

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Andrei dos Santos Cunha

**O LIVRO DE TRAVESSEIRO:
QUESTÕES DE AUTORIA, TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO**

Porto Alegre
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**O LIVRO DE TRAVESSEIRO:
QUESTÕES DE AUTORIA, TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,
submetida como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt

Doutorando: Andrei dos Santos Cunha

Área de concentração: Literatura Comparada

Porto Alegre
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Carlos Alexandre Netto

Vice-Reitor: Rui Vicente Oppermann

INSTITUTO DE LETRAS

Diretora: Jane Tutikian

Vice-Diretora: Maria Lucia Machado de Lorenci

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Coordenadora: Solange Mittmann

Coordenadora Substituta: Rita Lenira de Freitas Bittencourt

CIP - Catalogação na Publicação

Cunha, Andrei

O Livro de Travesseiro: questões de autoria,
tradução e adaptação / Andrei Cunha. -- 2016.
296 f.

Orientadora: Rita Schmidt.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Sei Shônagon. 2. autoria feminina. 3.
Weltliteratur. 4. orientalismo. 5. literatura
japonesa. I. Schmidt, Rita, orient. II. Título.

Para o Marcelo, é claro.

Para minha mãe, que me ensinou a escrever, e meu pai, que me ensinou a ver.

Para Hiromi Kitagawa (in memoriam) e Hiroko Kitagawa.

E para a Marcia Tiburi, por motivos que ela saberá.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à escritora Lélia Almeida, por ter, em um momento crucial do desenvolvimento desta tese, sugerido a leitura de dois textos que mudaram tudo.

Agradeço aos meus professores do doutorado — Gerson Neumann, Elaine Indrusiak, Patrícia Reuillard e Cleci Bevilacqua — por tudo o que me ensinaram e por terem criado em suas aulas o espaço e a oportunidade para a reflexão.

Agradeço às professoras Sara Viola e Rita Lenira Bittencourt pelas valiosas colaborações recebidas, por ocasião do exame de qualificação.

Agradeço ao colega Victor Kanashiro pela interlocução e pelo texto que escrevemos juntos.

Agradeço à professora Maria Laura Maciel Alves por me ter feito ler tanto na adolescência.

Agradeço à professora Meiko Shimon por exigir sempre que eu faça melhor.

E agradeço à minha orientadora, Rita Terezinha Schmidt, pelo voto de confiança e pela enriquecedora orientação, e também por ser, para mim, um modelo de profissionalismo, ética, ideais e atitudes, para além do âmbito do doutorado.



travesseiro novo
primeiras confissões
história do velho

Alice Ruiz
Desorientais, 2013

RESUMO

O Livro de Travesseiro (枕草子, *Makura no Sôshi*), de Sei Shônagon (清少納言, c.965 d.C. – ?), escrito entre o fim do século X e o início do XI, possui hoje inegável *status* canônico no contexto da literatura japonesa. Ao mesmo tempo, é o texto japonês mais traduzido do mundo, ocupando lugar estável na lista de títulos que são considerados como pertencentes à *Weltliteratur*, com uma adaptação cinematográfica (**O Livro de Cabeceira**, de Peter Greenaway, 1996) e duas versões para o português do Brasil (2008 e 2013). A posteridade tratou as enumerações presentes no texto como tópicos poéticos, ou mesmo, contemporaneamente, como poesia — principalmente em tradução. As listas revelam uma atitude lúdica com relação à linguagem e àquilo que Foucault chamava de “categorias do pensamento”. Nesse sentido, o texto de Sei Shônagon pode ser posto em diálogo com o olhar de estranheza em relação à categorização racionalista, que é a premissa de **As Palavras e as Coisas** (Michel Foucault, 1966) e com a obra de Jorge Luis Borges. A obra de Sei Shônagon mobiliza diversas camadas de conceitos problemáticos ao mesmo tempo. Por outro lado, nenhuma dessas categorias se aplica a **O Livro de Travesseiro** sem provocar, por sua vez, desestabilizações conceituais. A questão da autoria feminina e de sua relação com a figura do pai e com a cultura do patriarcado reaparece em **O Livro de Cabeceira**, na trajetória de liberação pela escrita da personagem principal do filme. Essas possíveis leituras dos textos propostos contribuem para a problematização de questões relacionadas à autoria, ao conhecimento, à tradução e à adaptação.

Palavras-chave: categorização, autoria feminina, *Weltliteratur*, orientalismo, Jorge Luis Borges, Michel Foucault.

**THE PILLOW BOOK:
AUTHORSHIP, TRANSLATION, AND ADAPTATION**

ABSTRACT

The Pillow Book (枕草子, *Makura no Sōshi*) of Sei Shōnagon (清少納言, c.965CE-?), written between the end of the tenth and the beginning of the eleventh century, has attained undeniable canonical status in the context of Japanese Literature. It also is the most translated Japanese text in the world, and occupies a stable place in the list of works that are considered as belonging to the realm of *Weltliteratur*. It has been adapted to the screen outside Japan (*The Pillow Book* by Peter Greenaway, 1996) and translated twice to Brazilian Portuguese (in 2008 and 2013). Later generations of readers have treated the text's enumerations as catalogues of poetic topics or even, since the beginning of the twentieth century, and especially in translation, as poetry. The lists show a playful approach to language and to what Foucault has called the "categories of thought". In this sense, Sei Shōnagon's *œuvre* can be read in resonance with Foucault's *Les Mots et les Choses* (1966) and its attempt to defamiliarize rational categorization, a conceptual device which can also be found in the work of Jorge Luis Borges. Sei Shōnagon's work simultaneously mobilizes several layers of problematic concepts. On the other hand, none of these categories applies to **The Pillow Book** without engendering further conceptual destabilization. The issues of female authorship and woman authors' relationships with their fathers in a patriarchal culture reappear in the film, in the main character's journey towards liberation through writing. Those possible readings of the proposed texts contribute to the problematization of issues related to authorship, knowledge, translation and adaptation.

Keywords: categorization, female authorship, *Weltliteratur*, Orientalism, Jorge Luis Borges, Michel Foucault.

『枕草子』と「著者」・「翻訳」・「翻案」の定義をめぐる諸問題

要旨

十世紀末から十一世紀初頭の間に清少納言 元六五年頃(?)によって発表された『枕草子』は、日本古典文学の中で代表的な作品であることはいまでもない。日本文芸作品の中で、最も多くの国で翻訳されている『枕草子』は「世界文学」の一つとみなすにふさわしい地位を確立している。さらに一九九六年には『ピーター・グリーンナウエイの枕草子』という日本国外の映画作品のベースにもなり、ブラジル・ポルトガル語では二度も翻訳された(二〇〇八年及び二〇一三年)。『枕草子』のいわゆる類聚的な段は、現代の読者に詩歌として読まれることが多い。特に外国語訳を読む外国人の中にはそのように読む者が多い。『枕草子』の類聚的な段は言語に対しての遊び心に溢れたアプローチが見られ、ミシェル・フーコーの『言葉と物』(一九六六年)で描かれている知の枠組み(エピステーメ)を覆す姿勢をみせている。『言葉と物』と照らし合わせてみると、『枕草子』は常識的な分類に異化効果をもたらす。異化効果は、ホ

ルヘ・ルイス・ボルヘスの作品の中でも共通の概念を見ることが出来る。従って、清少納言の作品では、様々な問題的概念を一同に集めていると言えるであろう。一方で、それぞれのカテゴリーは『枕草子』に用いる時に、尚の概念的 불안定化を起す。また、ピーター・グリーンナウエイの映画の中では、女性著者に関する諸問題や家長文化を背景とした女性著者とその父親との関係が、主人公の自由を求める旅路の中に鮮明に描かれている。本論文では、上記で提案された分析により著者の定義、知識、翻訳、及び翻案に関連する諸問題、そしてそれらを問題化する事に取り組む。

キーワード カテゴリー化、女性著者、世界文学、オリエンタリズム、ホルヘ・ルイス・ボルヘス、ミシェル・フーコー。

ÍNDICE E CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES

- EPÍGRAFE** **Sei Shônagon. 100 poemas de 100 poetas (*Nishiki Hyakunin Isshu Azumaori*, 1775).** Autor: Katsukawa Shunshô (1726–1792) (ilustrações); Fujiwara no Teika (1162–1241) (compilação de poemas). Acervo da Biblioteca da Universidade de Atomi. Disponível em: <<http://hyakunin.atomi.ac.jp/search/bibliography/001900>>. Acesso em: 16 nov. 2015. Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 1,**
p.28 ***Makura / Pillow / Travesseiro.***
Ilustração colorida e detalhe. **Pedindo por Chuva (*Amagoi*, 1823).** Autor: Utagawa Kunisada (1786–1864). Acervo do Museum Of Fine Arts, Boston. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/praying-for-rain-amagoi-from-the-series-modern-beauties-as-the-seven-komachi-t%C3%B4sei-bijin-nana-komachi-246564>>. Acesso em: 9 dez. 2014. Minha adaptação (detalhe, 2014).
Ilustração em preto e branco. Página 94 do livro ***Japan as we saw it*** (GARDINER, R. Boston: Rand Avery Supply Co., 1892). Acervo da British Library. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/britishlibrary/11123688543/in/photostream/>>. Acesso em: 9 dez. 2014. Minha adaptação (detalhe, 2014).
- FIGURA 2,**
p.28 **Kashiwagi deitado em seu travesseiro de madeira.** Cena do Capítulo 36 de **O Romance do Genji. *Genji Emaki Kashiwagi*.** Acervo do Museu Tokugawa, Nagoia, Japão. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Genji_emaki_Kashiwagi.JPG#/media/File:Genji_emaki_Kashiwagi.JPG>. Acesso em: 16 nov. 2015. Minha adaptação (detalhe, 2015).
- 1 PRÓLOGO,**
p.29 **Bombardeio atômico de Nagasaki.** 9 de agosto de 1945. Foto: Charles Levy. Fonte: Wikipédia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atomic_bombing_of_Japan.jpg>. Acesso em: 16 nov. 2015. Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 3,**
p.34 **O aval da UNESCO para *Notes de Chevet*, a tradução francesa.** Verso do frontispício da tradução francesa. Fonte: Sei (2000). Minha foto (detalhe, 2012).
- FIGURA 4,**
p.36 **Homem / Mulher, Oriente / Ocidente.** Fonte: **Hiroxima, meu amor** (DVD); **O Livro de Cabeceira** (DVD). Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 5,**
p.46 **“Trate-me como a página de um livro”.** Fonte: **O Livro de Cabeceira** (DVD). Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 6,**
p.50 **A dama desaparece.** Fonte: Sei (2011, p.543). Minha foto (adaptação, 2013).
- 2 AUTORIA,**
p.51 **Nagiko criança** (Ishimaru Yasunori). Fonte: **O Livro de Cabeceira** (DVD). Minha adaptação (detalhe, 2013).
- FIGURA 7,**
p.54 ***O Livro do Travesseiro*, edição brasileira de 2013.** Fonte: Sei (2013). Minha foto (adaptação, 2015).
- FIGURA 8,**
p.54 ***O Romance do Genji*, edição portuguesa de 2008.** Fonte: Murasaki (2008a; 2008b). Minha foto (adaptação, 2015).

