua tristeza é tão grande que, antes mesmo de entrar na água novamente, suas mangas já estão molhadas — porém, de lágrimas de saudade antecipada. Minamoto no Muneyuki, poeta que viveu no início da era Heian, tem outros cinco poemas no *Kokin 'wakashû*.

POEMA 183

八日の日よめる
 今日よりは 今こむ年の 昨日をぞ いつしかとのみ 待ちわたるべき
kyô yori wa / ima kon toshi no / kinô wo zo / itsu shika to nomi / machiwataru beki

POEMA COMPOSTO NO OITAVO DIA DO SÉTIMO MÊS

de hoje em diante
 só me resta esperar
 que o amanhã do próximo ano
 torne-se logo
 o dia de ontem

Mibu no Tadamine
 壬生忠岑

Composto no dia seguinte ao Tanabata, quando a espera pelo próximo encontro, que só acontecerá no ano seguinte, inicia-se novamente, é possível supor que o eu lírico deste poema seja Orihime, visto que, na versão niponificada da lenda, ela é quem espera pela vinda de Hikoboshi. Aflita com o tão longo período que deverá esperar até o momento em que se encontrará novamente com seu amado, deseja que o “amanhã” do novo ano de espera logo se torne o sétimo dia do sétimo mês, a data da noite que acabou de passar.

Este parece ser um *kinuginu uta* 後朝歌, um *waka* composto e enviado na manhã seguinte de um encontro noturno entre amantes, hábito muito comum na corte da era Heian (Ozawa; Matsuda, 1994). Mibu no Tadamine foi um importante poeta deste mesmo período e também participou da compilação do *Kokin 'wakashû*.

4 SOBRE A SEQUÊNCIA DE POEMAS DE TANABATA DO *KOKIN'WAKASHŪ*

Quando se analisa a sequência de poemas de Tanabata do *Kokin'wakashū*, vê-se um microcosmo dos livros sazonais e de amor da coletânea: é possível observar a passagem do tempo, marcada por meio da progressão da narrativa romântica da história de Orihime e Hikoboshi. Sobre isso, Cunha (2020, p. 99) diz:

Os poemas da sequência são ordenados para formar uma narrativa: os amantes antecipam a noite de Tanabata; o outono se aproxima; finalmente chega o sétimo dia; eles passam a noite juntos — ou, alternativamente, chove e eles não podem se encontrar; a aurora se anuncia; os amantes pressentem a separação; com o raiar do dia, vem o adeus; e, no dia seguinte ao do festival, percebe-se que chegou definitivamente o outono.

Apesar de não ser totalmente linear, já que há duas alternativas quanto à realização ou não do encontro do casal, nota-se que existe progressão temporal entre os *waka*, tanto por indicações dentro das próprias composições como por seus *kotobagaki*²⁴. Diversos exemplos dessas duas formas podem ser observados: no poema 175, em particular por seu último verso, *aki wo shimo matsu* 秋をしも待つ (literalmente “[ela] espera especialmente pelo outono”), percebe-se que ainda não é a noite de Tanabata, porque nessa data já seria outono, conforme o calendário lunissolar (Shirane, 2012). No poema seguinte, de número 176, o cenário mudou: é então a sétima noite do sétimo mês — entende-se isso pelo segundo verso *au yo wa koyoi* 逢ふ夜は今宵, literalmente “a noite do encontro é nesta noite”. Há um breve salto temporal entre os dois poemas, tendo se passado, talvez, alguns dias.

Por meio dos *kotobagaki*, também se vê progressão temporal: o do poema 179, *nanuka no hi no yo yomeru* 七日の日の夜よめる, informa que o *waka* foi composto na noite do sétimo dia do sétimo mês; o do poema 182, *nanuka no yo no akatsuki ni yomeru* 七日の夜の暁によめる, diz que o *waka* foi escrito nas últimas horas da sétima noite do sétimo dia, quando a aurora do oitavo dia estava desabrochando; no *kotobagaki* do poema 183, enfim, é indicado que o sétimo dia já se foi — *yōka no hi yomeru* 八日の日よめる significa “composto no oitavo dia (do sétimo mês)”. O salto temporal entre os três *waka* é ainda mais breve, mas o tempo de fato progrediu.

