

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

Bruno Costa Zitto

**Registro dos fatos ancestrais:**  
um projeto translingual de tradução para o *Kojiki*

**PORTO ALEGRE  
2024**

Bruno Costa Zitto

**Registro dos fatos ancestrais:**

um projeto translingual de tradução para o *Kojiki*

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha

**PORTO ALEGRE**

**2024**

### CIP - Catalogação na Publicação

Zitto, Bruno Costa  
Registro dos fatos ancestrais: um projeto  
translingual de tradução para o Kojiki / Bruno Costa  
Zitto. -- 2024.  
113 f.  
Orientador: Andrei dos Santos Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Kojiki. 2. Sinografia. 3. Orientalismo. 4.  
Transcrição. 5. Translinguismo. I. Cunha, Andrei dos  
Santos, orient. II. Título.

Bruno Costa Zitto

**Registro dos fatos ancestrais:**

um projeto translingual de tradução para o *Kojiki*

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 28 de fevereiro de 2024

Resultado: Aprovado

BANCA EXAMINADORA

---

Karina de Castilhos Lucena  
Departamento de Línguas Modernas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Lica Hashimoto  
Departamento de Letras Orientais  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Rafael de Carvalho Matiello Brunhara  
Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

## **AGRADECIMENTOS**

À mãe e ao pai, pelo apoio mais antigo.

À Paula, pelo amor e pela amizade permanente.

Ao Andrei, pelo modelo e pela paciência, difíceis de esgotar.

Às tantas amizades com quem falei menos nesses anos mais difíceis.

## RESUMO

Este trabalho é composto por excertos tradutórios do texto do *Kojiki* (古事記, 712) e por uma breve argumentação de seu projeto de reescritura em português brasileiro. Os agentes encomendadores de sua formação inicial, na alta antiguidade japonesa, foram o imperador Tenmu (天武天皇, r. 673–686) e, após sua morte causar a descontinuação do preparo da obra, a imperadora Genmei (元明天皇, r. 707–715); já os indivíduos cortesãos responsabilizados por cada um desses governantes com sua produção foram, no século VII, a misteriosa personalidade palaciana Hieda no Are (稗田阿礼) e, no século VIII, o oficial burocrata Ô no Yasumaro (太安万侶, ?–723), que compilou a primeira edição escrita do poema, dedicado a registrar uma certa história fundacional do império Yamato (大和国), extensa desde o surgimento dos primeiros deuses celestiais xintoístas até o fim do mandato de sua 33ª soberana. O texto-fonte para as traduções que preparei foi uma edição dos três tomos em japonês antigo, com consultas secundárias tanto às suas reescrituras, nesse mesmo livro, nos idiomas clássico e moderno (YAMAGUCHI; KÔNOSHI, 1997) como a algumas daquelas já feitas em português brasileiro (MIETTO, 1996), espanhol (RUBIO; MORATALLA, 2012), francês (ROSNY, 1883 apud HIRAFUJI, 2013), italiano (VILLANI, 2006) e inglês (HELDT, 2014; PHILIPPI, 1968; CHAMBERLAIN, 1932). Após sua apresentação, a discussão teórica que proponho se direciona inteiramente a uma justificativa de meu projeto tradutório, abordando de maneira introdutória os grandes temas: do contexto e do processo de formação do poema na alta antiguidade; das suas recepções japonesa, europeia, estadunidense e brasileira desde então até hoje; de seu primeiro idioma de inscrição, de sua primeira ortografia e do aparato paratextual que a acompanhava já no século VIII; da teoria pós-colonial sobre o Orientalismo, no centro e na periferia do mundo capitalista (SAID, 2007; CUNHA, 2013); das teorias da poesia concreta e da transcrição (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006; TÁPIA; NÓBREGA, 2015), questionadas por suas fontes orientalistas; e da teoria da performance, aplicada à literatura (ZUMTHOR, 2012) e à tradução poética (FLORES; GONÇALVES, 2017). Associando-o a todas essas reflexões, procurei desenvolver algum projeto tradutório que se valesse de uma visualidade funcionalizada para reencarnar o *Kojiki* em um texto brasileiro de poética translingual, organizada entre nossa língua portuguesa e aquelas escritas nos sistemas logográficos e fonográficos do Japão antigo,

com a opulenta presença de traduções interlineares para as centenas de notas paratextuais participantes na composição do texto de Yasumaro, mas muito apagadas nas supracitadas traduções anteriores da obra. Por mote geral, busquei a feitura de um poema que se insira produtivamente no contexto dos estudos brasileiros sobre o livro e sobre a tradição artística japonesa, com uma postura tentativamente bem estruturada para um diálogo anti-orientalista.

**Palavras-chave:** *Kojiki*. Sinografia. Orientalismo. Transcrição. Translinguismo.

## ABSTRACT

This work consists of translation excerpts of the text of the *Kojiki* (古事記, 712) and of a brief argument on my project for rewriting it in Brazilian Portuguese. The commissioning agents for its initial formation, in the early centuries of Japanese antiquity, were Emperor Tenmu (天武天皇, r. 673–686) and, after his death caused the discontinuation of the preparations of the work, Emperor Genmei (元明天皇, r. 707–715). The courtiers ordained by each of these rulers for its production were, in the 7th century, the mysterious Hieda no Are (稗田阿礼) and, in the 8th century, the official bureaucrat Ô no Yasumaro (太安万侶, ?–723), who compiled the first written edition of the poem, dedicated to recording a certain fundamental history of the Yamato empire (大和国), going from the emergence of the first Shinto heavenly gods to the end of the period during which reigned its 33rd Sovereign. The source text for the translations here prepared was an edition of the three volumes in Old Japanese, with secondary consultations to both of its rewritings, in that same book, in Classical and Modern Japanese (YAMAGUCHI; KÔNOSHI, 1997), and on some occasions to translations already made in Brazilian Portuguese (MIETTO, 1996), Spanish (RUBIO; MORATALLA, 2012), French (ROSNY, 1883 apud HIRAFUJI, 2013), Italian (VILLANI, 2006), and English (HELDT, 2014; PHILIPPI, 1968; CHAMBERLAIN, 1932). After its presentation, the theoretical discussion I propose is specifically directed towards justifying my translation project, approaching in an introductory manner the major themes: of the context and process of formation of the poem in Ancient Japan; of its Japanese, European, American and Brazilian receptions from then until today; of its first language of inscription, its first orthography and the paratextual apparatus that accompanied it as early as the 8th century; of the post-colonial theory on Orientalism, in its Central and peripheral variants in the capitalist world (SAID, 2007; CUNHA, 2013); of the theories of concrete poetry and transcreation (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006; TÁPIA; NÓBREGA, 2015), questioned by virtue of their orientalist sources; and of performance theory, applied to studies on literature (ZUMTHOR, 2012) and poetic translation (FLORES; GONÇALVES, 2017). Associating it with all these reflections, I sought to develop a translation project that would make use of some form of functionalized visibility to reincarnate the *Kojiki* into a Brazilian text of translingual poetics, organized between our Portuguese language and those written in the logographic and phonographic systems of



Ancient Japan, with the opulent presence of interlinear translations for the hundreds of paratextual notes participant in the composition of Yasumaro's text, but erase in many cases of the aforementioned previous translations of the work. However, in general terms, I sought to create a poem that is productively inserted in the context of Brazilian studies on the book and on Japanese artistic tradition, with an experimentally well-structured stance prepared for and anti-Orientalist dialogue.

**Keywords:** *Kojiki*. Sinography. Orientalism. Transcreation. Translingualism.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Legenda de elementos do texto traduzido e seus recursos correspondentes em tradução.....	9
Quadro 2 — Nova ordem de títulos nobiliárquicos, instaurada em 684 .....	40
Quadro 3 — Referências ao Kojiki, de Nara (710–794) a Kamakura (1185–1333)...	45
Quadro 4 — Teses, dissertações e TCCs de universidades federais sobre o Kojiki, 1996–2023 .....	53
Quadro 5 — Descrições e notações de consoantes e vogais do idioma japonês antigo ocidental.....	56
Quadro 6 — Cinco tipos de notas paratextuais do Kojiki .....	65

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código 001.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>4</b>
1.1 Objetivos, antes e agora .....	4
1.2 Justificativa .....	5
1.3 Estrutura da dissertação .....	6
<b>2 TRADUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
2.1 Excertos do Tomo 1 .....	10
2.2 Excertos do Tomo 2 .....	18
2.3 Excertos do Tomo 3 .....	29
<b>3 MATÉRIA</b> .....	<b>38</b>
3.1 Pretextos .....	38
3.2 Contextos .....	43
3.2.1 <i>Japão, Europa e Estados Unidos</i> .....	43
3.2.2 <i>Brasil</i> .....	49
3.3 Texto e paratextos .....	55
3.3.1 <i>Língua cantora do texto</i> .....	55
3.3.2 <i>Letras do texto</i> .....	59
3.3.3 <i>Prosa e paratextos</i> .....	63
<b>4 TEORIA</b> .....	<b>67</b>
4.1 Orientalismos .....	67
4.2 Visualidade e tradução .....	71
4.2.1 <i>Concretismo</i> .....	71
4.2.2 <i>Transcrição</i> .....	76
4.3 Performance e tradução .....	81
<b>5 PROJETO</b> .....	<b>86</b>
5.1 Sons da tradução .....	87
5.2 Morfologias e sintaxes da tradução .....	87
5.3 Textos e paratextos da tradução .....	89
5.4 Visualidade e ortografia .....	91

<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>96</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, apresento principalmente excertos de uma tradução do *Kojiki* (古事記, 712), do idioma japonês antigo para o nosso português brasileiro. Embora seja hoje muito lido como uma obra literária mais interessante pelos mitos e pelos poemas que registrou, sua inicial recepção lhe deu o estatuto de um documento historiográfico oficial, cujos três tomos se preocuparam em narrar uma determinada origem do antigo reino/império Yamato (大和国), atual Japão, com vistas a promover a autoridade máxima de sua dinastia soberana dentro e fora do território insular. Sua encomenda inicial foi feita pelo 40º imperador, Tenmu (天武天皇, r. 673–686), como parte de um amplo projeto de revisão de fontes bibliográficas sobre a história anterior, as religiões nativas e as tradições dos clãs mais importantes da corte palaciana, a ser realizado pela personalidade cortesã Hieda no Are (稗田阿礼, ?–?); mais tarde, após um breve período de interrupção, quem reativou sua empresa foi a 43ª imperadora, Genmei (元明天皇, r. 707–715), ordenando que o nobre burocrata Ô no Yasumaro (太安万侶, ?–673) compilasse todo o seu texto em uma primeira edição escrita. A obra resultante desse processo teve sua macroestrutura seccionada em três tomos ou rolos: no tomo I, ficam contadas histórias passadas desde o surgimento das primeiras deidades xintoístas até a ascensão do primeiro imperador de Yamato, representado nos versos como um descendente de Amaterasu Ômikami (天照大御神), deusa tutelar do clã imperial; já no tomo II, ainda muito baseado em materiais lendários ou mitológicos, estão relatos das vidas e dos grandes feitos dos primeiros quinze governantes do império; finalmente, no tomo III, foram registradas as biografias elogiosas dos dezoito líderes maiores que vieram a seguir, sendo a história da obra encerrada com sua menção ao mandato da imperadora Suiko (推古天皇).

### 1.1 Objetivos, antes e agora

Venho estudando esse texto e ensaiando sua reescritura desde mais ou menos 2018, quando iniciei minha trajetória na pesquisa acadêmica como participante voluntário no projeto de pesquisa “História da literatura japonesa em tradução”, sob orientação do professor doutor Andrei Cunha, nesta mesma Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Meus objetivos naquele momento eram ainda bastante

incertos, mas giravam de alguma maneira em torno de interesses relativos aos amplos temas das religiões, das mitologias e dos folclores do Japão, assim como dos registros mais remotos que existissem para quaisquer dessas tradições. Deixei um produto inicial de minha experiência com o livro então em Zitto (2021), meu TCC, dedicado a uma outra tradução de seu primeiro tomo. Recém descobrindo, por tentativas e muitos erros, os fundamentos do funcionamento da poesia desse texto, quis pensar àquela altura algum projeto tradutório que bem lidasse com pelo menos dois temas ou desafios: o da tradução escrita de um texto escrito em um contexto de oralidade predominante ou relevantíssima em ambientes específicos, como aquele do discurso religioso posto em serviço de uma ideologia dominante; e o da tradução do que eu entendia ser um tipo de linguagem santa e supostamente intraduzível sob a ótica de sua cultura nativa. Meus interesses mudaram, e o projeto tradutório que hoje tenho em mãos se desentende com esse outro em muitos aspectos, sendo talvez sua única característica comum um certo ímpeto maior em direção a experimentações com a forma do texto para comunicar extralinguisticamente aspectos históricos e culturais que o circundavam em seu tempo de concepção. Quanto ao que há de novo, os pedaços de poema que apresento nestas páginas foram desenvolvidos com o intuito de produzir por meio de tradução algum *Kojiki* que permita um diálogo mais francamente crítico entre nossas tradições poéticas e aquelas de sua cultura autora, interagindo cuidadosamente com a intrometida mediação de diversos discursos orientalistas, emanantes tanto de países primeiro-mundistas ocidentais como de países em suas periferias. Em termos gerais, a saída experimentada para o alcance desse objetivo foi principalmente orientada por estratégias de lembrança e apresentação de um texto de essência performática e translingual, e que ademais tentaram atestar seu alto grau de engenhosidade formal, discutir sua situação histórica complexa e encontrar em sua materialidade linguística, estrutural e grafemática pontos interessantes de relação e diferença com as letras do Brasil.

## 1.2 Justificativa

Embora o *Kojiki* hoje ocupe uma posição central no cânone literário japonês, tendo recebido graus equiparáveis de relevância desde o século XVIII pelo menos, a história da literatura japonesa traduzida no Brasil nos legou, até agora, não mais que uma tradução de seu texto integral, a saber, a de Mietto (1996), nunca publicada

comercialmente, mas com uma circulação considerável na academia. Se ampliarmos o escopo de tal ausência para toda a literatura originária da alta antiguidade do Japão, que basicamente se resume a livros escritos durante o século VIII, também aceitando traduções parciais suas para o português, só se somarão a esse catálogo as publicações comerciais de Hashimoto (TOMERI, 2019), com uma edição bilíngue do primeiro par de tomos do importantíssimo *Nihonshoki* (日本書紀, 720), e de Yoshida e Hashimoto (2018), com uma adaptação ou tradução livre de parte da mitologia registrada no tomo I do *Kojiki*. O florescimento do debate universitário sobre essa literatura não pode se contentar com essas fontes primárias apenas, se bem que maravilhosamente traduzidas, todas elas. Uma nova tradução de partes do documento composto por Hieda no Are e Ô no Yasumaro, orientada por princípios poetológicos e tradutórios diferentes daqueles considerados nas redações das supracitadas duas versões suas, talvez incentive nossa pesquisa a pensar ainda outros textos do *Kojiki*, para além de seus enquadramentos como documento exemplarmente historiográfico ou como repositório de narrativas mitológicas xintoístas. Com mais amplitude de perspectiva, creio que essa visada tentativa do poema como um texto habilitado por suas letras até mesmo para comunicações de nível translingual possa ademais interessar a estudiosos de áreas como as da literatura comparada e da história da literatura traduzida no Brasil, entre outros exemplos.

### 1.3 Estrutura da dissertação

Antes de qualquer teoria, já no seguinte capítulo 2 (“Tradução”), expus os resultados práticos dessa empreitada, frutos de longuíssima maturação, primeiramente plantados seis anos atrás e alimentados desde então com sucessivas aventuras de leituras, reformas e releituras.

Depois, dediquei o capítulo 3 (“Matéria”) para introduções de três assuntos fundamentais e semelhantemente relacionados à materialidade do *Kojiki*, histórica e textual, ou à sua parte mais importante para a concepção de meu projeto tradutório: (1) a história política e social que contextualizou seus anos de formação, destacando com maior relevo aqueles seus elementos referentes às intrincadas relações antigas entre o império Yamato, atual Japão, as dinastias chinesas e os reinos coreanos; (2) uma história parcial das recepções nativa, europeia, estadunidense e brasileira de seu texto, para ao menos sugerir como foram variadas suas posições dentro dos cânones



japoneses, e ampla a sua gama de interpretações e empregos ideológicos desde a alta antiguidade até os nossos tempos; e (3) algumas características gramaticais do idioma japonês antigo ocidental, para mostrar com justiça seus lugares mais extremos de semelhança e de diferença em relação à língua portuguesa do Brasil, e elementos funcionais de sua escrita antiga, em seus usos ordinário e poetizado, que não deveria ser compreendida como um corpo absolutamente estranho aos mecanismos de glosografia do alfabeto latino.

Depois outra vez, montei o capítulo 4 (“Teoria”) para registrar minhas leituras acerca destes outros três assuntos abrangentes e em algum momento interessantes para quem queira pensar as relações herdadas e estabelecíveis entre as letras brasileiras e japonesas, especialmente se por via de debates sobre a própria arte tradutória: (1) aquele dos Orientalismos produzidos na Europa e nos EUA contra o que eles inventaram para ser o espírito extremo-oriental, entidade essa cuja presença participou tanto da formação da ideologia nacional/imperial moderna do Japão como das primeiras discussões sobre as literaturas clássicas chinesa e japonesa feitas no Brasil, contemporâneas das produções de importantes traduções nossas para obras suas; (2) o das teorias da poesia concreta, da comunicação flusseriana e da transcrição, todas desenvolvidas durante um mesmo século XX e criticamente ouvidas aqui em vista de uma desconfiança referente a suas relações bastante íntimas com a empresa orientalista estadunidense, por via principal das obras de Ezra Pound (1885–1972) e Ernest Fenollosa (1853–1908); e (3) a de uma teoria da performance aplicada à literatura e à tradução poética, por alguns de seus questionamentos radicais de pressupostos teóricos tradicionais sobre o imanentismo do sentido e da forma em textos criativos, sobre a cisão entre autor, tradutor e leitor, sobre a necessidade de uma comunicação compreensível entre uma obra e quem a tenta ler para que haja o efeito poético.

Por fim, mais brevemente, um capítulo 5 (“Projeto”) sintetizou as maneiras como muitas dessas discussões e teorias participaram entrecruzadas da construção fundamental de meu projeto tradutório para o *Kojiki*. Nele, antes de outros objetivos, por meio de algum sistema mais coerente de diferenças entre colorações de grafos e entre traduções e transliterações do texto antigo, tentei lembrar um poema que selecionou atentamente aquelas suas partes mais ou menos disponíveis para compreensões e audições compartilháveis entre diversas línguas e culturas, como as do Japão, das Coreias, da China e, há menos tempo, do Brasil. O resultado prático de tal ideia

será também um conjunto de textos que há de ter uma leitura bastante opaca para a maioria de seu intérpretes, mas que tentativamente encontrará em certas imaginações da forma de seu original uma justificativa para sua opacidade, para seus descompromissos corriqueiros com o pressuposto tradutório da preferência pela legibilidade do sentido.

## 2 TRADUÇÃO

Aqui estão oito excertos traduzidos do *Kojiki*, selecionados com vistas a uma apresentação sucinta de sua mitologia, de sua história, de sua poesia e de sua potência translingual de comunicação. Os episódios que recortei, referenciados de acordo com sua paginação na edição de Yamaguchi e Kônoshi (1997), foram estes: do tomo 1, aqueles do surgimento dos primeiros deuses (p. 28–30), da geração de ilhas e deuses por Izanaki e Izanami (p. 34–40), da construção do palácio de Suga por Susano (p. 72–74), da descida de Ninigi do céu para a terra (p. 112–118) e do mito etiológico do clã Sarume (p. 118–120); do tomo 2, aqueles dos mandatos do primeiro imperador, Jinmu (p. 140–164), e do décimo imperador, Sujin (p. 180–192); do tomo 3, aquele do mandato do décimo sexto imperador, Nintoku (p. 284–306).

Muitos dos aspectos formais mais particulares desse meu ensaio de tradução estarão explicados adiante, principalmente no quinto capítulo desta dissertação. De maneira muito resumida, seria possível legendá-los da seguinte maneira:

Quadro 1 — Legenda de elementos do texto traduzido e seus recursos correspondentes em tradução

<b>texto traduzido</b>		<b>texto tradutor</b>
logografia translingual	>	língua portuguesa
fonografia translingual	>	transliteração, fonte preta
fonografia monolíngue	>	transliteração, fonte branca
registro honorífico	>	<b>fonte grossa</b>
registro neutro	>	fonte normal
registro humilífico	>	fonte fina
nomes próprios	>	VERSALETE
paratexto autoral	>	fonte menor
discurso de narrador	>	fundo cinza escuro
discurso de personagem	>	fundo cinza claro

Fonte: Elaborado pelo autor para o presente trabalho.

## 2.1 Excertos do Tomo 1

quando	céu e terra procederam primeiramente, surgiram deuses com estes nomes no ALTO PRADO CELESTE:	天之御中主神 o DEUS MESTRE NO CENTRO DO CÉU;
		doravante, subordinando-se a “alto”, “celeste/do céu” se pronunciava <i>ama</i> .
depois,		高御產巢日神 o DEUS PI DA GERASU ALTIMI;
depois,		神產巢日神 a DEUS PI DA GERASU DIVINA.
	esses três deuses <b>surgiram</b> juntos como deuses ímpares	
e	ocultaram seus corpos.	
depois,	quando o reino era infantil, flutuava como óleo	
e	kurage nasu tadayoperu, algo assomou medrado como um broto de junco,	as dez sílabas desde <i>ku</i> eram fonogramas.
e	surgiram deuses com estes nomes:	宇摩志阿斯訶備比古遲神 o DEUS DI PIKO KABĪ ASI UMASI;
		o nome desse deus estava em fonogramas.
depois,		天之常立神 o DEUS QUE APRUMA TŌKŌ CELESTE.
		“que apruma” se pronunciava <i>tati</i> . “o espaço” se pronunciava <i>tōkō</i> .
	esses dois deuses também <b>surgiram</b> juntos como deuses ímpares	
e	ocultaram seus corpos.	
	os cinco deuses no trecho acima eram os DEUSES CELESTES DISTINTOS.	
depois,	surgiram deuses com estes nomes:	因之常立神 o DEUS QUE APRUMA TŌKŌ REINADO;
depois,		豊雲野神 o DEUS DE CAMPOS NUVIOSOS FARTOS.
	esses dois deuses também <b>surgiram</b> como deuses ímpares	
e	ocultaram seus corpos.	
depois,	surgiram deuses com estes nomes:	宇比地邇神 o DEUS NI PIDI U;
depois,	sua irmã,	須比智邇神 a DEUS NI PIDI SU;
		os nomes desses dois deuses estavam em fonogramas.
depois,		角杵神 o DEUS DA COLUNA CÔRNEA;
depois,	sua irmã,	活杵神 a DEUS DA COLUNA VÍVIDA.
		dois deuses.
depois,		意富斗能地神 o DEUS DI NŌ TO OPO;
depois,	sua irmã,	大斗乃弁神 a DEUS BE DE TO GRANDIOSAS;
		os nomes desses dois deuses também estavam em fonogramas.
depois,		於母陀流神 o DEUS DARU OMŌ;
depois,	sua irmã,	阿夜訶志古泥神 a DEUS NE KASIKO AYA;
		os nomes desses dois deuses estavam totalmente em fonogramas.
depois,		伊耶那岐神 o DEUS IZANAKI;
depois,	sua irmã,	伊耶那美神 a DEUS IZANAMI.
		assim como os anteriores, os nomes desses dois deuses também estavam em fonogramas.
	no trecho acima, do DEUS QUE APRUMA TŌKŌ REINADO à DEUSA IZANAMI, somam-se as chamadas SETE ASCENDÊNCIAS DA ERA DIVINA.	
	os dois deuses ímpares acima formam, cada um, uma ascendência. depois, os dez deuses pareados formam uma ascendência por casal.	

aqui,	o MANDATÁRIO IZANAKI falou antes:
	ananiyasi, e wotōme wo!
	depois, sua irmã mais nova, a MANDATÁRIA IZANAMI falou:
	ananiyasi, e wotōko wo!
	eles terminaram suas falas dessa maneira
e,	estando feita sua união, geraram este filho:
	淡道之穗之狭別 a ILHA WAKĒ DE FINAS ESPIGAS NO CAMINHO DE APA;
	doravante, esse título nobiliárquico se pronunciava <i>wakĕ</i> .
depois,	geraram 伊予之二名島 a ILHA DE IYŌ, DE DUPLO NOME.
	essa ilha tem um corpo
e	quatro rostos. cada rostos desses tem algum nome.
então,	伊予国 o REINO DE IYŌ
chama-se	愛比売 a PIME E;
	doravante, as três sílabas desde <i>e</i> até <i>me</i> eram fonogramas.
	讃岐国 o REINO DE SANUKI
chama-se	飯依比古 o PIKO QUE POSSUI OS CEREAIS;
	粟国 o REINO DE PAINÇOS
chama-se	大宜都比売 a PIME TU GĒ GRANDIOSO;
	as quatro sílabas desde <i>gĕ</i> até <i>me</i> eram fonogramas.
	土左国 o REINO DE TOSA
chama-se	建依別 o WAKĒ QUE POSSUI OS TAKE.
depois,	geraram 隠伎之三子島 a ILHA DE OKI, DAS TRÊS FILHAS,
ademais nomeada	天之忍許呂別 o WAKĒ QUE KŌRŌ SUPRESSOR CELESTE;
	as duas sílabas <i>kōrō</i> eram fonogramas.
depois,	geraram 筑紫島 a ILHA DE TUKUSI.
	essa ilha também tem um corpo
e	quatro rostos. cada rosto desses tem algum nome.
então,	筑紫国 o REINO DE TUKUSI
chama-se	白日別 o WAKĒ DO SOL BRANCO;
	豊国 o REINO DE FARTURA
chama-se	豊日別 o WAKĒ DO SOL FARTO;
	肥国 o REINO DE PĪ
chama-se	建日向日豊久士比泥別 o WAKĒ NE DE PI KUZU FARTOS VISAPI O SOL TAKE;
	as quatro sílabas desde <i>ku</i> até <i>ne</i> eram fonogramas.
	熊曾国 o REINO DE SŌ URSINOS
chama-se	建日別 o WAKĒ DO SOL TAKE.
	a sílaba <i>sō</i> era um fonograma.
depois,	geraram 伊岐島 a ILHA QUE IKI,
ademais chamada	天比登都柱 o PILAR PITŌTU CELESTE;
	as três sílabas desde <i>pi</i> até <i>tu</i> eram fonogramas. "celeste" se pronunciava normalmente.
depois,	geraram 津島 a ILHA DE PORTO,
ademais chamada	天之狭手依比売 a PIME QUE POSSUI SADE CELESTES;
depois,	geraram 佐度島 a ILHA DE SADO;
depois,	geraram 大倭豊秋津島 a ILHA TU AKI NA FARTURA DE YAMATŌ GRANDIOSOS,
ademais chamada	天御虚空豊秋津根別 o WAKĒ NE TU AKI NA FARTURA DO CÉU VAZIO CELESTE.
então,	por terem sido geradas antes, estas oito ilhas
chamam-se	大八島国 o REINO DE OITO ILHAS GRANDIOSAS.
nisso,	
quando depois regressaram,	
eles geraram	吉備児島 a ILHOTA DE KIBĪ,

ademais chamada		建日方別 o WAKĒ EM RUMO DO SOL TAKE;
depois,	geraram	小豆島 a ILHA DE FEIJÃO-AZUQUI,
ademais chamada		大野手比売 a PIME DO TE COM CAMPOS GRANDES;
depois,	geraram	大島 a ILHA GRANDE,
ademais chamada		大多麻流別 o WAKĒ QUE TAMARU GRANDEMENTE;
		as três sílabas desde <i>ta</i> eram fonogramas.
depois,	geraram	女島 a ILHA DONZELA,
ademais chamada		天一根 a RAIZ UNA CELESTE;
		“celeste” se pronunciava normalmente.
depois,	geraram	知訶島 a ILHA DE TIKA,
ademais chamada		天之忍男 o HOMEM SUPRESSOR CELESTE;
depois,	geraram	兩兒島 as ILHOTAS GÊMEAS,
ademais chamada		天兩屋 as CASAS GÊMEAS CELESTES.
da ILHOTA DE KIBĪ às ILHAS DE CASAS GÊMEAS CELESTES, somam-se seis ilhas.		
tão logo terminaram de gerar os reinos, eles novamente geraram deuses.		
então,	geraram deuses com estes nomes:	
		大事忍男神 o DEUS HOMEM SUPRESSOR DE FEITOS GRANDIOSOS;
depois,	geraram	石土毘古神 o DEUS BIKO DE SOLOS ROCHOSOS;
		doravante, “rochosos” se pronunciava <i>ipa</i> . ademais, as duas sílabas <i>biko</i> eram fonogramas.
depois,	geraram	石巢比売神 a DEUS PIME DE NINHOS ROCHOSOS;
depois,	geraram	大戸日別神 o DEUS WAKĒ PI DE PORTAS GRANDIOSAS;
depois,	geraram	天之吹男神 o DEUS HOMEM QUE PUKI O CÉU;
depois,	geraram	大屋毘古神 o DEUS BIKO DE CASAS GRANDIOSAS;
depois,	geraram	風本津別之忍男神 o DEUS HOMEM SUPRESSOR, WAKĒ QUE MÖTU O VENTO.
		“o vento” se pronunciava <i>kaza</i> . a sílaba <i>mö</i> era um fonograma.
depois,	geraram este deus dos mares, cujo nome foi:	
		大綿津見神 o DEUS MI TU WATA GRANDIOSO.
depois,	geraram estes deuses dos estuários, cujos nomes foram:	
		速秋津日子神 o DEUS PIKO TU AKI IMPETUOSAS;
depois,	sua irmã,	速秋津比売神 a DEUS PIME TU AKI IMPETUOSAS.
		do DEUS HOMEM SUPRESSOR DE FEITOS GRANDIOSOS à DEUSA PIME TU AKI, somam-se dez deuses.
e	esses dois deuses, PIKO TU AKI IMPETUOSAS e PIME TU AKI IMPETUOSAS, distinguiram entre si rios e mares geraram deuses com estes nomes:	
		沫那芸神 o DEUS QUE NAGI ESPUMAS;
		doravante, as duas sílabas <i>nagi</i> eram fonogramas.
depois,		沫那美神 a DEUS QUE NAMI ESPUMAS;
		doravante, as duas sílabas <i>nami</i> eram fonogramas.
depois,		類那芸神 o DEUS QUE NAGI TONAS;
depois,		類那美神 a DEUS QUE NAMI TONAS;
depois,		天之水分神 o DEUS QUE PARTILHA ÁGUAS CELESTES;
		doravante, “que partilha” se pronunciava <i>kumari</i> .
depois,		国之水分神 o DEUS QUE PARTILHA ÁGUAS REINADAS;
depois,		天之久比奢母智神 o DEUS QUE MÖTI KUPIZA CELESTES;
		doravante, as cinco sílabas desde <i>ku</i> até <i>ti</i> eram fonogramas.
depois,		国之久比奢母智神 o DEUS QUE MÖTI KUPIZA REINADAS.
		do DEUS QUE NAGI ESPUMAS ao DEUS QUE MÖTI KUPIZA REINADAS, somam-se oito deuses.
depois,	geraram este deus dos ventos, cujo nome foi:	
		志那都比古神 o DEUS PIKO TU SINA.
		o nome desse deus estava em fonogramas.
depois,	geraram este deus das árvores, cujo nome foi:	
		久々能地神 o DEUS TI NÖ KUKU.

		o nome desse deus estava em fonogramas.
depois,	geraram este deus dos montes, cujo nome foi:	大山津見神 o DEUS MI TU MONTE GRANDIOSO.
depois,	geraram esta deusa dos campos, cujo nome foi:	鹿屋野比売神 a DEUS PIME DE CAMPOS DE KAYA,
ademais chamada		野槿神 a DEUS TI TU CAMPOS.
		do DEUS PIKO TU SINA à TI TU CAMPOS, somam-se quatro deuses.
e	esses dois deuses, o DEUS MI TU MONTE GRANDIOSO e a DEUSA TI TU CAMPOS, distinguiram entre si montes e campos geraram deuses com estes nomes:	
		天之狭土神 o DEUS DE SOLOS FINOS CELESTES;
		doravante, "solos" se pronunciava <i>duti</i> .
depois,		国之狭土神 o DEUS DE SOLOS FINOS REINADOS;
depois,		天之狭霧神 o DEUS DE NÉVOAS FINAS CELESTES;
depois,		国之狭霧神 o DEUS DE NÉVOAS FINAS REINADAS;
depois,		天之閻戸神 o DEUS DE TO KURA CELESTES;
depois,		国之閻戸神 o DEUS DE TO KURA REINADOS;
depois,		大戸或子神 o DEUS KO QUE HESI PI EM TO GRANDES;
		doravante, "que hesita" se pronunciava <i>matopi</i> .
depois,		大戸或女神 a DEUS ME QUE HESI PI EM TO GRANDES.
		do DEUS DE SOLOS FINOS CELESTES à DEUSA ME QUE HESI PI EM TO GRANDES, somam-se oito deuses.
depois,	geraram um deus com este nome:	
		鳥之石楠船神 o DEUS BARCO DE CANFOREIRAS ROCHOSAS AVIÁRIO,
ademais chamado		天鳥船 o BARCO AVIÁRIO CELESTE;
depois,	geraram	大宜都比売神 a DEUS PIME TU GÊ GRANDIOSO;
		o nome desse deusa estava em fonogramas.
depois,	geraram	火之夜芸速男神 o DEUS HOMEM DO ÍMPETO YAGI DO FOGO,
		as duas sílabas <i>yagi</i> eram fonogramas.
ademais chamado		火之力力毘古神 o DEUS BIKO DO BRILHO DO FOGO,
ademais chamado		火之迦具土神 o DEUS TI TU KAGU DO FOGO.
		as duas sílabas <i>kagu</i> eram fonogramas.
	por ter gerado esse filho, sua mipotô se queimou,	
		as três sílabas desde <i>mi</i> eram fonogramas.
e	ela emborcou adoecida.	
	surgiram deuses com estes nomes taguri ni:	
		as quatro sílabas desde <i>ta</i> eram fonogramas.
		金山毘古神 o DEUS BIKO DE MONTES METÁLICOS;
		doravante, "metálicos" se pronunciava <i>kana</i> .
depois,		金山毘売神 a DEUS BIME DE MONTES METÁLICOS.
depois,	surgiram deuses com estes nomes de suas fezes:	
		波過夜須毘古神 o DEUS BIKO YASU PANI;
		o nome desse deus estava em fonogramas.
depois,		波過夜須毘売神 a DEUS BIME YASU PANI.
		o nome dessa deusa também estava em fonogramas.
depois,	surgiram deuses com estes nomes de sua urina:	
		弥都波能売神 a DEUS ME NÔ PA TU MI;
depois,		和久産巢日神 o DEUS PI DA GERASU WAKU.
	esse deus teve uma filha,	
	chamada	豊宇気毘売神 a DEUS BIME DO UKÊ FARTO.
		as quatro sílabas desde <i>u</i> até <i>me</i> eram fonogramas.
então,	por ter gerado o deus do fogo, a DEUSA IZANAMI enfim se despediu divinamente.	
		do BARCO AVIÁRIO CELESTE à DEUSA PIME DO UKÊ FARTO, somam-se oito deuses.

ao todo, as ilhas geradas pelos dois deuses, IZANAKI e IZANAMI, foram 14 ilhas,  
e, ademais, seus deuses foram 35 deuses.

essas são as gerações até o divino despedimento da DEUSA IZANAMI. dito isso, a ILHA ONÖGÖRÖ não foi “gerada”. ademais, a criança sanguessuga e a ilha espumanta não foram postas em seu catálogo de filhos.

então,  
com isso, o MANDATÁRIO HOMEM DE SUSU IMPETUOSA procurou alguma terra no REINO DE NUVENS EMERGENTES onde  
pudesse produzir a construção de um palácio.

nisso, ele chegou à TERRA DE SUGA

doravante, as duas sílabas *suga* eram fonogramas.

e declarou:

eu cheguei aqui, e meu coração sugasugasi.

e lá produziu seu palácio.

então, aquela terra

chama-se agora

須賀 SUGA.

quando esse DEUS GRANDIOSO produziu primeiramente o PALÁCIO DE SUGA, nuvens assomaram apumadas lá.

nisso, ele produziu uma canção. em tal canção, ele falou:

夜久毛多都 TU TA MO KU YA  
伊豆毛夜弊賀岐 KI GA PE YA MO DU I  
都麻碁微爾 NI MI GÖ MA TU  
夜弊賀岐都久流 RU KU TU KI GA PE YA  
曾能夜弊賀岐袁 WO KI GA PE YA NÖ SÖ

aqui, ele intimou o DEUS TI NADU ASI e lhe falou referente:

tu serás designado obitō de meu palácio.

ademais, ele o encarregou de um nome,

nomeando-o 稻田宮主須賀之八耳神 O DEUS MIMI OITAVAMENTE DE SUGA, MESTRE DO PALÁCIO DE ROÇAS DE ARROZ.

então, ele e a PIME DA ROÇA NA KUSI se instalaram kumido ni

e geraram um deus com este nome:

八島士奴美神 O DEUS MI NU ZI DAS OITO ILHAS.

doravante, as três sílabas desde *zi* até *mi* eram fonogramas.

ademais, ele esposou uma filha do DEUS MI TU MONTE GRANDIOSO, cujo nome era

神大市比売 a PIME DE MERCADOS GRANDES DIVINAMENTE,

gerando estes filhos:

大年神 O DEUS DO ANO GRANDIOSO;

depois,

宇迦之御魂神 O DEUS ALMA DO UKA.

dois deuses. as duas sílabas *uka* eram fonogramas.

seu irmão mais velho, o DEUS MI NU ZI DAS OITO ILHAS, esposou uma filha do DEUS MI TU MONTE GRANDIOSO, cujo nome era

本花知流比売 a PIME QUE TIRU AS FLORES ARBÓREAS,

as duas sílabas *tiru* eram fonogramas.

gerando este filho:

布波能母遲久奴須奴神 O DEUS NU SU KUNU MÖDI NÖ PUPA.

tal deus esposou uma filha do DEUS OKAMI, cujo nome era

日河比売 a PIME DO RIO PI,

gerando este filho:

深淵之水夜礼花神 O DEUS NA PA QUE YARE A ÁGUA DAS LAGOAS FUNDAS.

as duas sílabas *yare* eram fonogramas.

tal deus esposou

天之都度閑知泥神 a DEUS DE NE TI TUDOPĚ CELESTES,



as cinco sílabas desde *tu* até *ne* eram fonogramas.

gerando este filho:

淤美豆奴神 o DEUS NU MIDU O.  
o nome desse deus estava em fonogramas.

tal deus esposou uma filha do DEUS DUNO PUNO, cujo nome era  
o nome desse deus estava em fonogramas.