- FIGURA 9, p.55 **A origem da escrita japonesa: hiragana.** Fonte: Wikipédia. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kana#mediaviewer/File:FlowRoot3824.png>>. Acesso em: 6 ago. 2014. Minha adaptação (detalhe, 2014).
- FIGURA 10, p.55 **A origem da escrita japonesa: katakana.** Fonte: Wikipédia. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kana#mediaviewer/File:FlowRoot3824.png>>. Acesso em: 6 ago. 2014. Minha adaptação (detalhe, 2014).
- FIGURA 11, p.56 **China e Japão na escrita do Regente.** Fonte: Wallace (2005, p.27); UNESCO (2013). Minha adaptação (detalhe, 2014).
- FIGURA 12, p.82 **Quantos nomes, quantas pessoas?.** Nagiko criança (Ishimaru Yasunori); a mãe de Nagiko (Judy Ongg). Fonte: **O Livro de Cabeceira** (DVD). Minha adaptação (detalhe, 2013).
- FIGURA 13, p.86 **Poema do avô de Sei Shônagon, com caligrafia de Fujiwara no Yukinari.** Autor: Fujiwara no Yukinari (caligrafia); Kiyohara no Fukayabu (poema). Fonte do poema: **Kokin'wakashû** (SGK 11:240–241), Livro 22, Amor II, *Waka* 613. Fonte da ilustração: Museu Nacional De Tóquio. Disponível em: <http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=B1325>. Acesso em: 10 ago. 2014. Minha adaptação (detalhe, 2014).
- FIGURA 14, p.86 **Ascendência.** Árvore genealógica da família de Sei Shônagon, do livro **Shunshoshô** (1674). Autor: Kitamura Kigin (1624–1705). Acervo da Biblioteca da Universidade de Waseda. Disponível em: <http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/bunko30/bunko30_e0095/index.html>. Acesso em: 8 jul. 2014. Minha adaptação (detalhe, 2014).
- FIGURA 15, p.93 **Sei Shônagon e Ise no Daifu. 100 poemas de 100 poetas (Hyakunin Isshu, 1680).** Autor: Hishikawa Moronobu (1618–1694) (edição e ilustrações); Fujiwara no Teika (1162–1241) (compilação de poemas). Acervo da Biblioteca do Parlamento Nacional do Japão. Edição costurada, em papel japonês (xilografura). Disponível em: <<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2541162>> (lâmina 34). Acesso em: 21 jul. 2014. Minha adaptação (detalhe, 2014).
- FIGURA 16, p.96 **Sei Shônagon, de Katsushika Hokusai.** Da série **O Claro Espelho da Poesia (Shiika Shashinkyô Sei Shônagon, 1833).** Autor: Katsushika Hokusai (1760–1849). Acervo da Biblioteca da Universidade Keio. Disponível em: <http://project.lib.keio.ac.jp/dg_kul/ukiyoe_artist_detail.php?id=31101>. Acesso em: 23 jul. 2014. Minha adaptação (detalhe, 2014).
- FIGURA 17, p.110 **Quando há mais paratexto do que texto.** Fonte: Sei (2011, p.67). Minha foto (adaptação, 2013).
- 3 CATEGORIA, p.111 **Sei Shônagon levantando a cortina** (1937). Autora: Uemura Shôen (1875–1949). Fonte: Agência da Casa Imperial do Japão. Disponível em: <<http://www.kunaicho.go.jp/culture/sannomaru/syuzou-16.html>>. Acesso em: 16 nov. 2015. Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 18, p.114 **O que é um “livro de travesseiro”?** Fonte: Greenaway (1996, p.16). Foto de Marc Guillaumot. Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 19, p.116 **“O Livro de Travesseiro de Peter Greenaway”.** Fonte: **Cinema Rise** (1997, capa). Minha adaptação (2015).
- FIGURA 20, p.139 **T'u Shu Chi Ch'êng, um possível protótipo para o fictício Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos, de Borges.** Fonte: Museu do Palácio Nacional de Taiwan. Disponível em: <http://www.npm.gov.tw/exh101/books_archives/ch/ch_p1.html>. Acesso em: 22 nov. 2015. Minha adaptação (detalhe, 2015).

- FIGURA 21, p.141 **O alfabetocentrismo de Lionel Giles.** Fonte: Giles (1911, frontispício). Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 22, p.151 **O *Shinsen Jikyô*.** Fonte: Biblioteca Digital da Universidade Feminina de Nara. Disponível em: <<http://mahoroba.lib.nara-wu.ac.jp/yo5/html/675/>>. Acesso em: 23 nov. 2015. Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 23, p.152 **O “Capítulo Vazio” de Brás Cubas.** Fonte: Assis (1881, p.349). Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 24, p.172 **As roupas da aristocracia na Era Heian.** Fonte: Kitamura; Suzuki (1925, p.3). A ilustração encontra-se em domínio público. Minha adaptação (detalhe, 2015).
- 4 TRADUÇÃO, p.173 **A Grande Onda de Kanagawa (*Kanagawa oki namiura*, 1830).** Autor: Katsushika Hokusai (1760–1849). Fonte: Wikipédia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Great_Wave_off_Kanagawa#/media/File:Great_Wave_off_Kanagawa2.jpg>. Acesso em: 17 de novembro de 2015. Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 25, p.196 **O Desfile e a Imperatriz.** Fonte: **O Livro de Cabeceira** (DVD). Minha adaptação (detalhe, 2013).
- FIGURA 26, p.201 **A Missão Iwakura (1871).** Fonte: Wikipédia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Iwakura_Mission#/media/File:Iwakura_mission.jpg>. Acesso em: 17 de novembro de 2015. Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 27, p.206 **Rua sem Sol.** Fonte: capa do livro. Minha foto (adaptação, 2014).
- FIGURA 28, p.209 **Maravilhas do Conto Japonês.** Fonte: capa e frontispício do livro. Minha foto (adaptação, 2014).
- FIGURA 29, p.216 **“Coisas que fazem o coração bater mais rápido”.** Fonte: **O Livro de Cabeceira** (DVD). Minha adaptação (detalhe, 2013).
- 5 ADAPTAÇÃO, p.217 **Créditos de abertura do filme.** Fonte: **O Livro de Cabeceira** (DVD). Minha adaptação (detalhe, 2013).
- FIGURA 30, p.233 **“Como resultado”.** Fonte: Eisenstein (1977, p.166). Minha adaptação (2014).
- FIGURA 31, p.241 **Greenaway e a tela-ideograma.** Fonte: **O Livro de Cabeceira** (DVD). Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 32, p.244 **A heterotopia de Nagiko.** Fonte: **O Livro de Cabeceira** (DVD). Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 33, p.245 **Hong Kong como entrelugar.** Fonte: Hung (2013). Fotos de Greg Girard (1987–1990). Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 34, p.249 **O “corpo fechado” de Genjurô em *Contos da Lua Vaga*.** Fonte: **Contos da Lua Vaga** (DVD). Minha adaptação (detalhe, 2013).
- FIGURA 35, p.250 **Hôichi se torna invisível em *Kwaidan — as quatro faces do medo*.** Fonte: **Kwaidan — as quatro faces do medo** (DVD). Minha adaptação (detalhe, 2013).

- FIGURA 36,** **São Jerônimo e Próspero.** Fonte: Wikipédia e **A Última Tempestade** (DVD). Disponível em:
p.253 <[https://en.wikipedia.org/wiki/St._Jerome_in_His_Study_\(Antonello_da_Messina\)#/media/File:Antonello_da_Messina_-_St_Jerome_in_his_study_-_National_Gallery_London.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/St._Jerome_in_His_Study_(Antonello_da_Messina)#/media/File:Antonello_da_Messina_-_St_Jerome_in_his_study_-_National_Gallery_London.jpg)>. Acesso em: 17 de setembro de 2013. Minha adaptação (detalhe, 2013).
- FIGURA 37,** **A “grande onda” de Nagiko.** Fonte: Greenaway (1996, p.14). Foto de Marc Guillaume. Minha
p.256 adaptação (detalhe, 2015).
A Grande Onda de Kanagawa (*Kanagawa oki namiura*, 1830). Autor: Katsushika Hokusai (1760–1849). Fonte: Wikipédia. Disponível em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/The_Great_Wave_off_Kanagawa#/media/File:Great_Wave_off_Kanagawa2.jpg>. Acesso em: 17 de novembro de 2015. Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 38,** **Pinheiros, de Hasegawa Tōhaku.** Museu Nacional De Tóquio. Disponível em:
p.264 <http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=A10471&lang=ja>. Acesso em: 10 dez. 2015. Minha adaptação (detalhe, 2015).
- FIGURA 39,** **Ecossistema da pintura japonesa.** Fonte: Greenaway (1996, p.15). Foto de Marc Guillaume. Minha
p.264 adaptação (detalhe, 2015).
- 6 EPÍLOGO,** **A edição crítica da Shōgakukan (detalhe).** Minha foto (adaptação, 2014).
p.265

ÍNDICE E CRÉDITO DOS QUADROS

- QUADRO 1, Sistema Hepburn Modificado de romanização do japonês. Fonte: Quadro de minha autoria p.21–22 (2011).
- QUADRO 2, Periodização da História da Literatura Japonesa. Fonte: Shimon; Cunha (2014; adaptação). p.23
- QUADRO 3, Alguns nomes e títulos importantes. Fonte: minha autoria (2014). p.84
- QUADRO 4, Assinaturas. Fonte: minha autoria (2014); *O Livro de Cabeceira* (DVD). p.85
- QUADRO 5, A Casa de Kiyohara. Fonte: minha autoria (2014); Nagai (2011, p.537; adaptação). p.87
- QUADRO 6, As quatro linhagens de manuscritos de *O Livro de Travesseiro*, divididas em dois grupos. Fonte: minha autoria (2014). p.120
- QUADRO 7, Organização dos poemas do *Kokin'wakashû*, por tópicos, em vinte livros. Fonte: minha autoria (2014); Shirane (2012a, loc.935; adaptação). p.133
- QUADRO 8, Exemplo de aglomerados tópicos progressivos no *Kokin'wakashû*: os livros do outono e do inverno. Fonte: minha autoria (2014); Rodd (1984, p.21; adaptação). p.134
- QUADRO 9, As listas de *O Livro de Travesseiro* que pertencem à categoria *wa*. Fonte: minha autoria (2014). p.148
- QUADRO 10, As listas de *O Livro de Travesseiro* que pertencem à categoria *mono*. Fonte: minha autoria (2014). p.149
- QUADRO 11, Tipos de ideogramas. Fonte: minha autoria (2015). p.235

SUMÁRIO

ADVERTÊNCIA QUANTO À FORMATAÇÃO 17

ADVERTÊNCIA QUANTO AO CONTEÚDO 24

1 PRÓLOGO 27

1.1 PAPÉIS AVULSOS 29

1.2 ORIENTALISMO E COSMOPOLITISMO 32

1.3 *WELTLITERATUR* COMO MODO DE LEITURA 37

1.4 ESTRUTURA DA TESE E APRESENTAÇÃO DO *CORPUS* 42

2 AUTORIA 49

2.1 O MITO DA AUTORA 51

2.2 A PALAVRA BROTA DO CORAÇÃO HUMANO 63

2.3 HETEROFISIOLOGIA DO NOME 73

2.4 NOME DE POETA: A AUTORA 81

2.5 O EXEMPLO DAQUELAS MULHERES 98

3 CATEGORIA 109

3.1 ESTA PILHA DE PAPEL 111

3.2 A LINHAGEM DO LIVRO 117

3.3 *LA NATURE AU SECOND DEGRÉ* 126

3.4 ARQUEOLOGIA DOS CONHECIMENTOS BENÉVOLOS 135

3.5 UMA ABORDAGEM COMPARATIVA DA ENUMERAÇÃO CAÓTICA 153

4 TRADUÇÃO 171

4.1 O TÊXTIL EM TRADUÇÃO 173

4.2 JULGANDO PELA APARÊNCIA 181

4.3 TRADUÇÃO E VOZ FEMININA 186

4.4 AS VERSÕES SHONAGÔNICAS 191

4.5 AS QUATRO VERTENTES 199

5 ADAPTAÇÃO 215

5.1 SHAKESPEARE E SHONAGON 217

5.2 GLIFOPOÉTICA DO MODERNISMO 227

5.3 HETEROTOPIA, CIDADE, ESCRITA 241

5.4 ESCRITAS DO CORPO 247

5.5 A ROUPA DO CORPO 254

6 EPÍLOGO 263

REFERÊNCIAS 275

ADVERTÊNCIA QUANTO À FORMATAÇÃO

A presente tese não obedece a obrigação tipográfica de usar a fonte Times New Roman, devido ao grande número de citações em escritas não ocidentais, de difícil formatação em conjunto com esse tipo. Foi mantida a regra do tamanho 12pt para o corpo do texto e 10pt para notas, citações em bloco e legendas de ilustrações. De maneira a harmonizar a altura dos caracteres quando diferentes sistemas de escrita aparecem juntos em um texto, o espaçamento utilizado foi uma aproximação da regra prescrita (1,5 para o corpo do texto e 1,0 para notas, citações em bloco e legendas de ilustrações).

Neste texto, os títulos em português de filmes, pinturas e esculturas, contos tradicionais e livros são assinalados com **negrito**: **A Grande Onda de Kanagawa; Os Sertões; A Leste do Éden; As Aventuras de Sinbad, o Marujo; Introdução à Semanálise; O Pensador; Nu descendo a escada; A Divina Comédia; O Romance do Genji; As Meninas; O Império dos Sentidos.**

Os títulos de filmes, pinturas e esculturas, contos tradicionais e livros em outras línguas são assinalados em *negrito e itálico ao mesmo tempo*: *An Apprenticeship or the Book of Delights; Ran; Makura no Sôshi; The Pillow Book; Rotkäppchen; L'Empire des Signes; Hiroshima, mon Amour; Les Demoiselles d'Avignon; Smultronstället; Diadorim; Níkê tês Samothrákês.*

Os títulos em português de poemas, capítulos de livros, fragmentos de textos clássicos, contos, canções e artigos são assinalados “com aspas”: “Uns Braços”; “Alegoria da Caverna”; “A Crise da Literatura Comparada”; “Prefácio Interessantíssimo”; “Tabacaria”; “Inútil Paisagem”; “A honorável gatinha que vivia no palácio”.

Os títulos de poemas, capítulos de livros, fragmentos de textos clássicos, contos, canções e artigos em outras línguas são assinalados “com aspas e em itálico”: “*La Lettre du Voyant*”; “*Qu'est-ce qu'un auteur?*”; “*Yabu no Naka*”; “*Kanajo*”; “*Ame ni mo makezu*”; “*Like a Virgin*”; “*The Girl from Ipanema*”; “*Haru wa, Akebono*”.