²⁴ *Kotobagaki* 詞書, literalmente “palavra/explicação escrita”, é uma espécie de prefácio em prosa que pode anteceder os *waka*, transmitindo informações e explicações sobre o contexto em que a poesia foi composta. Alguns tradutores tratam o *kotobagaki* como uma espécie de título do poema.

Algo interessante a ser apontado é a relação cíclica que existe entre o primeiro e o último poema da sequência: o *waka* 173 localiza a Tecelã ainda à espera do seu amado e fala sobre o constante anseio pela chegada do outono e do encontro. A imagem que se tem é de que ela vai até a beira do Rio dos Céus frequentemente, sendo possível estimar que esse deslocamento vem acontecendo desde o fim do verão, quando os “ventos de outono” começariam a soprar. O poema 183, por sua vez, trata do recomeço anual dessa espera, iniciando novamente a expectativa da chegada do outono e da sétima noite do sétimo mês. Orihime volta a aguardar pela chegada de Hikoboshi, e assim o ciclo de um ano de espera do casal se reinicia — pode-se voltar para o poema 173 no ano seguinte, pois o *waka* 183 prepara o leitor para a retomada da espera e o recomeço cíclico da narrativa amorosa do casal de estrelas.

Konishi (1986, p. 228) faz postulados interessantes sobre a sequência de poemas de Tanabata do *Kokin'wakashû*: o autor diz que, quando se olha para os *waka* periféricos à sequência, pode-se perceber uma “transposição espacial”. Fala isso pois os poemas de outono anteriores aos *waka* de Tanabata são todos mundanos e bastante “terrestres”; em nada apontam para o mundo dos céus e para a Via Láctea. O *kotobagaki* do poema 170, por exemplo, informa que Ki no Tsurayuki o escreveu em um passeio às margens do rio Kamo²⁵, o que fazia parte do cotidiano da corte Heian. Os *waka* posteriores à sequência, por sua vez, também são localizados na Terra, tratando apenas do mundo palpável e ao redor de seus eus líricos. Essa “transposição espacial” descrita por Konishi fomenta a percepção de que a sequência de Tanabata da obra é um universo particular, mas que não deixa de fazer parte do grande universo que é o *Kokin'wakashû*, potencializando as noções trazidas por esse autor, por McCullough e por Cunha no item 2.2 deste trabalho de que a coletânea é feita de unidades que compõem um todo.

Cada poema dos livros sazonais e de amor pode ser visto como unitário, mas também como fazendo parte, junto dos outros *waka*, de uma história “total” em que há progressão de tempo. Os poemas de Tanabata operam do mesmo modo, formando um microcosmo do *Kokin'wakashû*. Konishi (1986, p. 230-231) também escreveu sobre a forma como os compiladores da coletânea operam como “segundos autores” dos poemas selecionados, já que a forma como decidiram organizá-los impacta o modo como são lidos. O autor cita o poema

²⁵ “Composto no primeiro dia de outono, enquanto acompanhava os cortesãos do alto escalão em um passeio ao rio Kamo” (Ozawa; Matsuda, 1994, p. 89, tradução minha). No original: 「秋立つ日、うへのをのこども、賀茂の河原に川遣遥しける、ともにまかりてよめる」.

177 da sequência como exemplo desse fenômeno: segundo ele, sabe-se que é um *waka* sem conexões com os que o circundam, devido à indicação em seu *kotobagaki*, “Composto na sétima noite do sétimo mês, durante a Era Kanpyô, no lugar de outra pessoa, quando o Imperador ordenou aos homens da corte: ‘cortesãos, apresentem seus poemas’”. O *waka* seguinte também foi composto na era Kanpyô, mas nada indica que tenham sido escritos na mesma ocasião. Konishi toma tal poema para dizer que, lido fora da sequência de Tanabata, vê-se nele um poema em que “o compositor se preocupa com o originalmente simples e romântico tema da Sétima Noite, ao mesmo tempo em que se distancia para abordar uma tristeza que desperta simpatia humana” (Konishi, 1986, p. 230, tradução, minha)²⁶. Entretanto, quando lido como parte da sequência, Konishi destaca que o poema ganha um “acréscimo” de significado, já que os outros *waka* ao seu redor reforçam o contexto do único encontro anual e da dor que tanto Hikoboshi quanto Orihime sentiriam com a falha do Vaqueiro em realizar a travessia. O *waka*, quando lido sozinho, é apenas um poema de Tanabata que fala sobre sofrimento; já quando lido na sequência arquitetada pelos compiladores, é o fim cruel de uma espera antecedida por outros quatro poemas — é o resultado de uma falha que terá o custo de mais um ano de solidão.