布蒂耳神 a DEUS MIMI PUTE,  
as duas sílabas *pute* eram fonogramas.

gerando este filho:

天之冬衣神 o DEUS DE MANTOS DE INVERNO CELESTES.

tal deus esposou uma filha do DEUS GRANDE DE REINOS TRESPASSADOS, cujo nome era  
刺園若比壳 a PIME JOVEM DE REINOS TRESPASSADOS,

gerando este filho:

大國主神 o DEUS MESTRE DOS REINOS GRANDIOSOS,  
大穴牟遲神 o DEUS MUDI DE ESCAVAÇÕES GRANDIOSAS,  
as duas sílabas *mudi* eram fonogramas.

ademais chamado 葦原色許男神 o DEUS HOMEM SIKŌ DOS PRADOS DE JUNCOS,  
as duas sílabas *sikō* eram fonogramas.

ademais chamado 八千矛神 o DEUS DE OITO MIL LANÇAS,  
ademais chamado 宇都志國玉神 o DEUS TAMA DOS REINOS UTUSI.  
as três sílabas desde *u* eram fonogramas.

somam-se cinco nomes que ele tinha.

nisso, por seu mandato, a DEUSA GRANDIOSA DA RESPLANDECÊNCIA CELESTE e o DEUS DA ÁRVORE ALTIVA **declararam** para seu filho grandioso, o MANDATÁRIO MIMI DAS ESPIGAS SUPRESSORAS CELESTES, PI DE ÍMPETO VITORIOSO — EU VENCI! — QUE VENCE VERDADEIRAMENTE:

falam agora que está terminada a tranquilização do REINO CENTRAL DOS PRADOS DE JUNCOS.

então, conforme a convocação que te **atribuímos**, **desce**  
e **sabe-o**.

nisso, seu filho grandioso, o MANDATÁRIO MIMI DAS ESPIGAS SUPRESSORAS CELESTES, PI DE ÍMPETO VITORIOSO — EU VENCI! — QUE VENCE VERDADEIRAMENTE, falou **respondendo**:  
enquanto eu me vestia para descer, geraram-me um filho. seu nome é

天邇岐志國邇岐志 NIKISI NO CÉU E NIKISI NOS REINOS,  
as três sílabas desde *ni* eram fonogramas.

天津日高日子番能邇々芸命 o MANDATÁRIO NIGI NI NŌ PO, PIKO ALTIVO E DO SOL TU CÉU,  
sendo esse filho quem deves descer.

esse seu filho se tinha **unido** com uma filha do DEUS DA ÁRVORE ALTIVA,  
万幡豊秋津師比壳命 a MANDATÁRIA PIME DE SI TU OUTONOS FARTOS EM UMA MIRÍADE DE BANDEIRAS,

gerando estes filhos:

天火明命 o MANDATÁRIO DO RUBOR DE PO CELESTES;  
depois, 日子番能邇々芸命 o MANDATÁRIO NIGI NI NŌ PO PIKO.  
dois deuses.

por isso, conforme ele tinha falado, **declararam** incumbências ao MANDATÁRIO NIGI NI NŌ PO PIKO:  
**atribuímos-te** uma convocação para que tu **saibas** o REINO DE ESPIGAS MIDU NO PRADO DE JUNCOS FARTOS.

então, conforme tal mandato, deves descer do céu.

nisso,  
quando o MANDATÁRIO NIGI NI NŌ PO PIKO IA DESCER DO CÉU, um deus que resplandecia acima no ALTO PRADO CELESTE e resplandecia abaixo no REINO CENTRAL DOS PRADOS DE JUNCOS se situou nas oito forqueduras celestes  
e lá estava.

nisso,

então,	por seu mandato, a DEUSA GRANDIOSA DA RESPLANDECÊNCIA CELESTE e o DEUS DA ÁRVORE ALTIMA <b>declararam</b> à DEUSA ME DE UZU CELESTE:
	embora tenhas braços frágeis de mulher, tu és uma deusa que vence enfrentados deuses imukapu.
	as quatro sílabas desde <i>i</i> eram fonogramas.
e então,	tu, obstinadamente, vai para questioná-lo: “quem vem ao caminho por que nosso <b>filho</b> desce do céu nele se situa dessa maneira?”
e então,	quando ela o <b>questionou</b> , ele falou respondendo:
	eu sou um deus reinado, cujo nome é
	猿田毘古神 o DEUS BIKO TA MACAQUEAÇÃO.
e	tendo escutado que o <b>filho</b> dos deuses celestes <b>descia do céu</b> , saí situado aqui para oferecer serviço à sua <b>frente</b>
	vim com vistas a atendê-lo.
nisso,	天兒屋命 o MANDATÁRIO DAS CASAS PEQUENAS CELESTES; 布刀玉命 o MANDATÁRIA DAS JOIAS PUTO; 天宇受売命 a MANDATÁRIA ME DE UZU CELESTE; 伊斯許理度売命 a MANDATÁRIA ME DO KÖRI ISI; 玉祖命 o MANDATÁRIO ANCESTRAL DAS JOIAS
e	se somaram, ramificando entre si a adição das linhas de cinco guildas, desceram do céu.
aqui,	wokisi, 八尺勾夕マ os OITO PALMOS DE JADES CURVAS; as três sílabas desde <i>wo</i> eram fonogramas.
además,	鏡 o ESPELHO; 草那芸剣 a ESPADA QUE NAGI GRAMA; 常世思金神 o DEUS QUE KANE MEDITA O MUNDO ETERNO; 手力男神 o DEUS HOMEM DA FORÇA BRAÇAL; 天石門別神 o DEUS WAKÉ DO PORTÃO ROCHOSO CELESTE
e	os <b>complementaram</b> ,
e	lhes <b>declararam</b> :
e	obstinadamente, peguem esse ESPELHO como se ele fosse minha alma
	lhe ofereçam ituki como se rezassem à minha frente.
depois,	pegando detidos tais fatos, o DEUS QUE KANE MEDITA me celebrará.
	esses são os dois deuses para que se fazem orações e celebrações no PALÁCIO NŌ ISUZU, de kusirō saku.
	as nova sílabas desde <i>ku</i> até <i>nō</i> eram fonogramas.
	a DEUSA UKĒ TÖYU foi a deusa que <b>habitou</b> os cruzamentos do PALÁCIO EXTERIOR.
depois,	o DEUS WAKÉ DA PORTA ROCHOSA CELESTE
además	chamou-se o DEUS DA TO MA ROCHOSA KUSI,
además	chamou-se o DEUS DA TO MA ROCHOSA FARTA. esse é o DEUS DO PORTÃO.
depois,	o DEUS HOMEM DA FORÇA BRAÇAL <b>habitou</b> o DISTRITO DE SANANA.
então,	o MANDATÁRIO DAS CASAS PEQUENAS CELESTES é ancestral dos MURAZI DOS MEDIADORES. O MANDATÁRIO DAS JOIAS PUTO é ancestral dos OBITŌ DA GUILDA DE ABSTÉMIOS. a MANDATÁRIA ME DE UZU CELESTE é ancestral das AMAS DAS MULHERES QUE MACAQUEIAM. a MANDATÁRIA ME DO KÖRI ISI é ancestral dos MURAZI DOS PRODUTORES DE ESPELHOS. O MANDATÁRIO ANCESTRAL DAS JOIAS é ancestral dos MURAZI DOS ANCESTRAIS DAS JOIAS.
nisso,	
e então,	<b>declararam-no</b> ao MANDATÁRIO NIGI NI NŌ PO PIKO TU CÉU,
e	ele se desligou de seu trono rochoso celeste, empurrou dispersos oito pesos de nuvens tana celestes
	as duas sílabas <i>tana</i> eram fonogramas.
e	itu nō ti wakiti wakite, sobre a PONTE FLUTUANTE CELESTE, uki zimari, sori tatasite
	as dez sílabas desde <i>i</i> eram fonogramas. as onze sílabas desde <i>u</i> eram fonogramas.
e	<b>desceu do céu</b> no TAKĒ PURU KUSI, em MIL ESPIGAS ALTIVAS, em VISTA AO SOL, em TUKUSI.
	as seis sílabas desde <i>ku</i> até <i>kē</i> eram fonogramas.

nisso,  
então, duas pessoas, 天忍日命 o MANDATÁRIO DO SOL SUPRESSOR CELESTE e  
天津久米命 o MANDATÁRIO DE KUMĒ CELESTES,  
pegaram encarregadas aljavas rochosas celestes, pegaram embainhadas espadas grandes de pomo-  
malho, pegaram detidos arcos de pazi celestes, transpassaram em suas mãos flechas de kako ma  
celestes, se aprumaram à sua frente  
e lhe ofereceram serviço.  
então, o MANDATÁRIO DO SOL SUPRESSOR CELESTE é ancestral dos MURAZI DA COMPANHIA GRANDE. O MANDATÁRIO DE KUMĒ  
CELESTES é ancestral dos ATAPE DE KUMĒ.

aqui, ele declarou:  
chegando-se até ela pela reta ultrapassagem do CABO DE KASA SA, esta é uma terra com vistas para os  
reinos coreanos  
e é um reino que o sol da manhã trespassa certamente, um reino em que o sol da sobretarde res-  
plandece ensolarado.  
então, esta terra é uma terra ótima.  
e ele o declarou  
e putosiri os pilares de um palácio até a raiz das rochas tu fundo, takasiri seus remates até o ALTO PRADO  
CELESTE  
e o habitou.

nisso,  
então, declararam à MANDATÁRIA ME DE UZU CELESTE:  
tu, que obstinadamente falou revelando o DEUS GRANDIOSO BIKO TA MACAQUEAÇÃO, que se aprumara à  
minha frente para oferecer serviço, te oferecerás para retorná-lo.  
ademais, oferecer-me-ás serviço encarregando-te do nome desse deus.  
e por isso se dá o fato de que as AMAS DAS MULHERES QUE MACAQUEIAM se encarregam do nome de BIKO TA MACA-  
QUEAÇÃO, que é um deus homem,  
são chamadas de mulheres – “AMAS MULHERES” QUE MACAQUEIAM.

então,  
quando o DEUS BIKO TA MACAQUEAÇÃO estava em ZAKA A, ele fazia sua pescaria,  
as três sílabas desde a até ka eram fonogramas. esse era o nome de uma terra.  
e uma ostra pirabu se juntou mordendo sua mão  
as três sílabas desde pi eram fonogramas.  
e o afogou submerso na salmoura marinha.  
então, ele se situava submerso no fundo  
quando chamaram-no 底度久御魂 a ALMA QUE DOKU AO FUNDO;  
as duas sílabas doku eram fonogramas.  
ele tatu tubu na água marinha  
quando chamaram-no 都夫多都御魂 a ALMA QUE TATU TUBU;  
as quatro sílabas desde tu até tu eram fonogramas.  
ele saku awa  
quando chamaram-no 阿和佐久御魂 a ALMA QUE SAKU AWA.  
as quatro sílabas desde a até ku eram fonogramas.

aqui,  
quando ela tinha retornado o DEUS BIKO TA MACAQUEAÇÃO  
e, chegando regressada, logo perseguiu agrupadas inteiramente as coisas de barbatana larga e as coi-  
sas de barbatana fina para questioná-las lhes falando:  
você oferecerão serviço ao filho dos deuses celestes ya?  
todos os múltiplos pescados falaram que lhe ofereceriam serviço, mas o rato-marinho não o falou.  
nisso, a MANDATÁRIA ME DE UZU CELESTE chamou o rato-marinho para lhe falar:  
essa boca é uma boca sem respostas.

e fendeu sua boca com um punhal-de-fio.  
 então, agora, a boca do rato-marinho tem uma fenda.  
 por isso, ascendência após ascendência,  
 quando as ilhas oferecem suas oblatas frescas, elas são **atribuídas** às AMAS DAS MULHERES QUE MACAQUEIAM.

## 2.2 Excertos do Tomo 2

os dois deuses, MANDATÁRIO BIKO DE IPARE EM YAMATÔ DIVINO e seu irmão mais velho irō, MANDATÁRIO SE  
 ITU, **habitavam** o PALÁCIO DE MIL ESPIGAS ALTIVAS  
 e falavam se aconselhando:  
 qual terra **habitaremos** para **escutar** e **olhar** nosso governo SUBCELESTE tranquilamente? obviamente,  
 penso em irmos para o leste.  
 logo partindo de VISTA AO SOL, eles **foram** para TUKUSI.  
 então,  
 quando chegaram a USA, no REINO DE FARTURA, duas pessoas da terra, cujos nomes eram o PIKO TU USA e a PIME  
 TU USA, lhes produziram um **palácio** erguido em um pé  
 e lhes ofereceram um **banquete** grandioso. eles se mudaram daquela terra  
 e **habitaram** o PALÁCIO DE ROÇA DA COLINA, em TUKUSI, por um ano.  
 ademais, eles **foram** subindo de tal reino  
 e **habitaram** o PALÁCIO DE TAKERI, no REINO DE AKI, por sete anos.  
as três sílabas desde *ta* até *ri* eram fonogramas.  
 ademais, eles **foram** subindo em mudança de tal reino  
 e **habitaram** o PALÁCIO DE ILHA ALTA, em KIBĪ, por oito anos.  
 então,  
 quando eles iam subindo de tal reino, pescando montada em um casco de tartaruga, vinha uma pessoa  
 meneando batidas suas asas, até se deparar com eles no CANAL DE TRAGADAS IMPETUOSAS.  
 nisso, chamando-o para que se aproximasse, eles questionaram:  
 quem és tu?  
 ele falou respondendo:  
 eu sou um deus reinado.  
 ademais, eles questionaram:  
 tu sabes sobre os caminhos marinhos?  
 ele falou respondendo:  
 sei bem sobre eles.  
 ademais, eles questionaram:  
 seguir-nos-ás  
 e nos oferecerás serviço?  
 ele falou respondendo:  
 oferecer-vos-ei serviço.  
 nisso,  
 então, ele lhes passou apontada sua vara, puxando-os para dentro de seu **barco**, e eles logo o nomearam,  
 lhe **atribuindo** este nome:  
 搞根津日子 o PIKO TU NE VARA.  
esse é o ancestral dos MIYATUKU DO REINO DE YAMATÔ.  
 então,  
 quando eles **foram** subindo de tal reino, eles perlongaram a PASSAGEM DE ÍMPETO ONDULOSO  
 e ancoraram no PORTO DE OMBROS BRANCOS, em NUVENS AZUIS.  
 então, o BIKO SUNE NAGA NŌ TŌMI instaurou suas tropas, com que os esperou, visou e combateu.  
as nove sílabas desde *tō* até *ko* eram fonogramas.

nisso, eles pegaram escudos de dentro do **barco**  
e se aprumaram descidos.  
então, nomearam aquela terra,  
chamando-a **楯津** o PORTO DE ESCUDOS.  
chamam-no agora **日下之夢津** o PORTO DE TADE, em KUSAKA.  
aqui,  
quando combatia o BIKO TÖMI, o MANDATÁRIO SE ITU encarregou seu **braço** de uma flechada doída do BIKO TÖMI.  
nisso,  
então, ele **declarou**:  
sendo um **filho** da DEUSA SOLAR, visei o sol  
e combati, o que não é bom.  
então, meu braço se encarregou de dores por esse traste miserável. de agora em diante, irei circundá-lo  
e o abaterei encarregando minhas costas de sol.  
ele se comprometeu  
e, quando ia circundando pelo sul, chegando ao mar de laguna sangrenta, lavou o sangue de seu **braço**.  
então, chamaram lá de **血沼海** o MAR DE LAGUNA SANGRENTA.  
ele foi circundando daquela terra, chegou no ESTUÁRIO MÁSCULO, no REINO DE KĪ,  
e **declarou**:  
será que morrerei por ter o braço encarregado por aquele miserável?  
ele **takebi** masculamente  
e **pereceu**.  
então, nomearam esse estuário,  
chamando-o **男水門** o ESTUÁRIO MÁSCULO.  
seu túmulo fica logo no MONTE DA FORNALHA, no REINO DE KĪ.

então,  
quando o MANDATÁRIO BIKO DE IPARE EM YAMATÖ DIVINO ia circundando daquela terra, chegando à ALDEIA DE  
CAMPO URSINO, um urso grandioso nebulosamente saiu, entrou e logo sumiu.  
nisso, o MANDATÁRIO BIKO DE IPARE EM YAMATÖ DIVINO imediatamente **woye**;  
ademais, todas as suas **tropas woye**  
e emborcaram.  
as duas sílabas *woye* eram fonogramas.  
então, o DI DE BAIXO DO CELEIRO ALTO DE CAMPO URSINO, trouxe uma espada larga de **puri** uno, chegou aonde  
emborcara o **filho** dos deuses celestes,  
e, quando ele lha ofereceu, o **filho** dos deuses celestes logo acordou desperto e **declarou**:  
estive dormindo tão longamente?!  
então,  
quando ele pegou recebida aquela espada larga, todos os deuses rudes do MONTE DE CAMPO URSINO sucumbi-  
ram cortados naturalmente.  
nisso, suas **tropas**, que tinham emborcado desorientadas, acordaram despertas inteiramente.  
então, o **filho** dos deuses celestes questionou sobre os meios por que fora conquistada aquela espada larga,  
ao que o DI DE BAIXO DO CELEIRO ALTO falou respondendo:  
eu mesmo sonhei que, por seu mandato, aqueles dois deuses, a DEUSA GRANDIOSA DA RESPLANDECÊNCIA  
CELESTE e o DEUS DA ÁRVORE ALTIVA, **intimavam** o DEUS DO MIKADUTI TAKE  
e **declaravam**: “o REINO CENTRAL DOS PRADOS DE JUNCOS itaku sayagite arikeri.  
as onze sílabas desde *i* eram fonogramas.  
nossos **filhos** não têm estarasi tranquilos. o REINO CENTRAL DOS PRADOS DE JUNCOS é o reino cujas pala-  
vras tu viraste obstinadamente. então, DEUS DO MIKADUTI TAKE, tu deves descer para lá”.  
as duas sílabas *rasi* eram fonogramas.  
nisso, ele falava respondendo: “embora eu não vá descer, há uma espada larga que tranquilizaria aquele  
reino obstinadamente, sendo devido descer tal espada. a forma de descer a espada seria arrombar  
o topo do celeiro de DI DE BAIXO DO CELEIRO ALTO, deixando-a cair ali para dentro.

por seu nome, essa espada se chama o DEUS PUTU SAZI, ademais chamado o DEUS PUTU MIKA, ademais chamado a ALMA PUTU. essa espada habita  
O PALÁCIO DE DEUS SOBRE A PEDRA.

então, asa mẽ yōku, tu a pegarás detida para oferecê-la ao filho dos deuses celestes”.

as cinco sílabas desde *a* até *ku* eram fonogramas.

então, fiz como me instruíram no sonho  
e, vendo meu próprio celeiro na madrugada seguinte, realmente havia lá uma espada larga.  
então, peguei aquela espada larga  
e vim oferecê-la.

aqui,

ademais, por seu mandato, o DEUS GRANDIOSO DA ÁRVORE ALTIVA falou esclarecendo:

filho dos deuses celestes, não vás logo daqui adentrando os rumos interioranos. seus deuses rudes  
são muitíssimos inumeravelmente. agora, do céu te enviamos um CORVO DE OITO PALMOS.  
então, esse CORVO DE OITO PALMOS puxará um caminho. vai apumado atrás dele.

então, conforme as instruções que lhe esclareceram, indo ele atrás do CORVO DE OITO PALMOS,  
quando chegou a jusante do RIO DE CAMPO BOM, havia lá uma pessoa pegando peixes com um covão de sua produção.

nisso, o filho dos deuses celestes questionou:

quem és tu?

ele falou respondendo:

eu sou um deus reinado, cujo nome

chama-se 贊持之子 o MENINO QUE DETÉM OBLATAS.

esse é o ancestral dos CRIADORES DE BIGUÁS, de ADA.

ele foi indo daquela terra, até que lhe veio saída de um poço uma pessoa que crescia cauda. naquele  
poço havia uma luz.

nisso, ele questionou:

quem és tu?

ele falou respondendo:

eu sou um deus reinado, cujo nome

chama-se 井水鹿 o PIKA DO POÇO.

esse é o ancestral dos OBITO DE CAMPO BOM.

então, ele logo adentrou aqueles montes  
e ademais se deparou com uma pessoa que crescia cauda. essa pessoa empurrava pedras para dispersá-las  
e veio saindo delas.

nisso, ele questionou:

quem és tu?

ele falou respondendo:

eu sou um deus reinado, cujo nome

chama-se 石押分之子 o MENINO QUE DISPERSA E EMPURRA PEDRAS.

por ter agora escutado sobre a vinda do filho dos deuses celestes para cá, vim em sua direção.

esse é o ancestral dos KUNISU DE CAMPO BOM.

então, este pisoteou mais rombos desde aquela terra, que ele foi percorrendo até UDA.

chamaram lá de 宇陀之穿 o ROMBO PARA UDA.

nisso,

então, havia duas pessoas em UDA, o IRMÃO MAIS VELHO UKASI e o IRMÃO MAIS NOVO UKASI.

doravante, as três sílabas desde *u* até *si* eram fonogramas.

então, ele enviou o CORVO DE OITO PALMOS para antes falar com essas duas pessoas, questionando-as:  
agora vem vindo cá o filho dos deuses celestes. vocês lhe oferecerão serviço?

aqui, o IRMÃO MAIS VELHO UKASI esperou e alvejou uma kabura contra esse seu enviado, fazendo-o regressar.

então, a terra onde essa kabura caiu

chamou-se

訶夫羅前 o CABO DE KABURA.

	esperarei para atacá-los.	
	ele o falou	
e	foi agrupar suas tropas.	
	ainda assim, sem ter conseguido agrupar tropas, mentiu que lhe ofereceria seu serviço,	
e,	quando ele o esperava tendo produzido um palacete grande e tendo produzido um mundéu dentro desse palacete, o IRMÃO MAIS NOVO UKASI foi antes em sua direção para lhe falar rezando:	
	tendo alvejado regressado o enviado do filho dos deuses celestes, meu IRMÃO MAIS VELHO UKASI está esperando para acometê-lo	
e,	tendo tentado agrupar tropas, mas sem conseguir agrupá-la, produziu um palacete, dentro do qual estendeu um mundéu para pegá-lo detido.	
então,	vim em vossa direção para falar revelando-o.	
nisso,	aquelas duas pessoas, o ancestral dos MURAZI DA COMPANHIA GRANDE, que era o MANDATÁRIO OMI DO CAMINHO, e o ancestral dos ATAPÉ DE KUMÉ, que era o MANDATÁRIO DE KUMÉ CELESTES, intimaram o IRMÃO MAIS VELHO UKASI e lhe falaram insultantemente:	
	entra ore mesmo dentro desse palacete grande que i ga produziste para nos oferecer serviço e fala claramente a forma como oferecias tal serviço!	
	as duas sílabas ore eram fonogramas. as duas sílabas i ga eram fonogramas.	
e	eles logo empunharam os cabos de suas espadas largas, yukë suas lanças, trespassaram suas flechas,	
	as duas sílabas yukë eram fonogramas.	
e,	quando o perseguiram para dentro, ele logo foi abatido pelo mundéu de sua própria produção	
e	morreu.	
nisso,	eles logo o puxaram para fora, espalhando-o cortado.	
então,	aquela terra	
	chamou-se	宇陀之血原 O PRADO SANGRENTO DE UDA.
e,	assim, o IRMÃO MAIS NOVO UKASI ofereceu um banquete grandioso, atribuído inteiramente às suas tropas.	
então,	elas falaram em uma canção:	
	宇陀能 NŌ DA U	
	多加紀爾 NI KĪ KA TA	
	志芸和那波留 RU PA NA WA GI SI	
	和賀麻都夜 YA TU MA GA WA	
	志芸波佐夜良受 ZU RA YA SA PA GI SI	
	伊須久波斯 SI PA KU SU I	
	久治良佐夜流 RU YA SA RA DI KU	
	古那美賀 GA MI NA KO	
	那許波佐婆 BA SA PA KŌ NA	
	多知曾婆能 NŌ BA SŌ TI TA	
	微能那祁久袁 WO KU KE NA NŌ MĪ	
	許紀志斐惠泥 NE WE PĪ SI KĪ KŌ	
	宇波那理賀 GA RI NA PA U	
	那許婆佐婆 BA SA PA KŌ NA	
	伊知佐加紀 KĪ KA SA TI I	
	微能意富祁久袁 WO KU KE PO O NŌ MĪ	
	許紀陀斐惠泥 NE WE PĪ DA KĪ KŌ	
	巫々志夜胡志夜 YA SI KO YA SI E E	para inögöpu sô.
	“e-e” era um som alongado. as cinco sílabas desde i eram fonogramas.	
	阿々志夜胡志夜 YA SI KO YA SI A A	para rir desdenhando.
	“a-a” era um som alongado.	
então,	o irmão mais novo ukasi é ancestral dos BALDEADORES DE UDA.	

indo daquela terra,

quando ele chegou a uma acomodação grande em LADEIRA OSI, havia em tal acomodação oitenta *takeru* dos GUMO DO SOLO, que cresciam caudas e os esperavam inaru.

"aranhas" se pronunciava *gumo*. as três sílabas desde *i* eram fonogramas.

nisso,

então, por seu mandato, o filho dos deuses celestes atribuiu um banquete àqueles oitenta *takeru*.

aqui, aprontando oitenta copeiros, cada qual com uma espada embainhada, para servir os oitenta *takeru*, ele falou estas instruções para seus copeiros:

ao me escutarem cantar, degolem-nos juntos em um só tempo.

então, clareando o abate dos GUMO DO SOLO, ele falou em uma canção:

意佐加能 NŌ KA SA O  
 意富牟盧夜爾 NI YA RŌ MU PO O  
 比登佐波爾 NI PA SA TŌ PI  
 岐伊理袁理 RI WO RI I KI  
 比登佐波爾 NI PA SA TŌ PI  
 伊理袁理登母 MŌ TŌ RI WO RI I  
 美都美都斯 SI TU MI TU MI  
 久米能古賀 GA KO NŌ MĒ KU  
 久夫都々伊 I TU TU BU KU  
 伊斯都々伊母知 TI MŌ I TU TU SI I  
 宇知互斯夜麻牟 MU MA YA SI TE TI U  
 美都美都斯 SI TU MI TU MI  
 久米能古良賀 GA RA KO NŌ MĒ KU  
 久夫都々伊 I TU TU BU KU  
 伊斯都々伊母知 TI MŌ I TU TU SI I  
 伊麻宇多婆余良斯 SI RA YŌ BA TA U MA I

ele cantou dessa maneira,

e, sacando suas espadas, eles os mataram abatidos em um só tempo.

assim, depois,

quando estava prestes a atacar o BIKO TŌMI, ele falou em uma canção:

美都美都斯 SI TU MI TU MI  
 久米能古良賀 GA RA KO NŌ MĒ KU  
 阿波布爾波 PA NI PU PA A  
 賀美良比登母登 TŌ MŌ TŌ PI RA MI GA  
 曾泥賀母登 TŌ MŌ GA NE SŌ  
 曾泥米都那芸互 TE GI NA TU MĒ NE SŌ  
 宇知互志夜麻牟 MU MA YA SI TE TI U

además, ele falou em uma canção:

美都美都斯 SI TU MI TU MI  
 久米能古良賀 GA RA KO NŌ MĒ KU  
 加岐母登爾 NI TŌ MŌ KI KA  
 宇惠志波士加美 MI KA ZI PA SI WE U  
 久知比々久 KU PI PI TI KU  
 和礼波和須礼志 ZI RE SU WA PA RE WA  
 宇知互斯夜麻牟 MU MA YA SI TE TI U

además, ele falou em uma canção:

加牟加是能 NŌ ZE KA MU KA  
 伊势能宇美能 NŌ MI U NŌ SE I



意斐志爾 NI SI PĪ O  
 波比母登富呂布 PU RŌ PO TŌ MŌ PI PA  
 志多陀美能 NŌ MI DA TA SI  
 伊波比母登富理 RI PO TŌ MŌ PI PA I  
 宇知互斯夜麻牟 MU MA YA SI TE TI U

ademais,

quando ele ia atacar o KĪ SI IRMÃO MAIS VELHO e o KĪ SI IRMÃO MAIS NOVO, suas tropas se cansaram momentaneamente.

nisso, ele falou em uma canção:

多々那米互 TE MĒ NA TA TA  
 伊那佐能夜麻能 NŌ MA YA NŌ SA NA I  
 許能麻用母 MŌ YO MA NŌ KŌ  
 伊由岐麻毛良比 PI RA MO MA KI YU I  
 多多加閑婆 BA PĒ KA TA TA  
 和礼波夜惠奴 NU WE YA PA RE WA  
 志麻都登理 RI TŌ TU MA SI  
 宇加比賀登母 MŌ TŌ GA PI KA U  
 伊麻須氣爾許泥 NE KŌ NI KĒ SU MA I

nisso,

então, o MANDATÁRIO PI DE ÍMPETO NIGI foi até o filho dos deuses celestes para lhe falar:

por ter escutado que o filho dos deuses celestes descera do céu, fui persegui-lo e vim descido aqui.

tão logo ofereceu sua fortuna tu céu, ele lhe ofereceu serviço.

então, o MANDATÁRIO PI DE ÍMPETO NIGI esposou a irmã mais nova do BIKO TŌMI,

登美夜毘壳 a BIME YA TŌMI,

gerando este filho:

宇麻志麻遲命 O MANDATÁRIO MADI UMASI.

esse é o ancestral da GUILDA DE COMANDANTES; dos OMI DOS EMPILHADORES DE ESPIGAS; dos OMI DAS ACOMPANHANTES.

então, tendo virado as palavras daqueles deuses rudeburu dessa maneira, apaziguando-os tranquilizados, ele expurgou recuadas as pessoas que não se renderam

as duas sílabas *buru* eram fonogramas.

e, habitando o PALÁCIO DE PRADO DE KASI, em BĪ DA LOMBADA, sujeitou o SUBCELESTE.

então,

quando estava em VISTA AO SOL, ele esposou a irmã mais nova do AMO DE PONTEZINHA, de ATA,

阿比良比壳 a PIME APIRA,

as cinco sílabas desde *a* até *me* eram fonogramas.

gerando estes filhos:

多芸志美美命 O MANDATÁRIO MIMI TAGISI;

depois,

岐須美美命 O MANDATÁRIO MIMI KISU.

eram dois deuses.

ainda assim,

quando ele novamente procurava uma donzela que pudesse ser sua imperatriz maior, o MANDATÁRIO DE KUMĒ GRANDIOSOS falou:

há uma donzela por aqui.

aqui, chamam-na filha de um deus. chamam-na filha de um deus pois uma filha de KUPI NA VALA, de TRÊS ILHAS, cujo nome era

勢夜陀多良比壳 a PIME DATARA YA SE,

por sua aparência pomposa apaixonou de vista o DEUS MESTRE DE COISAS GRANDES, de WA MI,

e, quando essa donzela foi se aliviar, ele se transmudou em uma flecha de cinábrio aplicado, desceu fluente pelo dreno em que a donzela se aliviava e espetou suas potō.

doravante, as duas sílabas *potō* eram fonogramas.