Ao final, nas referências, o negrito é usado para indicar o nome de um item, e o itálico, para sinalizar que se trata de uma língua estrangeira. O negrito também é usado no corpo do texto para dar **ênfase**. Em dois ou três casos, fui obrigado a usar **sublinhado além do negrito**, pois precisava chamar a atenção para uma ou duas letras. As aspas são usadas no corpo do texto para indicar citações de outros autores, traduções literais de vocábulos ou títulos japoneses, e

ocasionalmente para significar “por assim dizer”. Ainda que isso possa gerar confusões, não pude evitar este último tipo de uso para as aspas, pois se trata de um procedimento necessário para uma abordagem “desconfiada” de conceitos (usado, por exemplo, por Derrida, em suas “desconstruções”). Ao ser posta entre aspas, uma palavra se torna como que “suspeita”, posta em dúvida, assinalada para investigação.

Algumas notações tiveram de ser **inventadas**. O presente trabalho cita obras que usam diferentes sistemas de escrita. A Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) não prevê nenhuma espécie de padronização para o tratamento dispensado a esses textos e suas necessidades notacionais. Essas regras também não preveem como citar *e-books* e outras formas de documentos digitais. Também não está prevista uma metodologia para a citação de poemas de antologias poéticas da Antiguidade japonesa.

Outro grave problema das regras que normalmente são usadas para referenciar textos em trabalhos acadêmicos no Brasil se refere às datas. A ABNT recomenda que o ano de um texto seja aquele da publicação que está sendo utilizada pelo pesquisador. No entanto, em uma tese com extensa argumentação sobre a evolução histórica de literaturas e teorias, muitas vezes é de crucial importância para o raciocínio (e para a compreensão do leitor) que se saiba não a data do livro que se tem em mãos, e sim a data em que o texto foi escrito, publicado ou mesmo traduzido pela primeira vez. Procurei manter o uso da ABNT, especificando, quando necessário para a argumentação, o ano da primeira publicação entre parênteses.

A formatação das ilustrações e dos quadros não é a mesma prevista pelas normas técnicas. Em primeiro lugar, porque a maneira como eu uso figuras em combinação com o texto não é necessariamente aquela que se encontra em um texto científico (ilustração acompanhada de título e fonte). Às vezes, as figuras estão em diálogo com o texto, e não em uma relação de subordinação e paráfrase visual — esse uso, aliás, não tem nada de inovador, e pode ser encontrado em muitos livros das mais diversas áreas e épocas. Em segundo lugar, além de comentar as imagens no corpo do texto, eu também acrescentei legendas explicativas abaixo ou ao lado da imagem — uma necessidade intrínseca ao conteúdo da tese e das imagens, que sem o uso desse mecanismo se tornariam de mais difícil compreensão. Os créditos e fontes dos quadros e ilustrações são listados em índices específicos, no início deste volume, pois a recomendação da ABNT, de que a fonte seja citada abaixo da figura, não prevê casos em que a referência seja extensa ou relacionada a arquivos eletrônicos.

A ABNT também não prevê casos de autores da Antiguidade ou de outras culturas que tenham nomes fora do padrão “Nome Sobrenome”. Assim, nesta tese, os nomes japoneses obedecem à ordem japonesa (nome de família seguido de nome pessoal): Ono Yôko; Kurosawa

Akira. Uma exceção foi feita para os nomes de estilistas, pois nesse caso o nome é uma marca registrada que muitas vezes sequer obedece as regras de transcrição da língua japonesa (por exemplo, “Issey Miyake” e “Yohji Yamamoto” no lugar de Miyake Issei e Yamamoto Yôji). Escritores de prosa e diretores de cinema podem ser designados apenas pelo sobrenome: Tanizaki; Mizoguchi. Os poetas e pintores são mais conhecidos pelo nome pessoal ou pelo pseudônimo: Bashô; Hokusai; Sôseki (que era um mestre da prosa, mas se considerava haicaísta). Imperadores e Imperatrizes têm um nome que não é nem pessoal nem de família (a notação os trata como sobrenomes: Imperador Ichijô, Imperatriz Teishi). Conforme será discutido na própria tese, algumas autoras mulheres ficaram conhecidas por alcunhas ou nomes de cargos: Murasaki Shikibu, Mãe de Fujiwara no Michitsuna, Filha de Sugawara no Takasue, Sei Shônagon, etc. Ao final, nas referências, procurei sempre ordenar os textos pelo sobrenome — ou pelo “identificador substituto”, por assim dizer (alcunha ou nome de soberano). Os nomes chineses e coreanos também obedecem as suas regras próprias, e procurei respeitá-las, oferecendo, quando necessário, mais de uma possibilidade de transcrição para os nomes de mestres da Antiguidade.

O sistema de romanização que usei é o **Sistema Hepburn Modificado** (Quadro 1). As palavras japonesas são apresentadas em *kanji* nas notas de rodapé. **Obras literárias** são referidas no texto pelo seu nome em japonês romanizado quando não há tradução publicada em português, e pelo nome em português quando há, ou ainda em casos de obras que já têm um título consagrado em português, mesmo não tendo ainda sido traduzidas integralmente.

A periodização da História do Japão não coincide com a da Europa, motivo pelo qual muitos autores europeus cometem o erro de considerar a época de Sei Shônagon (a Era Heian, de 794 d.C. a 1192 d.C.) como o “Japão medieval”. Na verdade, para os historiadores japoneses, a Era Heian faz parte da **Antiguidade** (Quadro 2).

Títulos de pessoas (Imperador Teishi, Monge Kenkô, etc.), locais públicos ou residências com nome próprio (Templo Byôdô, Palácio da Segunda Avenida, etc.) e acidentes geográficos (Monte Fuji, Rio Sumida, etc.), são grafados em **maiúscula**. As eras e períodos são grafados em maiúsculas. Eu utilizo a palavra “período” para designar o reino de um soberano (*nengô*¹); a palavra “era” fica reservada para grandes divisões históricas (*jidaikubun*²): Período Meiji (1868–1912), Era Edo (1603–1868). Eras não canônicas (idade de ouro dos diários femininos, etc.), conceitos em geral (*mappô*, *nikki*, *aware*, *okashi*, etc.), a palavra “dinastia” (dinastia Tang, etc.),

¹ *Nengô* (年号). Nome do período em que um soberano reinou. Em 2016, estamos no Ano 28 do reino do Imperador Heisei (Heisei 28). A contagem de anos por *nengô* é usada até hoje no Japão, especialmente em documentos oficiais.

² *Jidaikubun* (時代区分). Divisão da história em eras.

a partícula *no* (Sugawara no Michizane, etc.) e doutrinas ou religiões (confucionismo, budismo, etc.) são grafadas com a **letra inicial minúscula**. Substantivos alemães são grafados em itálico e maiúscula: *Gesamtkunstwerk*, *Weltliteratur*, *Schriftsprache*. O plural de palavras alemãs e latinas obedece a regra da língua de partida: *Leitmotive*, *corpora*. Ocidente, Oriente, guerras em geral, Corte, Casa, Família e Palácio Imperial, e Literatura Comparada são grafados em maiúscula; *world literature*, orientalismo, paz mundial, *république mondiale des lettres* e teoria literária são grafados em minúscula.

Alguns livros, como a **Bíblia**, os **Analectos** de Confúcio e a **Divina Comédia**, têm regras próprias de referência. Procurei seguir a formatação de praxe. As edições críticas da Editora Shôgakukan são referidas pela sigla SGK, seguida do número do volume e da numeração do fragmento ou poema e pelo número de página. Assim, SGK18:280, p.433-434 é um trecho do Fragmento 280 do volume 18 da coleção de textos críticos da Shôgakukan, localizado nas páginas 433 e 434. Os fragmentos de **O Livro de Travesseiro** obedecem à numeração da Shôgakukan, a menos que especificado de outra maneira.

Os livros clássicos estão referenciados pelo autor do texto antigo, e não de seu editor ou tradutor moderno. As antologias clássicas editadas coletivamente são designadas por seu título, e não pelo nome de uma pessoa; as antologias pessoais de poemas de vários autores vêm com o nome do compilador, seguido de "(Comp.)". Quando há um paratexto, esse é referenciado separadamente.

Todos os livros traduzidos que eu usei têm indicação de tradutor ao final, nas referências. Quando se trata de um livro em outra língua citado no corpo da tese, as traduções são minhas, a menos que indicado. Procurei manter o texto em língua estrangeira apenas nos casos em que a própria linguagem está sendo discutida, ou ainda em passagens que eu considere como abertas a mais de uma interpretação. Os poemas japoneses citados vêm em japonês, seguidos de sua transcrição e de uma proposta de tradução. No caso de textos literários em prosa, a língua de partida se encontra na nota de rodapé.

Quadro 1 — Sistema Hepburn Modificado de romanização do japonês.

あ a	い i	う u	え e	お o	きや kya	きゅ kyu	きよ kyo
か ka	き ki	く ku	け ke	こ ko	しや sha	しゅ shu	しよ sho
さ sa	し shi	す su	せ se	そ so	ちや cha	ちゅ chu	ちよ cho
た ta	ち chi	つ tsu	て te	と to	にや nya	にゅ nyu	によ nyo
な na	に ni	ぬ nu	ね ne	の no	ひや hya	ひゅ hyu	ひよ hyo
は ha	ひ hi	ふ fu	へ he	ほ ho	みや mya	みゅ myu	みよ myo
ま ma	み mi	む mu	め me	も mo	りや rya	りゅ ryu	りよ ryo
や ya		ゆ yu		よ yo	ぎや gya	ぎゅ gyu	ぎよ gyo
ら ra	り ri	る ru	れ re	ろ ro	じや ja	じゅ ju	じよ jo
わ wa	ゐ i		ゑ ie	を wo	びや bya	びゅ byu	びよ byo
ん n					ぴや pya	ぴゅ pyu	ぴよ pyo
<p>arigatô ✓ arigatou X arigatô ✓ arigato X shôjo manga ✓ shoujo manga X shôjo manga ✓ shôjo manga X shôjo manga ✓ shojo manga X shigoto ✓ sigoto X Chieko ✓ Tieko X</p>					<p>Shinjuku ✓ Sinjuku X ocha ✓ otya X Shônagon ✓ Shônagon X Shônagon ✓ Shounagon X Shônagon ✓ Shonagon X genbun itchi ✓ genbun icchi X takushii ✓ takushi X kanbun ✓ kambun X Sugawara no Michizane ✓ Sugawarano Michizane X Goshirakawa ✓ Go-Shirakawa X Tsurezuregusa ✓ Tureduregusa X Fuji ✓ Huji X</p>		
が ga	ぎ gi	ぐ gu	げ ge	ご go			
ざ za	じ ji	ず zu	ぜ ze	ぞ zo			
だ da	ぢ ji	づ zu	で de	ど do			
ば ba	び bi	ぶ bu	べ be	ぼ bo			
ぱ pa	ぴ pi	ぷ pu	ぺ pe	ぽ po			

Quadro 1 (continuação) — Sistema Hepburn Modificado de romanização do japonês.

1. Indica-se que as vogais /u/ e /o/ são longas usando o **acento circunflexo**: *Chûgoku* 中国・ちゅうごく; *Ohayô gozaimasu* おはようございます. **Não usar o mácron.**
2. Indica-se que a vogal /i/ é longa pela repetição: Fujii 藤井・ふじい; *oniisan* お兄さん・おにいさん; *akusesarii* アクセサリー.
3. Indica-se que a vogal /e/ é longa, acrescentando-se um “i” **ou** mais um “e” depois do primeiro “e”: *keiken* 経験・けいけん; *seikaku* 性格・せいかく; *eigo* 英語・えいご; *oneesan* お姉さん・おねえさん; *horidee* ホリデー.
4. Usa-se “n” antes de “b”, “p” e “m”, e no final de palavras: *shinbun* 新聞・しんぶん; *shinmai* 新米・しんまい; *ranpu* ランプ.
5. O “tsuzinho っ” duplica a consoante seguinte: *kokkai* 国会・こっかい; *appaku* 圧迫・あっぱく; *tosshin* 突進・とっしん.
6. Exceção à regra 5: Quando precede “ch”, o “tsuzinho っ” é representado por um “t”: *mitchaku* 密着・みっちゃく; *netchû* 熱中・ねっちゅう.
7. Nomes próprios e início de frase levam maiúscula, mesmo que isso não exista em japonês. Quando se tratar de poesia, apenas os nomes próprios levam maiúscula (não há sinalização de início ou fim de frase em poesia japonesa).
8. Quando ん /n/ vem antes de vogal, /w/ ou /y/, deve vir seguido de apóstrofo. Kan’ami 観阿弥・かんあみ; Jun’ichirô 潤一郎・じゅんいちろう; *Man’yôshû* 万葉集・まんようしゅう.
9. Exceção à regra 1. Algumas palavras com /o/ longo ainda se escrevem com /-o/お, e não /-o/う. Nesse caso, a vogal longa é representada com dois “os”. Ootomo no Tabito 大伴旅人・おおとものたびと; *koori* 氷・こおり.
10. Algumas cidades japonesas têm nomes brasileiros. São elas: Tóquio, Quioto, Hiroxima, Nagasáqui e Nagoia. Outras palavras japonesas que já têm versão aportuguesada: daimio, daimiado, xogum, xogunato, haicai, haicaísta, caratê, carateca, tufão, caraoquê, judô, judoca, caqui, tankaísta, sushiman, tatame, quimono e mangá. **Atenção:** *shôjo manga* ainda não foi aportuguesado; portanto, a romanização deve seguir o sistema Hepburn.
11. As partículas são palavras separadas. Ki no Tsurayuki 紀貫之・きのつらゆき; Ariwara no Narihira 在原業平・ありはらのなりひら; *Makura no Sôshi* 枕草子・まくらのそうし; *mono no aware* もののあはれ. Exceção: nomes de lugares e imperadores são tratados como uma palavra só. Dannoura 壇ノ浦・だんのうら; Gotoba 後鳥羽天皇・ごとば.