²⁶ No original: “[In poem 177] the composer concerns himself with the originally simple, romantic subject of the Seventh Night while also distancing himself in order to treat of a sadness that arouses human sympathies”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando me propus a elaborar este trabalho, fi-lo com as seguintes intenções: gerar material bibliográfico em português que trouxesse, dentre outros autores, as teorias de Katô e de Konishi acerca da ideia de progressão do tempo e da narrativa amorosa dentro da obra *Kokin 'wakashû*; apresentar, de forma extensiva, a história do Tanabata em língua portuguesa, já que não há documentação quanto às origens da lenda em tantos detalhes no idioma; dar, de certo modo, sequência a meu trabalho de tradução de poesia clássica japonesa, ainda que os *waka* que aqui constam pertençam a uma obra com a qual ainda não havia trabalhado; e, em suma, contribuir para a produção acadêmica na área de literatura japonesa em tradução, apesar de, no caso do *Kokin 'wakashû*, já haver magnífica pesquisa bibliográfica realizada por Cunha e por Nakaema.

Desde que iniciei minha carreira acadêmica — cuja caminhada, por ora, ainda é breve —, fui afortunada em conhecer, especialmente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, variados tradutores que considero exemplares, devido à forma como conduzem o ato de traduzir. Esses exímios professores, alguns que trabalham diretamente com a tradução, outros cujo ofício é lecionar sobre essa tarefa difícil, porém prazerosa, contribuíram tremendamente para que eu pudesse criar meu próprio modo de produção, ainda que bastante inspirada neles.

Gosto de chamar o que faço de “tradução acessível” — conceito que ainda está em construção, mas que consiste, basicamente, em: munir o leitor, seja ele quem for, de todas as informações necessárias para entender o contexto da obra e a obra em si; apresentar uma tradução que, ao mesmo tempo, ofereça uma experiência inteligível, isto é, talvez não a mais rebuscada, mas compreensível, e que ainda assim não perca elementos de sentido e de elaboração referentes à obra original; disponibilizar um trabalho que permita ao leitor a aprender com a leitura e a sentir-se imerso no livro e no contexto deste; e, acima de tudo, englobar qualquer leitor letrado que tenha interesse na obra, desde aquele que domina a história e o contexto da literatura japonesa àquele que pouco a conhece, mas tem vontade de conhecer.

Assim, minha proposta aqui foi de unir essa forma de trabalhar com o tema do *Kokin 'wakashû*, que tanto me encanta por sua beleza e significância histórica. Procurei oferecer um contexto em relação aos *waka*, à obra e à sua produção, apresentar o conceito de progressão temporal no âmbito da sazonalidade e da narrativa romântica, detalhar as origens da lenda do

Tanabata e, enfim, apresentar a união de todos esses itens na tradução comentada da sequência dos poemas de Tanabata do *Kokin 'wakashû*.

Reitero, por fim, a importância da produção bibliográfica em língua portuguesa relacionada à literatura e à tradução, especialmente na área dos estudos japoneses, que merecem ser compartilhados com todos que têm curiosidade em conhecê-los, assim como os que ainda não sabem que têm tal interesse por falta de contato com a área. Espero que, com este trabalho, eu possa contribuir, de alguma forma, para o aprendizado de colegas leitores, estudantes, pesquisadores e curiosos, dentro e fora da universidade.