e	nisso, a donzela se espantou se aprumou isusukiki.	as cinco sílabas desde <i>i</i> eram fonogramas.
	tão logo chegou, ela posicionou ao lado de sua cama a flecha, que subitamente se transformou em um rapaz pomposo. ele logo esposou a tal donzela, gerando uma filha, cujo nome chama-se 富登多多良伊須須岐比売命 a MANDATÁRIA PIME ISUSUKI TATARA POTÖ,	
	ademais chamada 比売多多良伊須須氣余理比売 a PIME YÖRI ISUKĒ TATARA PIME.	seu nome foi reparado depois por desgostarem do fato pronunciar <i>potö</i> .
	então, chamam-na filha de um deus por isso.	
aqui,	sete donzelas iam folgando pelo CAMPO DE SAZI ALTOS, havendo entre elas a PIME YÖRI ISUKĒ.	as duas sílabas <i>sazi</i> eram fonogramas.
e	nisso, o MANDATÁRIO DE KUMĒ GRANDIOSOS viu a PIME YÖRI ISUKĒ falou para o IMPERADOR CELESTE, falando em uma canção:	
	夜麻登能 NÖ TÖ MA YA 多加佐士怒袁 WO NO ZI SA KA TA 那々由久 KU YU NA NA 袁登売杼母 MÖ DÖ ME TÖ WO 多礼袁志摩加牟 MU KA MA SI WO RE TA	
e,	nisso, a PIME YÖRI ISUKĒ se aprumava à frente dessas donzelas. o IMPERADOR CELESTE logo viu as donzelas sabendo em seu coração que aquela aprumada mais à frente era a PIME YÖRI ISUKĒ, falou respondendo em uma canção:	
	賀都賀都母 MÖ TU GA TU KA 伊夜佐岐陀互流 RU TE DA KI SA YA I 延袁斯麻加牟 MU KA MA SI WO YE	
e,	nisso, quando o MANDATÁRIO DE KUMĒ GRANDIOSOS declarou o mandato do IMPERADOR CELESTE para a PIME YÖRI ISUKĒ, ela viu as tatuagens que afixavam seus olhos achando-o curioso, falou em uma canção:	
	阿米都々 TU TU MĒ A 知杼理麻斯登々 TÖ TÖ SI MA RI DÖ TI 那杼佐祁流斗米 MĒ TO RU KE SA DÖ NA	
	nisso, o MANDATÁRIO DE KUMĒ GRANDIOSO falou em uma canção:	
	袁登売爾 NI ME TÖ WO 多陀爾阿波牟登 TÖ MU PA A NI DA TA 和加佐祁流斗米 MĒ TO RU KE SA GA WA	
	então, a donzela falou: oferecer-vos-ei serviço.	
aqui,	a casa da MANDATÁRIA PIME YÖRI ISUKĒ ficava à margem do RIO DE SAWI. tendo ido até esse lar da PIME YÖRI ISUKĒ, ele dormiu com ela por uma noite.	esse rio se chamava RIO DE SAWI por haver inúmeros yuri monteses na beira de tal rio. então, pegando o nome dessa vegetação, do yuri montês, nomearam-no o RIO DE SAWI. o nome original do yuri montês se pronunciava sawi.
	quando, depois, a PIME YÖRI ISUKĒ foi para dentro dos interiores do palácio do IMPERADOR CELESTE, ele falou em uma canção:	
	阿斯波良能 NÖ RA PA SI A 志祁志岐袁夜邁 NI YA WO KI SI KE SI 須賀多々美 MI TA TA GA SU 伊夜佐夜斯岐互 TE KI SI YA SA YA I 和賀布多理泥斯 SI NE RI TA PU GA WA	

e, assim, **are filhos** seus com estes nomes:

depois,  
 日子八井命 o MANDATÁRIO DE OITO POÇOS PIKO;  
 神八井耳命 o MANDATÁRIO MIMI DE OITO POÇOS DIVINOS;  
 神沼河耳命 o MANDATÁRIO MIMI DO RIO NU DIVINO.  
 três deuses.

então, depois de **perecer** o IMPERADOR CELESTE,  
 quando o meio-irmão mais velho, MANDATÁRIO MIMI TAGISI, tinha esposado a imperatriz principal, PIME YÖRI ISUKĒ, enquanto ele estava para matar seus três irmãos mais novos  
 e se aconselhava sobre isso, sua **ancestral**, a PIME YÖRI ISUKĒ, sofria aflita  
 e ordenou que seus **filhos** soubessem uma **canção**. em tal **canção**, ela falou:

佐韋賀波用 YO PA GA WI SA  
 久毛多知和多理 RI TA WA TI TA MO KU  
 宇泥備夜麻 MA YA BĪ NE U  
 許能波佐夜芸奴 NU GI YA SA PA NŌ KŌ  
 加是布加牟登須 SU TŌ MU KA PU ZE KA

ademais, ela falou em uma **canção**:

宇泥備夜麻 MA YA BĪ NE U  
 比流波久毛登韋 WI TŌ MO KU PA RU PI  
 由布佐礼婆 BA RE SA PU YU  
 加是布加牟登曾 SŌ TŌ MU KA PU ZE KA  
 許能波佐夜牙流 RU GE YA SA PA NŌ KŌ

aqui,

quando seu **filhos** o escutaram, o souberam,  
 e se espantaram, logo pensando em matar o MIMI TAGISI, o MANDATÁRIO MIMI DO RIO NU DIVINO falou para seu irmão mais velho, o MANDATÁRIO MIMI DE OITO POÇOS DIVINOS:  
 tu, nane mandatário, entra ali detendo armas

as duas sílabas *nane* eram fonogramas,

e mata o MIMI TAGISI.

então, tendo ali entrado detendo suas armas,  
 quando estava prestes a matá-lo, seus braços e suas pernas wananakite, e ele não conseguiu matá-lo.  
 as cinco sílabas desde *wa* eram fonogramas.

nisso,

então, seu irmão mais novo, o MANDATÁRIO MIMI DO RIO NU DIVINO, tendo pedido para pegar as armas que seu irmão mais velho detinha, entrou ali e matou o MIMI TAGISI.

então, por seu nome,

ademais chamaram-no 建沼河耳命 o MANDATÁRIO MIMI DO RIO NU TAKE.

nisso, o MANDATÁRIO MIMI DE OITO POÇOS DIVINOS abdicou em seu irmão mais novo, o MANDATÁRIO MIMI DO RIO NU TAKE, falando:

eu fui incapaz de matar um inimigo. tu, mandatário, logo conseguiu matar tal inimigo.

então, embora seja teu irmão mais velho, não é bom que eu seja teu superior.

por isso, faz de ti, mandatário, o superior que sujeita o SUBCELESTE. para auxiliar teu mandato, eu me farei um abstinente  
 e oferecer-te-ei serviço.

então, o MANDATÁRIO DE OITO POÇOS PIKO é ancestral dos MURAZI DE ROÇA ESPINHOSA; dos MURAZI DE ILHAS TE. O MANDATÁRIO MIMI DE OITO POÇOS DIVINOS é ancestral dos OMI DE OPO; dos MURAZI DA GUILDA DE PEQUENINOS; dos MURAZI DA GUILDA DE SAKAP; dos AMOS DE PĪ; dos AMOS DE DA GRANDE; dos AMOS DE ASO; dos MURAZI DE MIYAKĒ, em TUKUSI; dos OMI DA GUILDA DE CARRIÇAS; dos MIYATUKO DA GUILDA DE CARRIÇAS; dos MIYATUKO DE PATUSE PEQUENO; dos ATAPĒ DE TUKE; dos MIYATUKO DO REINO DE IYŌ; dos MIYATUKO DO REINO DE CAMPOS DE SINA; dos MIYATUKO DO REINO DE FORTE ROCHOSO, em FUNDO DO CAMINHO; dos MIYATUKO DO REINO DE MEIO, em CAMINHO RETO; dos MIYATUKO DO REINO DE NACASA; dos ATAPĒ DE MADEIRAS NÁUTICAS, em ISE; dos OMI DE PA CINABRINO, em PARI WO; dos OMI DE ROÇA DAS ILHAS. O MANDATÁRIO MIMI DO RIO NU DIVINO sujeitou o SUBCELESTE.

ao todo, os **anos** do IMPERADOR CELESTE BIKO DE IPARE EM YAMATÔ DIVINO foram 137. seu **túmulo** fica pela CAUDA DE KASI, ao norte de BÍ DA LOMBADA.

o MANDATÁRIO INIWE BIKO IRI MIMAKĪ, **habitando** o PALÁCIO DE CARCAS MIDU, em KĪ SI, sujeitou o SUBCELESTE.

esse IMPERADOR CELESTE esposou uma filha da miyatuko do REINO DE ÁRVORES, cujo nome era a BE TO DO RIO RUDE,

as duas sílabas *be to* eram fonogramas.

遠津年魚目々微比売 a PIME DE DELICADOS OLHOS, OLHOS DE AYU DE PORTO DISTANTE,

gerando estes filhos:

depois,

豊本入日子命 o MANDATÁRIO PIKO INSERIDO DE ÁRVORES FARTAS;

豊スキ入日売命 a MANDATÁRIA PIME INSERIDA DE ENXADAS FARTAS.

dois deuses.

ele esposou a ancestral dos murazi de PARI WO,

意富阿麻比売 a PIME AMA OPO,

gerando estes filhos:

depois,

大入杵命 o MANDATÁRIO DO GRAL INSERIDO GRANDIOSO;

depois,

八坂之入日子命 o MANDATÁRIO PIKO INSERIDO DE OITO LADEIRAS;

depois,

沼名本之入日売命 a MANDATÁRIA PIME INSERIDA DE ÁRVORE NA NU;

depois,

十市之入日売命 a MANDATÁRIA PIME INSERIDA DE MERCADO TŌWO.

quatro deuses.

ademais, ele esposou uma filha do MANDATÁRIO BIKO GRANDIOSO,

御真津比売命 a MANDATÁRIA PIME TU MA,

gerando estes filhos:

depois,

伊玖米入日子伊沙知命 o MANDATÁRIO ISATI PIKO INSERIDO DE MĒ IKU;

as seis sílabas *isati-mē iku* eram fonogramas.

伊耶能真若命 o MANDATÁRIO DA JUVENTUDE VERA NŌ IZA;

depois,

as sílabas desde *i* até *nō* eram fonogramas.

国片比売命 a MANDATÁRIA PIME QUE KATA REINOS;

depois,

千々都久和比売命 a MANDATÁRIA PIME WA TUKU AOS MIL MILHARES;

depois,

as três sílabas desde *tu* até *wa* eram fonogramas.

伊賀比売命 a MANDATÁRIA PIME IGA;

depois,

倭日子命 o MANDATÁRIO PIKO YAMATŌ.

seis deuses.

os filhos desse IMPERADOR CELESTE se somam em doze.

sete príncipes, cinco princesas.

então, o MANDATÁRIO ISATI PIKO IRI MĒ IKU sujeitou o SUBCELESTE.

depois, o MANDATÁRIO PIKO INSERIDO DE ÁRVORES FARTAS é ancestral dos AMOS DE CAMPO PELOSO ACIMA; dos DE CAMPO PELOSO ABAIXO. sua irmã mais nova, a MANDATÁRIA PIME DE ENXADAS FARTAS, celebrou com rezas o palácio da DEUSA GRANDIOSA DE ISE.

depois, o MANDATÁRIO DO GRAL INSERIDO GRANDIOSO é ancestral dos OMI DE NŌTŌ.

depois, o MANDATÁRIO PIKO YAMATŌ teve seu tempo de príncipe e iniciou as aprumações de cercas humanas para túmulos.

na **ascendência** desse IMPERADOR CELESTE, aconteceram inúmeras pragas, fazendo com que seus súditos se exaurissem.

nisso, em uma noite na qual o IMPERADOR CELESTE suspirava aflito

e estava em sua cama divina, o DEUS GRANDIOSO MESTRE DE COISAS GRANDES se revelou em um **sonho** para lhe falar:

este é meu **coração**.

então, pega o KO NE TATA OPO

e, tendo-se ordenado suas celebrações à minha frente, sem que mazelas divinas aconteçam mais, os reinos também se tranquilizarão placidamente.

	quando, com isso, ele tresmalhou seus enviados em corcéis nas quatro direções para procurar alguém chamado KO NE TATA OPO, conseguiram vê-lo na ALDEIA DE MINO, em RIBEIRA, e lho ofereceram.
	nisso, o IMPERADOR CELESTE o <b>questionou</b> :
	tu és filho de quem?
	ele falou respondendo:
	eu, tendo o DEUS GRANDIOSO MESTRE DE COISAS GRANDES esposado uma filha do MANDATÁRIO MIMI TU CERÂMICAS,
	活玉依昆壳 a BIME QUE POSSUI TAMA VÍVIDAS,
	gerando um filho, cujo nome foi
	梯御方命 o MANDATÁRIO TA IKA KUSI,
	que teve um filho,
	飯肩巢見命 o MANDATÁRIO SUMI TA KA CERIA ,
	que teve um filho,
	建甕槌命 o MANDATÁRIO TI DU MIKA TAKE,
	que teve um filho, que sou eu, sou
	意富多々泥古 o KO NE TATA OPO.
	ele o falou.
aqui,	o IMPERADOR CELESTE grandemente se alegrou e <b>declarou</b> :
	tranquilizando-se o SUBCELESTE, seus súditos vicejarão.
	ele logo pegou o MANDATÁRIO KO NE TATA OPO, fez dele um mestre divino,
e	ele celebrou com rezas à frente do DEUS GRANDIOSO DE WA MI OPO, no MONTE MÖRÖ.
	además, por seu comando, o MANDATÁRIO HOMEM SIKÖ IKAGA produziu oitenta biraka celestes e estabeleceu santuários para deuses celestes e deuses terrenos.
	<small>as três sílabas desde <i>bi</i> eram fonogramas.</small>
	además, ele fez celebrações com escudos e lanças de cor vermelha para o DEUS DA LADEIRA SUMI, de UDA.
	además, ele fez celebrações com escudos e lanças de cor preta para o DEUS DE LADEIRA GRANDE.
	además, inteiramente sem esquecer restantes os deuses nas caudas das ladeiras e os deuses nas correntezas dos rios, ele lhes ofereceu sedas oferendadas. fez-se isso,
e	aquelas pragas mazelentas se extinguíram, e o reino se tranquilizou placidamente.
	foi este o motivo por que se sabia que a pessoa chamada KO NE TATA OPO era filho de um deus: a supracitada BIME QUE POSSUI TAMA VÍVIDAS tinha uma aparência primorosa.
aqui,	havia um rapaz. naquele tempo, sua aparência e seu garbo eram incomparáveis.
	quando era noite, ele subitamente veio até ela.
	então, tendo-se unido apaixonados, enquanto estavam casados juntos e morando juntos, sem que se passasse tanto tempo ainda, a donzela engravidou.
	nisso, estranho o fato de tal gravidez, pai e mãe falaram questionando sua filha:
	tu engravidaste naturalmente. sem um esposo, por que motivo estás grávida?
	ela falou respondendo:
	há um rapaz pomposo. não sei seu sobrenome nem seu nome. vindo-me ele em cada sonoite, enquanto morávamos juntos, engravidei naturalmente.
	com isso, querendo saber quem era aquele, pai e mãe falaram estas instruções para sua filha:
	espalha solo vermelho em frente à tua cama, passa um pêsso de linha de cânhamo por uma agulha e trespassa com ela a aba do seu manto.
	<small>as duas sílabas <i>pêsso</i> eram fonogramas.</small>
	então, eles a instruíram dessa maneira,
e,	quando foram vê-lo de manhã, o cânhamo que ela aderira à agulha tinha sido puxado através da fechadura de sua porta
e	saiu por ela, restando do cânhamo apenas três voltas.
	nisso, logo souberam a forma como ele saíra pela fechadura

e foram seguindo o fio até o MONTE WA MI  
 e pararam no santuário de seu deus.  
 então, souberam que ele era filho de tal deus.  
 então, tinham restado aquelas três voltas de cânhamo,  
 e, por seu nome, aquela terra  
 chamou-se 美和 WA MI.

o MANDATÁRIO KO NE TATA OPO é ancestral dos AMOS DE WA MI; dos AMOS DE PATOS SELVAGENS.

además, em sua ascendência, ele enviou o MANDATÁRIO BIKO GRANDIOSO para o CAMINHO KOSI, enviando seu filho, o MANDATÁRIO WAKE DO RIO NU TAKE, para os doze caminhos dos rumos ao leste  
 e ordenou que eles tranquilizassem apaziguadas sua gente maturopanu.

as cinco sílabas desde *ma* eram fonogramas.

además, ele enviou o PRÍNCIPE SENTADO PIKO para o REINO DE PA TANI, ordenando a morte do CHAPÉU, MIMI KUGA.  
 esse era o nome de uma pessoa. as duas sílabas *kuga* eram fonogramas.

então,

quando o MANDATÁRIO BIKO GRANDIOSO foi partindo para o REINO DE KOSI, uma donzela vestindo uma saia de quadril se aprumava na LADEIRA PERA, em SIRÔ DO MONTE,  
 e falava em uma canção:

美麻紀伊理毘古波夜 YA PA KO BI RI I KĪ MA MI  
 美麻紀伊理毘古波夜 YA PA KO BI RI I KĪ MA MI  
 意能賀袁袁 WO WO GA NŌ O  
 奴須美斯勢牟登 TŌ MU SE SI MI SU NU  
 斯理都斗用 YO TO TU RI SI  
 伊由岐多賀比 PI GA TA KI YU I  
 麻幣都斗用 YO TO TU PE MA  
 伊由岐多賀比 PI GA TA KI YU I  
 宇迦々波久 KU PA KA KA U  
 斯良爾登 TŌ NI RA SI  
 美麻紀伊理毘古波夜 YA PA KO BI RI I KĪ MA MI

aqui, achando-o estranho, o MANDATÁRIO BIKO GRANDIOSO regressou em seu cavalo para falar questionando a donzela:

o que querem dizer essas palavras por ti faladas?

nisso, a donzela falou respondendo:

eu não falei nada. queria apenas cantar uma canção.

e, sem que se visse aonde, ela logo sumiu subitamente.

então,

quando o MANDATÁRIO BIKO GRANDIOSO subiu regressando novamente para falar sobre isso com o IMPERADOR CELESTE, o IMPERADOR CELESTE lhe declarou respondendo:

isso demonstra que a maldade se instalou no coração de meu meio-irmão mais velho, o MANDATÁRIO QUE AMACIA PANI TAKE, que está no REINO DE SIRÔ DO MONTE. tio, instaura tropas para ir até ele.

as duas sílabas *pani* eram fonogramas.

ele logo o complementou com o ancestral dos OM DE WANI, o MANDATÁRIO BUKU REINOS PIKO,

e, quando foi enviado, ele logo situou vasos abstinentes na LADEIRA DE WANI  
 e foi partindo.

aqui,

quando ele chegou ao RIO WAKARA, em SIRÔ DO MONTE, o PRÍNCIPE QUE AMACIA DE PANI TAKE tinha instaurado suas tropas e esperava para bloqueá-lo. ambos transpassaram entre si o rio  
 e, aprumando-se opostos, trocaram provocações.

então, nomearam aquela terra,  
 chamando-a

伊杼美 IDŌMI.

ela ora se chama IDUMI.

nisso, o MANDATÁRIO BUKU REINOS PIKO falou pedindo:  
que vossa gente solte antes sua flecha abstinentemente!

nisso, embora os tivesse alvejado, o PRÍNCIPE QUE AMACIA PANI TAKE não conseguiu acertá-los.  
aqui, o MANDATÁRIO BUKU REINOS soltou sua flecha, logo alvejando o PRÍNCIPE QUE AMACIA PANI TAKE,  
e ele morreu.

então, suas tropas se estilhaçaram inteiramente  
e se espalharam fugindo.

nisso,  
quando ele perseguiu acercadas essas tropas que fugiam, chegando à PASSAGEM DE BA KUSU, todos se agonia-  
ram com seu acercamento  
e expeliram fezes, que se apegaram às suas calças.

então, nomearam aquela terra,  
chamando-a 屜禪 as CALÇAS DEFECADAS.  
ela ora se chama BA KUSU.

ademais, tendo-se cortado bloqueadas essas tropas que fugiam, elas flutuaram no rio como biguás.  
então, nomearam aquele rio,  
chamando-o 鷓河 o RIO DE BIGUÁS.

ademais, papuri cortados os guerreiros dessas tropas.  
então, nomearam aquela terra,  
chamando-a 波布理曾能 o SÖNÖ PAPURI.  
as cinco sílabas desde *pa* até *nö* eram fonogramas.

terminando sua tranquilização dessa maneira, ele foi subindo para falar suas reportagens.

e o MANDATÁRIO BIKO GRANDIOSO se conformou a seu mandato anterior  
foi partindo para o REINO DE KOSI.

nisso, o WAKĒ DO RIO NU TAKE, que fora enviado para os rumos ao leste, e seu pai, o BIKO GRANDIOSO, foram se  
deparar um com o outro no PORTO DA UNIÃO.

então, aquela terra  
chamou-se 相津 o PORTO DA UNIÃO.

com isso, ambos tranquilizaram apaziguados os governos daqueles reinos para que foram enviados  
e falaram suas reportagens.

nisso, o SUBCELESTE foi tranquilizado grandemente, e seus súditos vicejaram prosperamente.  
aqui, ordenaram inicialmente o oferecimento de tributos das extremidades dos arcos dos homens e de  
tributos das pontas das mãos das mulheres.

então, elogiando sua **ascendência**,  
chamaram-no 知初國之美麻木天皇 o IMPERADOR CELESTE MIMAKĪ, SABEDOR DOS PRIMEIROS REINOS.

ademais, em sua **ascendência**, ele produziu o TANQUE DE REDES APROXIMADAS;  
ademais, ele produziu o TANQUE QUE QUEBRA SAKA, em LEVEZA.

os **anos** do IMPERADOR CELESTE foram 168. seu **túmulo** fica sobre a COLINA CURVA, no caminho de BEIRA  
DO MONTE.  
ele pereceu na 12ª lua do ano do tigre.

### 2.3 Excertos do Tomo 3

o MANDATÁRIO CARRIÇA GRANDE, **habitando** o PALÁCIO TU ALTURA, em PA NANI, sujeitou o SUBCELESTE.

esse IMPERADOR CELESTE esposou uma filha do BIKO TU SÖ, de FORTE DE KATURA,  
石之日売命 a MANDATÁRIA PRIMEIRA DA ROCHA,  
sua imperatriz maior.

gerando estes filhos:

大江之伊耶本和氣命 o MANDATÁRIO WAKÉ PO IZA, DE ENSEADA GRANDE;  
 depois, 墨江之中津王 o PRÍNCIPE TU CENTRO, DE ENSEADA SUMI;  
 depois, 瓊之水齒別命 o MANDATÁRIO WAKÉ DE DENTES MIDU, DE TADIPI;  
 depois, 男淺津間若子宿禰命 o MANDATÁRIO SUKUNE FILHO DA JUVENTUDE MA TU ASA WO,  
 quatro deuses.

ademais, ele esposou a supracitada filha de MÚLTIPLOS BOIS, amo de distritos múltiplos em VISTA AO SOL,  
 髮長比売 a PIME DE LONGOS CABELOS,

gerando estes filhos:

波多毘能大郎子 o MOÇOILLO GRANDIOSO NŌ BI PATA,  
 doravante, as quatro sílabas desde *pa* até *nō* eram fonogramas.  
 ademais chamado 大日下王 o PRÍNCIPE DE KUSAKA GRANDE;  
 depois, 波多毘能若郎女 a MOÇOILA JOVEM NŌ BI PATA,  
 ademais chamada 長目比売命 a MANDATÁRIA PIME DE OLHOS LONGOS,  
 ademais chamada 若日下部命 a MANDATÁRIA DA GUILDA DE KUSAKA JOVEM.  
 dois príncipes.

ademais, ele esposou sua meia-irmã mais nova,  
 八田若郎女 a MOÇOILA JOVEM DE OITO ROÇAS.

ademais, ele esposou sua meia-irmã mais nova,  
 宇遲能若郎女 a MOÇOILA JOVEM NŌ UDI.

nenhuma das duas teve filhos seus.

ao todo, os filhos do IMPERADOR CELESTE CARRIÇA GRANDE se somam em seis príncipes.  
 cinco príncipes, uma princesa.

então, o MANDATÁRIO WAKÉ PO IZA sujeitou o SUBCELESTE.  
 depois, o MANDATÁRIO WAKÉ DE DENTES MIDU, DE TADIPI, também sujeitou o SUBCELESTE.  
 depois, o MANDATÁRIO SUKUNE FILHO DA JUVENTUDE MA TU ASA WO também sujeitou o SUBCELESTE.

na **ascensão** desse IMPERADOR CELESTE, fazendo as vezes do **nome** de sua imperatriz maior, a MANDATÁRIA PIME DA ROCHA, ele estabeleceu a GUILDA DE FORTE DE KATURA;  
 ademais, fazendo as vezes do **nome** do MANDATÁRIO WAKÉ DE DENTES MIDU, ele estabeleceu a GUILDA DE TADIPI;  
 ademais, fazendo as vezes do **nome** do PRÍNCIPE DE KUSAKA GRANDE, ele estabeleceu a GUILDA DE KUSAKA GRANDE,  
 fazendo as vezes do **nome** do PRÍNCIPE DA GUILDA DE KUSAKA JOVEM, ele estabeleceu a GUILDA DE KUSAKA JOVEM.  
 ademais, ele elencou a GENTE DE PADA para produzir o dique de ROÇA ESPINHOSA e o celeiro mi de ROÇA ESPINHOSA;  
 ademais, ele produziu o tanque de WANI e o tanque de REDES APROXIMADAS;  
 ademais, ele encanou o canal de PA NANI  
 e o atravessou para o mar;  
 ademais, ele encanou a ENSEADA DE PONTEZINHA;  
 ademais, ele estabeleceu o porto de ENSEADA SUMI.

aquí, o IMPERADOR CELESTE escalou um monte alto, viu os quatro rumos de seu reino e **declarou**:  
 dentro dos reinos, não se aprumam fumaças — os reinos estão totalmente pobres.

então, por três anos desde agora, cancelarei taxaões e conscrições dos súditos inteiramente.

por isso, irrompeu a ruína de seu palacete grandioso, e, embora chuvas escapassem sobre ele inteiramente, jamais o consertaram. caixas recebiam essa chuva escapadiça, de que despediam-se mudando-se para lugares aonde ela não escapava.

vendo por dentro dos reinos depois, os reinos estavam repletos de fumaças.  
 então, pensando que seus súditos prosperavam, ele já comandou suas taxaões e conscrições.  
 por isso, seus súditos vicejaram, sem sofrerem com suas conscrições.  
 então, elogiando sua **ascendência**,  
 chamaram-na 聖帝世 a ASCENDÊNCIA DO IMPERADOR VIRTUOSO.



sua imperatriz maior, a MANDATÁRIA PIME DA ROCHA, foi inumeravelmente enciumadíssima. então, as mulheres de que o IMPERADOR CELESTE se valia não conseguiam contemplar o interior de seu palácio. se elas aprumassem suas palavras, ela se enciumava ni agaka mö seus pés.  
as cinco sílabas desde *mö* até *ni* eram fonogramas.

nisso, tendo escutado e olhado a formosura extrema de uma filha do ATAPÊ DA GUILDA MARINHA, de KIBĪ, cujo nome era

黒日壳 a PIME DE PRETO,

ele lhe enviou uma intimação para que ela subisse.

e, ainda assim, horrorizada pelos ciúmes de sua imperatriz maior, ele desceu fugindo para seu reino original. sentado sobre uma plataforma alta, o IMPERADOR CELESTE viu contemplativamente o barco da PIME DE PRETO saindo flutuante pelo mar e falou em uma canção:

淤岐弊過波 PA NI PE KI O  
 袁夫泥都羅々玖 KU RA RA TU NE BU WO  
 久漏耶夜能 NŌ YA ZA RO KU  
 摩佐豆古和芸毛 MO GI WA KO DU SA MA  
 玖過幣玖陀良須 SU RA DA KU PE NI KU

então, tendo escutado essa canção, a imperatriz maior grandemente se encolerizou e enviou sua gente até BAÍA GRANDE para desceram-na perseguida e para que ela se fosse perseguida a pé.

aqui, apaixonado pela PIME DE PRETO, o IMPERADOR CELESTE falou ludibriando sua imperatriz maior: quero ver a ILHA DO CAMINHO DE APA.

e, quando foi indo para a ILHA DO CAMINHO DE APA e lá se assentou, ele contemplou longinquamente e falou em uma canção:

淤志互流夜 YA RU TE SI O  
 那過波能佐岐用 YO KI SA NŌ PA NI NA  
 伊佞多知互 TE TI TA DE I  
 和賀久過美礼婆 BA RE MI NI KU GA WA  
 阿波志麻 MA SI PA A  
 淤能碁呂志摩 MA SI RŌ GŌ NŌ O  
 阿遲麻佐能 NŌ SA MA DI A  
 志麻母美由 YU MI MŌ MA SI  
 佐気都志麻美由 YU MI MA SI TU KĒ SA

e ele logo continuou por essas ilhas foi indo para o REINO DE KIBĪ.

nisso, a PIME DE PRETO lhe ordenou um assentamento grande em uma terra de rumos monteses em tal reino e lhe ofereceu uma refeição grandiosa.

aqui, quando ela catava vegetais campestres daquela terra para lhe fazer a fervura de uma sopa grandiosa, o imperador celeste chegou aonde a donzela catava tais vegetais e lhe falou em uma canção:

夜麻賀多過 NI TA GA MA YA  
 麻祁流阿袁那母 MŌ NA WO A RU KE MA  
 岐備比登々 TŌ TŌ PI BĪ KI  
 等母過斯都米婆 BA MĒ TU SI NI MŌ TŌ  
 多奴斯久母阿流迦 KA RU A MŌ KU SI NU TA

quando o IMPERADOR CELESTE ia subir, a PIME DE PRETO falou lhe oferecendo uma canção:

夜麻登弊過 NI PE TŌ MA YA  
 爾斯布岐阿宜互 TE GĒ A KI PU SI NI  
 玖毛婆那礼 RE NA BA MO KU

曾岐袁理登母 MŌ TŌ RI WO KI SŌ  
和礼和須礼米夜 YA MĒ RE SU WA RE WA

además, ela falou em uma canção:

夜麻登弊通 NI PE TŌ MA YA  
由玖波多賀都麻 MA TU GA TA PA KU YU  
許母理豆能 NŌ DU RI MŌ KŌ  
志多用波閑都々 TU TU PĒ PA YO TA SI  
由久波多賀都麻 MA TU GA TA PA KU YU

depois disso, a imperatriz maior foi fazer uma festa farta,  
e, enquanto ela ia indo para o REINO DE ÁRVORES para catar *mi tuna gasipa*, o IMPERADOR CELESTE se uniu à  
aqui, MOÇOILA JOVEM DE OITO ROÇAS.

quando a imperatriz maior ia regressando, abarrotando seu **barco** com uma acumulação de *mi tuna gasipa*,  
tendo sido enviado para servir no escritório de águas, um trabalhador conscrito para o CONDADO DE  
ILHOTA, no REINO DE KIBĪ, partindo de lá para seu próprio reino, se deparou com uma dama dos celeiros  
em um barco posterior na PASSAGEM GRANDE de PA NANI. ela logo lhe falou relatando:

esses dias, o imperador celeste se uniu à moçoila jovem de oito roças  
e folga divertindo-se com ela dia e noite. será que a imperatriz maior vem vindo e folgando calma-  
mente por não ter **escutado** nem **olhado** esse fato?

nisso, tendo escutado a fala desse seu relato, a dama dos celeiros logo aproximou seu barco em persegui-  
ção para falar com ela sobre isso, detalhando a maneira de suas palavras como aquelas do trabalha-  
dor conscrito.

aqui, grandemente se encolerizando ressentida, a imperatriz maior inteiramente descartou arremessa-  
das ao mar aquelas *mi tuna gasipa* com que montava em seu barco.

então, nomearam aquela terra,

chamando-a 御津前 O CABO TU MI.

ela não entrou logo em seu **palácio**

e se despediu puxando seu barco a montante conforme o rio pelo canal

e foi subindo para **SIRŌ DO MONTE**.

então, ela falou em uma canção:

都芸泥布夜 YA PU NE GI TU  
々麻志呂賀波袁 WO PA GA RŌ SI MA YA  
迦波能煩理 RI BO NŌ PA KA  
和賀能煩礼波 BA RE BO NŌ GA WA  
迦波能倍通 NI BĒ NŌ PA KA  
淤斐陀互流 RU TE DA PĪ O  
佐斯夫袁 WO BU SI SA  
佐斯夫能紀 KĪ NŌ BU SI SA  
斯賀斯多通 NI TA SI GA SI  
淤斐陀互流 RU TE DA PĪ O  
波昆呂 RŌ BI PA  
由都麻都婆岐 KI BA TU MA TU YU  
斯賀波那能 NŌ NA PA GA SI  
互理伊麻斯 SI MA I RI TE  
芝賀波能 NŌ PA GA SI  
比呂理伊麻須波 PA SU MA I RI RŌ PI  
淤富岐美呂迦母 MŌ KA RŌ MI KI PO O

tendo logo circundado **SIRŌ DO MONTE**, **chegando** à boca do MONTE NARA, ela falou em uma canção:

都芸泥布夜 YA PU NE GI TU  
 々麻斯呂賀波袁 WO PA GA RÖ SI MA YA  
 美夜能煩理 RI BO NÖ YA MI  
 和賀能煩礼婆 BA RE BO NÖ GA WA  
 阿袁邇余志 SI YÖ NI WO A  
 那良袁須疑 GĪ SU WO RA NA  
 袁陀互 TE DA WO  
 夜麻登袁須疑 GĪ SU WO TÖ MA YA  
 和賀美賀本斯久邇波 PA NI KU SI PO GA MI GA WA  
 迦豆良紀 KĪ RA DU KA  
 多迦美夜 YA MI KA TA  
 和芸弊能阿多理 RI TA A NÖ PĒ GI WA

e ela cantou dessa maneira  
 regressou, adentrando brevemente em KĪTUTU a casa de uma pessoa coreana, cujo nome era  
 奴理能美 NURINÖMI.

e o IMPERADOR CELESTE escutou e olhou que sua imperatriz maior fora subindo desde sirö do monte  
 lhe enviou um funcionário, pessoa que, por seu nome,  
 chamava-se 鳥山 o monta de ave,  
 para quem retornou uma canção em que falava:

夜麻斯呂邇 NI RÖ SI MA YA  
 伊斯祁 KE SI I  
 登理夜麻 MA YA RI TÖ  
 伊斯祁伊斯祁 KE SI I KE SI I  
 阿賀波斯豆麻邇 NI MA DU SI PA GA A  
 伊斯岐阿波牟加母 MÖ KA MU PA A KI SI I

e ademais, ele a seguir se valeu do MENINO BOCUDO, OMI DEWANI,  
 falou em uma canção:

美母呂能 NÖ RÖ MÖ MI  
 曾能多迦紀那流 RU NA KĪ KA TA NÖ SÖ  
 意富韋古賀波良 RA PA GA KO WI PO O  
 意富韋古賀 GA KO WI PO O  
 波良邇阿流 RU A NI RA PA  
 岐毛牟加布 PU KA MU MO KI  
 許々呂袁陀邇迦 KA NI DA WO RÖ KÖ KÖ  
 阿比淤母波受阿良牟 MU RA A ZU PA MÖ O PI A

ademais, ele falou em uma canção:

都芸泥布 PU NE GI TU  
 夜麻志呂壳能 NÖ ME RÖ SI MA YA  
 許久波母知 TI MÖ PA KU KÖ  
 宇知斯淤富泥 NE PO O SI TI U  
 々士漏能 NÖ RO ZI NE  
 斯漏多陀牟岐 KI MU DA TA RO SI  
 麻迦受祁婆許曾 SÖ KÖ BA KE ZU KA MA  
 斯良受登母伊波米 MĒ PA I MÖ TÖ ZU RA SI

então,

quando o OMI MENINO BOCUDO falava nessa **canção**, deu-se uma chuva grande.  
 nisso, tendo ele ido emborcar na porta dianteira de seu palacete sem se despedir da chuva, ela se desviou dele saindo pela porta posterior e, tendo ele ido emborcar na porta posterior de seu palacete, ela se desviou dele saindo pela porta dianteira.  
 nisso, ele prosseguiu rastejando até que,  
 quando se ajoelhou no centro do pátio, a água empoçada lhe chegou nos quadris. o OMI se vestia aderindo um cordão carmesim ao seu manto de tintura azul.  
 então, a água empoçada tocou seu cordão carmesim, transmutando tudo o que era azul em cor carmesim.  
 nisso, a irmã mais nova do OMI MENINO BOCUDO, a PIME BOCUDA, ofereceu serviço à imperatriz maior.  
 então, a PIME BOCUDA falou em uma **canção**:

夜麻志呂能 NŌ RŌ SI MA YA  
 都々紀能美夜通 NI YA MI NŌ KĪ TU TU  
 母能麻衰須 SU WO MA NŌ MŌ  
 阿賀勢能岐美波 PA MI KI NŌ SE GA A  
 那美多具麻志母 MŌ SI MA CU TA MI NA

nisso,  
 quando a imperatriz maior questionou seus motivos para aquilo, ela falou respondendo:

meu irmão mais velho é o OM MENINO BOCUDO.

aqui, o OMI MENINO BOCUDO e,

ademais, sua irmã mais nova, a PIME BOCUDA e NURINŌMI, essas três pessoas, se aconselharam

e ordenaram que se falasse esta fala para o IMPERADOR CELESTE:

a imperatriz maior foi indo, pois, entre os insetos criados por NURINŌMI, há um inseto curioso que uma hora se faz em um inseto rastejante, uma hora se faz em uma casca e uma hora se faz em uma ave voadora, transmutando-se em três aspectos. ela foi ver tal inseto  
 e entrou lá. certamente ela não tem outro coração.

quando lhe falaram isso dessa maneira, o IMPERADOR CELESTE **declarou**:

sendo assim, por achá-lo curioso, eu quero ir vê-lo.

quando ele foi indo subido de seu palácio grandioso e adentrou a casa de NURINŌMI, NURINŌMI oferecia um de seus próprios insetos de três variantes para a imperatriz maior.

nisso, **aprumando-se** à porta do palacete onde estava a imperatriz maior, o IMPERADOR CELESTE falou em uma **canção**:

都芸泥布 PU NE GI TU  
 夜麻斯呂壳能 NŌ ME RŌ SI MA YA  
 許久波母知 TI MŌ PA KU KŌ  
 宇知斯意富泥 NE PO O SI TI U  
 佐和佐和通 NI WA SA WA SA  
 那賀伊弊勢許曾 SŌ KŌ SE PE I GA NA  
 宇知和多須 SU TA WA TI U  
 夜賀波延那須 SU NA YE PA GA YA  
 岐伊理麻韋久礼 RE KU WI MA RI I KI

as seis canções cantadas pelo IMPERADOR CELESTE e por sua imperatriz maior são repentes cantados de canções situ.

apaixonado pela MOÇOILA JOVEM DE OITO ROÇAS, o IMPERADOR CELESTE lhe atribuiu **canções**.

ele falou em uma dessas canções:

夜多能 NŌ TA YA  
 比登母登須宜波 PA GĒ SU TŌ MŌ TŌ PI  
 古母多受 ZU TA MŌ KO  
 多知迦阿礼那牟 MU NA RE A KA TI TA

阿多良須賀波良 RA PA GA SU RA TA A  
 許登袁許曾 SŌ KŌ WO TŌ KŌ  
 須宜波良登伊波米 MĒ PA I TŌ RA PA GĒ SU  
 阿多良須賀志壳 ME SI GA SU RA TA A

nisso, a MOÇOILA JOVEM DE OITO ROÇAS falou respondendo em uma canção:

夜多能 NŌ TA YA  
 比登母登須宜波 PA GĒ SU TŌ MŌ TŌ PI  
 比登理袁理登母 MŌ TŌ RI WO RI TŌ PI  
 意富岐弥斯 SI MI KI PO O  
 与斯登岐許佐婆 BA SA KŌ KI TŌ SI YŌ  
 比登理袁理登母 MŌ TŌ RI WO RI TŌ PI

então, fazendo as vezes do nome da MOÇOILA JOVEM DE OITO ROÇAS, ele estabeleceu a GUILDA DE OITO ROÇAS.

además, o IMPERADOR CELESTE fez de seu irmão mais novo, o PRÍNCIPE WAKĒ BUSA PAYA, seu casamenteiro  
 e lhe pediu sua meia irmã mais nova, a PRINCESA AVE MULHER.

nisso, a PRINCESA AVE MULHER falou relatando para o PRÍNCIPE WAKĒ BUSA PAYA:

forçado por sua imperatriz maior, ele não **sujeitou** a MOÇOILA JOVEM DE OITO ROÇAS.

então, não penso em lhe oferecer serviço. eu me farei tua esposa, mandatário.

eles logo se uniram juntos.

por isso, o PRÍNCIPE WAKĒ BUSA PAYA não lhe falou reportagens.

nisso, o IMPERADOR CELESTE foi diretamente para onde **habitava** a PRINCESA AVE MULHER  
 e se **assentou** sobre a soleira da porta de seu palacete.

aqui, a PRINCESA AVE MULHER **estava** com seu tear

e tecia roupas.

nisso, o IMPERADOR CELESTE falou em uma canção:

壳抒理能 NŌ RI DŌ ME  
 和賀意富岐美能 NŌ MI KI PO O GA WA  
 淤呂須波多 TA PA SU RŌ O  
 他賀多泥呂迦母 MŌ KA RŌ NE TA GA TA

a PRINCESA AVE MULHER falou respondendo em uma canção:

多迦由久夜 YA KU YU KA TA  
 波夜夫佐和氣能 NŌ KĒ WA SA BU YA PA  
 美淤須比賀泥 NE GA PI SU O MI

então, sabendo sobre seu coração, o IMPERADOR CELESTE entrou regressado em seu palácio.

então, seu esposo, o PRÍNCIPE WAKĒ BUSA PAYA, lhe veio chegando.

então, sua esposa, a PRINCESA AVE MULHER, falou em uma canção:

比婆理波 PA RI BA PI  
 阿米迦迦氣流 RU KĒ KA NI MĒ A  
 多迦由政夜 YA KU YU KA TA  
 波夜夫佐和氣 KĒ WA SA BU YA PA  
 佐耶岐登良佐泥 NE SA RA TŌ KI ZA SA

tendo escutado essa canção, o IMPERADOR CELESTE logo instaurou suas tropas para matá-los.

nisso, o PRÍNCIPE WAKĒ BUSA PAYA e a PRINCESA AVE MULHER recuaram fugindo juntos  
 e escalaram o MONTE PASI DO CELEIRO.

aqui,	o PRÍNCIPE WAKĒ BUSA PAYA falou em uma canção:
	波斯多互能 NŌ TE TA SI PA 久良波斯夜麻袁 WO MA YA SI PA RA KU 佐賀志美登 TŌ MI SI GA SA 伊波迦伎加泥互 TE NE KA KI KA PA I 和賀互登良須母 MŌ SU RA TŌ TE GA WA
	ademais, ele falou em uma canção:
	波斯多互能 NŌ TE TA SI PA 久良波斯夜麻波 PA MA YA SI PA RA KU 佐賀斯祁杼 DŌ KE SI GA SA 伊毛登能煩礼波 PA RE BO NŌ TŌ MO I 佐賀斯政母阿良受 ZU RA A MŌ KU SI GA SA
então,	tendo sumido fugidos daquela terra,
e	quando eles chegaram em SONI, em UDA, as tropas chegaram perseguindo-os
e	os mataram. seu comandante, o MURAZI DO ESCUDO GRANDE, da GUILDA MONTESA, pegou o bracelete de joias atado ao braço da PRINCESA AVE MULHER o deu para sua própria esposa.
	quando, depois de então, iam fazer uma festa farta, donzelas de clãs e clãs vieram todas para a corte.
e	nisso, a esposa do MURAZI DO ESCUDO GRANDE atou o bracelete de joias da princesa em seu próprio braço veio para lá.
aqui,	a imperatriz maior, MANDATÁRIA PIME DA ROCHA, pegou suas kasipa de saquê grandioso para atribuí-lo às donzelas dos múltiplos clãs.
	nisso, sabendo de vista sobre o tal bracelete de joias, sem lhe atribuir kasipa de saquê, ela logo recuou puxada. tendo-se intimado a aparição de seu esposo, o MURAZI DO ESCUDO GRANDE, declarou-se:
e	o príncipe e a princesa foram desrespeitosos os recuamos. não há nada demais nisso. mas esse traste de esposo esfolou a pele morna de sua própria ama para trazer detido o bracelete de joias de seu braço, que logo deu para sua própria esposa. logo lhe foi dada a sentença de morte.
	ademais, uma vez, o IMPERADOR CELESTE ia fazer uma festa farta,
e,	quando ele foi indo para a ILHA DE PIME, um ganso gerara ovos na ilha.
	nisso, tendo intimado para lá o MANDATÁRIO SUKUNE INTERIOR TAKE, ele o questionou em uma canção sobre a forma dos ovos gerados pelo ganso. em tal canção, ele falou:
	多麻岐波流 RU PA KI MA TA 宇知能阿曾 SŌ A NŌ TI U 那許曾波 PA SŌ KŌ NA 余能那賀比登 TŌ PI GA NA NŌ YŌ 蘇良美都 TU MI RA SO 夜麻登能久通爾 NI NI KU NŌ TŌ MA YA 加理古牟登岐久夜 YA KU KI TŌ MU KO RI KA
aqui,	o MANDATÁRIO SUKUNE INTERIOR TAKE falou relatando em uma canção:
	多迦比迦流 RU KA PI KA TA 比能美古 KO MI NŌ PI 宇倍志許曾 SŌ KŌ SI BĒ U 斗比多麻閑 PĒ MA TA PI TO 麻許曾通 NI SŌ KŌ MA 斗比多麻閑 PĒ MA TA PO TO 阿礼許曾波 PA SŌ KŌ RE A

余能那賀比登 TÔ PI GA NA NÔ YÔ  
 蘇良美都 TU MI RA SO  
 夜麻登能久過爾 NI NI KU NÔ TÔ MA YA  
 加理古牟登 TÔ MU KO RI KA  
 伊麻陀岐加受 ZU KA KI DA MA I

e, ele o falou dessa maneira  
 tendo-lhe sido atribuída uma cítara, falou em uma canção:

那賀美古夜 YA KO MI GA NA  
 都毘過斯良牟登 TÔ MU RA SI NI BI TU  
 加理波古牟良斯 SI RA MU KO PA RI KA

essa é a canção parcial de uma canção poki.

em sua ascendência, havia uma árvore alta a oeste do RIO TÔNÔKI. sendo atingida pelo sol da madrugada, a sombra dessa árvore chegava até a ILHA DO CAMINHO DE APA e, sendo atingida pelo sol da sobretarde, percorria o MONTE PLÁCIDO ALTO.

então, o barco produzido pelo corte dessa árvore foi um barco de ida impetuosíssima.

então, nomearam tal barco,

chamando-o 枯野 O CAMPO MURCHO.

então, nas madrugadas e nas sobretardes baldearam as fontes frias da ILHA DO CAMINHO DE APA, oferecendo-as nos mopi grandiosos. tendo-se irrompido a ruína do tal barco, queimaram salmoura com ele, pegaram sua madeira queimada restante e produziram uma cítara com ela, cujo som ressoou por sete vilarejos.

nisso, falaram em uma canção:

加良怒袁 WO NO RA KA  
 志本爾夜岐 KI YA NI PO SI  
 斯賀阿麻理 RI MA A GA SI  
 許登爾都久理 RI KU TU NI TÔ KÔ  
 加岐比久夜 YA KU PI KI KA  
 由良能斗能 NÔ TO NÔ RA YU  
 斗那加能伊久理爾 NI RI KU I NÔ KA NA TO  
 布礼多都 TU TA RE PU  
 那豆能紀能 NÔ KĪ NÔ DU NA  
 佐夜佐夜 YA SA YA SA

esse é o repente cantado de uma canção situ.

os anos desse IMPERADOR CELESTE foram 83. seu túmulo fica no PRADO DE ORELHAS, em MOZU.  
 ele pereceu no 15º dia da 8ª lua do ano da lebre.

### 3 MATÉRIA

#### 3.1 Pretextos

No século I, quando a dinastia Hàn oriental (東漢朝, 25–220) predominava no continente, a China identificou todo o conjunto de sociedades habitantes no arquipélago japonês como um só chamado reino de Wō (倭). Interna e externamente, o império chinês então definia suas relações de vassalagem e suserania com base em um complexo sistema tributário, que previa a disseminação da autoridade civilizatória de seus governantes a partir da oferta de vários benefícios às lideranças bárbaras que lhes jurassem submissão em conformidade aos devidos ritos oficiais. Parte importante desse mecanismo girava em torno de atos imperiais de investidura (冊封, *cèfēng*), que legitimaram o comando de muitas realezas marginais por meio do reconhecimento de sua filiação à ordem política chinesa. O reino insular de Yamato aceitou sua posição de subserviência até o século VII, quando parou de enviar tributos para o continente, dando início a um intenso ciclo de reformas institucionais com vistas à sua transformação em um novo império soberano (YAMAGUCHI; KÔNOSHI, 1997).

Um protagonista desse processo foi o imperador Tenmu (天武天皇, r. 673–686), entronizado após sua vitória na Revolta de Jinshin (壬申の乱, 672), que concretizou um golpe de estado contra a legítima coroação do imperador Kôbun (弘文天皇, r. 672). No mesmo momento dessa troca turbulenta de governos em Yamato, o reino coreano de Silla (新羅) recentemente terminava de conquistar a maior parte do território peninsular, tomando os domínios dos antigos reinos de Baekje (百濟国, 18 a.C.–660) e Goguryeo (高句麗国, 37 a.C.–668) e expulsando da região as forças chinesas da dinastia Táng (唐朝, 618–907), que por sua vez empreendia uma expansão de seu império a oeste e norte no continente (NAOKI, 1993). Esse cenário exterior sugeria a possibilidade de invasões logo seguintes contra as ilhas, tornando flagrante a urgência de medidas que rapidamente remediasses, entre outros problemas, a desunião política que se assentara entre as diversas lideranças familiares que compunham sua nobreza e movimentavam sua administração.

O plano diretor de Tenmu para lidar com tais questões foi baseado em avaliações de seus conselheiros sobre os principais motivos por que as quatro civilizações



acima tinham ruído ou prosperado naqueles tempos. De modo geral, as maiores razões notadas para esses efeitos foram o distanciamento estrutural entre o rei de Baekje e seus ministros, a nominalidade do poder régio em Goguryeo, o modo de controle ritualizado de Silla e os conceitos de soberania imperial chineses (NAOKI, 1993). A síntese insular dessas informações valorou positivamente a ideia de um estado fortalecido por meio de práticas de centralização do poder nas mãos de uma linhagem de imperadores soberanos e autorizados com base em argumentos tanto seculares como sagrados.

As chamadas Reformas Taika (大化改新, 645), executadas entre os mandatos dos imperadores Kôtoku (孝徳天皇, r. 645–654) e Tenji (天智天皇, r. 661–672)<sup>1</sup>, já apontavam para um revigoração sinicizante da máquina governamental e enfraquecedor de lideranças regionais. Com seus decretos, houve uma completa estatização dos lotes cultiváveis, acompanhada pela sujeição de toda a população ao poder imperial; além disso, a hierarquia cortesã passou a ser definida também por desígnios do imperador, não mais dependendo simplesmente de transmissões hereditárias de títulos nobiliárquicos; e foram feitas reformas jurídicas focadas em remover privilégios da nobreza não dinástica perante a lei (MACEDO, 2017). Nesse sentido, o trabalho de Tenmu foi menos uma recusa radical do sistema herdado por seu governo que uma continuação aceleradora de seus intuitos principais, também muito motivados por ansiedades insulares com relação às políticas peninsulares e continentais naquela primeira metade do século VII (MIETTO, 1996). Dito isso, os esforços de Tenmu para proteger a existência de um império controlado acima de tudo por sua linhagem avançaram abrangentemente no sentido destas três manobras de mudança: a militarização do estado e sua correspondente hierarquização de representantes dos clãs (氏, *uji*) de Yamato sob o comando do trono imperial; a teocratização intensa de seu poder sobre o povo e sobre as terras do arquipélago; e o estabelecimento de uma ordem burocrática mais conforme aos padrões complexos de administração dos Táng (NAOKI, 1993).

Como parte das medidas dedicadas a efetivar a primeira dessas mudanças, Tenmu decretou uma certa incrementação do antigo sistema de títulos nobiliárquicos

---

<sup>1</sup> Entre seus governos, houve também o da 37ª regente de Yamato, a imperadora Saimei (齊明天皇, r. 655–661). Antes dela, só mais uma outra mulher tinha herdado a liderança da dinastia, a imperadora Suiko (推古天皇, r. 593–628), de 33ª ascensão e protagonista do último registro imperial do *Kojiki*.

(姓, *kabane*)<sup>2</sup>, desenhando-a com vistas principais à concessão de maiores graus de prestígio e autoridade, em ordem: a membros do clã imperial; a membros de clãs ligados por sangue à casa imperial; a líderes de clãs historicamente leais a Tenmu e seus familiares aliados, especialmente durante a recente Revolta de Jinshin (672). Além disso, para facilitar a agilidade interna de suas tropas, Tenmu coordenou melhoramentos de estradas e estabelecimentos de postos militares tanto na periferia de Yamato como nas imediações da capital; mas um estado de paz relativa no continente a partir da segunda década de seu mandato permitiram desenvolvimentos de métodos de controle menos frontais que o da força monopolizada (NAOKI, 1993). Segue uma breve relação daquelas alcunhas componentes do novo sistema de títulos nobiliárquicos, diretamente associado à organização superior do exército imperial:

Quadro 2 — Nova ordem de títulos nobiliárquicos, instaurada em 684

<b>Título</b>	<b>Transcrição</b>	<b>Antiguidade</b>	<b>Beneficiários</b>
真人	<i>mahito</i>	título novo	clã imperial
朝臣	<i>asomi</i>	título novo	parentes do clã imperial
宿禰	<i>sukune</i>	título novo	membros de clãs leais
忌寸	<i>imiki</i>	título novo	membros de clãs leais
道師	<i>michi no shi</i>	título antigo	outros clãs
臣	<i>omi</i>	título antigo	outros clãs
連	<i>muraji</i>	título antigo	outros clãs
稻置	<i>inaki</i>	título antigo	outros clãs

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Naoki (1993).

Segundamente, inspirando-se em modelos de unificação territorial ritualizada aplicados pelos reis de Silla, a corte de Yamato aproveitou a antiga tradição arquipelágica de associação entre poderes seculares e sacerdotais para promover projetos que reforçassem a imagem santa de seu soberano, por via de investimentos tanto na fé xintoísta como na budista. Nesse contexto, Tenmu ordenou a construção completa

<sup>2</sup> Desde meados do século V, títulos nobiliárquicos eram conferidos aos líderes de todos os clãs do reino para definir tanto sua posição social na hierarquia cortesã como suas funções administrativas obrigatoriamente exercidas em favor do estado. O termo clã, ou *uji*, se referia desde então a cada uma das diversas comunidades de assentamento fixo e comando hereditário, com poderes tradicionalmente seculares e sacerdotais, que se submetesse ao jugo dos Yamato, sendo por eles incorporada à ordem política do reino; dentro de cada *uji*, ainda havia outras categorias de organização social, como as dos grupos ocupacionais (部, *be*) e dos escravos domésticos (奴, *yatsuko*) (MIETTO, 1996; BROWN, 1993).

dos templos de Takechi no Ôdera (高市大寺, 673) e Yakushiji (薬師寺, 680), deu apoio financeiro a relevantes monastérios de fundação recentemente anterior e conferiu cargos oficiais a monges budistas para que a boa fortuna do estado imperial fosse divulgada em recitações dos sutras<sup>3</sup>. Já para o xintoísmo, de raízes mais antigamente aprofundadas sob as terras do arquipélago, estabeleceu-se um sistema de culto aos deuses que se organizava em quatro níveis principais: o de um panteão comum aos diversos clãs, hierarquizado e subjugado pela figura de Amaterasu Ômikami (天照大御神), deusa tutelar da casa imperial; o de uma ordem de líderes sacerdotais também hierarquizada e subjugada inteiramente pelo poder do imperador, que era seu sumo-sacerdote; o de um certo conjunto de ritos religiosos cujas cerimônias e oferendas mais importantes eram sempre feitas por e para o trono; e o de uma organização em que o santuário de Ise (伊勢神宮), casa para a adoração de Amaterasu, era o mais relevante lugar de culto às mais velhas deidades (NAOKI, 1993). Além disso, desde o governo de Tenmu ou de sua esposa e sucessora no comando, a imperadora Jitô (持統天皇, r. 686–693), o soberano de Yamato foi oficialmente declarado como um ente de desígnios superiores à lei, como um descendente direto das divindades celestiais Amaterasu e Takamimusubi (高御産巢日神), como uma deidade manifesta (現御神, *akitsumikami*) e um imortal taoísta (仙人, *senjin*) (HARDACRE, 2017).

Características arquitetônicas de inspiração chinesa em construções de Asuka no Kiyomihara (飛鳥浄御原), capital imperial durante o mandato de Tenmu, também participavam na criação de um ambiente acentuador das divulgadas qualidades humanas e sobre-humanas do líder máximo. Pouco mais tarde, já ascendida ao poder, Jitô aprofundou esse terceiro elemento de apoio à autoridade dos Yamato ordenando a construção de Fujiwara (藤原), centro urbano de proporções inovadoramente grandes no arquipélago e que sediou a corte até o fim do mandato do imperador Monmu (文武天皇, r. 697–707), tendo sido aparentemente projetado de acordo com o modelo de Luòyáng (洛陽), capital do reino nortenho de Wèi (北魏国, 386–535). Mas nenhuma dessas cidades superaria a suntuosidade de Heijô (平城京), atual Nara (奈良市),

---

<sup>3</sup> Mais adiante, por cumular consequência desse empenho do estado com o budismo, o imperador Shômu (聖武天皇, r. 724–749) ordenou na cidade de Heijô, atual Nara, a construção do Tôdaiji (東大寺, 738), templo onde ademais foi construída uma famosa estátua brônzea de Vairocana (毘盧遮那仏, 752), buda que segundo a seita Kegon habita o centro do universo e manifesta sua imagem nas formas de todos os outros budas (MATSUMAE, 1993).

construída em 710 por comando da imperadora Genmei (元明天皇, r. 707–715) para ser a primeira capital permanente de Yamato, toda modelada com base no desenho de Cháng'ān (長安), então capital da poderosa dinastia Táng. Essas cidades e as grandes construções públicas nelas erigidas materializavam e propagandeavam os ideais de governança despótica, teocrática e sinificada que a classe dominante daquele tempo enfim conquistava para si, e cujas diretrizes de sustento mais bem definidas ficaram escritas em sua legislação, principalmente representada por um certo trio de códigos administrativos ou penais-administrativos: o de Asuka no Kiyomihara (飛鳥淨御原令, 689); o de Taihō (大宝令, 701); e o de Yōrō (養老律令, 718).

Embora nenhuma cópia sua tenha restado, supõe-se que o primeiro deles tenha sido redigido durante o governo de Tenmu a partir de revisões de leis anteriores, tanto insulares como continentais, mas implementado somente no terceiro ano do mandato de Jitō; entre seu período de vigência e a promulgação tardia do código Yōrō, conforme sugerem fontes históricas a eles relacionadas, parece que fizeram parte da ordem administrativa do império o registro de residências, a coleta de tributos individualmente calculados, a subordinação de todas as sessenta províncias à jurisdição da corte imperial palaciana, a conscrição de um rapaz por residência ao serviço militar e a distribuição de cuidados sobre assuntos seculares e religiosos entre os diversos ministérios dos Conselhos de Estado (太政官, *daijōkan*) e de Divindades (神祇官, *jingikan*), que em teoria detinham níveis equivalentes de autoridade sob o jugo máximo do imperador. A hierarquia de cargos burocráticos e governamentais estabelecida por esse sistema se organizava paralelamente àquela dos já mencionados títulos nobiliárquicos conferidos pelo trono aos líderes dos clãs nobres, mas era diretamente influenciada por ela, sempre reservando postos mais altos a membros de famílias com prestígio correspondente e não raro trabalhando as trocas de ministros e oficiais de outras especificidades com base em uma ordem praticamente hereditária de sucessão. Nesse sentido, tanto a legislação como a estrutura administrativa arquipelágica se revelavam como não mais que em parte inspiradas nos mecanismos chineses e confucianos de funcionamento do estado, diferenciando-se deles por sua menor ênfase em seleções concursadas para cargos públicos, por sua maior preservação de privilégios para linhagens historicamente proeminentes, por sua concessão de posições de liderança seculares e sagradas a mulheres, também em vista do lugar social ocupado por suas famílias, e pela própria existência do supracitado Conselho de

Divindades, instituição sem quaisquer precedentes nos modelos continentais e peninsulares de governança (MACEDO, 2017; HENSHALL, 2011) e que tinha por uma de suas funções mais importantes a observação do bom andamento de um calendário anual de ritos executados e financiados pelo imperador. No código Yôrô, que se imagina ter tido relevantes semelhanças com o de Taihô, ficam listados vinte desses rituais, marcadamente variados em suas naturezas, que os vinculavam com os ciclos de cultivo e colheita, com a proteção apotropaica do império, com sua purificação e com a promoção da centralidade do santuário de Ise para o culto aos deuses xintoístas (HARDACRE, 2017). Essa associação sacralizante da figura de um déspota sumo-sacerdote com a preservação harmoniosa dos ciclos da natureza era ademais complementada politicamente por outra prática de calendarização, pouco anterior no ambiente arquipelágico, que previa a nomeação oficial de uma nova era para o mandato de cada líder entronado de Yamato, ficando assim definido como uma prerrogativa sua algum controle poderoso sobre os cursos circular e histórico do tempo<sup>4</sup>.

## 3.2 Contextos

### 3.2.1 Japão, Europa e Estados Unidos

Tanto o *Kojiki* como seu prefácio foram compilados pelo cortesão de segundo grau nobiliárquico Ô no Yasumaro (太安万侶, ?–723), empregado com tal serviço pela imperadora Genmei (r. 707–715) durante quatro meses entre 711 e 712. Segundo ele, seu trabalho não foi mais que transcrever uma criação previamente composta pela personalidade palaciana Hieda no Are (稗田阿礼, ?–?), que com 28 anos recebera ordens do imperador Tenmu (r. 673–686) para memorizar e corrigir as informações dos documentos *Teiki* (帝紀) e *Kyûji* (旧辞) sobre a genealogia imperial e sobre as

---

<sup>4</sup> O início japonês dessa segunda tradição remontava curtamente ao governo do imperador Kôtoku (孝徳天皇, r. 645–654), responsável pela implementação das chamadas Reformas Taika (大化改新) e das primeiras leis penais-administrativas (律令, *ritsuryô*) de Yamato, que deram um início importante para os projetos de centralização do poder e sinificação da ordem administrativa herdados por Tenmu, Jitô, Monmu, Genmei e por outros governantes até meados do século IX. Fora das ilhas, desde a dinastia Shāng (商朝, c. 1600–1045 a.C.), a ascensão de cada novo imperador tradicionalmente acarretava o recomeço da contagem de anos do calendário oficial, e, a partir da dinastia Hàn ocidental (西漢朝, 202–9 d.C.), esse velho hábito foi atualizado pela criação desse mesmo supracitado sistema de nomeação para eras históricas, que procurava inventar títulos especificamente auspiciosos para cada período de regência, simbolizando-se assim a capacidade dos soberanos dinásticos de sectionar o tempo em resposta a condições de boa fortuna, de catástrofes políticas ou naturais (LURIE, 2011).

histórias dos clãs nobres de Yamato. Não se sabe ao certo quais foram os métodos utilizados por Are na sua lida com esses dois textos, nem em quais línguas eles lhe chegaram redigidos (MIETTO, 1996); e ainda se ignora, no que diz respeito aos limites do trabalho de Yasumaro, se o opulento paratexto anotado entre as linhas do *Kojiki* foi ali deixado por ele mesmo ou por outros agentes manipuladores, embora essa última hipótese pareça ser menos provável (YAMAGUCHI, 1992). Oito anos depois da apresentação da obra na corte palaciana, durante o mandato da imperadora Genshō (元正天皇, r. 715–724), foi completada a compilação de uma segunda história do império: o *Nihonshoki* (日本書紀, 720).

Esses dois textos formularam argumentos mitológicos diferentes para legitimar a autoridade dos imperadores de Yamato: enquanto o primeiro documentou seu discurso nas imagens de Amaterasu e da energia gerativa celestial *musuhi* (産巢日), o outro fundou seu universo em preceitos da filosofia chinesa do *yīnyáng* (陰陽論) (YAMAGUCHI; KÔNOSHI, 1997). De todo modo, nenhuma de suas respectivas narrativas surgiu a partir de uma só mitologia xintoísta anterior e organicamente oral, mas de uma complexa diversidade de tradições religiosas, originárias tanto na oralidade como na escrita. Um dos esforços comuns mais relevantes do *Kojiki* e do *Nihonshoki* foi precisamente o de reorganizar essas tradições com vistas ao estabelecimento de uma mitologia oficial unificada (MATSUMAE, 1993). Diferenças contextuais entre os mandatos de Tenmu e Genshō produziram obras inconciliáveis em muitos aspectos, mas movimentos contínuos de exegese comparada trabalharam sua síntese dentro de um mesmo sistema de narrativas e ritos sagrados. Até o fim da era Heian (平安時代, 794–1185), a corte palaciana leu o *Kojiki* como um texto auxiliar à interpretação do *Nihonshoki*, ele sim inicialmente eleito à posição central do cânone legitimador do estado imperial de leis penais-administrativas (KÔNOSHI, 2000).

De outra maneira, a fonte japonesa posteriormente mais antiga a mencionar o *Kojiki* foi a antologia poética do *Man'yōshū* (万葉集, c. 759), em duas ocasiões dentre seus mais de quatro mil poemas, citando tanto sua prosa como sua poesia; depois disso, nas eras Heian (平安時代, 794–1185) e Kamakura (鎌倉時代, 1185–1333), outras obras ainda referenciaram seu texto e seu prefácio direta ou indiretamente, mas seu número é bastante limitado, e os agentes responsáveis por tais referências não pertenciam com relevância alguma a mais que três famílias nobres, quais sejam, as dos Ô (多氏), dos Urabe (卜部氏) e dos Koremune (惟宗氏). Segue abaixo uma breve

lista de anteriores documentos principais que reproduziram ou relataram o conteúdo do livro em questão:

Quadro 3 — Referências ao *Kojiki*, de Nara (710–794) a Kamakura (1185–1333)

Título	Transcrição	Datação	Tipo de referência
万葉集	<i>Man'yōshū</i>	759 <	transcrição de poemas
弘仁私記	<i>Kōninshiki</i>	812	citação do prefácio
新撰龜相記	<i>Shinsenkisōki</i>	830	citação do prefácio
先代旧事本紀	<i>Sendaikujihongi</i>	807–936	revisão de conteúdo
承平私記	<i>Shōheishiki</i>	936	—
琴歌譜	<i>Kinkafu</i>	> 981	—
本朝月令	<i>Honchōgetsurei</i>	900–1000	—
政事要略	<i>Seijiyōryaku</i>	1002	—
長寛勘文	<i>Chōkankanmon</i>	1163–1165	—
袖中抄	<i>Shūchūshō</i>	1186–1187	—

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Yamaguchi e Kōnoshi (1997).

O sobrevivente manuscrito mais antigo do *Kojiki* surge somente depois disso tudo e é conhecido pelo nome de *Shinpukujibon* (真福寺本, 1371–1372), em referência ao templo budista onde ele foi preparado por Ken'yu (賢瑜), um discípulo sob ordens do monge de segunda geração Shin'yu (信瑜, 1333–1382), durante a chamada era Nanbokuchō (南北朝時代, 1336–1392). Seus três volumes foram transcritos entre os anos de 1371, para os tomos I e II, e 1372, para o tomo III, e igualmente editados de acordo com o modelo de encadernação tradicional *kochōsō* (胡蝶装), em que cada par de páginas era feito pela dobra média de uma só folha, sendo ela colada à folha seguinte pela face externa dessa mesma dobradura (MIETTO, 1996). Supostamente, a fonte comum aos volumes primeiro e terceiro do manuscrito foi o chamado *Ōnakatomi Sadayobon* (大中臣定世本), cujo copista transcrevera seus próprios volumes I e III em 1266, sem ter tido acesso ao volume II da obra até 1282, quando enfim conseguiu copiá-lo para completar o documento; já o volume segundo do *Shinpukujibon* derivou do manuscrito *Michimasabon* (道雅本), copiado por Fujiwara no Michimasa em 1263 (YAMAGUCHI; KŌNOSHI, 1997). Pertencendo à mesma tradição de transmissão que o *Shinpukujibon*, há ainda os três documentos coletivamente identificados

como *Isebon* (伊勢本), quais sejam, o *Dôkabon* (道果本), o *Dôshôbon* (道祥本) e o *Shun'yubon* (春瑜本), todos referentes apenas ao volume I do *Kojiki*. Com autoridade concorrente, existe também a tradição de manuscritos própria da família Urabe e, por isso, chamada em seu conjunto de aproximadamente trinta documentos pelo nome de *Urabebon* (卜部本). Todos os seus livros descenderam de um só *Kanenagabon* (兼永本, 1522), supostamente transcrito por Urabe no Kanenaga a partir de alguma cópia sua do *Kanefumibon* (兼文本, 1268), que teria sido produzido por Urabe no Kanefumi com base no supracitado volume II do *Michimasabon* e de outros dois volumes, I e III, sem origem definida (YAMAGUCHI; KÔNOSHI, 1997). Dito isso, as cópias arquetípicas do *Kojiki* mais altamente consideradas por seus estudiosos no Japão ainda são, em tradições diferentes, o *Shinpukujibon* (1372) e o *Kanenagabon* (1522).

A primeira versão impressa da obra, intitulada *Kan'ei Kojiki* (寛永古事記, 1644), apareceu nas décadas iniciais da era Edo (江戸時代, 1603–1868), teve por fonte algum manuscrito da linhagem de transmissão dos *Urabebon* e, logo depois de ser publicada, já foi consultada como texto-base para uma segunda cópia mecânica, a chamada *Gôtô Kojiki* (鰐頭古事記, 1687), inovadoramente preenchida com os comentários marginais de Deguchi/Watarai Nobuyoshi (出口延佳/渡会延佳, 1615–1690), um sacerdote xintoísta então alocado no santuário de Ise. No século seguinte, com a ascensão dos estudos nativistas (国学), o documento antigo compilado por Yasumaro teve enfim um primeiro destaque centralmente canonizado, em grande parte a partir das pesquisas empreendidas por Motoori Norinaga (本居宣長, 1730–1801) e por ele registradas nos 44 volumes do seu monumental *Kojikiden* (古事記伝, 1798), que fundou toda uma tradição de investigações filológicas do poema, não somente apresentando explicações sobre seu conteúdo narrativo, mas também suplementando seu texto, integralmente escrito em letras chinesas, com transliterações no idioma japonês. Um segundo nome influentíssimo desse tempo foi o de Hirata Atsutane (平田篤胤, 1776–1843), outro intelectual nativista, cujos estudos teológicos sobre o xintoísmo antigo e sobre seus textos representativos foram referidos por inúmeros autores, tanto japoneses como estrangeiros, no caso dos séculos modernos que lhe vieram em seguida.