Quadro 2 — Periodização da História da Literatura Japonesa.

Pré-História	50.000 a 15.000 a.C.: Paleolítico [旧石器時代]		Período da Literatura Oral
	Neolítico	15.000 a 3.000 a.C.: Era Jōmon [縄文時代]	
	Idade do Ferro	3.000 a.C. a 300 d.C.: Era Yayoi [弥生時代]	
	Séculos III a VI d.C.: Era Kofun [古墳時代]	Era Yamato [大和時代]	
Alta Antiguidade	592 a 645 d.C.: Era Asuka [飛鳥時代] (coincide em parte com a era do <i>Man'yōshū</i>)		
	710 a 794 d.C.: Era Nara [奈良時代] (coincide parcialmente com a era do <i>Man'yōshū</i> , que vai de 629 a 759)		Período Clássico <i>stricto sensu</i>
Baixa Antiguidade	794 a 1192 d.C.: Era Heian [平安時代] (inclui a IDADE DE OURO DA LITERATURA DE DIÁRIOS FEMININOS DA CORTE)		
Idade Média	1192 a 1333: Era Kamakura [鎌倉時代]		Literatura Japonesa Clássica <i>lato sensu</i>
	1333 a 1336: Restauração Kenmu [建武の新政]		
	1336 a 1573: Era Muromachi ou Ashikaga [室町時代]	1336 a 1392: Era das Duas Cortes [南北朝時代]	
		1467 a 1573: Era da Guerra Civil [戦国時代]	
1573 a 1603: Era Azuchi-Momoyama [安土桃山時代]		Literatura Medieval	
Era Pré-Moderna	1603 a 1868: Era Edo ou Xogunato Tokugawa [江戸時代]		Literatura Pré-Moderna (inclui o Período Genroku)
	1853 a 1868: Queda do Xogunato [幕末]		
Era Moderna	1868: Restauração Meiji [明治維新]		Literatura Moderna
	1868 a 1912: Período Meiji [明治時代]		
	1912 a 1926: Período Taishō ou <i>Taishō Democracy</i> [大正時代]		
Era Contemporânea	1926 a 1989: Período Shōwa [昭和時代]	1927 a 1941: Caminho para a Guerra ou Ditadura Militar [戦争への道]	Literatura Contemporânea
		1942: Pearl Harbor [真珠湾攻撃]	
		1942 a 1945: Guerra do Pacífico [太平洋戦争]	
		1945: Hiroxima e Nagasáqui [原子爆弾投下]	
		1945 a 1952: Ocupação Aliada [連合軍占領]	
		1953 a 1985: Milagre Japonês [高度経済成長期]	
	1986 a 1989: Bolha Econômica [バブル景気]		
1989 até o presente: Período Heisei [平成時代]			

ADVERTÊNCIA QUANTO AO CONTEÚDO

Esta tese começou, formalmente, a ser escrita em 2013. No entanto, a minha pesquisa e reflexão sobre temas associados a **O Livro de Travesseiro** remontam, ao menos, a 2005, quando comecei a traduzir o texto para o português. Posteriormente, ao ingressar como professor no Instituto de Letras da UFRGS, meu projeto de pesquisa institucional também era ligado a tópicos que são tratados aqui. Consequentemente, grande parte de minha produção acadêmica até o momento está relacionada a **O Livro de Travesseiro**. Partes desses textos, assim como da minha tradução (publicada pela Escritos em 2008), são retomadas por esta tese. Sendo assim, há repetição de frases, ideias, e mesmo de parágrafos inteiros de artigos anteriores. A seguir, apresento os textos de minha autoria que, de uma maneira ou outra, são retomados na tese.

1. SEI, S. **O Livro de Travesseiro**. Tradução e notas de Andrei CUNHA. Porto Alegre: Escritos, 2008.
2. CUNHA, A. O Cineasta, o Filósofo, a Escritora e seu Tradutor: presença do clássico japonês em autores do modernismo e do pós-modernismo ocidental. **Anais do XII Congresso Internacional ABRALIC, 2011**. Curitiba: ABRALIC, 2011.
3. CUNHA, A. A mulher no centro do cânone: o caso de **O Livro de Cabeceira**. **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2012**.
4. CUNHA, A. Questões de Tradução e Adaptação em **O Livro de Cabeceira**. **Tradterm**, v.21, p.71–95, 2013.
5. CUNHA, A. Pele, pincel, papel e película: texto, corpo e representação em **O Livro de Cabeceira**. **Translatio**, v.6, p.180–192, 2013.
6. CUNHA, A. Aspectos Literários do Culto à Natureza no Japão. **Sustentabilidade: o que pode a literatura?**, ciclo de palestras, Porto Alegre, ago.–nov. 2013.
7. CUNHA, A. Orientalismos Periféricos: Presença Literária do Japão no Brasil. In: BITTENCOURT, R.; SCHMIDT, R. (Org.). **Fazeres Indisciplinados: Estudos de Literatura Comparada**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p.13–25.
8. CUNHA, A. A Literatura Japonesa em Tradução no Brasil. **Anais do II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais, SILLPRO, Espaço, Território e Região**. Caxias do Sul: UCS, 2014. p.824–832.
9. CUNHA, A. O Japão em Tradução: textos brasileiros. **Tradução em Revista**, v.18, p.55–70, 2015.
10. CUNHA, Andrei S. Texto e Têxtil em **O Livro de Travesseiro**. **Revista Criação & Crítica**, v.15, p.20–40, 2015.
11. CUNHA, Andrei S. Autoria e Memória em Sei Shônagon. In: BITTENCOURT, R. et al. (Org.). **ESPAÇO / ESPAÇOS — VI Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada**. Porto Alegre: Instituto de Letras / UFRGS, 2015, p. 35–49.

Por outro lado, ainda que a tese faça extenso uso desses textos anteriores, a reflexão que ela propõe é de maior abrangência e inclui muitos elementos novos em todas as suas partes. Nenhum dos artigos que eu já escrevi sobre o tema é retomado em sua totalidade; e algumas ideias que eu propus em outros lugares, quando repetidas aqui, foram reavaliadas e reformuladas

de maneira a refletir mudanças de opinião que ocorrem naturalmente ao longo de um processo de elaboração de um texto de maior escala. Quando postos lado a lado no contexto de uma reflexão mais demorada, esses textos ganharam novas ressonâncias, e precisaram ser reescritos em observância, igualmente, a esses novos significados.

COISAS QUE NÃO SE PODEM COMPARAR.

Verão e inverno. A noite e o dia. Dia de chuva e dia de sol. O riso e a raiva. A velhice e a juventude. O branco e o negro. Aqueles que amamos e aqueles que odiamos. O homem por quem se estava apaixonada não parece ser a mesma pessoa depois, quando o sentimento mudou. Fogo e água. Magros e gordos. Gente de cabelo comprido e gente de cabelo curto. Não se podem comparar corvos que vemos à luz do dia às mesmas aves quando, à noite, estão todas pousadas juntas, dormindo, e por algum motivo se acordam, pondo-se então a agitar as asas e a grasnar, sonolentas.

Sei Shônagon

O Livro de Travesseiro, Fragmento 69

*De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines
de esta alta y honda biblioteca ciega.*

*Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías,
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros, pero inútilmente.*

Jorge Luis Borges
“Poema de los Dones”, 1952
(trecho)



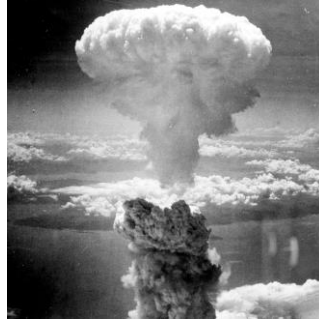
Figura 1 — Makura / pillow / travesseiro .

O travesseiro tradicional japonês é muito diferente do nosso, e servia apenas para apoiar a nuca. Algumas vezes, possuía um compartimento onde se guardavam objetos pessoais. A figura mostra a escritora Ono no Komachi, junto à sua roupa de cama. O travesseiro se encontra à sua frente (ampliado no detalhe). A ilustração em preto e branco é de um livro de viagens ocidental do século XIX.



Figura 2 — Kashiwagi deitado em seu travesseiro de madeira.

Sobre essa ilustração, Morris afirma: “O Genji Emaki mostra o jovem Kashiwagi em seu leito de morte: ele não tirou seu chapéu de laca e, como é outono, ele está coberto com um grosso quimono de seda; seu rosto branco e emaciado descansa precariamente sobre um duro bloco de madeira que lhe serve de travesseiro” (MORRIS, 2013, loc.901).



1 PRÓLOGO

1.1 PAPÉIS AVULSOS

O Livro de Travesseiro de Sei Shônagon³, escrito entre o fim do século X e o início do XI, possui hoje incontestável *status* canônico no contexto da literatura japonesa. Nas palavras de Geny Wakisaka e Madalena Cordaro, o livro é, “ao lado das **Narrativas de Genji**⁴, de Murasaki Shikibu, a obra mais representativa da literatura clássica japonesa” (WAKISAKA; CORDARO, 2013, p.7). Ao mesmo tempo, é o texto japonês mais traduzido do mundo, ocupando lugar estável na lista de títulos que são considerados como pertencentes à *Weltliteratur*⁵ (HENITIUK, 2011). A adaptação cinematográfica de 1996 — **O Livro de Cabeceira**, de Peter Greenaway — é, na visão de Evando Nascimento, “um dos dez filmes mais importantes do século XX” (NASCIMENTO, 2004, p.33).

A autora, Sei Shônagon (c.965 d.C. – ?) assumiu em 993 o posto de dama-de-honra da Imperatriz Teishi⁶, no mesmo ano em que o pai de Teishi, Fujiwara no Michitaka⁷, poderoso regente, ascendeu ao cargo de chanceler. Em seus primeiros anos, o *salon* a que pertencia Sei Shônagon foi o mais influente e de maior esplendor na Corte Imperial de Heian⁸ (atual Quioto), e o prestígio do círculo de Teishi está registrado nas páginas de **O Livro de Travesseiro**. A autora

³ **O Livro de Travesseiro** (枕草子, *Makura no Sôshi*) de Sei Shônagon (清少納言). A tradução brasileira de 2013 se chama **O Livro do Travesseiro**. A adaptação de Peter Greenaway para o cinema se chama **O Livro de Cabeceira** (*The Pillow Book*, 1996). Para uma discussão mais detalhada sobre o título, vide a seção 3.1.

⁴ **O Romance do Genji** ou **Narrativas de Genji** (源氏物語, *Genji Monogatari*, século XI). Narrativa em 54 capítulos de autoria de Murasaki Shikibu (紫式部, c.973 ou 978 – c.1014 ou 1031). Considerado como a mais importante obra literária japonesa de todos os tempos.

⁵ Para uma discussão mais detalhada sobre o conceito de *Weltliteratur*, vide a seção 1.3.

⁶ Imperatriz Teishi (定子, 976–1001), Consorte do Imperador Ichijô (一条, 980–1011). Filha de Fujiwara no Michitaka.

⁷ Fujiwara no Michitaka (藤原道隆, 953–995).

⁸ Era Heian (平安時代, 794–1192). Também conhecida como Baixa Antiguidade. A Antiguidade e a Idade Média do Japão não correspondem às datas dos mesmos períodos na Europa.

descreve eventos solenes, a beleza das roupas da Corte e o refinamento e sensibilidade da Imperatriz — incluindo inúmeras anedotas que confirmam a cultura e inteligência da jovem alteza.