REFERÊNCIAS

- BROWER, Robert. H.; MINER, Earl. *Japanese Court Poetry*. Redwood City: Stanford University Press, 1961.
- CUNHA, Andrei. *Cem Poemas de Cem Poetas: a mais querida antologia poética do Japão*. Porto Alegre: Bestiário; Class, 2019.
- CUNHA, Andrei. *Poemas do Japão antigo: seleções do Kokin'wakashû*. Porto Alegre: Bestiário; Class, 2020.
- DOI, Elza. T. O papel da sílaba e da mora na organização rítmica do japonês. *Sínteses*, [Brasil], v. 3, p. 101-113, 1998.
- DUTHIE, Torquil. *The Kokin'shû: selected poems*. New York: Columbia University Press, 2023.
- FENG, Xia. 『万葉集』と『玉台新詠』の比較文学的研究 馮, 霞, 2022, 『万葉集』と『玉台新詠』の比較文学的研究 初期七夕歌と七夕詩を中心に [Man'yôshû to Gyokudai Shinei no hikaku bungakuteki kenkyû: Shoki Tanabata uta to Tanabata shi wo chûshin ni]. *Meiji Daigaku Kenkyû Ronbunshû*, [Japão], n. 57, p. 83-99, set. 2022.
- GRANDÓ, Laura. V. F. *As Memórias de Izumi Shikibu: contexto da obra e cinco poemas*. *Revista Ideias UFSM*, [Santa Maria], n. 33, p. 28-42, dez. 2023.
- HIRAKAWA, Sukehiro.; WAKABAYASHI, Bob. T. Japan's turn to the West: teachers of "arts and sciences". In: JANSEN, Marius. B. (ed). *The Cambridge History of Japan: the nineteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. v. 5, p. 432-498.
- KATÔ, Shûichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KONISHI, Jin'ichi. Association and progression: principles of integration in anthologies and sequences of Japanese court poetry. Translated and adapted by Robert Brower and Earl Miner. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, [Cambridge, USA], v. 21, p. 67-127, Dec. 1958.
- KONISHI, Jin'ichi. *A history of Japanese literature: the early Middle Ages*. Edited by Earl Miner, translated by Nicholas Teele. Princeton: Princeton University Press, 1986. v. 2.
- MCCULLOUGH, Hellen. C. *Brocade by night: "Kokin Wakashu" and the court style in Japanese classical poetry*. Redwood City: Stanford University Press, 1985.
- MITSUSADA, Inoue.; BROWN, Delmer. M. The Century of Reform: the Asuka enlightenment. In: BROWN, Delmer. M. (ed). *The Cambridge History of Japan: Ancient Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. v. 1, p. 163-220.

NAKAEMA, Olivia. Y. **Os recursos retóricos na obra Kokin'wakashû (Coletânea de poemas de outrora e de hoje):** uma análise de morfossintaxe e do campo semântico do recurso kakekotoba. 2012. 247 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OZAWA, Masao.; MATSUDA, Shigeo. (org.). 新編日本古典文学全集: 古今和歌集 [Shinpen Nihon Koten Bungaku Zensshû: Kokin'wakashû]. Tóquio: Shôgakukan, 1994. v. 11.

SAKURAI, Mitsuru. **Sekku no koten:** hana to seikatsubunka no rekishi. Tóquio: Yûzankaku, 1993.

SHIRANE, Haruo. **Japan and the culture of the four seasons:** nature, literature and arts. New York: Columbia University Press, 2012.

SHIVELY, Donald. H.; MCCULLOUGH, William. H. (ed). **The Cambridge History of Japan:** Heian Japan. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. v. 2.

SUGIMOTO, Taeko. 七夕伝説の比較文化-中国、日本、韓国朝鮮、ベトナムの比較 [Tanabata densetsu no hikaku bunka: chûgoku, nihon, kankoku chôsen, betonamu no hikaku]. *In: Ibaraki Daigaku Jinbungakubu Kiyô Communication Gakka Ronshû*, [Japão], n. 19, p. 101-118, mar. 2006.

WALLACE, John. R. **Objects of discourse:** memoirs by women of Heian Japan. Michigan: Center for Japanese Studies of The University of Michigan, 2005. v. 54.