Com a chegada do período Meiji (明治時代, 1868–1912), vieram também as primeiras traduções europeias do *Kojiki* e, logo em seguida, mais uma nova vertente



de leituras sobre a obra, marcadamente internacional e multidisciplinar, com maiores atenções voltadas a interpretações a partir de lentes mais familiares às grandes áreas da mitologia comparada, da historiografia, da etnologia, dos estudos folclóricos e literários. Duas dessas pioneiras traduções foram a de Basil Hall Chamberlain (1850–1935), feita para o inglês britânico com base na integralidade do texto japonês antigo e intitulada *Translation of “Ko-ji-ki” (古事記) or “Records of ancient matters”* (1882), e a de Léon Louis Lucien Prunol de Rosny (1837–1914), feita para o francês com base apenas no volume I do texto japonês antigo e intitulada *Koziki : Memorial de l’antiquité Japonaise : Fragments relatifs a la théogénie du Nippon* (1883), o que situa com boa clareza o processo inicial de abertura do debate para outros continentes no contexto pouco surpreendente daquele ainda vivo orientalismo franco-britânico (HIRAFUJI, 2013). Outros nomes expoentes desse momento ou muito influentes sobre ele, tanto na Europa como no Japão, foram: Edward Burnett Tylor (1832–1917), precursor da antropologia cultural inglesa que apresentou conferências comparatistas sobre os mitos xintoístas da alta antiguidade na London Royal Anthropological Society; Friedrich Max Müller (1823–1900), filólogo também de participação fundadora nos estudos de religião e que esteve em contato epistolar e pessoal com Chamberlain enquanto este fazia sua tradução supracitada; Karl Florenz (1865–1939), acadêmico que lecionou disciplinas sobre língua e literatura alemãs na Tōkyō Teikoku Daigaku (東京帝国大学), escreveu uma história da literatura japonesa e traduziu os mitos xintoístas registrados no *Kojiki* e em outras obras antigas; Leo Frobenius (1873–1938), etnógrafo que produziu trabalhos relevantes no campo da mitologia comparada; Iida Nagao (飯田永夫, 1854–1918), que traduziu a introdução de Chamberlain à sua já citada tradução, anotando-a com a companhia de outros seis estudiosos; Takagi Toshio (高木敏夫, 1876–1922), iniciador da aplicação de métodos alemães, por ele aprendidos em alguma medida sob a tutela de Karl Florenz, na mitologia comparada japonesa; e Tsuda Sōkichi (津田左右吉, 1873–1961), importantíssimo historiador e crítico literário.

Publicadas já nas décadas iniciais do século XX, as teses desse último autor foram mesmo fundadoras dos chamados “estudos de formação” (成立論, *seiritsuron*), depois avançados por pesquisadores como Ishimoda Tadashi (石母田正, 1912–1986) e Okada Seiji (岡田精司, 1929–2009), que muitas vezes compararam as narrativas mitológicas do *Kojiki* e do *Nihonshoki* com suas supostas versões anteriores, posteriores e contemporaneamente extratextuais, buscando assim discernir tanto seus

contextos de concepção como alguma forma arquetípica do que seria uma antiga mitologia japonesa. De maneira responsiva a essa tendência, a partir da década de 1960, trabalhos de Saigô Nobutsuna (西郷信綱, 1916–2008), Kônoshi Takamitsu (神野志孝光, 1946–) e Yamaguchi Yoshinori (山口佳紀, 1940–) fizeram surgir a linha de pesquisa dos “estudos de obra” (作品論, *sakuhinron*), que preferiram análises dos dois documentos embasadas em exercícios de leitura atentíssimos às suas supostas ecologias internas de sentidos, fundamentalmente inconfundíveis entre si. Muitas outras personalidades acadêmicas participaram desse mais recente centenário de debates japoneses sobre o **Kojiki**, sendo estes alguns de seus exemplos mais emblemáticos: Kurano Kenji (倉野憲司, 1902–1991), grande estudioso da literatura antiga que propôs a inserção do documento compilado por Yasumaro no amplo gênero estrangeiramente definido como poesia épica; Matsumura Takeo (松村武夫, 1883–1969), pesquisador de suma importância para os estudos modernos sobre os mitos xintoístas; Takeda Yûkichi (武田祐吉, 1886–1958), que escreveu sobre a estrutura da obra e sobre os famosos poemas-canções compartilhados entre ele e o **Nihonshoki**; e Yoshii Iwao (吉井巖, 1922–1995), cujas contribuições participaram equilibradamente tanto dos estudos de formação como dos estudos de obra acima mencionados. Nesse mesmo século, para além de fartas reedições do texto, houve também traduções integrais para alguns idiomas modernos: em japonês, os *Kojiki* (1956; 1979; 1997) de Takeda Yûkichi, de Nishimiya Kazutami (西宮一民, 1924–2007), de Yamaguchi e Kônoshi; em alemão, o *Kojiki* (1940), de Kinoshita Iwao (木下祝夫, 1894–1980); em francês, o *Le Kojiki* (1969), de Masumi (1923–?) e Maryse Shibata (?–?); em italiano, o *Ko-gi-ki: Vecchie, cose, scritte; libro base dello shintoismo giapponese* (1938), de Mario Marega (1902–1978); em inglês, o estadunidense *Kojiki* (1968), de Donald L. Philippi (1930–1993); e, em português, o brasileiro *Kojiki ou “Relatos de fatos do passado”* (1996), de Luís Fábio Marchesoni Rogado Mietto.

O contexto atual dos estudos japoneses e internacionais sobre o **Kojiki** é variadíssimo e exigirá levantamentos muito mais extensos do que os que este trabalho comportaria, mas parece fácil pelo menos uma informação geral acerca de suas maiores tendências: passados os primeiros cinquenta anos de experimentações com uma leitura atenta estritamente à materialidade textual interna ao poema, vem se acomodando algum entendimento de que seja vantajoso tentar afrouxar as rigorosas

exigências metodológicas de suas investigações em nome de uma ampliação do seu escopo possível, o que vem favorecendo até mesmo tentativas de reconciliação entre essas tradições recentes dos estudos de obra e dos estudos de formação (WITTKAMP, 2020). Também situadas nesse contexto novo de pesquisas, estas foram algumas das traduções europeias feitas para a integralidade do livro desde o começo dos anos 2000: em italiano, o *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, de Paolo Villani (2006); em espanhol, o *Kojiki: crônicas de antiguos hechos de Japón*, de Carlos Rubio e Tani Moratalla (2008); em alemão, o *Kojiki — Aufzeichnung alter Begebenheiten*, de Klaus Antoni (2012); em inglês estadunidense, o *The Kojiki: an account of ancient matters*, de Gustav Heldt (2014).

### 3.2.2 Brasil

O primeiro texto redigido no Brasil com maior foco sobre o **Kojiki** parece ter sido o *Bosquejo sobre Kojiki* (1983), de Geny Wakisaka (?–2022), professora e pesquisadora então atuante na Universidade de São Paulo (USP). Em seu breve ensaio, ela apresenta o livro a partir de seu contexto na alta antiguidade, de seu conteúdo narrativo e de supostas origens orais para sua estruturação, identificando-o como uma obra prosaica de conteúdo parcialmente histórico, lida modernamente com estatuto de literatura por conta dos diversos mitos e contos folclóricos nela registrados. Ainda que sucinta, sua bibliografia era atualizadíssima e toda editada entre as décadas de 1950–1980, com maior espaço dado a autores japoneses, como Kurano Kenji, Takeda Yûkichi e Kojima Noriyuki (小島憲之, 1913–1998), mas também citando os trabalhos de Max Müller sobre mitologia e linguagem.

Uma década depois dessa abertura do debate no Brasil por Wakisaka (1983), a central figura de Luís Fábio Marchesoni Rogado Mietto lhe deu seguimento inicialmente em três artigos acadêmicos. No primeiro deles, *Estudos preliminares acerca do processo de elaboração da obra Kojiki* (1993), o autor incluiu uma tradução comentada sua para o prefácio de Yasumaro, até então inédito em português. Depois, em seu *Estudo contrastivo da imagem da morte através da leitura das narrativas históricas gregas e japonesas* (1994), ele buscou indícios de percepções culturais da Grécia e do Japão antigos sobre a mortalidade humana por meio de uma leitura comparada da **Ilíada**, da **Odisseia**, do **Kojiki** e do **Nihonshoki**. Terceiramente, em *O Kojiki e o universo mitológico japonês da antiguidade* (1995), situando a obra em um contexto

extenso entre os séculos VI e VIII, ele apresentou uma tradução de seus capítulos iniciais, até o episódio em que o deus Susanoo é banido dos céus e da terra. Com a coerente exceção de seu segundo artigo, toda a bibliografia utilizada nesses textos por Mietto foi japonesa e editada entre as décadas de 1940–1990, pendendo seus interesses para as áreas da história social, da história da literatura e dos estudos de mitologia.

No ano seguinte a seu último artigo publicado, o pesquisador ainda defendeu sua dissertação de mestrado em História Social, intitulada *Kojiki ou “Relatos de fatos do passado”: apresentação com notas analíticas da mais antiga crônica histórica japonesa do século VIII* (1996). Em suas primeiras páginas, ele outra vez demonstrou a situação do **Kojiki** no contexto recortado entre os mandatos das imperadoras Suiko (r. 593–628) e Genmei (r. 707–715), assim narrando a formação do antigo estado de leis penais-administrativas e descrevendo as principais instituições que atuaram nos funcionamentos da economia e da administração de Yamato durante esse período. Além disso, tendo organizado uma cronologia de manuscritos e edições da obra de Yasumaro até o fim século XX, o autor deu preferência para breves discussões sobre a suposta confluência de elementos escritos e orais na composição do poema e sobre dificuldades geralmente associadas à ortografia de sua primeira redação.

Mietto (1996) traduziu a integralidade do **Kojiki** com base na cópia diplomática preparada por Ogihara Asao, publicada em 1973, a partir do texto em japonês antigo, com auxílio de anotações críticas e interpretações nos idiomas clássico e moderno. Para a produção de suas próprias notas de apoio, o autor recorreu a bibliografias ocidentais e japonesas, com destaque explicitado a Ôbayashi Taryô (大林太良, 1929–2001), Tsuda Sôkichi (1873–1961) e Tsuchihashi Yutaka (土橋寛, 1909–1998), autoridades vinculadas às áreas da etnologia, da historiografia e dos estudos literários. No corpo principal da tradução, a transliteração de nomes próprios de deuses, pessoas, localidades e objetos foi feita de acordo com suas pronúncias modernas em japonês, por meio de uma certa adaptação do sistema Hepburn, reformada apenas para marcar a distinção arcaica entre os fonemas /o/ e /wo/. Ademais, o estudioso suplementou a falta de pontuação e de seccionamento característica de manuscritos anteriores da obra com a estruturação prevista para o documento pela cópia diplomática supracitada; e, das centenas de glosas explicativas deixadas em meio às linhas do poema de Yasumaro, ele traduziu somente aquelas que julgou não serem “redundantes” em

um ambiente ortográfico brasileiro, suprimindo anotações originais mais frontalmente referentes à escrita sino-japonesa antiga. Em seus trabalhos, Mietto (1993; 1994; 1995; 1996) demonstrou reconhecer a existência simultânea do **Kojiki** nos universos da historiografia, da narrativa oral, das literaturas e da poesia, embora tenha de fato tendido à sua interpretação por meio de lentes mais familiares a essas duas primeiras áreas de interesse. Assim como Wakisaka, suas pesquisas foram desenvolvidas em vínculo com a USP, e seus artigos foram todos publicados pela revista **Estudos Japoneses**.

Para pensar o recentíssimo momento da recepção do **Kojiki** no Brasil, procurei fazer algum levantamento limitado de publicações que aqui tenham se interessado por avançar seu debate. Partindo de uma revisão dos dados apresentados em Cunha e Zitto (2021) e de sondagens nos repositórios institucionais da USP e das 69 universidades federais hoje atuantes no país, avancei essa investigação digitalmente, com o seu escopo ainda limitado a edições comerciais de traduções do livro e a teses, dissertações e trabalhos de conclusão de curso (TCCs) que tenham citado a palavra-chave “*Kojiki*” ao menos uma vez, seja em seu texto principal, seja em seu paratexto anotado. Seguindo tais critérios, encontrei apenas uma tradução do documento comercialmente disponível, feita com base exclusiva na mitologia de seu primeiro tomo, e 37 trabalhos acadêmicos, desenvolvidos por pesquisadores de dezenove instituições de ensino diferentes.

A bem da verdade, esse único livro circulante e à venda que mencionei, intitulado *A origem do Japão: mitologia da era dos deuses*, não parece se reconhecer como uma tradução: sua ficha catalográfica identifica as professoras pesquisadoras Nana Yoshida e Lica Hashimoto, ainda ativas na USP, e o ilustrador gaúcho Carlo Giovani com o trabalho de autores, e não de tradutores. Sua primeira edição foi publicada pela passada Cosac Naify (2015), mas hoje pertence ao catálogo da SESI-SP (2018), participando da coleção *Mitos do mundo*, dedicada a projetos que atenciosamente conjugaram imagem e texto para elaborar recontagens em português de tradições narrativas ameríndias, afro-brasileiras, indianas, russas, judaicas, ciganas, gregas e japonesas. No caso do volume que aqui discuto, vêm representados quatro grandes arcos contíguos da mitologia do primeiro tomo do **Kojiki**, abarcando histórias desde as linhas de abertura do poema até o episódio do primeiro casamento do deus Ninigi, e muitas das páginas de sua prosa também exibem as ilustrações de Giovani, baseadas em fotografias de esculturas de papel preparadas pelo artista especificamente para

esse projeto. Antropônimos, topônimos e outros substantivos próprios aparecem ora em português, por meio de traduções mais ou menos livres de seus significados morfológicos e culturais, ora em japonês moderno, por meio de transliterações italicizadas em um sistema de conversão desenvolvido pelas próprias autoras, próximo das regras de representação linguística do nosso vigente acordo ortográfico: por exemplo, o nome divino Ninigi, supracitado, cuja última sílaba nativa se constitui em um /g/ oclusivo seguido de /i/, fica grafado segundo esse método como “Ninigui”.

Entendendo que as barreiras classificatórias entre o que sejam um original, sua tradução e sua adaptação são principalmente ideológicas (OITTINEN, 2000), incluo esse livro na listagem de obras tradutoras do texto de Yasumaro pelos seguintes motivos operacionais: (1) das dez referências sugeridas ao leitor pelas autoras como fonte de estudo seguinte sobre a mitologia japonesa antiga, cinco abordam o tema de forma geral, e as outras cinco ou tratam apenas do **Kojiki** ou são suas traduções em idiomas diferentes; (2) a norma tradutória brasileira parece aceitar projetos parciais de tradução comercial para obras japonesas clássicas de maior extensão nativa, como nos casos prosaico de Hashimoto (TONERI, 2019) e poético-antológico de Cunha (2020; 2019); (3) seu texto foi recebido na aparente função de substituto ou referente para o do **Kojiki** japonês em alguns trabalhos acadêmicos, como a dissertação de Rodrigues (2018) e o TCC de Anjos (2020). Embora não haja paratextos nesse livro que o restrinjam a qualquer categoria literária mais específica, a acessibilidade de seu registro e a colaboração intensa entre seu texto e suas imagens, de teor lúdico bastante acentuado, talvez possam identificar o seu projeto como um exemplar de literatura infanto-juvenil. Penso que venha daí a maior parte do motivo para o apagamento da palavra “tradução” e de suas variantes no seu aparato paratextual, mas também creio que esse tipo de hesitação em reconhecer reescritas dirigidas a públicos jovens como traduções reais (OLIVEIRA, 2019) não poderia ser aqui um grande impedimento para o tratamento, pelo menos provisório, de *A origem do Japão* como a primeira — e ainda única — tradução comercialmente disponível do **Kojiki** no Brasil.

Já no cenário acadêmico, nossa recepção da obra parece ter se desenvolvido com uma capilaridade tão extensa como rarefeita: extensa porque os 37 trabalhos que levantei foram produzidos por pesquisadores atuantes em todas as regiões do país e em diversas áreas mais ou menos próximas das humanidades, desde os estudos de literatura até a educação física; rarefeita porque 13 desses títulos mencionam a palavra “*Kojiki*” apenas uma vez, com mais 13 deles citando-a menos de dez vezes em

dezenas ou centenas de páginas escritas. No quadro seguinte, organizo uma cronologia desses estudos, assinalando suas referências de publicação, seu gênero textual, as instituições de ensino e as áreas de formação de seus autores, seu número de menções à palavra-chave “*Kojiki*” e as abordagens diferentes com que eles leram a obra no contexto de suas pesquisas.

Quadro 4 — Teses, dissertações e TCCs de universidades federais sobre o *Kojiki*, 1996–2023

Referência		Gênero textual	Área de formação	Instituição responsável	Menções a “ <i>Kojiki</i> ”	Abordagem <sup>5</sup>
Cavalcanti	2023	Tese	Comunicação	UFPE	4	mitológica
Freire	2023	TCC	História da arte	UNIFESP	10	transdisciplinar
Ariano	2022	Dissertação	História da arte	UNIFESP	2	mitológica
Machado	2022	Dissertação	Educação	UFBA	5	historiográfica
Spíndola	2022	Dissertação	História	UNIFESP	1	mitológica
Bardaouil	2021	Dissertação	História da arte	UNIFESP	2	mitológica
Costa	2021	Dissertação	História	UFRRJ	1	historiográfica
Pinto	2021	Dissertação	Letras	USP	4	mitológica
Rocha	2021	TCC	Arquitetura	UFG	1	historiográfica
Zitto	2021	TCC	Letras	UFRGS	58	transdisciplinar
Anjos	2020	TCC	Letras	UFAM	50	mitológica
Ichikawa	2020	Dissertação	Letras	UTFPR	4	mitológica
Silva	2019	Dissertação	Comunicação	UFPA	1	mitológica
Silva	2019	TCC	Letras	UFRJ	27	mitológica
leiri	2018	TCC	Educação física	UFPR	1	mitológica
Lêdo	2018	TCC	Biblioteconomia	UFRN	1	mitológica
Martins	2018	TCC	Letras	UFRGS	13	transdisciplinar
Rodrigues	2018	Dissertação	Letras	USP	106	transdisciplinar
Franco	2017	Dissertação	Educação física	UFRN	3	mitológica

<sup>5</sup> As cinco categorias que utilizei aqui não têm a pretensão de diferenciar discretamente as várias abordagens empregadas por esses trabalhos em suas leituras mais ou menos pontuais do *Kojiki*, mas tentam discernir tendências ou preferências por determinadas lentes interpretativas, em geral associadas a disciplinas específicas, em nossos exercícios de leitura e apresentação da obra. Provisoriamente, tento definir essas resumidas classificações como: (1) mitológica, para definições de um *Kojiki* na condição privilegiada de texto sagrado ou repositório de mitos xintoístas, mais aproximadas das áreas da antropologia, dos estudos de religião e de literatura; (2) historiográfica, para aquelas leituras que enfatizam seu estatuto de documento histórico, representativo da ideologia e da realidade social de certos grupos, em certos contextos, apenas em parte caracterizado por sua poesia e por seus mitos, reconhecidos ou não como, fundamentalmente, fabricações da intelectualidade palaciana antiga; (3) literária e linguística, para identificações do *Kojiki* como poema, como um texto de forma destacadamente sensível e interessante à crítica literária, ou mesmo como exemplar de estágios anteriores do idioma e da ortografia japoneses; (4) transdisciplinar, para visões do texto que o percebem e divulgam como uma entidade equilibradamente funcionalizada por orquestrações de todos esses outros aspectos, de boa parte deles ou de seu encontro com ainda outras presenças suas.

Abreu	2016	Dissertação	Letras	USP	2	mitológica
Canto	2016	Dissertação	Artes	UFPA	3	mitológica
Lourenção	2016	Tese	Antropologia	UFSCar	5	mitológica
Reis	2016	Dissertação	Letras	UnB	50	transdisciplinar
Rocha	2016	Dissertação	Direito	UFMG	12	mitológica
Coutinho	2015	Dissertação	Arquitetura	UFPE	1	mitológica
Hichmeh	2014	Dissertação	História	UFPR	5	mitológica
Lima	2014	TCC	História	UFRGS	103	historiográfica
Cernicchiaro	2013	Tese	Letras	UFSC	1	mitológica
Kubota	2012	Dissertação	Letras	UFPR	3	literária
Yamamoto	2012	Dissertação	Letras	UFMS	1	literária
Nunes	2011	Tese	Letras	UFMG	1	mitológica
Lourenção	2009	Dissertação	Antropologia	UFSCar	2	mitológica
Seo	2009	Dissertação	Artes	UFMG	1	transdisciplinar
Silva	2008	Dissertação	Letras	UFMG	1	mitológica
Ogassawara	2006	Dissertação	Letras	UnB	4	linguística
Souza	2004	Tese	Letras	UFBA	1	linguística
Mietto	1996	Dissertação	História	USP	—	historiográfica

Fonte: Elaborado pelo autor para o presente trabalho.

As traduções de Mietto, parciais (1993; 1995) e integral (1996), foram incluídas entre as referências bibliográficas de sete desses trabalhos; a parcial de Yoshida e Hashimoto (2015; 2018), foi mencionada em dois textos; e a minha (2021), também parcial e referente ao tomo I da obra, em somente outro TCC. Os autores brasileiros que nos citaram foram: Freire (2023), Rocha (2021), Zitto (2021), Anjos (2020), o TCC de Silva (2019), Rodrigues (2018), Reis (2016) e Lima (2014), somando um total de oito publicações que declaradamente embasaram parte de sua leitura do *Kojiki* em alguma reescrita sua feita para o português brasileiro. Edições japonesas, nas línguas antiga, clássica ou moderna, foram mais raras, aparecendo nas bibliografias de somente seis trabalhos: Pinto (2021), Zitto (2021), o TCC de Silva (2019), Rodrigues (2018), Reis (2016) e Mietto (1996). Em contrapartida, menções a traduções da obra para o inglês, de Chamberlain (1882) e Philippi (1968), totalizaram aparições em dez dos títulos que levantei: Zitto (2021), Anjos (2020), o TCC de Silva (2019), leiri (2018), Rodrigues (2018), Reis (2016), Lourenção (2016; 2009), Hichmeh (2014) e Mietto (1996). A tradução espanhola de Rubio e Moratalla (2008) foi felizmente lembrada pelo TCC de Anjos (2020). Por fim, 25 textos entre os 37 levantados não citam



qualquer edição ou tradução do **Kojiki** quando se referem a ele em parte de suas reflexões. Cruzando essas informações com aquelas organizadas no quadro acima, percebo como possíveis características da recepção e do debate contemporâneos sobre o livro no Brasil: primeiramente, uma certa triangulação de tradições literárias e tradutórias entre nós, parte das anglofonias e o Japão, presente por inteiro em cada um dos cinco trabalhos de Zitto (2021), Silva (2019), Rodrigues (2018), Reis (2016) e Mietto (1996); secundamente, uma preferência quase indisputável por abordagens do **Kojiki** mais dedicadas a lê-lo em suas supostas condições de texto sagrado xintoísta ou reservatório de narrativas mitológicas, não raro imaginadas como se essa sua forma escrita fosse mesmo alguma representação ou reprodução confiável de um certo conjunto anterior de mitos, já coeso, coerente e até mesmo essencialmente japonês desde sua suposta pré-existência oral.

### 3.3 Texto e paratextos

#### 3.3.1 Língua cantora do texto

Em uma explicação introdutória e mais tranquila, o **Kojiki** (712) é um texto predominantemente prosaico, com 112 poemas distribuídos em meio a suas linhas, e foi escrito por meio de uma ortografia baseada apenas em sinogramas (漢字, *hànzì*). Sem dúvidas, o idioma de composição da sua poesia foi o japonês antigo ocidental, desenvolvido entre as eras Asuka (592–710) e Nara (710–794) dentro da chamada família japônica de línguas, que por sua vez existiu na área de convergência linguística (*Sprachbund*) altaica, tendo maior proximidade com os idiomas coreanos, mas também interagindo de maneira importante com os idiomas ainu e chinês. Não cabendo aqui uma apresentação extensa de sua gramática, limitei as descrições abaixo àqueles seus aspectos mais interessantes ao projeto tradutório que apresento neste trabalho, dando atenção principal à sua fonologia e a poucos elementos de sua morfossintaxe verbo-nominal, sempre de acordo com seu tratamento pelo longo estudo de Vovin (2020), poucas vezes anotado pelos de Miyake (2003) e Bentley (2001).

Seu aparato fonético-fonológico consistia em apenas 13 consoantes e 8 vogais. Nenhum desses sons consonantais podia assumir posições finais em nível silábico ou vocálico, se bem que falantes com maiores graus de educação talvez fossem aptos à pronúncia de consoantes em posição de coda nos casos de empréstimos lexicais

do idioma chinês. Os únicos fonemas consonantais a ocorrerem em posição inicial de palavra eram: a oclusiva labial desvozeada /p/; a oclusiva dental desvozeada /t/; a oclusiva velar desvozeada /k/; a nasal labial /m/; a nasal dental /n/; a fricativa dental desvozeada /s/; a semivogal labial /w/; a semivogal palatal /y/. Morfemas em quaisquer outras posições podiam ser iniciados tanto por eles como pelos seguintes sons restantes: a oclusiva labial vozeada e prenasalizada /<sup>m</sup>b/; a oclusiva dental vozeada e prenasalizada /<sup>n</sup>d/; a fricativa dental vozeada e prenasalizada /<sup>n</sup>z/; a oclusiva velar vozeada e prenasalizada /<sup>ŋ</sup>g/; o tepe /r/<sup>6</sup>. Nos casos da fonologia de empréstimos vocabulares, todos esses sons do japonês antigo ocidental podiam ocupar posições de início de palavra.

Por sua vez, os oito fonemas vocálicos supostos para o sistema são: a central baixa estirada /a/; a posterior alta arredondada /u/; a anterior alta estirada /i/; a pré-anterior média estirada /e/; a pré-posterior média arredondada /o/; a anterior médio-baixa estirada /ɛ/; a central alta estirada /i/<sup>7</sup>; a central média estirada /ə/. A linguística japonesa tradicional subdivide parte desse paradigma nas duas classes vocálicas *kôru* (甲類, /i/, /e/, /o/) e *otsurui* (乙類, /i/, /ɛ/, ə/), por um conhecimento retrospectivo sobre quais sons se confundiram para formar o sistema vocálico do japonês médio, desenvolvido entre as eras Heian (794–1185), Kamakura (1185–1333) e Muromachi (1333–1573). Segue abaixo um quadro em que organizei tanto as descrições articulatorias de todos os fones e fonemas do japonês antigo ocidental como duas de suas possíveis notações latinas, correspondentes ao Alfabeto Fonético Internacional (IPA) e à tradição linguística japonesa (TLJ), seguidas de uma lista de exemplos provisoriamente equivalentes desses sons dentro do sistema fonológico do português brasileiro, representado aqui na ortografia latina padrão.

Quadro 5 — Descrições e notações de consoantes e vogais do idioma japonês antigo ocidental

	Descrição articulatoria			Notação IPA	Notação TLJ	Pares PTBR
Conso-	labial	oclusiva	desvozeada	p	p	pé
	labial	oclusiva	vozeada	<sup>m</sup> b	b	também
	labial	nasal	—	m	m	mau

<sup>6</sup> A hipótese predominante parece definir /p/ como uma oclusiva bilabial desvozeada, mas é possível que sua articulação tenha sido a de uma fricativa bilabial /Φ/, ou mesmo de uma fricativa glotal /h/. Além disso, /s/ e /z/ podem ter sido articuladas como as fricativas palatais /c/ e /j/ (MIYAKE, 2003).

<sup>7</sup> Alguns autores diferenciam as notações do fonema /i/ e de seu fone correspondente [i] (VOVIN, 2020), mas optei por uniformizá-las como /i/ e [i], assim como fizeram outras referências (BENTLEY, 2001), com o intuito de mais discernir as representações linguísticas do Alfabeto Fonético Internacional e da tradição japonesa.

	labial	semivocálica	—	w	w	ag <u>u</u> entar
	dental	oclusiva	desvozeada	t	t	ta <u>ç</u> o
	dental	oclusiva	vozeada	<sup>n</sup> d	d	an <u>d</u> ar
	dental	nasal	—	n	n	na <u>n</u> avio
	dental	fricativa	desvozeada	s	s	sa <u>ç</u> o
	dental	fricativa	vozeada	<sup>n</sup> z	z	zan <u>z</u> ar
	dental	tepe	—	r	r	fa <u>r</u> ol
	palatal	semivocálica	—	y	y	jo <u>i</u> ô
	velar	oclusiva	desvozeada	k	k	ça <u>ç</u> a
	velar	oclusiva	vozeada	<sup>n</sup> g	g	han <u>g</u> ar
Vogais	baixa	central	estirada	a	a	ar <u>ç</u> o
	médio-baixa	anterior	estirada	ɛ	ë	pe <u>s</u> a
	média	pré-anterior	estirada	e	e	pe <u>s</u> o
	média	central	estirada	ə	ö	l <u>ã</u>
	média	pré-posterior	arredondada	o	o	o <u>ç</u> o
	alta	anterior	estirada	i	i	il <u>h</u> a
	alta	central	estirada	ɨ	ï	—
	alta	posterior	arredondada	u	u	u <u>v</u> a

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Vovin (2020) e Bentley (2001).

Considerando-se a existência das sílabas /*yi*/, /*wu*/, o idioma japonês antigo ocidental criava todo o seu léxico com base em um rígido esquema fonotático [C]VCVCV...<sup>8</sup>, e não parece haver consenso nem evidências bastantes para maiores investigações sobre como funcionava seu pressuposto sistema de entonação (*pitch accent*) (VOVIN, 2020). Dito isso, meu particular objetivo para fazer essas descrições da fonologia dessa língua é o de mostrar concretamente como o nosso próprio sistema fonético-fonológico, do português brasileiro, pouco precisa se reinventar para produzir com alto grau de semelhança os sons e as palavras nativas da alta antiguidade de Yamato, tal como vêm descritos pela linguística histórica contemporânea: o único corpo de fato estranho à nossa articulação habitual seria o da vogal /*i*/, alta, central e estirada, além de talvez alguns ditongos. Soluções gráficas como a da linguística tradicional para a transliteração fonética de consoantes e vogais desse idioma têm ademais a vantagem de nos revelar, mesmo se apenas visualmente, os diferentes valores de cada som seu por meio de letras e diacríticos familiares em todo o seu conjunto à

<sup>8</sup> Caso haja algum interesse sobre os principais processos morfofonológicos acarretados pelo esquema fonotático do japonês antigo ocidental e, mais especificamente, do japonês antigo ocidental anterior, ficam sugeridas outra vez as leituras de Vovin (2020) e Bentley (2001).

ortografia brasileira, se entendermos o trema como um elemento ainda sujeito a revivificações pontuais. Daqui em diante, por conta de sua acessibilidade ortográfica assumidamente maior, utilizarei neste trabalho apenas a notação japonesa tradicional.

Ainda assim, outros aspectos desse idioma japonês lhe parecem ser um pouco mais idiossincrásicos, de transposição mais ou menos difícil ao sistema gramatical da língua portuguesa. Por primeiro exemplo, mais sucinto, a ordem predominante de suas frases seguia um padrão SOV, estrangeiro à nossa sintaxe canônica, mas comum a todas as mais faladas línguas modernas da família altaica, como o coreano, o mongol, o turco, e à maioria dos idiomas hoje viventes no mundo. Além disso, há o caso mais complexo da categoria de oposição gramatical entre níveis neutros, humildes e honoríficos de linguagem, até hoje emblemática das gramáticas e sociolinguísticas nipo-coreanas, por exemplo mais aproximado. A modificação de um termo nominal ou verbal por marcadores honoríficos operava no sentido de morfologicamente reconhecer a autoridade relativa de seu ente referente ou de seu agente, e marcadores de humilhação modificavam nomes e verbos funcionando dentro dessa mesma lógica, mas com vistas a reconhecer a inferioridade relativa de seu ente referente ou de seu agente no próprio discurso.

Com um paradigma algo mais simples que os de estágios posteriores da língua, o japonês antigo ocidental tinha apenas dois marcadores nominais de honorificação: o prefixo *mi-*, usado para substantivos e verbos substantivados; e o sufixo plural *-tati*, de uso restrito para objetos animados. Por sua vez, seus marcadores verbais de honorificação eram ao menos oito: o sufixo verbal não final *-as/-ös-*, com poucas ocorrências atestadas de uma variante irregular *-es-*; o verbo auxiliar *tamap-/tab-*, predominantemente usado para ações de deidades ou imperadores; o verbo auxiliar *imas-*, para deidades e imperadores, mas também para pessoas com graus ordinários de autoridade, como o de um pai sobre suas crianças; o verbo auxiliar *wos-*, para ações de pessoas de altíssima nobreza, com maior destaque para imperadores; o verbo auxiliar *kikös-*, de rara ocorrência; o verbo auxiliar *mes-*, usado exclusivamente para ações de deidades ou imperadores; o verbo auxiliar *sirasimes-*, de rara ocorrência; e o verbo auxiliar *nötamap-/nöritab-/nötab-*, que parece expressar autoridades de menor distância, seja entre membros da nobreza, seja entre pessoas ordinárias. Do outro lado desse espectro, havia seis verbos auxiliares de humilhação: *matur-*; *tatematur-*; *tamapë-*; *tamapar-/tabar-*; *mawos-*; e *mawi-*. Cada um desses treze verbos auxiliares podia também ser utilizado como um verbo independente, mantendo seus valores

honoríficos ou humildes, mas acrescidos de novos sentidos específicos (VOVIN, 2020). Na alta antiguidade, embora seja verdade que essas características gramaticais familiarizavam as línguas coreanas e o japonês antigo ocidental, também é fato que elas muito contrastavam formalmente este idioma e aquele impresso nas literaturas chinesas de seu mesmo tempo, o que interferia direta e profundamente nas textualidades escritas e poéticas de Yamato.

### 3.3.2 Letras do texto

Costuma-se entender que a estrutura silábica do chinês médio era tonal e se conformava a um esquema básico [C]V[C], com possível participação de semivogais entre uma consoante inicial e o núcleo vocálico. Sua morfologia tinha uma vastíssima preferência por monossílabos e raramente recorria a inflexões ou afixações, assim adquirindo uma identidade tipicamente isolante, e sua sintaxe estabelecia relações gramaticais entre termos de uma mesma frase por meio de partículas preposicionais e pela própria ordem de disposição dessas palavras, que seguia um padrão SVO. As origens do sistema ortográfico utilizado no século VIII para o registro desse idioma remontam aos últimos duzentos anos de mandato da antiquíssima dinastia Shāng (商朝, c. 1600–1050 a.C.), e seus caracteres fundadores parecem ter sido pictogramas, ou seja, ilustrações mais rigidamente convencionalizadas de objetos e de alguns poucos conceitos mais abstratos: por exemplo, a versão de então para a letra 馬 desenhava em si um cavalo, com um conjunto de crina, cauda e patas que talvez ainda esteja bem visível na modernidade. No tempo da dinastia Zhōu (周朝, c. 1050–256 a.C.), os limites funcionais dessa primeira pictografia foram superados por sua transformação em um complexo modelo de escrita logográfica, cujos caracteres substituíram seus retratos quase diretos de um mundo sensível por representações de unidades linguísticas munidas de significação, entre os níveis do morfema e do vocábulo completo (GNANADESIKAN, 2009). Um fator determinante para a diferenciação funcional entre pictogramas e logogramas é a capacidade exclusiva destes à expansão de seu vocabulário por meio de rébus, ou seja, do uso de uma letra convencionalmente referente a uma determinada unidade morfológica para a representação de alguma outra que lhe seja homônima, troca mais difícil de ser feita sem a associação desse grafema à teia interna de sons e sentidos de alguma língua natural: com mais

concretude, a semelhança fônica acidental entre o substantivo concreto para “cevada” e o verbo para “chegar, ir, vir” no idioma chinês antigo permitiu aos seus escribas o uso de um mesmo logograma 來 para a grafia das duas palavras. Ao longo do tempo, conforme foi aumentando o número de usos dessa manobra de expansão lexical dentro do sistema, casos mais difíceis de ambiguidade entre os sentidos de uma mesma letra passaram a ser mitigados pela adição convencional de determinantes semânticos à sua forma de acordo com seus vários referentes; assim, usando aqui pronúncias modernas, as letras 女 (*nǚ*, “mulher”) e 馬 (*mǎ*, “cavalo”) se uniram para produzir a letra composta 媽 (*mā*, “mãe”).