O esplendor do partido a que pertencia Sei Shônagon, no entanto, durou pouco. O Chanceler Michitaka, pai de sua senhora, morre em 995. Korechika⁹, irmão da Imperatriz, é exilado em 996. O partido rival, liderado por Fujiwara no Michinaga¹⁰ (irmão mais novo de Michitaka), consegue afastar Teishi do Palácio Imperial. A filha do líder rival, Shôshi¹¹, passa a ser a favorita do Imperador. Sei Shônagon acompanha sua senhora em desgraça, atuando como sua dama-de-honra até a morte de Teishi. Essas reviravoltas não são mencionadas diretamente em **O Livro de Travesseiro**, com apenas algumas alusões feitas ao afastamento da Imperatriz. Em uma parte do texto escrita posteriormente, Sei Shônagon descreve o luxo do seu círculo e afirma, melancólica, que ninguém poderia ter previsto o que aconteceria depois — mas ela não narra a catástrofe¹². Quase nada se sabe sobre a vida que a autora teria levado depois de deixar a Corte. Algumas anedotas sobrevivem, mas são consideradas apócrifas.

O Livro de Travesseiro é hoje descrito como o primeiro exemplo que se conhece de um gênero literário nativo do Japão, o *zuihitsu*¹³. Esse tipo de texto tem por pressuposto (ou, por assim dizer, *mystique*) uma ausência de plano ou desígnio por parte da autora, que vai anotando, literalmente “ao correr do pincel”, tudo o que lhe vem à cabeça (um teórico mais desconfiado poderia afirmar que a autora meramente cria uma ilusão de espontaneidade). O *zuihitsu* é semelhante ao diário, mas não exige periodicidade fixa ou sequer assiduidade; às memórias, pois pode conter relatos do passado; e à poesia, por suas associações e trechos de inspiração lírica. Em sala de aula, meus alunos muitas vezes associam esse gênero textual à crônica brasileira. Alguns autores comparam o *zuihitsu* à escrita para a Internet (MIDORIKAWA, 2008). No entanto, a classificação da obra de Sei Shônagon como *zuihitsu* só ocorreu muitos séculos depois de sua morte, e a própria definição desse gênero literário precisa ser problematizada.

A época em que **O Livro de Travesseiro** foi escrito é referida como a “idade de ouro dos diários femininos da Corte Imperial”. As mais importantes obras literárias desse período foram escritas por mulheres. Ainda que no domínio da poesia sempre tenha havido autoras no Japão,

⁹ Fujiwara no Korechika (藤原伊周, 974–1010).

¹⁰ Fujiwara no Michinaga (藤原道長, 966–1027). Regente-Chanceler do Imperador Ichijô.

¹¹ Imperatriz Shôshi (彰子, 988–1074). Filha de Fujiwara no Michinaga.

¹² Para uma análise mais detalhada dos trechos relacionados, vide as seções 2.5 e 4.1.

¹³ *Zuihitsu* (随筆, “notas esparsas”). De acordo com o dicionário Daijirin: “Texto escrito em formato livre com anotações de coisas observadas [*kenbun*, ‘vistas ou ouvidas’] ou que vieram à mente. Obra que contém esse tipo de texto. [Sinônimos:] *Manpitsu* [anotações aleatórias]. *Zuiroku* [registros ao sabor do pincel]. *Zuisô* [pensamentos ao sabor do pincel]. *Essee* [transcrição japonesa do inglês *essay*, ‘ensaio’]” (見聞したことや心に浮かんだことなどを、気ままに自由な形式で書いた文章。また、その作品。漫筆。随録。随想。エッセー。) (MATSUMURA, 2008, s/p).

até esse momento histórico a prosa era escrita em chinês (língua de prestígio) e principalmente por homens — ou assim parece, a julgar pelos textos que sobreviveram até nossos tempos. Muitas teorias buscam entender os motivos históricos e culturais para essa “primazia do feminino” em um período considerado por muitos como de central importância no desenvolvimento da identidade de um país tradicionalmente patriarcal. Pode-se sugerir que isso se deva aos resquícios de uma organização social anterior, matriarcal, nas ilhas nipônicas. Até a transição da pré-história para o período histórico propriamente dito, as mulheres tinham um *status* bastante alto nas instituições políticas do Japão. A importância da figura feminina sobrevive, de alguma maneira, na religião nativa (o xintoísmo), que sempre valorizou a atuação de sacerdotisas e de mulheres xamãs.

O principal motivo, no entanto, para a grande quantidade de textos de autoria feminina nessa época pode ser mais simples e prosaico. Muitas das atividades desempenhadas pelas mulheres da nobreza de médio escalão com cargos e responsabilidades na Corte envolviam o bom uso do pincel. A poesia tinha uma função social, e a comunicação por escrito era de extrema importância. Aquilo que se escrevia — e a maneira como se escrevia, desde a cor do papel escolhido, passando pela tinta, caligrafia, elegância da linguagem, e mesmo a maneira como se dobrava a mensagem — podia gerar prestígio não apenas para a autora, como para seus parentes e aliados. As cartas, poemas e anotações de antepassados eram uma importante relíquia de família. A escrita — assim como a roupa e o refinamento no trato social — era um fator de produção de diferença e distinção.

Pode-se também lembrar a evolução da hierarquia de gêneros e das políticas linguísticas no Japão como um dos fatores associados à atual valorização da escrita de autoria feminina da Era Heian. Conforme será discutido no Capítulo 3, os textos considerados como de pouca importância à época de Sei Shônagon (os diários femininos e as obras de ficção) hoje são vistos como centrais. Depois da consolidação, ao final do século XIX, do estado-nação japonês moderno, perderam prestígio muitos textos que eram mais valorizados pela tradição (textos em chinês, diários oficiais, textos religiosos e filosóficos) e aos quais apenas os homens tinham, em tese, acesso (SHIRANE, 2000). O país precisava dar destaque à produção em língua japonesa, e uma grande parte dos melhores exemplos de prosa em língua vernácula do período clássico havia sido escrita por mulheres. Além disso, os gêneros que anteriormente eram considerados como secundários (a ficção e o ensaio) ganharam centralidade devido à modernização do país: a ficção em prosa era considerada, no Ocidente que o Japão adotara como modelo, como a mais importante forma de literatura (o “romance”); e a imprensa mecanizada e a ascensão do jornal criaram uma gigantesca demanda por textos ensaísticos, o que levou a uma reivindicação do

passado literário japonês, ressignificado para os tempos modernos da miscelânea¹⁴ periodística (MORETTI, 2000; ANDERSON, 1991).

1.2 ORIENTALISMO E COSMOPOLITISMO

O orientalismo britânico que informou as primeiras traduções de trechos e seleções de **O Livro de Travesseiro** era uma das expressões do expansionismo de um império que desejava conhecer e dominar tudo. Arthur Waley (1889–1966), o mais importante dos primeiros tradutores, trabalhava como Curador Assistente do Acervo de Gravuras e Manuscritos Orientais do British Museum, e aprendeu a ler chinês e japonês clássicos para ajudar na catalogação das obras do museu. Mesmo sem nunca ter ido ao Japão ou à China, o seu domínio da linguagem escrita era incontestável, e sua tradução de **O Romance do Genji**, assim como de seleções de poesia clássica chinesa, são ainda hoje consideradas por muitos como modelos de perfeição estilística. O British Museum, é claro, é a materialização arquitetônica do universalismo predatório do Império Britânico. Assim como a enciclopédia, as academias científicas, os arqueólogos, e os exploradores, o museu deseja capturar o universo — não apenas: ele deseja capturar e ordenar o universo, de acordo com critérios filosóficos, científicos ou espúrios, como os descritos sardonicamente por Borges em “O Idioma Analítico de John Wilkins”¹⁵.

O cosmopolitismo das grandes potências pode ser descrito como vindo “em cada horizonte de diferença novas periferias da sua própria centralidade, novas patologias por meio das quais a sua própria normatividade pode ser definida e deve se reafirmar” (SMITH, 1988, p.54)¹⁶. Assim, no caso de Sei Shônagon, conforme discuto no Capítulo 4, o fato de ela ser mulher e percebida como “namoradeira” rendeu muitas páginas constrangedoras escritas por homens europeus de uma mentalidade francamente vitoriana. O foco em roupas e protocolo (temas tidos como muito sérios para a sociedade da autora) também serviu para classificá-la como “apenas mais uma escritora mulher”, preocupada com cor, luxo e frivolidades. Esse tipo de leitura consegue encontrar uma universalidade no feminino definido como insignificante, o que não deixa de ser uma perversa façanha.

¹⁴ “Miscelânea” é uma possível tradução da palavra *zuihitsu*.

¹⁵ Borges menciona, por exemplo, que o “Instituto Bibliográfico de Bruxelas também exerce o caos [... parcelando] o universo em 1.000 subdivisões” (BORGES, 1974, p.708).

¹⁶ *Since the self, even as it is transformed by its interactions with the world, also transforms how that world seems to itself, its system of self-securing is not thereby “unhinged” nor is it “corrected” by cosmopolitanism. Rather, in enlarging its view “from China to Peru,” it may become all the more imperialistic, seeing in every horizon of difference new peripheries of its own centrality, new pathologies through which its own normativity may be defined and must be asserted.*

Não se trata aqui de contrapor o orientalismo à ideia de “literatura mundial”, em um binarismo de bons *versus* maus. Antes de tudo, é preciso reconhecer que os primeiros orientalistas britânicos e franceses tiveram um papel muito importante na disseminação e valorização dessas culturas, não apenas no exterior, como mesmo no Japão. É bastante conhecido o fato de que a estampa japonesa adquiriu o *status* de arte e passou a ser mais admirada pelos próprios japoneses a partir da apreciação europeia. As traduções do japonês de Arthur Waley foram cruciais para o desenvolvimento da ideia de literatura de autoria feminina de Virginia Woolf e para a renovação das formas poéticas e teatrais do ocidente por Ezra Pound e William Butler Yeats, para ficarmos apenas nos três nomes mais célebres e que tiveram contato direto com o trabalho de Waley¹⁷. Na primeira metade do século XX, antes de surgirem as traduções para o japonês moderno, muitos japoneses entraram em contato com **O Romance do Genji** por via da tradução de Waley, considerada mais “fácil de ler” do que o obscuro japonês antigo de Murasaki Shikibu.

O orientalismo britânico informou, em parte, o orientalismo americano, que se tornou mais expressivo durante a Guerra do Pacífico (1942–1945) e o Período de Ocupação (1945–1952). Também essa variedade de orientalismo tem características predatórias, e parece preocupada em instrumentalizar conhecimentos para facilitar o domínio. Talvez a mais importante obra escrita sobre o Japão por um orientalista seja **O Crisântemo e a Espada** (1946; a edição brasileira é de 1972), da antropóloga Ruth Benedict, que contou com a colaboração do Escritório de Informação de Guerra dos Estados Unidos, em seu projeto de traçar um retrato do “espírito japonês”, de maneira a facilitar o trabalho de pacificação do país derrotado pelas tropas do General MacArthur. Nessa mesma direção, os tradutores americanos dos anos 1940–1970 demonstram uma preferência por um Japão nostálgico, antigo, clássico — o Japão de antes da Segunda Grande Guerra (VENUTI, 1997), que de alguma forma era considerado como a chave da compreensão da “essência nacional”. Ou, como sintetiza Damrosch:

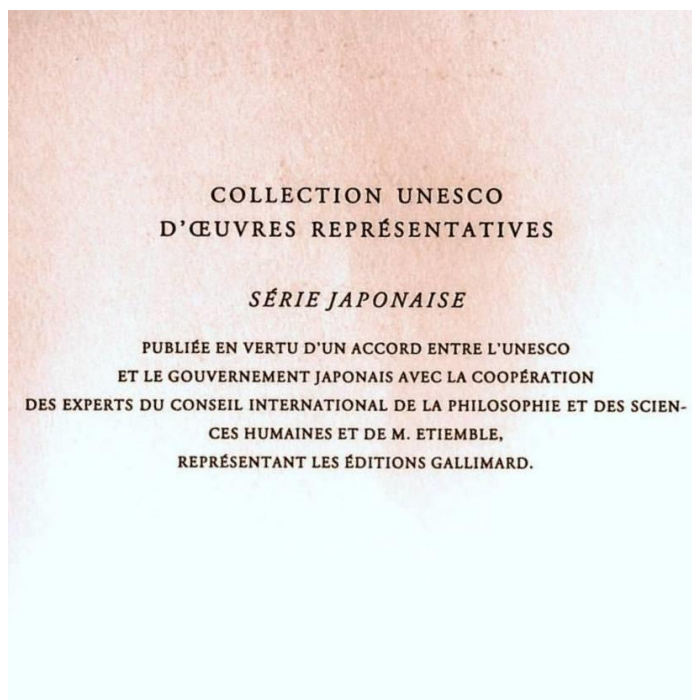
A recepção de textos do Japão [nos Estados Unidos...] teve frequentemente mais a ver com os interesses e necessidades americanos do que com uma verdadeira abertura para outras culturas. Ainda hoje, obras estrangeiras raramente são traduzidas nos Estados Unidos, o que dirá distribuídas amplamente, a menos que elas reflitam preocupações americanas e que estejam confortavelmente de acordo com as imagens americanas da cultura estrangeira em questão. (DAMROSCH, 2003, p.17–18)

¹⁷ Waley participou do círculo literário de Bloomsbury, o mesmo de Woolf. Para uma discussão mais detalhada das ideias de Woolf sobre a prosa japonesa, vide o Capítulo 6.