Em conversas iniciais e mais tranquilas, costuma-se opor esse conceito de logografia ao de fonografia: enquanto o primeiro se refere a escritas cujos grafos correspondem a morfemas ou palavras, o segundo diz respeito àqueles sistemas ortográficos que associam seus caracteres a unidades gramaticalmente desprovidas de sentido próprio, como fonemas ou agrupamentos fonêmicos de extensão maior, mas em geral silábica. Sem muita demora, as linhas distintivas entre esses dois métodos de representação linguística se tornam nebulosas em suas aplicações históricas (FRELLESVIG, 2010)<sup>9</sup>. A natureza isolante e o monossilabismo largamente preferencial das línguas chinesas antiga e média, por ilustração já mais interessante, acarretaram uma vastíssima preponderância de correspondências entre cada uso de algum grafo seu, um só signo e uma só sílaba, o que possibilitava um emprego misto da sinografia como escrita logográfica, em nível morfêmico/vocabular, ou fonográfica, em nível silábico (LURIE, 2011).

Essa sua versatilidade funcional há de ter sido conveniente no contexto das ações de expansão de territórios e contatos interculturais empreendidas pelo império Hàn (202–9 a.C., 25–220); afinal de contas, por exemplo, o uso de letras para grafar sons, sem sentidos prontos, habilitava oficiais em serviço além das fronteiras à transcrição de materiais linguísticos alheios ao sistema logográfico estabelecido, como topônimos estrangeiros ou nomes próprios de chefes bárbaros, facilitando o

---

<sup>9</sup> Exemplos de sistemas ortográficos pendentes à fonografia são: o *abjad* árabe; os alfabetos grego, latino, sanscrito e cirílico; o alfassilabário coreano; os silabários cherokee e japoneses. Por outro lado, exemplos de sistemas ortográficos pendentes à logografia são: o sumério; o egípcio; o chinês; o maia. Todos esses doze exemplos, na realidade, operavam baseados em alguma confluência de elementos logográficos e fonográficos (GNANADESIKAN, 2009). Ilustrativamente, na norma ortográfica brasileira, nossos mecanismos sistemáticos de pontuação, espaçamento e capitalização, assim como nossa distinção escrita entre as palavras *sessão*, *seção* e *cessão* têm fundamentos antes logográficos que fonográficos.

estabelecimento de colônias e a difusão de seu sistema tributário. Por outro lado, as necessidades para tais métodos de registro não devem ter sido muito frequentes, tanto por razão da liberdade bem suficiente de usos adaptativos de logogramas por meio de rébus, como por motivos associados à condição da China enquanto potência dominante sobre os povos do leste asiático e de outras partes periféricas ao império. Nesse sentido, a tendência histórica antiga não era que os chineses priorizassem conceber modos extremamente acurados de utilizar sua escrita para o registro de textos exóticos, mas que povos periféricos incorporados à ordem política continental se sujeitassem a lidar com textos criados na China e, em momentos posteriores, a desenvolver métodos de acomodação de seus idiomas na sinografia (LURIE, 2011).

Os artefatos inscritos mais antigos escavados em sítios arqueológicos das ilhas japonesas que correspondiam ao reino de Wō datam dos últimos séculos da era Yayoi (弥生時代, c. 300 a.C.–300 d.C.), contemporâneos à ascensão da dinastia Hàn, e parecem ter em sua superfície sinogramas ou símbolos inspirados na sinografia, embora não haja certeza sobre a proveniência desses objetos, se nativos ou exóticos, nem de suas inscrições (LURIE, 2011). Provavelmente, sua circulação interna às ilhas e seu uso social aconteciam então de maneira alegível, ou seja, sem que a recepção linguística de seus textos fosse por necessidade semelhante em sentido e som àquela prevista em seu projeto de escrita original. Mais tarde, por volta do século V, foram produzidos os primeiros textos de funcionamento legível endógenos ao território arquipelágico, por decorrência de uma vasta onda imigratória vinda da península coreana, que trouxe consigo intelectuais letrados na sinografia e logo empregados pelos reis de Yamato na função de escribas da corte palaciana (FRELLESVIG, 2010). Por fim, entre os séculos VII–VIII, a difusão massiva de usos lévistraussianamente politizados de materiais inscritos deu as bases para a construção daquele estado pleno de leis penais-administrativas que acabou escrevendo as crônicas imperiais do *Kojiki* (712) e do *Nihonshoki* (720) (YAMAGUCHI; KÔNOSHI, 1997).

O idioma mais disponível na oralidade que circundou a compilação desses dois documentos deve ter sido mesmo o japonês antigo ocidental, cuja morfologia sempre tendia ao polissilabismo, com altos índices de inflexões e afixações, assim adquirindo uma identidade tipicamente aglutinativa, e cuja sintaxe definia relações gramaticais entre termos de uma mesma frase por meio de partículas posposicionais, mas também pela ordem de disposição dessas palavras, que seguia um padrão SOV. Em muitos aspectos, portanto, tanto fonológicos como morfológicos e sintáticos, as

gramáticas do chinês médio e do japonês do século VIII se opunham veementemente, e esse seu contraste parece ter motivado o desenvolvimento de pelo menos dois interessantes usos insulares da sinografia — chamados pela tradição de “leitura sonora” (音読, *ondoku*) e “leitura interpretativa” (訓読, *kundoku*), embora tenham se caracterizado como métodos bivalentes ou reversíveis, úteis tanto para ler como para produzir textos escritos.

Do ponto de vista de quem lia, o método *ondoku* acontecia no sentido de vocalizar sequências ordenadas de sinogramas por meio de pronúncias sino-japonesas, sempre baseadas nos agrupamentos fônicos chineses convencionalmente associados a cada caractere lido, ou seja, fazia-se a vocalização de cada letra como se no idioma chinês, mas com um sotaque que ignorava suas distinções tonais, também conformando o exotismo de suas sílabas às exigências fonotáticas da língua japonesa (LURIE, 2011). A convenção de um sistema que vinculava sílabas sino-japonesas e sinogramas não serviu apenas para a recitação habitual de poemas e sutras chineses por membros da corte palaciana insular, dando também bases para o desenvolvimento de um certo tipo de fonografia silabárica, chamada de “escrita sonora” (音仮名, *ongana*), que punha esses sons híbridos convencionais dentro de suas letras correspondentes para redigir textos com decodificação audível ou vocalizável. Em um exemplo mais curto de seu método aplicado, qualquer escriba de Yamato da alta antiguidade podia selecionar os sinogramas 加 (*kae*, “adicionar”) e 波 (*pa*, “onda”)<sup>10</sup>, sem dar atenção primária aos componentes semânticos de seus valores logográficos originais, para grafar uma sonoridade aproximada do substantivo japonês 加波 (*kapa*, “rio”). *Ondoku* e *ongana* foram desenvolvidos dentro das ilhas a partir de adaptações de sistemas peninsulares anteriores, que também harmonizavam as fonologias de sua língua nativa e da chinesa para fazer inscrições fonográficas de sequências textuais com extensões variadas e sem a necessidade de um domínio avançado da gramática chinesa (FRELLESVIG, 2010)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> A notação dessas pronúncias, referentes à fonologia do chinês médio, seguiu o modelo dado por Kroll (2017). No idioma mandarim contemporâneo, as sílabas correspondentes a esses dois caracteres são 加 (*jiā*) e 波 (*bō*), preservando-se suas acepções supracitadas.

<sup>11</sup> Com mais rigor: o silabário *ongana* utilizado em quase todo o corpus literário da era Nara foi fundamentado na pronúncia japonesa para a fonologia do idioma chinês médio anterior, com a interferência dessas tradições coreanas de fonografia anteriores; a única exceção a essa regra foi o *Nihonshoki* (720), cujas seções fonografadas foram redigidas por meio de um silabário *ongana* que apontava para os sons do idioma chinês médio posterior, sem qualquer passagem dessas sílabas por crivos peninsulares (VOVIN, 2020).



Dito isso, para a formação do estado de leis penais-administrativas de Yamato, parece ter sido ainda mais importante o método *kundoku* de leitura interpretativa da sinografia, também importado das Coreias. Do ponto de vista de quem lia, ele acontecia no sentido de convencionar associações de logogramas chineses com palavras japonesas, transpondo tais termos em uma sintaxe insular e adicionando elementos gramaticais exclusivamente exigidos pela estrutura do japonês antigo — tudo isso durante o próprio ato intelectual de leitura, sem usar voz nova ou tinta para produzir a materialidade de um segundo texto. Dito isso, a inversão dessa sequência de procedimentos também permitia o uso de *kundoku*, agora sim, para a redação de textos logografados por mãos de origem mais antigamente arquipelágica e nativamente atentas aos seus idiomas. Isso não quer dizer que o produto textual de tal operação pudesse ser identificado, sem mais largas liberdades conceituais, como algo escrito “em japonês”; antes, a redação baseada em *kundoku* concebia sequências de logogramas “legíveis em japonês”, mas cuja gramática e cujo vocabulário, de natureza marcadamente artificial, existiam em algum espaço coincidente entre as línguas chinesa, coreana, japonesa. Em outros termos, o método nipo-coreano de leitura interpretativa foi uma tecnologia que consolidou a sinografia como um sistema ortográfico não apenas multilíngue, mas pelo menos interlingual (LURIE, 2011).

O léxico convencionado para dar base ou substância a tais atividades de exegese e produção textual ainda fundou uma segunda fonografia silabárica em Yamato, chamada de *kungana* (訓仮名), que selecionava seus sinogramas em vista das pronúncias japonesas das palavras associadas a eles por *kundoku*. Aquele sistema ortográfico desenvolvido na alta antiguidade a partir de uma cooperação entre os dois silabários *ongana* e *kungana* recebe hoje o nome tradicional de *man'yōgana*, cunhado em referência à obra que mais intensamente se valeu dele para compor sua poesia, o ***Man'yōshū*** (c. 759), embora tenha sido utilizado em outros livros de sua contemporaneidade. O corpus literário produzido no território insular do século VIII, de que também são exemplares os documentos do ***Kojiki*** e do ***Nihonshoki***, foi aparentemente todo redigido com base em diferentes manifestações cooperativas desses supracitados modelos fonogrâmicos (*ondoku-ongana*, *kungana*) e logogrâmico (*kundoku*) de leitura e escrita por caracteres chineses (VOVIN, 2020).

### 3.3.3 Prosa e paratextos

Pode-se aferir o idioma em que estão registrados aqueles 112 poemas do **Kojiki** (712) como o japonês antigo ocidental, porque a totalidade dos seus versos está grafada em fonogramas silabários. Mais complicada é a tentativa de perceber a existência imanente de alguma gramática discreta, puro japonês ou puro chinês, nas suas seções de prosa, que foram escritas em uma ortografia de bases mistas, majoritariamente orientada pelo modelo *kundoku* de leitura exegética interlingual e logografia, mas também apresentando frases grafadas parcial ou inteiramente por meio de *man'yōgana*, com pronúncias tanto sino-japonesas como apenas japonesas. Suas sequências de logogramas aparecem ordenadas em uma sintaxe também híbrida, cujo padrão de estrutura frasal foi ora SVO, à moda continental, ora SOV, como nas línguas da península e das ilhas (LURIE, 2011). Sem pontuação original, o ritmo para a leitura de seus versos é muito ditado por inserções regulares de alguns poucos conetivos, por vezes compreendidos como índices de uma suposta ancestralidade oral das tradições familiares e religiosas que ali estão representadas (HELDT, 2014; WAKISAKA, 1983), mas principalmente derivados da artificialidade com que se deu toda a engenharia de sua composição. O léxico empregado por Ô no Yasumaro na compilação do livro é bastante enxuto, considerada a numerosidade inteira de suas páginas, e parece evitar com graus terminológicos de afínco muitíssimos casos de sinonímia e ambiguidade, rigorosamente restringindo as acepções de cada letra sua (WITTKAMP, 2018). Quando tal missão se revelava muito exigente dentro daqueles limites logográficos de redação, que no **Kojiki** não raro deixam de explicitar inflexões verbais e afixos mais esperáveis nos radicais de suas palavras, foram logo usados fonogramas para esclarecer a forma e o sentido dos signos que o texto requeria (YAMAGUCHI; KÔNO-SHI, 1997).

Nas vezes algo frequentes em que nem essa última manobra era suficiente para permitir a compreensão precisa de alguma passagem ou o necessário reconhecimento de determinados termos importantes, o compilador lançou mão ainda de múltiplas anotações, inscritas em meio às suas linhas principais de prosa e, em um caso excepcional, de poesia (tomo II, poema-canção 9). Com base em suas antigas funções auxiliares, as notas do **Kojiki** costumam ser inicialmente classificadas em dois grandes grupos: o das notas de sonoridade (音注, *onchū*), dedicadas a problemas relativos às seções fonografadas da obra, identificando para o leitor exatamente quais caracteres de uma frase ou de um nome próprio são fonogramas, ou mesmo apontando variantes de tonicidade silábica ou timbre de voz para a oralização correta do

texto; e o das notas exegéticas (訓注, *kunchû*), que procuravam solucionar certos impedimentos à compreensão de seus logogramas, esclarecendo suas pronúncias corretas em japonês ou mesmo seus significados (TAKEI, 1964). Por suas identidades formais, subdivido-as no quadro abaixo em cinco categorias organizadas por ordem de frequência de uso ao longo dos três tomos, com uma delas não estando incluída nessas duas classificações tradicionais de notas fonográficas e exegéticas:

Quadro 6 — Cinco tipos de notas paratextuais do *Kojiki*

Tipo	Motivação	Objetivo primário	Exemplo de uso
nota de fonografia	fonográfica	identificar fonogramas em seções de prosa	此神名以 <sup>レ</sup> 音。 o nome desse deus é fonografado.
nota de oralização	fonográfica	prescrever modos de vocalizar certos termos	上 tom ascendente.
nota de contagem	histórica	organizar catálogos genealógicos	二柱。 dois deuses.
nota de logografia	logográfica	fazer traduções de letras para o japonês	訓 <sup>レ</sup> 立云 <sup>ニ</sup> 多知 <sup>一</sup> 。 立 se lê como <i>tati</i> ("erguer").
nota de explicação	logográfica	esclarecer termos para a cultura do séc. VIII	木名。 nome de uma árvore.

Fonte: Elaborado pelo autor para o presente trabalho.

As tradições japonesas de análise do *Kojiki* desenvolvidas conflituosamente durante o século XX deram explicações diversas para a presença intralinear das várias centenas de anotações paratextuais encontradas na obra. Pesquisas mais próximas dos interesses e métodos característicos daqueles estudos de formação (*seirit-suron*) já viram essas notas como produtos da relação entre Hieda no Are e um trabalho meramente transcritor de seu poema pelas mãos de Ô no Yasumaro, supostamente preocupadíssimo com a melhor preservação dos elementos orais que teriam antes transmitido as tradições que ele então registrava em tinta muda, às vezes buscando paralelos entre esse processo japonês de transcrição e outras passagens de textos orais para a escrita empreendidas na Ásia oriental antiga (ENDÔ, 2013). Diferentemente, defensores dos estudos de obra (*sakuhinron*) costumam dizer que a função primordial de todas as anotações de Yasumaro, *onchû* e *kunchû*, foi o esclarecimento do conteúdo intelectual e gramatical do texto que compunha sua narrativa historiográfica (YAMAGUCHI, 1992). Em algum espaço coincidente entre essas vertentes de interpretação do assunto, parece estar ainda o entendimento do *Kojiki*, no contexto de suas encomendas imperiais, como uma composição que exigiu de seu redator constantes demonstrações da exatidão e do cuidado impressos em sua produção textual. Quando comparado com o *Nihonshoki* e com materiais linguísticos inscritos

em estátuas e tabuletas de madeira (木簡, *mokkan*) do século VII que tenham usado logogramas baseados em *kundoku* para sua redação, o texto de Yasumaro se revela como produto de um intenso trabalho de inovações, focado na criação de um inaugural estilo vernáculo de prosa, mais independente das normas chinesas de retórica e composição historiográfica, se bem que ainda reconhecível por seu sistema ortográfico como uma obra pertencente e legível dentro da zona de atividade da sinografia (LURIE, 2011; YAMAGUCHI; KÔNOSHI, 1997).

## 4 TEORIA

### 4.1 Orientalismos

Entre os fins do século XVIII e a metade do século XX, os impérios coloniais francês e britânico consolidaram o que hoje se entende como o Orientalismo moderno, instituição que então serviu principalmente para produzir um monopólio metropolitano dos conhecimentos sobre culturas habitantes desde o norte africano até o leste asiático, identificando-as tanto em obras literárias como em tratados científicos de economia e ciência política com a aparência de um só “Oriente”, entidade bárbara, de natureza contrária ao progresso da história e tristemente desprovida dos níveis de maturidade intelectual e moral necessários para que seu hipotético governo independente fosse viável, benéfico ou mesmo inofensivo ao bem estar do mundo civilizado. A máquina orientalista foi mais movida pelos trabalhos de acadêmicos e oficiais dos governos franco-britânicos até a chamada Crise de Suez (1956), que estabeleceu a superação completa dessas nações pela dos Estados Unidos na cabalmente incontestável posição de maior potência militar e econômica daquela porção capitalista do planeta; a partir de então, copiosos investimentos, tanto governamentais como privados, para o crescimento continuado do Orientalismo de liderança estadunidense possibilitaram a difusão hegemônica de seu sistema de teses e práticas não apenas entre países do primeiro mundo branco, mas para dentro também de ideologias circulantes em suas periferias, mais perto dos trópicos e abaixo do Equador (SAID, 2007).

Porém, a aplicação do termo saidiano para tratar da história das relações entre o Japão, a colonização e o imperialismo ocidentais precisa de certas articulações para talvez funcionar fora de seu sentido estrito. Depois de Marco Polo (1254–1324), as primeiras representações do povo e da cultura japoneses por mãos europeias para olhos e ouvidos europeus foram preparadas em português, naquele contexto das missões jesuíticas quinhentistas e seiscentistas que compuseram tanto as cartas de Francisco Xavier (1506–1552) como os estudos filológicos e historiográficos de Luís Fróis (1532–1597) e João Rodrigues (1561–1633). Uma vez proibida a igreja católica no território insular, toda notícia em primeira mão sobre a situação do isoladíssimo arquipélago entre os séculos XVII–XVIII foi registrada por comerciantes holandeses, que tinham permissão excepcional para fazer negócios em Nagasaki. Por fim, a abertura dos portos em 1854 provocou o trânsito intenso de intelectuais e burocratas de

diversos países do mundo pelas ilhas japonesas<sup>12</sup>, que por sua vez muito enviaram habitantes seus para estudar em instituições de ensino ocidentais (MORAIS, 2019; HIRAFUJI, 2013). Na primeira parte desse momento de amplos intercâmbios culturais, mais ou menos dentro dos limites do século XIX, as opiniões exteriores sobre o Japão se basearam muito nos relatos de acadêmicos viajantes ingleses e franceses, como talvez fosse mesmo de se esperar; de modo geral, a ilustração feita pelos japonólogos de então espalhava a boa nova de um povo exotíccimo, com tradições estéticas tão antigamente deslumbrantes como moribundas e ainda dependente da branca graça europeia para evoluir sua tentativa engatinhada de conversão em um estado-nação de pleno direito<sup>13</sup> (MINEAR, 1980).

Passando-se o bastão da ordem mundial para os governos estadunidenses, conforme as décadas inaugurais do século XX foram se mostrando, outro discurso predominante foi sendo tecido, a saber, o de um Japão diversamente mau, violento, belicoso; visão que tendeu a se abrandar com a derrota do país no fim da Segunda Guerra, logo seguida pelos anos de Ocupação (1945–1952) e pelo surgimento dos estudos japoneses nos EUA, que atualizaram suas representações do inimigo japonês de algumas maneiras diferentes ao longo das próximas décadas, taxando-o antes como primitivo e necessitado de intervenções estrangeiras, para depois buscar modelos e inspirações em seu estonteante milagre econômico desenvolvido entre as décadas de 1970–1980 (MORAIS, 2019). Parece mesmo verdade que as relações históricas entre Japão e Ocidente foram, de certa forma, menos radicais, tão mais próximas em tempo e remotas espacialmente que aquelas disputadas ao redor do Mediterrâneo e do Oriente mais próximo, e que nunca houve qualquer efetivação de um controle colonial sobre os japoneses (JOSEPHSON, 2012), mas também é válido notar que os modos modernos ocidentais para compreender a cultura das ilhas muito se identificaram com os tratados europeus e estadunidenses produzidos desde o século

---

<sup>12</sup> O escritor e diplomata brasileiro Aluísio Azevedo (1857–1913) trabalhou como vice-cônsul na cidade de Yokohama entre os anos de 1897–1899, período em que fez sua redação dos manuscritos reunidos posteriormente em **O Japão**.

<sup>13</sup> Em *Kwaidan* (1903), famosa antologia de contos e ensaios preparados por um Lafcadio Hearn já naturalizado no Japão, os textos *Hôrai* e *Formigas*, ambos belíssimos, são particularmente elucidativos enquanto exemplos dessa representação orientalista da cultura japonesa ao longo do século XIX. No primeiro deles, o monte mágico Hôrai da tradição mitológica chinesa alude alegoricamente ao território arquipelágico como um idílio terreno, livre do triste passar do tempo e de qualquer malícia; e o segundo enaltece a cultura das ilhas por sua orientação social à procura do bem comum, oposta ao individualismo ocidental, comparando sua civilização àquelas habitantes em formigueiros. O autor e tradutor nascido na ilha grega de Leucádia era um correspondente assíduo de Basil Hall Chamberlain e foi por ele ciceroneado quando aportou no Japão pela primeira vez.

XVIII sobre os mundos árabe e muçulmano, sobre seu mistério sensual, seu barbarismo congênito, sua decadência e sua infantilidade (MINEAR, 1980). Ademais, remontando suas origens endógenas às teses filológicas nativistas do século XVIII e ao nacionalismo imperial que as releu até o início do pós-Guerra, mas também muito influenciada por insistentes oposições de intelectuais estrangeiros entre as culturas japonesas e ocidentais, a tradição teórica dos “estudos de japonidade” (日本人論, *nihonjinron*) reforçou a imaginação de um Japão fundamentalmente singular e até mesmo incompreensível por quaisquer outras nações, em um movimento de exotização e mistificação da própria cultura que por vezes já foi tratado como um tipo de auto-Orientalismo (MORAIS, 2019; ANTONI, 2012)<sup>14</sup>.

Aqui, talvez nos devesse ser mais alarmante um aparente hábito compartilhado por boa parte da intelectualidade brasileira de ignorar a presença histórica da literatura japonesa na formação de nossas letras, principalmente desde 1908, quando de Kôbe chegaram no porto de Santos as 150 famílias imigrantes embarcadas no *Kasato Maru*. É possível argumentar que as tradições literárias da América Latina e do Japão se assemelham de início por suas situações à margem das normas estéticas da Europa, que em algum momento conseguiu inocular suas formas e gêneros textuais prediletos nas composições coloniais do Novo Mundo e da modernidade japonesa, tendo ambos encontrado aos poucos seus modos mais próprios de fazer poesia, drama e prosa, em vez de outras coisas. A imposição da sinonímia entre os termos “ocidental” e “universal” teve um certo efeito impactante em nossos modos de conceber histórias das literaturas, convencendo-nos de que há um espaço necessário em todos os manuais marginais sobre o tema para menções às tradições colonizadoras e imperialistas, ao passo em que cada registro sobre o desenvolvimento de outras poéticas não importaria senão para os acadêmicos e autores de suas respectivas culturas nativas, sem que pareça fazer tanto sentido, por exemplo, alguma história atenta a entrecruzamentos e relações comparadas entre diferentes artes da palavra no Brasil e no Japão (CUNHA, 2013)<sup>15</sup>. Concretamente, percebe-se essa exigência por mediações

---

<sup>14</sup> Além dessas duas referências, merece destaque a de Kawai (2016), que interessantemente comenta o caso de um seriado televisionado em 2005 pela emissora *Nippon Hôso Kyôkai* (日本放送協会, NHK), intitulado “*Haru to Natsu*”, que se valeu de uma narrativa ficcional sobre as histórias de vida de duas irmãs gêmeas separadas pelo advento da diáspora nipo-brasileira para afirmar esse mesmo discurso sobre a singularidade japonesa.

<sup>15</sup> Nesse sentido, mais uma vez, cercada por tantas ausências, se mostra sem dúvidas valiosíssima a contribuição publicada acadêmica e comercialmente pela colega Nathália Martins (2020; 2018), em que ela propõe um texto brasileiro de historiografia da tradição japonesa de literatura/tradução.

primeiro-mundistas do nosso importado senso comum na maneira como a história da literatura japonesa traduzida aqui para o idioma português teve de esperar quase cinquenta anos, desde seu início em 1945 até meados dos anos 2000, para ver suas primeiras traduções profissionais diretas e publicadas comercialmente, precedidas como foram por uma longa tradição de publicações profissionais e indiretas, feitas em vista das línguas e dos mercados editoriais estadunidense e europeus (CUNHA; ZITTO, 2021). Dando-lhes maior destaque de acordo com interesses mais específicos desta dissertação, em algum lugar em meio às décadas de preparo dessas anteriores traduções profissionais menos atentas às aparências nativas de seus textos-fontes japoneses, certamente encontraremos aqueles experimentos do grupo Noigandres com suas reescrituras brasileiras de versos de outras culturas, quase incontornáveis até hoje quando o assunto é a tradução de obras poéticas sino-japonesas; e em algum lugar em meio aos tomos de teoria por eles lidos nesse mesmo tempo notadamente estiveram algumas ideias próprias do Orientalismo estadunidense sobre a poesia e a escrita ideogramática sino-japonesas.

O propositor originário de tais teses foi Ernest Francisco Fenollosa (1853–1908), entusiasta das tradições artísticas orientais que, no período extenso entre 1878–1890, aceitou um convite do governo Meiji para viver no Japão, lecionando disciplinas associadas principalmente às áreas da economia e da filosofia na Universidade Imperial de Tóquio. Durante sua estada, ele também estudou diversas linhagens de poetas e pintores, tanto japoneses como chineses, e acumulou um grande acervo de obras exemplares dessas artes. Já tendo voltado aos EUA, e preocupadíssimo com o irrompimento do Movimento Yihétuán (義和團運動, 1899–1901) de revolta contra a presença de potências colonialistas em território chinês, escreveu seu famoso ensaio “O caractere chinês como meio para a poesia”, editado postumamente (1918). Almejando nesse texto a divulgação de um conhecimento aprofundado sobre a imaginada alma extremo-oriental, sua tese defendeu a existência de uma relação causal entre o dinamismo da natureza, a característica isolante da língua chinesa escrita e uma capacidade especial de sua logografia ao retrato fidedigno da realidade sensível por meio de seu uso em contexto poético. Em vista disso, o autor tentou exortar os versificadores da modernidade ocidental a interromperem o preenchimento de suas obras com abstrações e a finalmente abandonarem os limites do silogismo aristotélico, superando-o com uma lógica ideogrâmica dos sentidos, em que a aproximação de dois



termos distintos não gera por soma um terceiro, mas sugere pontos de contato entre eles (FENOLLOSA; POUND, 2008).

Responsável por aquela primeira edição do tratado fenollosiano nos EUA, foi Ezra Pound (1885–1972) quem mais relevantemente buscou aplicar suas teses na ordenação de uma história moderna da poesia central e, com maior certeza, das vanguardas imagista e vorticista, argumentando que “O caractere chinês como meio para poesia” tinha valor máximo não para o mundo morto da filologia, mas antes para a gestação de uma teoria universal da estética. Suas traduções de poemas clássicos chineses e japoneses lhes surrupiaram metro e rima, de acordo com o princípio teórico-prático do *make it new*, para combater as normas formais vitorianas ainda viventes de rimar e metrificar todo e qualquer verso, além de aceitarem de bom grado a categoria do “oriental” para tentar compreender suficientemente as supostas bases espirituais comuns entre obras como as de Lí Bái (李白, 701–762), Zeami Motokiyo (世阿弥元清, c. 1363–1443) e Matsuo Bashô (松尾芭蕉, 1644–1694), entre tantos outros exemplos (FENOLLOSA; POUND, 2008; BARNSTONE, 2005). O relativo sucesso da empresa poundiana transbordou seus vícios para dentro de diversas literaturas postas à margem da estadunidense, sem estarem livres dessa complicada influência os nossos poetas concretistas fundadores.

## 4.2 Visualidade e tradução

### 4.2.1 Concretismo

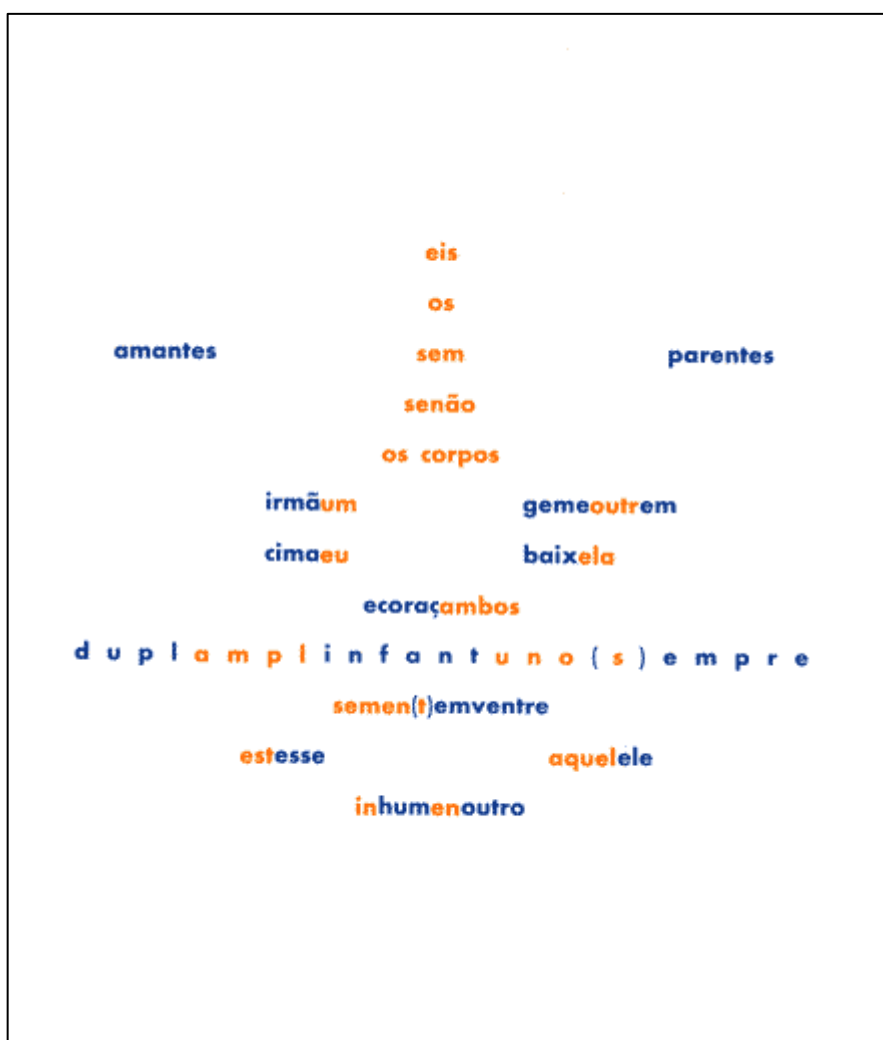
Dando seu resumo para a história genética da vanguarda concretista brasileira, Augusto de Campos (2006) escreveu em seu ensaio “pontos-periferia-poesia concreta” um breve panorama das inspirações poéticas estrangeiras movimentadas por ele, por seu irmão e por Décio Pignatari a partir da década de 1950. Ao menos nesse texto, a literatura referida pelo autor é toda europeia ou estadunidense e dá primeiro destaque ao nome de Stéphane Mallarmé (1842–1898), cujo “*Un coup de dés*” encontrou em um certo quarteto de estratégias de funcionalização da tipografia e da espacialidade do fólio branco um modo mais acurado de expressar/orientar a música e a sintaxe do pensamento de seus versos no momento da interpretação: (1) variações de fonte e capitalização tipográfica apontariam pontos de maior ou menor tensão declamativa,

ainda hierarquizando as partes do texto entre motivos preponderantes, secundários ou adjacentes; (2) posições diversas das palavras sobre o eixo vertical da página indicariam mudanças precisas de entonação no canto; (3) espaços brancos de extensão bem colocada trabalhariam o ritmo de apresentação de imagens; e (4) o desvelamento sequencial do poema organizaria suas seções tendo em mente a unidade superficial de cada par de páginas legíveis ao mesmo tempo pelo leitor, prevendo a materialização da obra em algum suporte mais ou menos assemelhado ao de um livreto. Entre a França e os EUA, as poéticas de Guillaume Apollinaire (1880–1918) e do já citado Ezra Pound se encontraram também em um tipo de questionamento ou revolta contra a organização irrefletidamente lógico-linear do verso, produzindo de maneiras diferentes composições circulares, justapositivas, em que as palavras geram seus sentidos como fazem os conjuntos de elementos parciais de uma ilustração, talvez de fato de acordo com o que queria Fenollosa após suas descobertas sobre o ideograma. Com pés mais firmes na anglofonia, ou nem um pouco firmes, também foram lembrados os trabalhos de e. e. cummings (1894–1962) e James Joyce (1882–1941): enquanto as menções de Augusto à poesia do americano se focaram sobre suas manobras de desuso de termos gramaticais, com vistas ao exercício de uma sintaxe livre da lei silogística, e de iconização do corpo grafêmico, aquelas dedicadas ao escritor irlandês, confessamente parciais à prosa poética do seu *Finnegans Wake* (1939), centraram sua atenção sobre como ele fez seu texto andar, de ponta a ponta, em círculos, dando aos seus signos aquela já tão comentada materialidade verbivocovisual de comunicação, trabalhada para a sugestão mais próxima de paradigmas em sintagmas e vice-versa.

Décio Pignatari (2006) tentou situar o projeto concretista e sua obsessão pela estruturação genial do poema no contexto de uma modernidade condenada a leituras mudas e solitárias da literatura; a praça pública e o simpósio gregos, cujos versos difundiam entre seus públicos auditores e espectadores grandes bibliotecas de conhecimentos comuns, foram sendo substituídos por palcos cada vez menores, até o caso extremo em que, desde antes mesmo do século XX, a tendência do poeta se tornava declamar suas composições em tinta, para os ouvidos de não mais que uma folha de papel por vez. Em largo sentido, então, essa seria a herança da poesia concreta, que enfim buscou novas maneiras de cantar por datilografia. Um belo exemplo do sucesso de suas tecnologias parece ter sido o poema “eis os amantes” (1953), inspirado na teoria weberniana da *Klangfarbenmelodie* (melodiadetimbres) e exposto

em parte da série e do ensaio “poetamenos” de Augusto de Campos (2006), que nele orquestrou um dueto de partitura ideogrâmica, partilhando linhas desenhadas para cada um de dois timbres, masculino e feminino, com base no uso contrastivo de duas cores diferentes em suas letras. Como bem se pode ver/ouvir na sua reprodução seguinte, essa artimanha permite não apenas que cada palavra seja precisamente associada a uma ou outra voz do par de intérpretes imaginado, mas ainda possibilita pontos de alternância ou mesmo de canto harmônico entre elas dentro de um mesmo vocábulo:

Figura 1 — “eis os amantes”, poema da série “poetamenos” (1953), de Augusto de Campos



Fonte: Campos, Pignatari e Campos (2006, p. 30).