Essa preferência determinou, por exemplo, a escolha de Kawabata Yasunari¹⁸ para ser o primeiro japonês a receber o Nobel de Literatura, em 1968 (no lugar de Mishima Yukio¹⁹, tido como “muito ocidentalizado”). Além disso, conforme explico no Capítulo 4, foi o exemplo dos Estados Unidos que definiu, ao menos até o fim do século XX, quais títulos japoneses seriam traduzidos — indiretamente, por via do inglês — e publicados no Brasil. Com raríssimas exceções, até os anos 1990, a população brasileira de descendentes de japoneses não teve espaço de atuação no mercado de traduções literárias do Brasil — o que não deixa de ser surpreendente, pois, como descrevo na seção 4.2, nas poucas vezes em que intelectuais japoneses ou brasileiros de origem japonesa se envolveram na escolha de títulos, tradução e publicação de obras do Japão no Brasil, a qualidade do livro obtido foi muito superior à da produção nos moldes “normais” de expectativa do polissistema²⁰.

Figura 3 — O aval da UNESCO para *Notes de Chevet*, a tradução francesa.

Esta mensagem, que consta até hoje do verso do frontispício das edições da Gallimard, esclarece as circunstâncias em que a tradução francesa de **O Livro de Travesseiro** foi publicada nos anos 1960, com a colaboração da UNESCO, do governo japonês e do comparatista René Étiemble.



Quando Kawabata ganhou o Nobel, já havia outra tendência em política internacional guiando, há duas décadas, os rumos da Literatura Comparada e da *Weltliteratur*: a Guerra Fria. O Japão era (é) o único país do mundo a ter sofrido um ataque com bombas atômicas, e entre os anos 1950 e 1970 era visto como um símbolo do desejo de paz (**Hiroxima meu Amor**, de Alain Resnais, é de 1959). A Guerra Fria teve profundo impacto sobre as concepções de cultura

¹⁸ Kawabata Yasunari (川端 康成, 1899–1972). Escritor japonês, prêmio Nobel de Literatura de 1968.

¹⁹ Mishima Yukio (三島 由紀夫, 1925–1970). Escritor japonês. O autor de língua japonesa com maior número de títulos publicados no Brasil.

²⁰ Para uma conceituação de polissistema literário, cf. Even-Zohar (2012).

e sociedade no mundo. Essas transformações podem ser verificadas no ideal de cosmopolitismo desenvolvido por órgãos supragovernamentais, tais como a Organização das Nações Unidas (que é muitas vezes retratada como um lugar sombrio e perigoso por Hollywood, nessa época — por exemplo, em **Intriga Internacional**, de Hitchcock, também de 1959)²¹. A UNESCO deu início a um projeto de tradução de literatura (*Collection UNESCO d'œuvres représentatives*) já em 1948, buscando tornar a obra de autores de línguas não hegemônicas conhecida nas línguas oficiais de trabalho da ONU. Não por acaso, dentre as línguas representadas, a literatura japonesa tem um considerável número de títulos traduzidos. Também não por acaso, um dos consultores envolvidos na seleção de títulos para esse imenso catálogo da cultura humana foi René Étiemble, e é de Étiemble a recomendação de **O Livro de Travesseiro** para essa coleção (incluído em 1966) (Figura 3).

Eu gostaria de poder dizer que também não é por acaso que “A Crise da Literatura Comparada”, de René Wellek, data de 1959, mas sinto que seria forçar muito o uso da cronologia no âmbito da exegese histórica. O texto-irmão desse, *Comparaison n'est pas raison*, de Étiemble, foi publicado em 1963. Esses textos, esses filmes, esses órgãos internacionais, essas bibliotecas, essas traduções, ganham novo significado se pensamos que sobre eles pairava a constante ameaça da aniquilação total. Em outubro de 1962, durante o confronto que ficou posteriormente conhecido como a Crise dos Mísseis de Cuba, o mundo viveu por treze dias a real possibilidade da total extinção (a estratégia soviética e americana para a crise nuclear foi batizada de MAD — *mutual assured destruction*). A palavra “crise” do título do artigo de Wellek parece prenunciar o pesadelo político que ocorreria três anos depois; e o livro de Étiemble, com o seu “não é razão” do título, é talvez um dos últimos textos defendendo um ideal de humanismo racional, pré-1968, com argumentos cosmopolitas e internacionalistas, em oposição à irracionalidade da ciência, da técnica e da guerra.

²¹ “Uma campanha para salvar monumentos egípcios na década de 1960 deu origem ao Programa do Patrimônio Mundial, dedicado à preservação de sítios de valor universal para a humanidade” (UNESCO, 2015, s/p). A Conferência da Casa Branca sobre o Fundo de Proteção do Patrimônio Mundial ocorreu em 1965; as negociações decorrentes dessa conferência levam à adoção, pela UNESCO, da “Convenção a Respeito da Proteção do Patrimônio Cultural e Natural do Mundo”, em 1972.



Figura 4 — Homem/Mulher, Oriente/Ocidente.

*O encontro de culturas imaginado como um encontro amoroso é um dos temas centrais de **O Livro de Cabeceira** e de **Hiroxima, meu amor**. Esses filmes retratam o encontro (ou desencontro) de dois corpos como entre iguais e fundado no respeito mútuo, em contraste com os outros relacionamentos anteriores das personagens, baseados em dominação, exploração ou sofrimento. Os dois casais buscam dar sentido e reverter situações existenciais que são fruto de traumas ocorridos no plano da política internacional, como a catástrofe de Hiroxima, o final da Segunda Grande Guerra, a devolução de Hong Kong à China e o passado colonialista do Império Britânico.*

Nesse sentido, a Literatura Comparada da segunda metade do século XX, a abertura multidisciplinar, as tentativas de descentralização, e o maior diálogo entre culturas parecem ser o fruto de uma real e vivida angústia — e a literatura japonesa se encontrava profundamente envolvida nessas novas propostas de criação de uma *Weltliteratur*. Visto de Paris ou de Washington, o Japão dessa época representava o espectro da destruição pela bomba nuclear, mas também um novo ideal de paz e a cultura do Outro radical. Por outro lado, o idealismo comparatista que se associa a essa visão de *Weltliteratur* tem seus limites:

Os comparatistas do pós-guerra [...] tinham esperanças messiânicas de que a *world literature* seria a cura para os males do separatismo nacionalista, da xenofobia e da violência de fronteira — o que deixava implícita a ideia de que o comparatista seria um sucessor transcendental à visão estreita de mundo associada ao especialista monolíngue. (DAMROSCH, 2003, p. 282)

Hoje sabemos que a xenofobia e a violência de fronteira não foram eliminadas pelo ideal de cosmopolitismo representado por órgãos internacionais como a ONU e a UNESCO. A tradução não conseguiu promover a paz e o entendimento entre os povos. No campo da literatura, o “especialista monolíngue” continua sendo a figura mais importante e a sua

interpretação do texto literário é considerada como a que tem autoridade. A desconfiança com relação ao texto traduzido e a resiliência dos nacionalismos ao longo de todo o século XX parecem ainda ecoar o pessimismo de George Orwell, que afirmava, em 1941, que a literatura é “a única arte que não consegue atravessar fronteiras [...] uma espécie de piada interna, com pouco ou nenhum valor fora de seu grupo linguístico” (1981, p.264)²².

1.3 WELTLITERATUR COMO MODO DE LEITURA

A ideia goethiana de *Weltliteratur* também se esvaziou, substituída por aquilo que David Damrosch chama de *global literature*, “um tipo de literatura que seria lida apenas em terminais de aeroportos, sem ser afetada por nenhum contexto específico” (2003, p.25). A norma tradutória²³ do mercado editorial brasileiro para obras japonesas reflete essa globalização: há uma ênfase em títulos de autores que já foram traduzidos para o inglês e observa-se um ideal de legibilidade e invisibilidade do tradutor²⁴, com traduções limitadas a uma linguagem neutra, dentro da norma culta e com um mínimo de notas de rodapé (preferencialmente, nenhuma). É dado destaque para temas que são geralmente associados ao Japão por um brasileiro: grandes centros urbanos, erotismo, solidão, gueixas, gatos, samurais, *sushi*, cultura *pop*. Espera-se que o tradutor trabalhe sozinho, de maneira intensiva e por empreitada, de preferência com romances — publica-se pouquíssima poesia, ensaio ou conto em tradução.

²² *But this [literature] is also the only art that cannot cross frontiers. Literature, especially poetry, and lyric poetry most of all, is a kind of family joke, with little or no value outside its own language-group.*

²³ “Norma tradutória” entendida, aqui, como o conjunto de regras, explícitas ou implícitas, que regem aquilo que é considerado como aceitável ou não em uma tradução literária em um dado polissistema literário (lugar e época). Assim, por exemplo, a norma tradutória brasileira aceitava, até a década de 1990, a existência de “retraduções” (traduções indiretas, a partir do inglês ou do francês, de textos escritos em línguas não hegemônicas, como o russo, o japonês, o grego, etc.). Esse tipo de tradução é cada vez menos aceito hoje, no Brasil (as obras estrangeiras são divulgadas com a informação expressa de que foram traduzidas diretamente da primeira língua de partida, deixando implícito que são mais valiosas se feitas assim); no entanto, em Portugal, ainda é a norma. No Brasil, até os anos 1980, as traduções do japonês eram praticamente todas feitas do inglês, e isso não era considerado um problema. Para uma conceituação de norma tradutória, vide Toury (2001) e Even-Zohar (2012). Para uma discussão mais detalhada sobre as características da norma tradutória brasileira em relação ao textos japoneses, vide o Capítulo 4.

²⁴ Legibilidade e invisibilidade do tradutor. Conceitos propostos por Venuti (2000, p.341), que afirma: *The prevalence of fluent strategies that make for easy readability and produce the illusion of transparency, enabling a translated text to pass for the original and thereby rendering the translator invisible. Fluency masks a domestication of the foreign text that is appropriative and potentially imperialistic, putting the foreign to domestic uses which, in British and American cultures, extend the global hegemony of English. It can be countered by a “foreignizing” translation that registers the irreducible differences of the foreign text — yet only in domestic terms, by deviating from the values, beliefs, and representations that currently hold sway in the target language.*

Por outro lado, se não se confirmou a previsão de que as literaturas nacionais seriam um dia substituídas por uma “literatura geral”, hoje se lê muito mais literatura traduzida de línguas não hegemônicas do que nas décadas anteriores. **O Livro do Travesseiro** (a tradução brasileira de 2013), por exemplo, desobedece alegremente diversas normas restritivas do mercado brasileiro de livros. Trata-se de uma tradução de um texto da Antiguidade, feito por uma equipe que levou onze anos para realizar a minuciosa tarefa, com um grande volume de paratextos explicativos e nada menos que 419 notas de rodapé. A linguagem não faz concessão às expectativas de uma prosa neutra, adotando uma precisão acadêmica e mesmo um preciosismo terminológico que poderiam repelir um leitor mais descompromissado. E, é claro, **O Livro do Travesseiro** não é um romance e a sua indefinição de gênero é uma de suas características mais centrais. Tudo isso levaria a crer que o caro calhamaço de mais de seiscentas páginas de prosa fragmentária e sem enredo seria um fracasso de vendas, o que não se confirmou: no site da Editora 34 consta que o livro se encontra em sua segunda edição²⁵.

Mesmo sendo uma obra “clássica”, portanto, a história de **O Livro do Travesseiro**, como literatura nacional e como *Weltliteratur*, é problemática; ela passa por questões como a reescritura do passado literário; o processo de criação do estado-nação; e a autoria feminina. A história da recepção ocidental do texto é uma história de apropriação (da voz feminina, da obra para outros fins). Ainda que seja considerado como ultrapassado no âmbito da teoria da tradução literária, o conceito de “fidelidade” poderia ser lembrado aqui como um contrapeso para as questões da distância cultural, da distância temporal, da performatividade de gênero e da apropriação da voz de um sujeito em desvantagem.

Isso tem consequências previsíveis (a profunda mutilação e inferiorização por que passou o texto na mão de tradutores homens e orientalistas), mas também leitores mais “bem intencionados” podem incorrer na desleitura da cultura não ocidental. Por exemplo, Sei Shônagon já foi descrita como uma profeminista, e sua obra como erótica, o que tem reflexo inclusive na maneira como foi adaptada para o cinema. É interessante notar, também, que raramente os teóricos do cinema, da Literatura Comparada e da adaptação que já trataram do filme **O Livro de Cabeceira** relacionaram a adaptação a uma reflexão mais sistemática sobre o texto que foi adaptado; e quase todos os autores que tratam do livro sequer acham plausível considerar o filme como digno de menção.

Não se deve confundir, por outro lado, o ideal de *Weltliteratur* de Goethe com o “cosmopolitismo triunfalista” francês e inglês (DAMROSCH, 2003, p.9). Esse é um dos motivos por que, no contexto desta tese, escolhi usar o termo em alemão, e não os mais corriqueiros

²⁵ Cf. <<http://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=754>>. Acesso: 9 nov. 2015.

world literature ou *république mondiale des lettres*. Guardadas as devidas diferenças, a maneira como Goethe percebia a literatura em língua alemã de sua época é semelhante a como as literaturas japonesa e brasileira se perceberam na modernidade: como culturas periféricas e provincianas.

O conceito goethiano de *Weltliteratur* foi importante para a recepção das literaturas da China e do Japão no Ocidente. Ele se encontra expresso em suas conversas com Eckermann:

Estou cada vez mais convencido de que a poesia é um patrimônio da humanidade [*ein Gemeingut der Menschheit*], e de que ela se revela em toda parte e em todas as épocas, em centenas e centenas de pessoas. [...] Quando nós, alemães, não olhamos para além do estreito círculo à nossa volta, tornamo-nos fáceis presas de uma pedante presunção [*pedantischen Dünkel*]. O termo “literatura nacional” já não quer mais dizer muita coisa: anuncia-se a era da *Weltliteratur*, e todos devem portanto contribuir para que ela chegue mais rápido. (GOETHE em conversa registrada por ECKERMANN, 1908, p.329)²⁶

Goethe adverte que o “estreito círculo à nossa volta” pode nos tornar “fáceis presas de uma pedante presunção”. Além de buscar ativamente textos em línguas estrangeiras, antigas ou contemporâneas, Goethe também lia muitas traduções, e o diário de Eckermann enquadra o surgimento do termo *Weltliteratur* no contexto de uma conversa entre os dois sobre um “romance chinês”. Goethe considera a literatura do mundo como um “patrimônio da humanidade”, à semelhança dos ideais de respeito à diversidade cultural que a UNESCO tem procurado promover desde o fim da Segunda Grande Guerra²⁷.

No entanto, a conjuntura política e intelectual da Europa no início do século XIX — mesmo para a cultura germânica de Goethe, que ele percebia como periférica em relação aos centros de prestígio cultural — é muito diferente da vista panorâmica do mundo que se tem a partir da América Latina, terra de imigrantes. Um exemplo emblemático é o de Jorge Luis Borges, cuja formação intelectual foi em parte determinada pelos orientanismos britânico e francês e

²⁶ *Ich sehe immer mehr, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist und daß sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt. [...] [W]enn wir Deutschen nicht ans dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.*

²⁷ É claro que o discurso de Goethe (assim como o da UNESCO) tem muito de retórico, e ele “estava longe de ser um multiculturalista [...] o mundo que lhe servia de modelo privilegiado” era o da cultura europeia, “com a Grécia e Roma como fornecedoras de uma Antiguidade que para ele era algo crucial e à qual ele sempre voltava” (DAMROSCH, 2003, p.12). Por outro lado, o eurocentrismo de Goethe era “altamente permeável, em parte graças a outro valor que competia por sua atenção: o seu elitismo”. A *Weltliteratur* de Goethe é “o produto de uma elite que se pretende guia do povo, [... uma] irmandade internacional” (DAMROSCH, 2003, p.13). É bom lembrar que, historicamente, o cosmopolitismo das elites europeias está mais intimamente ligado aos intelectuais de língua alemã (do que aos franceses ou ingleses), devido à complexidade das relações internas e externas de suas comunidades linguísticas.

pela *Weltliteratur* alemã. Sabemos por seus textos para revistas e jornais²⁸ que o autor argentino sempre se interessou pela literatura da China e do Japão, que ele leu em traduções para o alemão, francês e inglês. Ora, como demonstram Beatriz Sarlo em **Um Escritor na Periferia** (2008) e Sergio Waisman em seu *Borges y la Traducción* (2005), a atitude predatória da cultura europeia sofre uma dramática transformação quando redistribuída espacialmente desde Buenos Aires. Talvez resida aí a diferença entre a coleção de peças catalogadas de museu, vindas do mundo todo (os mármore do Parthenon, removidos e transportados para a Inglaterra em 1812, e nunca devolvidos) e a visão de mundo descentralizada e cosmopolita que se espera da Literatura Comparada: sim, o mundo precisa conhecer o mundo; sim, as línguas podem e devem ser traduzidas para outras línguas; mas esse conhecimento e essa tradução devem contribuir para uma progressiva disseminação dos centros de autoridade.

De certa maneira, pode-se dizer que isso já começa a mudar no Brasil — por exemplo, com o recente aumento no número de traduções diretas de literatura escrita em línguas periféricas, sem intermediários hegemônicos, como era comum até os anos 1990. A Biblioteca de Babel de Borges, afinal — e ao contrário do British Museum — não tem centro: o centro é sempre **onde se está**.

Ainda assim, no Brasil, a cultura japonesa, mesmo constituindo um importante aporte para a formação da nossa identidade, é, paradoxalmente, muito visível e, ao mesmo tempo, muito pouco conhecida. Por um lado, o Brasil é o país do mundo com maior número de descendentes de imigrantes japoneses. Essa presença pode ser verificada, quer na composição étnica do povo brasileiro, quer no histórico comunitário das regiões de imigração, assim como no grande número de escolas em que ocorre o ensino da língua japonesa no Brasil.

A arte e literatura japonesa foram importante elemento na renovação das formas e gêneros literários do modernismo, a começar, como mencionado, pelo interesse que despertaram em autores como Woolf, Yeats e Pound. Na América Latina, a obra de Matsuo Bashô²⁹ e de outros poetas japoneses teve grande impacto na formação de Octavio Paz, de Vicente Huidobro e de Jorge Luis Borges, entre outros. No Brasil, a poética tradicional japonesa encontra ecos na obra poética e na teoria de autores vinculados ao movimento concretista, como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Paulo Leminski, e repercute na concepção minimalista do conto brasileiro contemporâneo, especialmente na obra de ficção de Dalton Trevisan e na produção gráfico-verbal de Millôr Fernandes, por exemplo. Essa relação

²⁸ Reunidos, por exemplo, nas coletâneas *Biblioteca Personal* (BORGES, 2008a) e *Textos Cautivos* (BORGES, 2008b).

²⁹ Matsuo Bashô (松尾芭蕉, 1644 – 1694). Mestre de haicai. O poeta japonês mais traduzido no mundo.

consequente entre a literatura brasileira e a japonesa pode ser constatada, no entanto, desde as nossas vanguardas modernistas, na obra poética de Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

No entanto, o ensino de literatura, assim como a reflexão sobre o cânone de obras fundamentais da literatura dita “universal”, em universidades brasileiras, continua a proceder como se o confortável rótulo de “ocidental” servisse tão bem ao caso brasileiro que dispensasse o exame de obras literárias do Japão. Comparada a outras literaturas nacionais de língua estrangeira, a japonesa é frequentemente ignorada na construção de cânones e de *corpora* de estudo. Ostensivamente, as justificativas mais comuns para esse “descuido” são de que o Japão não pertence ao Ocidente (como se a situação da América Latina dentro da tradição ocidental fosse ponto pacífico), e de que o fazer literário japonês não tem nenhum ponto de contato com a formação da literatura das Américas.

A posição “clássica” a esse respeito é de Otto Maria Carpeaux, em sua **História da Literatura Ocidental**, ao afirmar que os “documentos literários do Oriente” não fazem parte de “nossa cultura”, estão “fora dela”. Em sua argumentação, o autor acrescenta: das “literaturas orientais recebemos e conservamos definitivamente apenas algumas obras, traduzidas (se é lícita a expressão) de maneira antes inexata, razão por que se tornaram obras nossas” (aqui, ele está se referindo especificamente ao **Livro das Mil e uma Noites** e à “pacífica sabedoria chinesa”; mais adiante, ainda menciona Omar Khajjam [sic], Li Tai Po [sic] e as “grandes coleções orientais de fábulas e contos, das quais as literaturas medieval e renascentista se aproveitaram”). O autor conclui: o “que não provém” da “herança antiga” das literaturas grega, romana e judaica clássicas “continua inassimilável” (CARPEAUX, 1959, p.161–162). Ora, esse argumento é problemático, pois parte da premissa de que o Ocidente é um sistema fechado, cujas formas e gêneros têm um protótipo “puro”, que pode ser “isolado” na sua origem — a história da literatura europeia. A peremptória palavra “inassimilável”, com suas conotações pseudo-antropológicas, também soa fora de contexto em uma história da literatura.

O segundo argumento, de que não há ponto de contato entre literatura japonesa e a da América Latina, perde força diante da história recente. Mais do que a literatura europeia, a japonesa é semelhante à da América Latina justamente pela percepção de que se trata de uma literatura periférica — ambas absorveram, entre os séculos XIX e primeira metade do XX, as formas e os gêneros da literatura moderna da Europa (romance, conto, drama realista, verso livre), e chegaram à maioria pela via da apropriação (quando esses dispositivos estrangeiros passaram a servir a vozes locais). Além disso, a própria tradição ocidental, ao enfrentar sua crise modernista na primeira metade do século XX, passou a lançar mão de conceitos e formas do Oriente (filosofia zen-budista, haicai, teatro nô, diário literário, ensaio *zuihitsu*) da mesma maneira, criando uma via de mão dupla de influências e de diálogo de tradições.

Ao tratar **O Livro de Travesseiro** como obra literária no polissistema brasileiro e no mundial, procuro adotar a ideia de *Weltliteratur* como “uma forma de ler”, ou, como define Damrosch, não como “um cânone fixo de textos, e sim como **um modo de leitura**: uma forma de envolvimento distanciado com mundos para além do nosso lugar e do nosso tempo” (2003, p.281). Creio que o meu modo de leitura em específico precisa levar em conta as necessidades pedagógicas da pesquisa em Literatura Comparada no Brasil. A contribuição que eu tenho a dar com esta tese não é da ordem da exegese monolíngue. Assim, não procurei entender a obra de Sei Shônagon “em seus próprios termos”, ou a partir da fortuna crítica japonesa. Não quero dizer com isso que o trabalho de especialistas monolíngues não seja importante. Quero justamente dizer que não pretendo ler um clássico da literatura japonesa com uma metodologia que outros usaram muito mais eficazmente do que eu.

Por outro lado — e é este o lugar de onde estou falando — a leitura de **O Livro de Travesseiro** é importante para mim profissionalmente, seja como tradutor, seja como professor de língua e literatura japonesa. A minha tarefa é apresentar a estudantes brasileiros um *corpus* de textos que é percebido como não fazendo parte da nossa cultura. Eu não acredito que essa tarefa se limite a realizar um resumo daquilo que no Japão se acha e se sabe sobre esses textos. O significado pedagógico do “envolvimento distanciado com mundos para além do nosso lugar e do nosso tempo” passa pela explicitação e discussão de questões **brasileiras** relacionadas à leitura de textos em tradução e à concepção de um contexto **internacional** no qual circula e se refrata a literatura do mundo. É essa a atitude que busquei manter frente aos textos de que falo, e é essa atitude que eu relaciono ao conceito de *Weltliteratur*.

1.4 ESTRUTURA DA TESE E APRESENTAÇÃO DO CORPUS

A partir dos temas apresentados, creio poder afirmar que a leitura de **O Livro de Travesseiro** mobiliza diversas camadas de conceitos problemáticos ao mesmo tempo: autoria, autoria feminina, representação da mulher na literatura, poéticas em comparação, taxonomias e heterotopias, gênero textual (*genre*), gênero em literatura (*gender*), logocentrismo, tradução, orientalismo, trajetória da literatura japonesa em tradução, adaptação cinematográfica e multimídia. Ao mesmo tempo, nenhuma dessas categorias se aplica a **O Livro de Travesseiro** ou ao filme **O Livro de Cabeceira** sem provocar, por sua vez, desestabilizações conceituais. Trata-se de textos que recusam categorização — ou melhor, as categorias têm uma tendência a recusá-los, ou a aproveitar deles só o que as confirma. Esses desencaixes e ambiguidades precisam ser mencionados e discutidos.

A tese se divide em quatro partes. Pretendo pôr em destaque quatro eixos que podem ser utilizados para abordar o(s) texto(s): **autoria** (Capítulo 2), **categoria** (Capítulo 3), **tradução** (Capítulo 4) e **adaptação** (Capítulo 5). Não se trata de quatro diferentes abordagens conceituais, pois elas não gravitam em torno de termos que eu busquei definir ou demonstrar com alguma espécie de precisão “científica”, à la Taine. Também não são quatro eixos metodológicos, pois em cada capítulo eu utilizei ideias de método diversas, muitas vezes associadas, e elas se repetem de uma parte a outra. Creio que as quatro partes estão agrupadas por meio de associações lexicais. Como, por exemplo, a palavra “autor” pode ser utilizada para fazer sentido desse texto, em diferentes acepções e contextos?