Na entrevista feita por Alexandre Gravinias para Haroldo de Campos (2006), intitulada “aspectos da poesia concreta”, este poeta esclarece uma importante diferença entre a ideia concretista e as teses fenollosianas sobre o ideograma: se o

complicado ensaio do orientalista tinha se maravilhado com uma suposta capacidade excelente da letra chinesa para a representação fielmente processual ou líquida ou solidamente indiscreta do mundo natural, a vanguarda brasileira, se bem que sempre inspirada na releitura poundiana de Fenollosa, pensava suas criações antes como coisas-poéticas de ontologia independente, acrescentadas à natureza objetiva. Em tal sentido, antes de ser algum instrumento para a captura fotográfica ou fílmica dessa realidade, a gramática ideogrâmica foi por eles enxergada como um tipo de ferramenta usável com vistas à superação de tendências abstrativas da linguagem fonográfica e, assim, à possibilidade de dar corpos menos etéreos à arte da poesia: se o pensamento poético e o poeta antigo não limitam nem limitaram sua comunicação à linearidade do discurso, por que motivo a modernidade, velocíssima horrendamente, deveria sempre agrilhoar seus versos a estruturas meramente discursivas? O tempo da publicidade, da televisão massificada e do cinema pós-eisensteiniano exigia dessa palavra escrita um reencontro mais justo com sua potência performática.

Contemporâneo e conhecido dos concretistas, o pensador checo-brasileiro do design Vilém Flusser (1920–1991) também fez àquele tempo quase que esse mesmo diagnóstico: o mundo posterior à Segunda Guerra ia demonstrando sua tendência de abandonar formas comunicativas de textualidade linear, como o romance ou a notícia impressa, por formas modernas de textualidade superficial, como o da animação ou do programa de auditório. Em alguns de seus ensaios (FLUSSER, 2017), escritos entre as décadas de 1970–1990, o autor arriscou que as estruturas pré-históricas de representação da realidade sensível, exemplificadas excelentemente pelas artes bidimensionais da pintura e da tapeçaria, correspondiam em seu modo de fazê-lo à noção de tempo mitológico então vigente, geometrizada de acordo com a ciclicidade dos eventos naturais, das passagens entre dia e noite e entre as diferentes estações. Depois, com a invenção da escrita alfabética (de origem judaica, ele diz), que organizou nossa linguagem linearmente, a experiência humana pôde ser visualizada por meio de formas assim dispostas, dando-se assim nascimento ao pensamento histórico; e a eventual invenção da imprensa acelerou drasticamente um processo de estabelecimento da predominância destas estruturas comunicativas sobre aquelas outras antiquíssimas. Em seu raciocínio, a diferença importante entre as maneiras com que formas superficiais e formas lineares, com que vitrais e tratados científicos, comunicam suas mensagens a seus leitores é bastante simples ou fundamental: enquanto a compreensão total do conhecimento codificado pelo tratado precisa do exercício anterior

de sua leitura analítica, com olhos que vejam suas letras ordenadamente, da esquerda para a direita, de cima para baixo, seguindo suas páginas do início ao fim, a mensagem do vitral nos é comunicada já no instante em que a visão apreende sua bidimensionalidade toda, ou seja, ela se nos apresenta antes sinteticamente, dando-nos a liberdade de depois tentar analisá-la. Continuando essa ideia, textos lineares ou conceituais se caracterizariam por veicular mensagens de sentido claro, objetivo, mas restrito, enquanto textos superficiais se caracterizariam por veicular mensagens de sentido ambíguo, subjetivo, mas opulento. De todo modo, esses dois tipos de forma textual se relacionam com os fatos que representam de maneira apenas ficcional, simbólica, e isso não foi um problema até a passagem das primeiras revoluções industriais, que levaram suas tecnologias para abstrair conceitos e forjar imagens a níveis extremos de capacidade, causando assim duas novas crises de alienação, uma pelo distanciamento insuperável entre leitor e realidade, separados por inacabáveis códigos binários e teoremas, outra pela nossa estonteante confusão entre verdade e ficção, presente em qualquer fotografia ou tela de cinema. O próximo passo — previsto pelo filósofo, mas já presente — seria aquele em que superfícies aprenderiam a traduzir conceitos, sem mais se prestar à representação simples de coisas, como acontece de fato na transformação de linhas de código em quaisquer modelos computacionais, produzindo novas mídias e, portanto, novos modos de informar o mundo. Ali por volta das últimas três ou duas décadas do século XX, quando esse futuro ainda não era uma certeza, ele chegou a lembrar de experiências há pouco passadas, como as da poesia concreta, para argumentar a confiança de seus vaticínios; mas o exemplo primordial desse nebuloso ponto de virada histórica seria mesmo o do protagonismo japonês no advento da terceira revolução industrial. Sendo a ciência moderna um conhecimento imprescindível à produção dos eletrônicos de última geração e de tudo mais que seja próprio da informática, e sendo a ciência em sua essência um tipo de discurso, ou seja, de texto em linhas, e sendo essa linearidade textual uma invenção judaico-cristã, pois bem: seu emprego recentíssimo com vistas à concepção de ferramentas com desenhos orientais, de essência circular, búdica, imagética, ideográfica, sugeriria uma fusão vindoura e nunca antes vista entre esses dois polos que, até o século XIX, claramente distinguiram as duas teologias organizadoras do planeta; e isso poderia “ser interpretado como uma desintegração das estruturas básicas da cultura ocidental [...] e uma dissolução do estilo de vida oriental” (FLUSSER, 2017).

Quando enfrentados, os discursos fenollosiano e flusseriano sobre o ideograma chinês logo se acusam, um ao outro, de contraditórios. O primeiro deles, ansioso com a insubordinação da China diante da autoridade ocidental, propôs que as poesias modernas europeia e estadunidense tentassem compreender alguma parte da visão de mundo extremo-oriental por meio do estudo de suas letras, privilegiadamente objetivas em sua captura da realidade, se comparadas à escrita alfabética latina utilizada nos novos tempos; enquanto isso, com uma confusa serenidade, o estudioso checo-brasileiro decidiu atribuir as supostas conquistas da escrita alfabética/do modo de notação alfanumérico, do pensamento linear/científico e da objetividade discursiva ao seu imaginado Ocidente, opondo-as àquelas ideias arraigadamente orientais de escrita ideogrâmica, pensamento superficial e subjetividade discursiva, também para identificar origens de algum problema aporético próprio da sua contemporaneidade, a saber, aquele que viu a ascensão do Japão e da China, duas nações do Oriente, a inesperadas posições de liderança ou crescentemente relevantes no cenário mundial de economias industrializadas. Muito de acordo com o modo de operação normal da instituição orientalista (MORAIS, 2019), esses autores lançaram mão de arbitrarias reinvenções de duas culturas sino-japonesas para apontar, sempre de maneira mais ou menos declaradamente predatória, tanto supostas origens externas como soluções possíveis de desafios materiais, simbólicos e identitários próprios do Ocidente. Poeta leitor do Fenollosa poundiano e par contemporaneamente questionador de Flusser<sup>16</sup>, Haroldo assumiu uma posição decerto mais nuançada diante da questão orientalista, cujos traços mais distintos talvez não possam ser encontrados sem que antes se leia algo acerca das bases de seu pensamento sobre a tradução.

#### 4.2.2 *Transcrição*

Dos vários ensaios que compuseram a teoria de Haroldo de Campos sobre a tradução poética, selecionei estes quatro para discutir nas próximas páginas: “Da

---

<sup>16</sup> Em entrevista, Haroldo comentou sobre algumas ressalvas que nutria com relação aos fundamentos heideggerianos do pensamento crítico-filosófico de Flusser, falando também sobre algumas críticas feitas pelo pensador checo-brasileiro a uma julgada timidez da poesia concreta na transformação de sua teoria em prática, por causa de um suposto desinteresse dos Noigandres na experiência de abolir ou mesmo amputar o sentido do texto poético, transformando-o em pura musicalidade, em puro canto xamânico. Aceitando um convite de Haroldo, Flusser chegou a comentar e traduzir para o alemão uns poucos fragmentos de **Galáxias** (1984), tendo suas propostas de reescrituras editadas ao lado de algumas outras produzidas por Anatol Rosenfeld (1912–1973) (CAMPOS, 1999).

tradução como criação e como crítica” (1962), “Tradução, ideologia e história” (1983), “Da transcrição” (1985) e “A tradução como instituição cultural” (TÁPIA; NÓBREGA, 2015). Emergindo de um contexto herdeiro das experiências do autor com a poesia concreta dos Noigandres, desde a década de 1950, e com mais recentes traduções de poesia russa ao lado de seu irmão e de Boris Schnaiderman (1917–2016), o primeiro desses textos se empenhou na inversão de certos argumentos tradicionais acerca da atividade tradutória de obras criativas. Já em suas linhas de abertura, destacando a natureza tautológica da arte e a fragilidade do signo poético, que não pode mudar sua forma sem alterar seu sentido, ele aceita a tese de que é impossível traduzir qualquer poesia ou prosa atenta a partir de uma lógica da cópia, da procura por duplicações de uma composição em novos idiomas, mas defende que isso seja então entendido como premissa para um argumento da recriação sempre possível de qualquer poema, da concepção paralela de um texto autônomo a partir de outro texto autônomo, sendo eles recíprocos produtores de suas diferenças. Para alcançar essa relação de isomorfia entre dois poemas, o objeto de trabalho de quem traduz não pode ser senão a iconicidade inteira, a materialidade da palavra carregada de informação estética, sua ordenação fônico-fonológica, prosódica, gramatical, grafêmica — não que o significado seja todo ignorado pelo cálculo de tradução, embora participe dele mais modesta ou secundariamente, ajudando a definir um que outro limite para suas estratégias de reescritura —, o que acarretará uma proporção direta entre o crescimento da complexidade estrutural de uma obra qualquer e seu grau maior ou menor de traduzibilidade, de abertura a múltiplas traduções/reconfigurações. Desse ponto em diante, a visão haroldianamente poundiana de uma função crítica da empresa tradutória fica sintetizada pela máxima do *make it new*, interpretação virtuosíssima de uma partitura original por novas orquestras, por novas constelações de referências literárias cuja regência seja requerida em mais uma nova situação histórica, conforme suas imediatas necessidades artísticas, de afirmações ou rupturas de tradições. Além do próprio Pound tradutor, também Odorico Mendes (1799–1864), tradutor de Homero por vias interpoladoras brasileiras de Camões, Francisco Manoel de Melo, Antônio Ferreira e Filinto Elísio, seria um outro exemplo admirável de recriador poeta.

Algumas coisas se esclarecem um pouco, já vinte anos depois, em “Tradução, ideologia e história” (1983), sobre os limites dessa ideia de tradução icônica aceita pelo ensaísta: o objeto de trabalho do transcriador precisa ser a fisicalidade do poema porque apenas ela tem sua segurança de solidez diante da passagem do tempo;

radicalmente oposta a tal realidade é a natureza do sentido, em constante atualização, sempre submetida à perspectiva histórica que desce seus olhos sobre ele — jamais haverá um passado apreensível ou, depois, recuperável pela recriação de um poema, pois uma leitura nossa de um Homero odoriqueano em português, de um Homero homérico editado em grego antigo, de qualquer Homero recitado em qualquer língua, será invariavelmente uma interpretação contemporânea de mais ou menos revisões de um texto cujo significado nunca foi um mesmo, desde que os versos do aedo cego foram ouvidos por seus primeiros espectadores. Sim, o original não é apenas irreproduzível, mas inexistente; isso não significa, segundo a ótica haroldiana mais aproximada das de Pound e Henry Meschonnic (1932–2009), que um projeto tradutório criativo nunca possa lançar mão de determinados conhecimentos sobre elementos extratextuais, sobre a historicidade de um poema-fonte para exercer sua função crítica/usurpatória/produziva em seu próprio tempo.

No terceiro desses ensaios aqui citados, “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (1985), enfim parece que se estabeleceu com mais firmeza o espaço da trindade constituída pelos nomes de Ezra Pound, Roman Jakobson (1896–1982) e Walter Benjamin (1892–1940) na lista de referências mais fundamentais à teoria haroldiana. Sem fazer maiores revisões naquelas defesas suas concernentes à condição da tradução poética como uma prática crítica de recriação de um original pesadamente baseada no signo icônico, o autor tentou solucionar sua síntese equacional na construção *tradução/tradição* por meio de uma igualdade *traduzir = trovar*, afirmadora dos vínculos entre a transcrição e o projeto poético do grupo Noigandres e da inserção de obras traduzidas na história da literatura<sup>17</sup>. A linguística jakobsoniana acha seu lugar nessa reflexão por seu entendimento de que o significado não existe no mundo material, sendo de fato um fato linguístico estrito e, mais amplamente, um fato semiótico, definido pela tradução do signo de que ele participa em outro ou outros signos. Nesses termos, desde que a faculdade da metalinguagem esteja mesmo disponível aos falantes de todo e qualquer idioma, sendo-lhes também uma exigência universal, não existirá experiência cognitiva alguma impassível de ser traduzida

---

<sup>17</sup> O conceito de corte paidêumico empregado por Campos (2015) em referência a esse processo por que o tradutor criticamente anima certos elencos de autoridades composicionais para participarem de seu projeto de reescritura com mais ou menos explicitação remonta à obra de Pound, que o tinha tirado da de Leo Frobenius (1873–1938), autor de ainda outro termo, qual seja, o de “morfologia cultural” (*Kulturmorphologie*), também usado por Haroldo nesse seu ensaio. Já mencionado aqui antes, esse etnólogo alemão foi importantíssimo para o desenvolvimento das leituras internacionais do *Kojiki* durante o século XIX, ao lado de vários japonólogos e orientistas (WITTKAMP, 2020).



intralingual, interlingual ou intersemioticamente; por única exceção, a tradução só parece impossível no caso da função poética da linguagem, para qual apenas haveria a opção de uma transposição criativa do texto. Contraponto dessa teoria física de Jakobson, a filosofia metafísica de Benjamin começa sua contribuição à transcrição haroldiana percebendo a tradução como uma plena forma literária, irmã do soneto, do romance e de quaisquer outras mais, cuja significação será regida por algum poema-fonte, mas jamais com vistas à fiel preservação de seu conteúdo semântico: não sendo própria da arte uma missão de comunicar, pois a ela cabe antes o ato maior de ser coisa autônoma no mundo, e estando a organização de seus sentidos já inteiramente trabalhada pelo próprio original, resta à tradução uma tarefa só, qual seja, aquela de atestar a afinidade entre os vernáculos humanos, bem explicitando sua tendência simultânea a convergir em direção à pré-babélica “língua pura”. Em um primeiro momento, esse idioma imortal se acha confinado na obra original, e seu movimento de resgate será feito justamente por aquela transpoetização que melhor desvele sua *intentio*, seu modo de significar; depois, a harmonização de múltiplas línguas tradutórias ao redor e a partir dessa obra anterior irá sugerindo com crescente precisão a via para o reencontro messiânico nosso com um significado absoluto, inalcançado até o dia em que estiver visado por nada menos que todas as gramáticas terrenas. Uma solução muito querida pelo pensamento benjaminiano para o desafio da redação da forma é a produção de uma tradução estranha, com uma gramática contaminada pelo idioma do original e, especialmente, por sua sintaxe. Para laicizar esse discurso, Haroldo revisou seus termos por meio de uma lente de inspirações jakobsonianas, enxergando então alguma tese confirmadora daqueles seus passados raciocínios sobre a natureza e o funcionamento da operação tradutória, ou seja, que o poema tradutor existe paralelamente ao seu original, e que ambos são compostos com base em um mesmo intracódigo formal, no limite imaginado por quem traduz, de modo que seus textos — e todos os demais que venham a verter esse original — apontam suplementarmente para uma só forma semiótica universal, impossível dentro dos limites da realidade histórica.

Mais uma década adiante, foi publicada uma emblemática aplicação madura da transcrição e, por consequência quase que direta, da poesia concreta usada como meio para a tradução criativa. Na antologia poética **Escrito sobre jade** (1996), Haroldo apresentou uma edição bilíngue de sua versão para um poema de Lǐ Báí, “玉階

怨”, pesadamente influenciada em suas operações de exegese e seleção vocabular pela reescritura poundiana da obra, antes exposta em inglês na coletânea **Cathay** (1915), cujo projeto de reescritura teve toda sua interpretação dos versos clássicos baseada em ensaios e anotações de Fenollosa sobre a língua e sobre a poesia da China clássica<sup>18</sup>. Seus projetos tradutórios são exemplos didaticamente contrastivos das variantes imagista e concreta do método ideográfico, uma mais focada na suposta essência metafórico-etimológica e objetiva do caractere chinês, outra que ampliou essa percepção por meio de técnicas vanguardistas diferentes e de uma prática de leitura atenta das coincidências visuais tratáveis como poesia na materialidade dos próprios grafemas, assim tendo fundado, cada um em seu espaço-tempo, as primeiras literaturas chinesas recebidas com mais amplitude no Ocidente anglófono e no Brasil (HUANG; CORBETT, 2019), e não tenho a intenção de questionar a importância e o mérito dessas conquistas; porém, como já fizemos antes até certo ponto (CUNHA; ZITTO, 2023), penso que não seja despropositado pensar a ética tradutória haroldiana, atrelada aos métodos das teorias da transcrição e da poesia concreta, em vista dessa espessa roupagem poundiana/fenollosiana/orientalista com que se vestiu o Lǐ Báí de sua invenção, sem dúvida alguma centralizadíssima na história da tradução brasileira de poesia clássica chinesa.

O autor se defende bem em seu “A tradução como instituição cultural” (1997), argumentando que a parte mais importante de sua teoria prática tradutória, desenvolvida desde seus trabalhos ao lado de Augusto e Décio com a recriação dos **Cantos** de Ezra Pound no Brasil, avançou por meio do exercício de uma ética antropofágico-devorativa diante do Centro, de suas formas e seus discursos. Essa sua orientação partia de uma perspectiva que, enquanto recusadora da categoria de literatura menor/periférica e de definições de teor ontológico/monológico para a identidade cultural, divulgava uma visão da arte da palavra como um universo de obras abertas a definições relacionais/diferenciais/dialógicas de seus poemas e de suas culturas autoras.

---

<sup>18</sup> No centro do império, as relações éticas e performáticas estabelecíveis entre essas traduções de Pound, a instituição orientalista, a tradição acadêmica japonesa e a tradição poética chinesa serão decerto complexíssimas, como fica bem desenhado já no título completo de sua antologia, “**Cathay: traduções de Ezra Pound, em maior parte a partir do chinês de Rihaku, com base nas notas do falecido Ernest Fenollosa e nas decifrações dos professores Mori e Ariga** (POUND, 1915), em que “Rihaku” é a pronúncia japonesa para o nome de Lǐ Báí. Hoje, o poema chinês aqui discutido tão brevemente já tem para si ao menos oito traduções no idioma português, diretas ou indiretas: a de Feijó (1890), feita por via do francês; a de Faustino (1958), por via do inglês poundiano; a de Guerra (1979); a de Carvalho (1989); a de Haroldo de Campos (1996); a de Cadaxa (1998); a de Mahaut e Barreto (2011); a de Capparelli e Sun (2012); a de Portugal e Tan (2013) (FLORES; GONÇALVES, 2017).

Assim ficaria justificada sua pessoal criação daquela China concreto-poundiana: a batalha da transcrição haroldiana se voltava mais para a manducação ativa das novas ordens primeiro-mundistas, sem que lhe fosse urgentíssimo o diálogo franco com quaisquer outras letras sino-japonesas que não aquelas já apropriadas pelo imagismo de *Cathay*.

#### 4.3 Performance e tradução

Quando aplicada às áreas dos estudos literários, da semiótica e da recepção, uma teoria da performance se atentará, dentre outras coisas, a como manobras e situações materiais de leitura diversas multiplicam, para cada corpo diferente que a lê, os significados de uma obra, agindo sobre eles com forças talvez equiparáveis até mesmo às de seu autor. Embora parcial em seu escopo, uma definição possível para esse termo central — “performance” —, devidamente baseada em características comunicativas de formas artísticas cantadas, dançadas, atuadas, mas ocorrentes também nos casos de hábitos receptivos, como o da leitura poética, pode elencar estes cinco aspectos fundamentais à sua natureza e ao seu funcionamento: (1) a performance sempre atualiza materiais reconhecíveis por seu espectador ou receptor imediato, virtualmente disponíveis em alguma tradição para que sejam reencarnados; (2) ela emerge de um contexto que é ao mesmo tempo cultural e situacional, que tanto pertence à ordem normal das coisas como se destaca dela, lampejante; (3) seu sujeito interpretante assume aberta e funcionalmente a responsabilidade sobre sua execução dentro dos limites do sistema normativo sociocultural vigente, aceitando-o mais ou menos e tendo segura a inesgotável reiterabilidade de tal conduta; (4) a cada nova manifestação de suas formas, ela condena os conhecimentos nelas transmitidos a inumeráveis transformações; (5) ela pressupõe, por necessidade intrínseca, que sua recepção será realizada por um corpo ativo, por alguma individualidade de carne, osso, sensibilidade e inteligência inseparáveis, capazes até de afirmar ou recusar o caráter artístico de qualquer texto que lhes esteja apresentado. Todas essas características são ademais próprias do discurso ritual ou religioso, distante do da arte poética apenas no que diz respeito a seus respectivos destinatários, visto que o poema é transmitido habitualmente entre membros da gente humana, enquanto o canto litúrgico costuma esperar para si testemunhas de existência alheia à natureza secular; terceira-mente, pode-se dizer que a tecnologia da escrita é uma irmã caçula da poesia e da

religião naquela família de entidades culturais nascidas de alguma revolta nossa contra a finitude do tempo biológico<sup>19</sup>. Entre outras tantas formas de arte, é na performance que a poesia nos emancipa da temporalidade comum, buscando os materiais de uma tradição para que eles reemerjam imediatamente, inevitavelmente reformulados por seus novos transmissores e receptores. Quando atuam na oralidade, esses dois grupos de agentes coproduzem o sentido poético ao mesmo tempo e em um mesmo lugar; de forma análoga, o leitor de uma obra literária também participa da produção performática dos seus significados, incomodando-se diante das tantas lacunas semânticas e dos silêncios do texto escrito e preenchendo-os com base no que escuta de sua própria subjetividade encarnada (ZUMTHOR, 2012).

Se comparada àquela da oralidade, a situação performática da leitura literária carece de unidade perceptiva e de organicidade em seus processos de formação, transmissão, recepção, conservação e reiteração. De certa maneira, pode-se dizer que essa dupla carência da experiência da performance na leitura de textos criativos acontece por conta da inevitável presença de um código escrito entre a visão do leitor e a voz do autor: em contextos orais, os olhos diretamente informam; em contextos de leitura muda, eles antes disso decodificam. Sendo a comunicação poética desde sua essência exercitada dialógica e cooperativamente, a falta de alguma presença compartilhada com o autor de um poema escrito é sempre constitutiva de sua fruição por um leitor, e uma solução para essa ausência de unidade é sempre achada nos vazios semânticos naturais ao texto literário, que convidam o corpo que lê a contribuir com o sentido imediato da obra, assim recuperando alguma parte de uma experiência performática. Outra parte sua é ademais recuperada pela arte da caligrafia, ou mesmo pelas chamadas poéticas visuais, que se empenham em trabalhar a letra de modo que ela se torne, para o olho, tanto código como objeto (ZUMTHOR, 2012). Lembrando-me aqui daquele ensaio concretista já referido de Pignatari (2006) e, por exemplo inicial, do próprio princípio do corte paidêumico na teoria da transcrição, tento enxergar a vanguarda dos Noigandres e as propostas de Haroldo para práticas e estudos sobre a tradução de textos criativos como dois exemplos de movimentos em

---

<sup>19</sup> Nesse sentido, também é possível defender que essas três formas de linguagem encontraram um espaço diferenciadamente exemplar de convergência no contexto do surgimento das letras chinesas, desde que se assuma como fato que elas remontam suas origens a antiquíssimas necessidades de caráter santo e divinatório, em vez de terem primeiros propósitos administrativos, como no caso da ortografia cuneiforme (ZUMTHOR, 2012). Embora bastante difundida, essa tese clássica ainda encontra sólidos questionamentos sobre a relevância de sua centralidade no debate hoje interessado pela história mundial da escrita (LURIE, 2011; GNANADESIKAN, 2009).

direção a uma intensificação de elementos radicalmente performáticos de suas composições poéticas e tradutórias: se, por um lado, a palavra, o tipo e a página da obra concretista buscaram meios para uma comunicação direta ou quase direta de estruturas significantes, recebíveis visualmente com uma velocidade comparável àquela que transmitia versos cantados em praça pública; por outro lado, a organização de elencos de vozes poéticas diversas para participarem mais presentemente dos processos de composição e interpretação tradutórios talvez seja como o alinhamento de um coral cantado por mais e mais músicos, ou como um preenchimento de um anfiteatro por mais e mais espectadores, mais ou menos barulhentos e assentados mais ou menos perto da poltrona da pessoa que ainda tenta ler quieta seu bom livro, até que algum verso de Camões lhe bloqueie a vista, passageiramente, sobre o palco onde alguém canta Homero.

A lente da teoria da performance parece mesmo muito produtiva para o avanço de estudos sobre a tradução/criação de poesia. Um agrupamento algo babélico de ensaios autorais e transplantados que recentemente trabalhou esse entrecruzamento em contexto brasileiro foi aquele do livro **Algo infiel** (FLORES; GONÇALVES, 2017), de que extraio agora uma salpicada seleção de argumentos, mais interessantes sem grandes desvios dos propósitos de meu projeto tradutório específico para o *Kojiki*. Por primeiro exemplo, com passos iniciais até que bastante próximos daqueles da transcrição, conforme seu raciocínio organizável desde “*Vox nescit missa reuert*”, “*What have I become*”, “Corações de Ênio”, Redenções de um texto”, “O demônio da tradução” e “*Revivalists*”, o questionamento da metáfora tradicional do ato tradutório como um tipo de transporte desvalorizador talvez possa nos apontar sua identificação comparativa com alguma experiência metempsicótica de almas constantemente mutantes, em que ao menos um poeta e um leitor trocam entre si um dom poético, compartilhando também aquela sua mesma condição irrecusável de intérpretes — de hermeneutas, de mediadores, que encarnam mundos estranhos em outros mundos; assim, mais uma vez, a função e o efeito de uma tradução não é guardar um poema do esquecimento por meio de sua reprodução, mas antes por um compartilhamento multiplicador de sua autoria, sendo aqui leitores também autores (p. 23–25). Pois essa cooperação remota faz a obra encarnar em inúmerações de corpos diferentes, às vezes pertencentes a uma só pessoa, cada qual deles situado em seu próprio espaço, em seu próprio tempo, em sua própria língua, com alguma idade já alterando mais ou menos suas próprias experiências encarnadas neste ou noutros mundos e já tendo

construído suas várias histórias de vida, qualquer reinterpretação de um mesmo poema ou de uma mesma partitura ou de uma mesma coreografia produzirá uma obra novíssima, sempre diferente e idêntica à sua materialização anterior (p. 117–121). Sob uma ótica da performance, na verdade, de certo modo negando a proposição haroldiana sobre o tema, o fato de que a poesia só existirá de fato enquanto ainda for reenactável e reencarnada impede até mesmo o argumento forte de uma natureza fixa ou constante tanto para o significado como para a parte material do signo artístico: se na arte da palavra toda a iconicidade produz sentidos, estando a concretização dessa iconicidade atrelada ao corpo de cada autor/tradutor/leitor, e sendo esses sentidos apropriados pelo pensamento não de forma absoluta, mas por uma lógica relacional — sistêmica, referencial, intelectual, emotiva —, e jamais havendo entre a gente humana dois idioletos iguais, duas falas iguais, dois timbres iguais, dois enunciados iguais, assim deixa de ter chão qualquer ideia muito certa da existência da perfeita reiterabilidade, embora saibamos que exista a reiterabilidade, desde que a hipótese de um total solipsismo no limite individual da língua seja ainda falsa (p. 195–202). Apesar dessa assumida inconstância da linguagem, a interpretação de textos recentes e antigos, justamente por esse processo intrínseco a ela de compô-los em vozes, histórias e culturas diferentemente inúmeras e infinitamente redescritas, antes de ser um trabalho de resgate/cópia/transporte isento, se estabelece como um tipo de ato político idealmente capaz ao diálogo, à compreensão, à relação (p. 113–115); embora constantemente haja a ameaça circundante de que a transposição criativa do texto alheio por outros corpos em outras línguas e situações históricas falte, por culpa ou dolo, com o propósito de atribuir novas vozes dignas para seu poema e para as pessoas nele protegidas, casos complicados do que os autores chamaram de “questão Chico Bento”, referente de maneira mais específica aos possíveis efeitos derogatórios de determinados métodos escritos para a representação de oralidades desprestigiadas (p. 157–171). Além disso, ampliando o escopo desses cuidados, fica ademais no horizonte das decisões tradutórias a escolha operacional de como manipular não só as formas, mas também os gêneros textuais das obras fonte e meta, estratégia usável para ressignificar certas seleções de material ou conteúdo poético (p. 105–109).

De maneira menos sistemática ou concatenada, cito ainda seus ensaios “Iliadahomero”, “Palimpsestos e *overdubs*”, “Tradutibilidades em Tibulo” e o tão encantador “*Dionysies*”, cada um dos quais se dedicou de alguma forma a ao menos um questionamento de proposições tradicionais da tradutologia por meio de análises de casos

diferenciadamente complicados de interpretações/traduições interlinguais por tradutores/leitores brasileiros. No primeiro desses textos, falou-se sobre a maneira como um dos maiores poemas populares de Homero foi transformado em um poema clássico barroquizado de um Homero Odoriqueano, há muito tomado como uma obra prontamente estranhíssima de se ler, mas cujas verborragias se libertam em potentes versos vocais toda vez que são de novo apresentados em espetáculos teatrais pela companhia de Octavio Camargo desde 1999, pondo-se assim em cheque a antiga suposição de uma cisão de propriedades bem definidas entre a oralidade e a escrita (p. 43–46). Segundamente, os autores se valeram do exemplo da canção “Não chore mais (No woman, no cry)” de Gilberto Gil, tradutora de Bob Marley, para argumentar a possibilidade de que a relação construída entre um original e sua tradução não seja de apagamento ou mútua exclusão, mas de uma convivência produtora de terceiros significados, não como palimpsesto, mas como *overdub* (p. 127–130). Depois, esse tipo de confiança pode muito bem auxiliar o entendimento de que a melancolia tradutória pela perda, pela traição que troca o original por sua cópia piorada, não diz respeito real à tradução poética, filha como é de uma necessidade da diferença; a ela, especialmente nos casos da lida com obras mais intrincadas, concerne apenas o excesso proliferante (p. 211–217). Por fim, já encerrando este capítulo, lembro do depoimento de um dos autores sobre uma vez em que pôde assistir a espetáculos de tragédias gregas em Paris, encenadas tanto em grego clássico como em francês, línguas com que ele ainda não tinha familiaridades mais avançadas. Mesmo assim, outros elementos performáticos, como o som do canto, a dança, as máscaras, lhe construíram uma experiência de fruição com sentidos suspensos quase que de todo — as artes performáticas não necessitam de compreensão para agir sobre aqueles corpos que as constituem (p. 279–280).

## 5 PROJETO

De modo geral, passados esses seis anos de estudos e reescritas de seu texto, mirei meu projeto tradutório de excertos do *Kojiki* em dois maiores alvos desta vez: por motivos antes defensivos, o primeiro deles diz respeito a alguns elementos proeminentes nos discursos orientalista central e, por consequência direta, dos estudos de japonidade, não somente acerca da obra, mas principalmente acerca de suas conceituações para o que seriam, entre outras invenções, o monolítico espírito oriental e extremo-oriental, a incompatibilidade entre suas culturas representantes e o progresso da história (SAID, 2007; MINEAR, 1980), a singularidade japonesa (MORAIS, 2019; KAWAI, 2016) e o ideograma como letra mais objetiva ou mais subjetiva, mas sempre distinta da escrita alfabética ocidental em suas capacidades fundamentais (FENOLLOSA; POUND, 2008; FLUSSER, 2017); depois, por finalidade positiva, o segundo desses alvos é o da afirmação do poema como um texto translingual e transcultural, ou seja, que se construiu com uma identidade instável e existente entre várias línguas e culturas intricadamente ou mesmo indiscretamente associadas (ETTE, 2016), como uma obra de teor documental situável na história antiga japonesa de maneira relevante para sua poesia (YAMAGUCHI; KÔNOSHI, 1997; NAOKI, 1993), como uma obra de arte ainda aberta a relações de transculturação e translinguismo, com nossa cultura e nossa língua brasileiras, por exemplo, performativamente (TÁPIA; NÓBREGA, 2015; FLORES; GONÇALVES, 2017), como um exemplo privilegiado de uso real de uma sinografia antiga, de maneira alguma incompreensível dentro dos limites funcionais do alfabeto latino, ao menos na medida em que essas duas formas de escrita, assim como todas as demais, operam suas representações linguísticas com base em certas cooperações de logografia e fonografia (LURIE, 2011). De modo específico, busquei alcançar esses objetivos poetológicos por meio de um sistema enxuto de mecanismos e artifícios tradutórios relativos às fonologias, às morfologias e sintaxes, às textualidades e paratextualidades e às visualidades e ortografias dos textos antigo e brasileiro. Todos os objetivos parciais supracitados, assim como esses quatro níveis de opções tomadas pela tradução, foram orientados por alguma ética do diálogo, da compreensão mútua, da relação criticamente estabelecíveis (FLORES; GONÇALVES, 2017) e de inspiração anti-orientalista.



## 5.1 Sons da tradução

Dois sistemas fonológicos participaram da estruturação de meu projeto tradutório, a saber, aqueles dos idiomas japonês antigo ocidental e português brasileiro. Já descritos anteriormente neste trabalho, os fonemas componentes do sistema japonês são 21 ao todo, somando treze sons consonantais /p/, /t/, /k/, /m/, /n/, /s/, /w/, /y/, /<sup>m</sup>b/, /<sup>n</sup>d/, /<sup>n</sup>z/, /<sup>n</sup>g/, /r/, e oito sons vocálicos /a/, /u/, /i/, /e/, /o/, /ɛ/, /i/, /ə/; entre eles somente a vogal central estirada /i/ não tem algum correspondente próximo em nossa língua, e sua lei fonotática [C]VCV nos é também reproduzível com boa facilidade (VOVIN, 2020). A opção da inclusão de diversas instâncias representativas das unidades fonéticas e fonológicas do idioma da poesia do *Kojiki* em meio a uma predominância de versos brasileiros foi tomada com o intuito de instigar a impressão de um primeiro ponto de aproximação possível entre nossa língua e a língua japonesa antiga, pouco conhecida no Brasil e, suponho, em geral preconcebida como alguma coisa abismalmente estranha à nossa sensibilidade auditiva, tipo de suposição muito divulgada pelo discurso ideológico da singularidade japonesa, por vezes associado ao conceito de “alma do verbo” (言霊, *kotodama*), antes imaginativo de propriedades mágicas apenas da palavra religiosa xintoísta, hoje referente à superstição de uma idiossincrasia também sobrenatural de todo o idioma japonês (ANTONI, 2012). Considero que, em casos previstos de um efeito de estranhamento diante desses fonemas, no lugar daquela familiaridade mais buscada pelo projeto, se abre outra possibilidade interessante de relação crítica com o texto, uma em que ele demonstra evitar confusões maiores entre sua identidade e a de quem o tenta ler, semelhantemente a como alguma parte de sua poética antiga também operou por uma lógica da vernaculização, dentro de um contexto de sucessivas moções de afastamento por Yamato em suas relações materiais e ideológicas com o continente (YAMAGUCHI; KÔNOSHI, 1997).

## 5.2 Morfologias e sintaxes da tradução

A morfologia do *Kojiki* é um pouco complicada, pois se apresenta simples demais dentro de sua ortografia. Muitos morfemas flexionais e afixais gramaticalmente exigidos pela identidade aglutinante do idioma japonês antigo ocidental não são registrados com clareza nas seções de prosa da obra, o que não chega a impedir sua legibilidade mais liberta de formalismos excessivos. De modo geral, decisões por esta

ou aquela inflexão/afixação em português foram tomadas com base em verificações de escolhas tradutórias anteriores feitas nas línguas japonesas clássica e moderna (YAMAGUCHI; KÔNOSHI, 1997; NISHIMIYA, 1979). Bem de acordo com a estruturação dos capítulos desta dissertação que trataram de elementos da gramática insular antiga, o único tipo de morfema que recebeu algum tratamento de correspondências mais sistemático foram aquele dos marcadores de honorificação e humilhação. De maneira pouco rara, a lida em português com os sistemas de honoríficos emblemáticos das línguas altaicas funciona no sentido de usar no seu lugar as diferenças de polidez e autoridade marcadas pelos nossos pronomes *você* e *vós*, acompanhados de suas devidamente respectivas formas verbais (ABREU, 2016); contudo, falta nessa sua tentativa de correspondência algum elemento que se arrisque às marcações de humildade, limitando-se a registros de grau neutro ou polido. Em vista disso, experimentei neste projeto uma transposição desse paradigma mais estranhado em nossos usos ordinários da linguagem por meio de uma tripla diferenciação entre estas tipografias honoríficas/neutras/humilíficas. A sistematização de sua marcação assim dada pretende, em um primeiro momento, não mais que a sugestão de uma estrutura significativa estranha e atrelada, com maior ou menor surpresa, a determinados termos em determinados ambientes narrativos; em um momento seguinte, opondo-se à função poética da semelhança revelada entre as fonologias nipo-brasileiras, ela intenciona demarcar outro limite de aproximação/afastamento relacional entre a experiência linguística normal do leitor e aquela assinalada pela tradução. As diferentes espessuras de suas letras foram projetadas contrastivamente para comunicarem a ideia de algumas falas ou palavras tendo uma postura mais impositiva que outras diante de seu leitor ou interlocutor, exigindo mais de sua atenção, ou menos.

Ademais, já no nível da sintaxe do *Kojiki*, lembro-me aqui de sua marcante característica translingual: ela organizou suas frases ora de acordo com a ordem canônica insular, SOV, ora com aquela da gramática chinesa, SVO, semelhantemente preferencial nas orações do português. Por outro lado, enquanto as morfossintaxes do japonês antigo e do chinês médio se aparentam ao compor sintagmas complexos rigorosamente pela posição de termos adjuntos antes do núcleo vocabular, nossa tendência mais confortável é de adicionar adjetivos e complementos em posposição. Bem compreendendo que as regras de composição sintagmática do português brasileiro são consideravelmente flexíveis, chegando às vezes até a pedir que apenas certos adjuntos fiquem antepostos, enquanto outros se mantêm depois do termo nuclear, em

vez de truncar atrapalhadamente a sintaxe frasal do novo poema, organizei parte das palavras japonesas inclusas no texto de acordo com uma morfossintaxe brasileira. Outros elementos fundadores do projeto tornam mais ou menos evidente a diferença ou a surpresa de um comportamento assim, mesmo que ele aja sobre as formas de um idioma largamente opaco em seus sentidos e em suas formas significantes para nós. Mais uma vez, a leitura interpretativa dessa gramática como inicialmente estranha e secundamente translingual, pelo menos em um nível nipo-brasileiro de intrincamento, será ainda um outro apoio material possível para a efetivação de uma certa experiência relacional entre a antiguidade japonesa e seu leitor contemporâneo no Brasil.

### 5.3 Textos e paratextos da tradução

Ao menos no limite medieval dos manuscritos mais antigos ainda preservados do *Kojiki*, de que é exemplar o já comentado *Shinpukujibon* (1371–1372), os textos internos de cada tomo do documento não apresentavam qualquer marcação mais demonstrada de secionamento entre episódios ou capítulos. Hoje, muitas de suas edições críticas fazem essa operação de dividi-lo com base em certas interpretações já consagradas sobre a sua organização. Por um lado, me é tentador ler aquela falta anterior de pausas e de transições assinaladas como um elemento materialmente aliado ao propósito da obra de produzir alguma história linear, sem cosmogonias nem fins dos tempos, para a instituição da genealogia imperial e do império dos Yamato, toda costurada pela dupla Are e Yasumaro a partir de variadas narrativas familiares do arquipélago (KATO, 2012; MATSUMAE, 1993); por outro lado, sem ter acesso a confirmações de como esse texto estava internamente estruturado antes do século XIV, também atraiu minha atenção a possibilidade de, aceitando os cortes decididos por uma ou por outra referência das fortunas críticas recentes, compartilhar a autoria do poema brasileiro com mais e mais nomes interessantes. Nesse contexto, segui sem hesitações a organização dada por Yamaguchi e Kônoshi (1997) para sua edição e tradução da obra; porém, não interrompi o corredor do texto novo com titulações para capítulos e episódios, substituindo esse mecanismo por um jogo mais discreto de linhas vazias entre o fim de uma seção e o início de outra. A ideia aqui era ainda conseguir comunicar a importância formal e poética na alta antiguidade de um texto continuamente extenso desde o início de seu livro até sua conclusão, ao mesmo

tempo em que o corte paidêumico da tradução se abre para leituras e reescrituras feitas para o poema já no centro do debate acadêmico atual, japonês e internacional.

De maneira mais interessante, até mesmo antes de optar por essa elencagem principal de coautores para a tradução, constituída por uma aproximação de dois tradutores pesquisadores japoneses e um tradutor pesquisador brasileiro, fiz muita questão de acrescentar uma terceira voz estudiosa e tradutora, qual seja, a do próprio compilador da obra na alta antiguidade, Ô no Yasumaro. Nos termos em que a apresento desde já, essa sua inclusão em um projeto tradutório criativo do *Kojiki* não é necessariamente óbvia, visto que não foi exercitada por nenhuma outra tradução moderna da obra para as línguas inglesa, italiana, espanhola e portuguesa, mencionando aqui todas aquelas a que tenho acesso hoje (HELDT, 2014; RUBIO, 2012; VILLANI, 2006; MIETTO, 1996; PHILIPPI, 1968; CHAMBERLAIN, 1932). Para que fique mais claro, falo aqui do modo como procurei representar a voz ativa de Yasumaro por meio da tradução quase total do paratexto anotado deixado por ele entre as linhas de seu texto principal, tidas pelos tradutores que listei acima como largamente despropositadas em contextos de ortografias alfabéticas menos instáveis; mas, se o sentido de um poema nunca é fixo, e sendo possível ou mesmo plausível algum grau de confusão entre funções poéticas e informativas de anotações paratextuais associadas a obras criativas (GENETTE, 2009), quem irá dizer para que servirão decerto as letras miúdas do compilador que traduzimos? Vejo na onipresença das notas antigas em um novo poema a oportunidade de uma revelação do autor burocrata exercendo na alta antiguidade ainda mais um ofício — o de um tradutor/intérprete, assim definível por diversas vias, remetentes tanto ao seu manejo especial da logografia de seu tempo, já criada pronta para a tradução (MARTINS, 2020; YAMAGUCHI; KÔNOSHI, 1997), como à sua ansiedade verborrágica por esclarecer ao seu leitor e à imperadora que o empregou a legibilidade e o compromisso de seu trabalho (LURIE, 2011).

Querendo fazer vibrar essa coincidência de pessoas tradutoras na reescritura que apresento aqui para o *Kojiki*, tentei me valer das diferentes opções de inflexões verbais do português com vistas a reiterar a natureza eminentemente tradutória de tal obra, desde sua formação inicial. Com esse objetivo em mente, flexionei os verbos de todas as notas de Yasumaro no pretérito imperfeito de nosso idioma, acusando tanto a intromissão presente de minha perspectiva temporal dentro do poema antigo como a agência tradutória do compilador em seu passado: a imagem procurada é mais ou

menos a de um par de traidores de algum original se incriminando simultaneamente, aguardando sua sentença nas mãos de algum leitor.

#### 5.4 Visualidade e ortografia

Sobre aqueles índices de verticalidade linearizada no projeto visual da tradução, já falei um pouco em meu TCC (2021). Desde lá, meus argumentos para procurar maneiras de fazê-lo não mudaram muito: a geometria temporal proposta no *Kojiki* é linear e duplamente infinita, para trás e para frente, na mesma medida em que a autoridade imperial, filosófica e mitologicamente, tinha sido herdada pelos Yamato por um dom divino, por um mandato jamais revogável que lhes foi atribuído pelos próprios céus, de onde sua deusa ancestral, Amaterasu, reinava sobre a cosmologia xintoísta (KATO, 2012; MATSUMAE, 1993). Em sintonia coincidente com esse formato em linha descendente para o tempo e para o poder, sempre associados na ideologia dominante, a sinografia que concretizou o texto de Yasumaro era escrita em linha e de cima para baixo sobre a página. Minha ideia foi na direção de construir uma visualidade textual que suportasse esse tipo de correlação entre o discurso de autoridade do império Yamato do século VIII e a disposição de meu poema sobre a página. Por isso que aquelas repetições incontáveis de uns poucos conetivos ao longo do livro ficam todas empilhadas à margem esquerda de cada folha, e por isso que um efeito semelhante se demonstra no contexto específico dos catálogos genealógicos dos três tomos, como que adicionando vetores para que o olho de quem lê vá derrapando nessa direção e nesse sentido desejados.

Dito isso, enfim, sinto que a maior conquista criativa que alcancei nesse trabalho com a obra antiga foi um certo método para aludir ortograficamente à variedade de usos sobrepostos da sinografia agindo em sua forma significante. De maneira bem resumida, com um forte impulso de sistematização, considerei espécies distintas de letras como unidades distintas de tradução: logogramas foram traduzidos para o português; fonogramas de pronúncia sino-japonesa foram transliterados; fonogramas puros japoneses ou casos de rébus baseados na pronúncia japonesa desses grafos foram, além de transliterados, coloridos em branco. A ideia por trás disso não é muito complicada, tendo-se inspirado em uma simplificação da realidade translingual desses caracteres sino-nipo-coreanos. De acordo com ela, termos e morfemas logografados por mãos insulares seriam legíveis semanticamente em qualquer lugar letrado das

regiões continental, peninsular ou arquipelágica, com sons distintos para cada uma de suas comunidades linguísticas; enquanto isso, fonogramas de pronúncia sino-japonesa, por conta de sua acentuada familiaridade com o sistema fonológico do idioma chinês, de domínio hegemônico na antiguidade, seriam muito bem audíveis, mais uma vez, em qualquer lugar dessas três regiões do mapa, embora as palavras construídas a partir de seus silabogramas dependessem de algum conhecimento do idioma japonês para fazerem sentido; por fim, fonogramas de som japonês ou representativos de jogos de rébus a partir de sua gramática nativa, em vista de sua acessibilidade apenas garantida a leitores mais letrados na fala das ilhas e em sua língua escrita, são pintados diferenciadamente das demais fontes escuras da tradução. Sendo as letras do texto dispostas sobre um quadro de tons de cinza, mais ou menos escuros, a correspondência do branco que pinta essa última classe de grafemas com a brancura às margens da página tem o propósito de sugerir um tipo de fuga ou recusa desses signos da mais opulenta cena translingual de francas trocas de som e sentido em que conviveram antigamente as três culturas já citadas — e no qual elas conviveriam, esperava eu, com nosso idioma hoje, nos limites dessas regras tradutórias. Do jeito como a coisa se configura dentro do sistema que acabei desenvolvendo para a reescritura do poema, certas associações muito presentes no texto-fonte se tornam visíveis, com mais ou menos prontidão, no texto-meta, sendo delas um exemplo aquele por que o compilador anotador jamais anota fonogramas/grafos em rébus japoneses com explicações sobre suas pronúncias ou com lembretes de sua natureza fonográfica, entre outras tantas instâncias do modo de significação inicial do documento antigo.

Em uma medida importante, o aprendizado desse sistema de recriação da sinografia de uso japonês do século VIII por um leitor brasileiro hoje se sustenta ainda sobre a presença estranha em meio ao texto reescritor de caracteres chineses em sua forma nativa, assim ocorrentes apenas nos contextos de catálogos genealógicos, transversalmente participantes na obra. A leitura triangular de uma sequência ordenada de sinogramas, de sua tradução/transliteração especular e de suas notas interlineares correspondentes, de maneira parecida a como acontecia no poema-fonte, se organizam cooperativamente para irem mostrando ao intérprete da obra a maneira correta de transformá-la em matéria textual compreensível, mesmo quando ilegível. Para usar termos já movimentados em outros momentos deste trabalho, creio que esse tratamento específico da ortografia sino-japonesa antiga por meio de tradução

se aproxima com mais justiça de sua realidade aberta à performatividade, ao preenchimento de seus grafemas por diferentes línguas, culturas, corpos, sem fazer desse seu elemento tão relevante e frutificante um tipo de monstro aberrantemente instável e alheio à economia máxima do alfabeto — funcionalidades logográficas e fonográficas estão disponíveis em quaisquer sistemas de escrita que existam ou que existiram para os idiomas naturais, e esses seus artifícios, desde que ajustados para servir a uma ética impulsionada pelo e para o diálogo compreensivo, mais encontrarão pontos de contato que barreiras intransponíveis entre gramáticas, culturas, poesias e histórias diversas. O risco de assim esse poema resvalar no erro de um efeito Chico Bento (FLORES; GONÇALVES, 2017), não da oralidade para a escrita, mas na tradução de uma escrita por alguma outra, me parece um pouco menos preocupante hoje, na medida em que o olho brasileiro convencido de uma suposta estranheza maior da sino-grafia quando comparada à fonografia latina, por exemplo, será o mesmo olho que terá de admitir a capacidade de suas próprias letras maternas a se tornarem opacas também, e, em alguns aspectos, até mais opacas que os sinogramas antiquíssimos da zona de transculturação no leste asiático.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na função de pesquisador da literatura japonesa e da literatura brasileira tradutora, me foi muito prazerosa e proveitosa a experiência de leitura do *Kojiki* em vista de suas situações históricas ao longo de mais de um milênio de recepção, dos tantos encontros e desencontros talvez encontráveis entre estágios diferentes de evolução dos idiomas japonês, chinês, coreano e português, das características mais ou menos peculiares da sinografia antiga de uso marginal à China, das interferências orientalistas sobre as exegeses de seu poema e sobre o estudo de seus contextos, no Japão e fora dele, e de uma teoria da performance aplicada à tradução; fazê-lo na posição de tradutor foi uma aventura, não sei se bem sucedida: avançar este trabalho foi difícil, por muitos motivos próprios da academia e externos (sempre internos) a ela. Várias vezes já me perguntei neste último ano se não seria melhor ter mirado essa empreitada em uma tese, com mais espaço. Ainda resta mexer nos poemas-canções do poema antigo, de todo modo.

A literatura do *Kojiki*, também pela sua indecisão entre aceitar ou não sua inclusão nessa categoria, é encantadora e frutificante: a possibilidade e, para sermos justos, o exercício tão vastamente documentado de um contexto translingual de comunicação escrita e poetizada ainda merecem mais atenção e mais traduções criativas de seus textos exemplares — traduções de obras autorais que já faziam sua própria tradução no ato de leitura, de interpretação de corpo em corpo. Neste meu projeto de contribuição inicial, iniciado já há tanto tempo, fui aprendendo a me ver tradutor, mais por exigência de Yasumaro que convicção, se bem que fiz também minhas exigências de seus versos; em um certo artigo do professor Andrei (CUNHA, 2021), ele bem comenta que a tradução requer um equilíbrio entre ouvir e falar. Os mortos gritam bastante quando tentamos puxar conversa com eles sobre esses poemas milenares, e isso intimida um pouco, mas o mesmo professor Andrei, nesse mesmo texto seu, avisa bonitamente que é bom termos a ousadia, sem gritaria, de tentar esses diálogos mesmo assim, pois só quem traduz pode se dar tal permissão. Sem ser assim, “a permissão nunca vem”, ele disse e diz. Nesse sentido, não me arrependo de nada, talvez. Se acabar me arrependendo, e também se não, espero que os próximos leitores, tradutores e intérpretes, do *Kojiki* (712), do *Nihonshoki* (720), dos *Fudoki* (c. 713), do *Man'yōshū* (c. 759), multipliquem mais desses trabalhos por aqui.



Diminuindo esse tom de ensaio, acho que esta minha tentativa de dissertação ao menos alcança o mérito de apontar uns pontos interessantíssimos para mais debates nos próximos anos. Destacadamente, penso que estudar e traduzir mais vezes esse **Kojiki** do translinguismo, que não exclui seus outros lados mitológicos, historiográficos e mesmo mais simplesmente japoneses, prepara um terreno fértil para contribuições atentas à presença da literatura na contemporaneidade, tão globalizada e cheia de questionamentos a categorias como aquelas referentes à nação moderna e à divisão discreta entre línguas naturais. De minha parte, daqui em diante, penso mesmo em tentar alguma tese dedicada às poesias fonografadas pelo **Kojiki** e pelo **Nihonshoki**, conhecidas em sua condição de corpus único com o nome de *kiki kayô* (記紀歌謡), mas não tenho ainda certeza do que fazer especificamente com elas, além de traduzi-las. Talvez essa seja uma ideia para ser desenvolvida em paralelo a esse projeto de doutorado, mas também acho que falta alguma revisão com mais afinco do que vem sendo falado sobre a alta antiguidade e suas obras no Japão, na China, nas Coreias, para começar. Não há motivo para que isso hoje deixe de ser feito, me parece, e o avanço dessa atualização bibliográfica no Brasil ajudaria muitos outros tipos de pesquisa e de conversa com as artes desses países.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Thiago Cosme. **Taketori monogatari**: a obra e o discurso (pretensamente) amoroso. Dissertação (Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- ANJOS, Camila Carvalho dos. **Ōkami e mitologia japonesa**: associação dos personagens do jogo com elementos da mitologia e do folclore japonês. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras: Língua e Literatura Japonesa) — Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2020.
- ANTONI, Klaus. *Kotodama and the Kojiki: the Japanese “word soul” between mythology, spiritual magic, and political ideology*. **Beiträge des Arbeitskreises Japanische Religionen**, Tübingen, v. 4, p. 1–13, 2012.
- ARIANO, Helena. **Eros e morte**: a linguagem do corpo no curta *Yûkoku — Rito de Amor e Morte* de Yukio Mishima. 2022. Dissertação (História da Arte) — Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2022.
- BARDAOUIL, Lidia Romão Arruda. **A obscuridade nas fotografias japonesas do pós-Guerra (1960–80)**: Takuma Nakahira, Yutaka Takanashi, Masahisa Fukase e Daido Moriyama. 2021. Dissertação (História da Arte) — Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021.
- BARNSTONE, Tony; CHOU, Ping (eds). **The anchor book of Chinese poetry**. Nova Iorque: Anchor, 2005.
- BENTLEY, John R. **A descriptive grammar of Early Old Japanese prose**. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001.
- BROWN, Delmer M. *The Yamato kingdom*. In: BROWN, Delmer M. (ed.). **The Cambridge history of Japan: volume 1, Ancient Japan**. Nova Iorque: Cambridge University, 1993. p. 108–162.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950–1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. **[Entrevista com Haroldo de Campos]**. Entrevistador: Ricardo Mendes. São Paulo, 1999. Disponível em: <https://youtu.be/n7RgOVP1SRA>. Acesso em: 13 fev. 2024.
- CANTO, Ednézio Teixeira Pimentel. **Invocando sons**: cartografia de uma prática musical de *koto* na comunidade *nikkei* de Belém. 2016. Dissertação (Artes) — Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.
- CAVALCANTI, Maria Roseane de Oliveira. **A figurativização da metamorfose e do antropomorfismo nos filmes do Studio Ghibli**. 2023. Trabalho de Conclusão de

Curso (Comunicação Social) — Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2023.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. **Perspectivismo literário e neotenia: “Axolotl” e outras zoobiografias.** 2013. Tese (Literatura: Teoria Literária) — Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

COSTA, Geovana Siqueira Costa. **O fantasma do futuro: interfaces tecnológicas na animação japonesa *Ghost in the shell* (1995).** 2021. Dissertação (História) — Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2021.

COUTINHO, Walkyria Tsunami Ferreira. **O conceito *Ma* na conformação de espaços em Tadao Ando.** 2016. Dissertação (Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

CUNHA, Andrei dos Santos. Do travesseiro de um tradutor. **Parêntese**, n. 88, 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/traducao/do-travesseiro-de-um-tradutor/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

CUNHA, Andrei. **Poemas do Japão antigo: seleções do *Kokin'wakashû*.** Porto Alegre: Bestiário/Class, 2020.

CUNHA, Andrei dos Santos. **Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão.** Porto Alegre: Bestiário/Class, 2019.

CUNHA, Andrei dos Santos. Orientalismos periféricos: presença literária do Japão no Brasil. *In*: BITTENCOURT, Rita; SCHMIDT, Rita (orgs.). **Fazeres indisciplinados: estudos de literatura comparada.** Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 13–25.

CUNHA, Andrei dos Santos; ZITTO, Bruno Costa. Escrita e poesia: notas sobre o ideograma. *In*: BOECHAT, Fernanda Boarin; NEUMANN, Gerson Roberto; NASCENTES, Zama Caixeta (org.). **Cosmos Littera: entre ilhas e continentes pelas Literaturas do mundo.** Porto Alegre: Bestiário, 2023. p. 87–113.

CUNHA, Andrei dos Santos; ZITTO, Bruno Costa. Subsídios para uma história da literatura japonesa em tradução no Brasil. *In*: FERREIRA, Rony Márcio Cardoso; SÁ, Michele Eduarda Brasil de (orgs.). **Escritores e tradutores na literatura brasileira: perspectivas contemporâneas.** Campo Grande: UFMS, 2021. p. 104–143.

ENDÔ, Kôtarô. *Higashi Ajia ni okeru “koe no denshō” to ongana hyōki: Kojiki ni kunchū ni soku shite.* **Kodai Bungaku**, [S. l.], v. 52, p. 24–30, 2013.

ETTE, Ottmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 192–209, 2016.

FENOLLOSA, Ernest Francisco; POUND, Ezra. **The Chinese written character as a medium for poetry: a critical edition.** Edição de Haun Saussy, Jonathan Stalling e Lucas Klein. Nova Iorque: Fordham University, 2008.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel**: corpo performance tradução. Desterro: Cultura e Barbárie; São Paulo: n-1 edições, 2017.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Ubu editora, 2017.

FRANCO, Marcel Alves. **Aproximações entre o aikido e o cuidado de si**: por uma educação física como arte do bem viver. 2017. Dissertação (Educação Física) — Departamento de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

FREIRE, Gabriela Queiroz. **As relações temporais e mitológicas entre Tsuchigumo e Naraku no mangá Inuyasha**. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (História da Arte) — Escola de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2023.

FRELLESVIG, Byarke. **A history of the Japanese language**. Cambridge: Cambridge University, 2010.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2009.

GNANADESIKAN, Amalia E. **The writing revolution: cuneiforme to the Internet**. Chichester; Malden: Wiley-Blackwell, 2009.

HARDACRE, Helen. **Shinto: a history**. Nova Iorque: Oxford University, 2017.

HENSHALL, Kenneth. **História do Japão**. Tradução de Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2011.

HICHMEH, Yuri Sócrates Saleh. **O cristianismo no Japão**: do proselitismo jesuíta à construção ideológica da Perseguição (1549–1640). 2014. Dissertação (História) — Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

HIRAFUJI, Kikuko. *Gaikokujin ga mita Kojiki: 130 nen me no Kojiki*. **Kokugakuin Daigaku kenkyû kaihatsu suishin kikô kiyô**. Tóquio, v. 5, p. 33–47, 2013.

HUANG, Ting; CORBETT, John. Transcriar a poesia chinesa: Escrito sobre Jade. Tradução de Ting Huang. In: GUERINI, Andréia; MELLO, Simone Homem de; COSTA, Walter Carlos (orgs.). **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 103–118.

ICHIKAWA, Jovanca Kamizi. **O devir-monstro em O rosto de um outro, de Abe Kôbô**. 2020. Dissertação (Estudos de Linguagens) — Departamento de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

IEIRI, Mauricio Shoiti. **Yosakoi Soran e as emoções**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Educação Física) — Departamento Acadêmico de Educação Física, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

JOSEPHSON, Jason Ānanda. *The invention of religion in Japan*. Chicago; Londres: University of Chicago, 2012.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Tradução de Fernando Chamas e Neide Nagae. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

KAWAI, Yuko. *Using diaspora: Orientalism, Japanese nationalism, and the Japanese Brazilian diaspora*. In: MACHART, Regis; DERVIN, Fred; GAO, Minghui (eds.). **Intercultural masquerade: new Orientalism, new Occidentalism, old exoticism**. Heidelberg: Springer. p. 97–117.

KŌNOSHI, Takamitsu. *Constructing Imperial Mythology: Kojiki and Nihon shoki*. Tradução de Iori Joko. In: SHIRANE, Haruo; SUZUKI, Tomi (eds.). **Inventing the classics: modernity, national identity, and Japanese literature**. Stanford: Stanford University, 2000. p. 51–67.

KROLL, Paul W. **A student's dictionary of Classical and Medieval Chinese**. Leiden; Boston: Brill, 2017.

KUBOTA, Marilia Aiko. **As narrativas “japonesas” de Valêncio Xavier: O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi**. 2012. Dissertação (Letras) — Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

LÊDO, Luan Felipe de Oliveira. **Mangá: as histórias em quadrinhos que servem como fonte de informação acerca da mitologia japonesa**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Biblioteconomia) — Departamento de Ciência da Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

LIMA, Tiago. **Relatos em anedotas: uma análise do segundo livro do Kojiki**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

LOURENÇÃO, Gil Vicente. **O espírito japonês: esboço para uma arqueologia etnográfica do ki**. 2016. Tese (Antropologia Social) — Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

LOURENÇÃO, Gil Vicente. **Identidades, práticas e moralidades transnacionais: etnografia da esgrima japonesa no Brasil**. 2009. Dissertação (Antropologia) — Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009.

LURIE, David Barnett. **Realms of literacy: early Japan and the history of writing**. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2011.

MACEDO, Emiliano Unzer. **História do Japão: uma introdução**. San Bernardino: Amazon, 2017.

MACHADO, Luan Alves Machado. **A formação do jiu-jitsu brasileiro em Salvador e no Rio de Janeiro**: um estudo histórico comparado. 2022. Dissertação (Educação) — Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

MARTINS, Nathália da Silveira. **A tradução na formação da tradição japonesa**: um panorama sobre tradução até o período Meiji. Porto Alegre: Class, 2020.

MARTINS, Nathália da Silveira. **A tradução na formação da tradição japonesa**: um panorama sobre tradução no Japão. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras: Tradutor Português e Japonês) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MATSUMAE, Takeshi. *Early kami worship*. In: BROWN, Delmer M. (ed.). **The Cambridge history of Japan: volume 1, Ancient Japan**. Tradução de Janet Goodwin. Nova Iorque: Cambridge University, 1993. p. 317–358.

MIETTO, Luís Fábio Marchesoni Rogado. **Kojiki ou “Relatos de fatos do passado”**: apresentação com notas analíticas da mais antiga crônica histórica japonesa do século VIII. 1996. Dissertação (Mestrado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

MIETTO, Luís Fábio Marchesoni Rogado. O *Kojiki* e o universo mitológico japonês da antiguidade. **Estudos japoneses**, São Paulo, v. 15, p. 67–93, 1995.

MIETTO, Luís Fábio Marchesoni Rogado. Estudo contrastivo da imagem da morte através da leitura das narrativas históricas gregas e japonesas. **Estudos japoneses**, São Paulo, v. 14, p. 43–62, 1994.

MIETTO, Luís Fábio Marchesoni Rogado. Estudos preliminares acerca do processo de elaboração da obra *Kojiki*. **Estudos japoneses**, São Paulo, v. 13, p. 99–109, 1993.

MINEAR, Richard H. *Orientalism and the study of Japan*. **The journal of Asian studies**, [S. l.], v. 39, n. 3, p. 507–517, 1980.

MIYAKE, Marc Hideo. **Old Japanese: a phonetic reconstruction**. Londres; Nova Iorque: RoutledgeCurzon, 2003.

MORAIS, Liliana. Imagens do Japão do Orientalismo ao cosmopolitismo: uma revisão crítica do *nihonjinron*. **Estudos japoneses**, São Paulo, v. 42, p. 93–111, 2019.

NAOKI, Kôjirô. *The Nara state*. Tradução de Felicia G. Bock. In: BROWN, Delmer M. (ed.). **The Cambridge history of Japan: volume 1, Ancient Japan**. Nova Iorque: Cambridge University, 1993. p. 221–267.

NUNES, Roberson de Sousa. **Haikai e performance**: imagens poéticas. 2011. Tese (Letras: Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

Ô, Yasumaro. *The Kojiki: an account of ancient matters*. Tradução de Gustav Heldt. Nova Iorque: Columbia University, 2014.

Ô, Yasumaro. *Kojiki: crônicas de antigos hechos de Japon*. Tradução de Carlos Rubio e Rumi Tani Moratalla. 2. ed. Madri: Trattora editorial, 2012.

Ô, Yasumaro. *Kojiki: un racconto di antichi eventi*. Tradução de Paolo Villani. Veneza: Marsilio, 2006.

Ô, Yasumaro. *Kojiki*. Edição/tradução de Yamaguchi Yoshinori e Kônoshi Takamitsu. Tóquio: Shôgakukan, 1997.

Ô, Yasumaro. *Kojiki*. Edição/tradução de Nishimiya Kazutami. Tóquio: Shinchôsha, 1979.

Ô, Yasumaro. *Kojiki*. Tradução de Donald. L. Philippi. Tóquio: Princeton University; University of Tokyo, 1968.

Ô, Yasumaro. *Translation of “Ko-ji-ki” (古事記) or “Records of Ancient Matters”*. Tradução de Basil Hall Chamberlain; notas de W. G. Aston. 2. ed. Kôbe: J. L. Thompson & Co., 1932.

OGASSAWARA, Aiko Tanonaka. **O ensino da escrita japonesa**: um estudo terminológico bilíngüe (japonês-português). 2006. Dissertação (Linguística Aplicada) — Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

OITTINEN, Riita. *Translating for children*. Nova Iorque; Londres: Garland Publishing, 2000.

OLIVEIRA, Anna Olga P. A literatura infantojuvenil e as amarras da literatura arte como funcionalidade. **Belas infiéis**, Brasília, v. 8, n. 3, p. 179–199, 2019.

PINTO, Maria Luísa Vanik. **A aia irresoluta que traduziu sua imperatriz**: posseção e incorporação na tradução de *Namamiko Monogatari*. 2021. Dissertação (Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

POUND, Ezra. *Cathay: for the most part from the Chinese of Rihaku, from the notes of the late Ernest Fenollosa, and the decipherings of the professors Mori and Ariga*. Londres: Elkin Mathews, 1915.

REIS, Augusto Profeto dos. **A mitosofia na literatura mítica**: comparação analítica do Kojiki, Macunaíma e Teogonia. 2016. Dissertação (Literatura) — Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

ROCHA, Ana Flávia Moreira. **A viagem de Chihiro**: um passeio arquitetônico sobre o emblemático filme de Miyazaki. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Artes Visuais, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

- ROCHA, Rafael Machado da. **O processo de ocidentalização do Estado e do Direito Japonês na era Meiji**: conflitos e contradições. 2016. Dissertação (Direito) — Faculdade de Direito, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- RODRIGUES, Camila. **Abordagem discursiva em *Kojiki***. 2018. Dissertação (Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SEO, Márcia Norie. **A terra que virou poesia**: a arte da cerâmica de Toshiko Ishii. 2009. Dissertação (Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- SILVA, Francisco Alves. **A narrativa do herói**: um mito chamado Naruto. 2019. Dissertação (Comunicação) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.
- SILVA, Juliane Bezerra. **A descida aos Infernos**: análise comparativa dos mitos de Orfeu e Izanagi. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras: Latim) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- SILVA, Vivien Gonzaga. **O chão e o sismógrafo**: geografias e identidades em *O chão que ela pisa*, de Salman Rushdie. 2008. Dissertação (Letras: Teoria da Literatura) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- SOUZA, Maria Julia Alves. **Entre palavra e imagem**: um espaço possível. 2004. Tese (Letras) — Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- SPÍNDOLA, Maria de Jesus Amaral. **Nacionalismo japonês no pós Segunda Guerra Mundial**: tradição, sistema familiar e casamento fantasma em *Contos da Lua Vaga* (1953). 2022. Dissertação (História) — Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2022.
- TAKEI, Mutsuo. “*Kojiki*” *kunchû to sono hôhô*. *Kokugogaku*, Tóquio, v. 59, p. 25–39, 1964.
- TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (orgs.). **Haroldo de Campos**: transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- TONERI, Príncipe; Ô, Yasumaro. **Crônicas do Japão**. Tradução de Lica Hashimoto. São Paulo: SESC; Instituto Mojo, 2019.
- VOVIN, Alexander. **A descriptive and comparative grammar of Western Old Japanese**. Leiden; Boston: Brill, 2020.
- WAKISAKA, Geny. Bosquejo sobre *Kojiki*. **Estudos japoneses**, v. 3, p. 5–12, 1983.



WITTKAMP, Robert F. *Re-examining Japanese mythologies: why the Nihon Shoki has two books of myths but the Kojiki only one*. **Tôzai gakujutsu kenkyûsho kiyô**, Ôsaka, v. 53, p. 13–59, 2020.

WITTKAMP, Robert F. *The body as a mode of conceptualization in the Kojiki cosmogony*. **Tôzai gakujutsu kenkyûsho kiyô**, Ôsaka, v. 51, p. 47–64.

YAMAGUCHI, Yoshinori; KÔNOSHI, Takamitsu. *Kaisetsu*. In: Ô, Yasumaro. **Kojiki**. Tóquio: Shôgakukan, 1997. p. 401–426.

YAMAGUCHI, Yoshinori. *Kojiki no hyôgen to seiritsu: ongana hyôki wo megutte*. **Jô-dai bungaku**, Tóquio, v. 68, p. 1–15, 1992.

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo. **Tradição e modernidade**: os *tankas* na poética de Wilson Bueno. 2012. Dissertação (Letras: Estudos Literários) — Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2012.

YOSHIDA, Nana; HASHIMOTO, Lica. **A origem do Japão**: mitologia da era dos deuses. São Paulo: SESI-SP, 2018.

YOSHIDA, Nana; HASHIMOTO, Lica. **A origem do Japão**: mitologia da era dos deuses. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZITTO, Bruno Costa. **Tradução comentada do Kojiki (Tomo I)**: projeto visual. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras: Tradutor Português Japonês) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2012.