Não se trata de uma abordagem temática — dentre outras coisas, porque a palavra “categoria” evoca diferentes temas em diferentes culturas: as taxonomias e heterotopias de Foucault, as quatro estações em japonês, poesia *versus* prosa no Ocidente, a questão do livro como objeto na contemporaneidade, e outros. Não são quatro momentos de uma descrição linear: a palavra “tradução” pode tanto se referir ao que os japoneses modernos fizeram com sua língua antiga, como à apropriação do texto pelo imperialismo britânico, ou ainda à sua ressignificação no âmbito das vanguardas da primeira metade do século XX, do *cinéma d’auteur* da segunda metade, ou da renascença editorial brasileira, no início do século XXI.

Também não se trata de quatro partes distintas compondo um mecanismo ou sistema. Meu uso da palavra “adaptação”, por exemplo, é algumas vezes quase idêntico à maneira como eu emprego a palavra “tradução”. Isso porque, longe de serem duas operações que se distinguem inequivocamente a partir de critérios glossais ou midiológicos, há muitos elementos em comum aos dois campos. Ou, como sugere Cattrysse, de maneira bastante sintética:

A proposta de estudar “adaptações como traduções” não se baseia na suposição de que tradução e adaptação sejam a mesma coisa [... e sim de que] os fenômenos a que nos referimos pelos termos “tradução” e “adaptação” contêm similaridades relevantes em número suficiente para que possamos considerar a possibilidade de que haja um método para estudar traduções que possa se aplicar *mutatis mutandis* para o estudo de adaptações. (CATTRYSSSE, 2014, p.47)

O Livro de Travesseiro é um texto hoje visto como uma coletânea de crônicas e de prosa poética. No entanto, as circunstâncias em que ele foi escrito apontam para uma maior complexidade do ponto de vista sistêmico (influência chinesa, consolidação da poesia vernácula); político-social (papel da mulher na sociedade, papel político de Sei Shônagon) e pessoal (“ansiedade da autoria”). Esses e outros aspectos relacionados à ideia de autora e ao nome da autora são discutidos no Capítulo 2.

O Livro de Travesseiro é um texto hoje lido como canônico. No entanto, a sua “versão final” como artefato cultural apaga todo o seu histórico de texto fluido e indefinido. No Capítulo

3, descrevo como a obra de Sei Shônagon foi um texto manuscrito; uma série de cópias que em parte se perderam e foram alteradas; e uma série de mitos, pastiches e edições simplificadas, na Idade Média. Retomada no século XIX, ela foi definida como um clássico da literatura. Essa trajetória serve para lembrar que até mesmo a escolha do manuscrito será determinada pela visão que cada editor e tradutor têm de conceitos como: cânone; clássico (e linguagem clássica); estabelecimento de manuscritos; que aparência tinha o texto “original” (e a própria definição de “original”); e qual o significado estético e histórico das “listas”.

No Capítulo 4, busco descrever a trajetória do texto em tradução, desde a era do orientalismo do final do século XIX até nossa época contemporânea. A sua tradução no Brasil, por outro lado, pode ser descrita como refletindo, em parte, os acontecimentos da esfera internacional, mas também aspectos específicos do polissistema nacional, tais como as peculiaridades da nossa formação étnica e da nossa história brasileira da tradução.

O Capítulo 5 é a ocasião de revisitar alguns dos conceitos discutidos nos capítulos anteriores, à luz de como eles são tratados no filme. Isso porque **O Livro de Cabeceira** reflete **O Livro de Travesseiro** de maneiras que vão muito além da “ilustração de texto” que Peter Greenaway gosta de denunciar — para ele, “o cinema não é uma desculpa para ilustrar a literatura” (GREENAWAY, 2004, p.12). A questão da autoria feminina e de sua relação com a figura do pai e com a cultura do patriarcado, discutida no Capítulo 2, reaparece no filme na maneira como a personagem principal se relaciona com quatro homens (seu pai, seu marido, seu amante-tradutor e seu editor), assim como em sua trajetória de liberação pela escrita, ou pelo processo mesmo de se tornar autora.

Uma característica do texto de Sei Shônagon, a sua predileção por listas, poderia ser vista como em ressonância com toda a carreira cinematográfica de Peter Greenaway, mesmo se ele nunca houvesse filmado **O Livro de Cabeceira**. As listas têm, para a autora japonesa, importância central em sua poética e, como discuto no Capítulo 3, estão em intenso diálogo intertextual com as antologias de poemas que eram lidas em sua época. O contexto em que ela criou essas listas se perde em grande parte para um leitor de Sei Shônagon em tradução, porque a poesia da Antiguidade japonesa — ainda que seja rica e cheia de autoridade para um leitor japonês — é muito pouco conhecida em outras línguas.

A enumeração shonagônica é exemplificativa e lúdica. A enumeração do discurso “científico” ocidental, tal como ele se estruturou no século XIX, é aquisitiva e predatória. Esta última é o princípio organizador de áreas inteiras do conhecimento (a história natural, o orientalismo), de instituições (a academia, o museu), de livros (a enciclopédia, o cânone). Tudo o que é subsumido a uma categoria é tratado como igual ou equivalente, de acordo com um critério de exclusão: o sonho do classificador é criar títulos tão perfeitos para suas prateleiras

que não haja ambiguidades ou sobreposições entre as células. Os perigos relacionados à enumeração racionalista são um dos temas mais importantes, por exemplo, de **As Palavras e as Coisas** (1992; a primeira edição é de 1966), de Michel Foucault. O tema é também caro a Jorge Luis Borges, célebre criador de enumerações caóticas e poéticas (algumas das quais eu analiso no Capítulo 3).

Leitor atento de Foucault e de Borges, Greenaway trata dos temas da enumeração e da classificação desde o início de sua carreira como diretor. A lista é para ele um princípio organizador que pode ser utilizado como uma alternativa à narrativa. Assim, seus filmes têm listas de eventos, cenas numeradas, ideias tratadas em ordem alfabética, coleções de fotos, conjuntos de ilustrações, contratos em itens, descrições de bibliotecas, menus de banquetes ordenados por tópicos, vistas organizadas pelo horário do dia, séquitos de convivas em fila indiana, alegorias catalogadas, canções com nomes de pássaros, e muitos outros tipos de séries. O tratamento que ele dá a esses conjuntos é crítico: “veja como podemos organizar o real, mas veja também como isso não dá certo”. O filme anterior a **O Livro de Cabeceira, A Última Tempestade** (1991), é uma adaptação de Shakespeare. Greenaway acrescentou ao seu roteiro a descrição dos itens da biblioteca de Próspero, e esses livros permitem tecer um comentário sobre o mito do criador (autor, artista, pai, Deus) na forma daquele que detém o conhecimento sistematizado.

O Livro de Cabeceira vem depois de **A Última Tempestade** como uma reflexão sobre a escrita pela via do deslocamento. O fenômeno da escrita japonesa é utilizado por Greenaway para uma melhor compreensão do fenômeno da escrita no Ocidente. As listas de Sei Shônagon vêm como um antídoto para o caráter predatório das classificações racionalistas. Da mesma maneira, os livros de Nagiko (Vivian Wu) são um caminho para a autora encontrar a sua voz, e estão em contraste com os livros de Próspero, cuja mágica serve a dominação do mundo.

O filme de Greenaway dialoga com a obra de Sei Shônagon ainda em outros planos. Um aspecto bastante interessante desse diálogo e que eu busco discutir no Capítulo 5 é a maneira como, em **O Livro de Travesseiro**, o texto, o corpo e a roupa são tratados como formas de circulação de poder e de produção de diferença. A metáfora livro-corpo-roupa é utilizada em **O Livro de Cabeceira**, com uma atualização das questões sociais e estéticas associadas a esses conceitos, para expressar visualmente o que Greenaway busca discutir. Para auxiliá-lo na tarefa de pensar a roupa como texto (e o texto como roupa), ele conta com a colaboração dos *designers* de figurinos Wada Emi e Dien van Straalen, do estilista Tatsuno Kôji e do desconstrucionista Martin Margiela.



Figura 5 — “Trate-me como a página de um livro”.

A questão da autoria feminina e a metáfora corpo/papel são dois elementos centrais do filme de Greenaway.

Por fim, busco compreender como essas possíveis leituras dos textos propostos podem contribuir para a problematização de questões relacionadas ao conhecimento, à autoria, à tradução e à adaptação. A relação da nossa cultura com a literatura dita “do centro” é normalmente vista como uma simples subordinação, mas ela ganha grande complexidade se pensada em um contexto mais amplo, junto com outros textos traduzidos, em uma circulação internacional de sentidos e transcrições. Tanto o livro japonês como sua adaptação por um diretor britânico estão presentes naquilo que poderíamos chamar de polissistema brasileiro, dialogando com nossos livros, propondo novas formas de se entender a nossa literatura.

De maneira a realizar as verificações e análises necessárias para a estruturação da tese, o seguinte *corpus* é proposto.

1. Textos e paratextos de **O Livro do Travesseiro**. São eles:

a) A edição crítica da obra em japonês clássico, com tradução interlinear para o japonês moderno: SEI, S. *Makura no Sôshi*. *Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû*, v.18. Edição de KURA T. Tradução de MATSUO S. Introdução, notas e apêndices de NAGAI K. 7ª. edição. Tóquio: Shôgakukan, 2011 (primeira edição de 1997). [新編 日本古典文学全集 18 『枕草子』 / 校注・訳者 — 松尾聡, 永井和子 / 発行者 — 蔵敏則 / 発行所 — 小学館]

b) A tradução para o inglês de Arthur Waley (publicada pela primeira vez em 1928), primeira versão do texto a que tiveram acesso tanto Jorge Luis Borges como Peter Greenaway. SEI, S. *The Pillow Book — The Diary of a Courtesan in Tenth Century Japan*. Tradução e notas de A. WALEY. Introdução e revisão de D. WASHBURN. Tóquio: Tuttle, 2011.

c) A tradução para o inglês de Ivan Morris, na qual se baseia a adaptação de Peter Greenaway e a tradução de Borges (a primeira publicação é de 1967). SEI, S. *The Pillow Book of Sei Shônagon*. Tradução, introdução e notas de I. MORRIS. Londres: Penguin, 1971.

d) A tradução para o espanhol de Jorge Luis Borges e María Kodama. SEI, S. *El Libro de la Almohada*. Traduzido por J.L. BORGES e M. KODAMA. Madri: Alianza, 2004.

e) A tradução de Meredith McKinney, a primeira para o inglês por uma voz feminina. SEI, S. *The Pillow Book*. Tradução, introdução e notas de M. MCKINNEY. Londres: Penguin, 2006.

f) A tradução para o português do Brasil publicada em 2013, por uma equipe de pesquisa em estudos japoneses clássicos da Universidade de São Paulo. SEI, S. *O Livro do Travesseiro*. Tradução de G. WAKISAKA, J. OTA, L. HASHIMOTO, L. YOSHIDA e M. CORDARO. São Paulo: Editora 34, 2013.

2. O Livro de Cabeceira, de Peter Greenaway.

a) O filme, em DVD. **O Livro de Cabeceira** (Título original: *The Pillow Book*). Direção: Peter GREENAWAY. Produção: Kees KASANDER. Roteiro: Peter GREENAWAY, adaptado da obra *Makura no Sôshi*, de SEI Shônagon. Intérpretes: Vivian Wu; Ewan McGregor; Yoshi Oida; Ken Ogata; Judy Ongg, Hideko Yoshida. França, Reino Unido, Holanda, Luxemburgo (produção); Hong Kong (Reino Unido, atual República Popular da China), Japão, Luxemburgo (locação); Manaus (DVD): Kasander & Wigman, Alpha Films, Studio Canal, Channel Four, Delux, Eurimages, Nederlands Fonds voor de Film (produção); Spectra Nova (DVD), 1996 (produção); s/d (DVD). 1 filme (120min), DVD, son., color.

b) O roteiro do filme, publicado em forma de livro, com introdução, apêndices e outros paratextos de autoria do próprio diretor. GREENAWAY, P. *The Pillow Book*. Paris: Dis Voir, 1996.

Para assegurar a transparência da minha análise, e para assinalar com clareza o lugar de onde estou falando, devo acrescentar mais uma informação. Eu mesmo realizei uma tradução do *Makura no Sôshi*, publicada em 2008 pela editora Escritos, de Porto Alegre³⁰. No entanto, considero hoje essa tradução ultrapassada e problemática (em relação, por exemplo, à escolha do original que foi traduzido). Dessa maneira, as traduções para o português do Brasil de **O Livro de Travesseiro**, constantes do texto desta tese, são feitas por mim, mas não correspondem necessariamente ao texto da minha tradução que foi publicada.

³⁰ SEI, Shônagon. *O Livro de Travesseiro*. Traduzido por Andrei Cunha. Porto Alegre: Escritos, 2008.

El perro Okinamaro
(a Sei Shônagon, que vivió en el siglo X)

*Él, que paseaba un día coronado
de flores de durazno y de cerezo,
el triste Okinamaro como un preso
a la isla de los perros fue expulsado.
Cuando volvió al palacio oscuro, herido,
lo llamaste, pero él no te miró,
y nadie, nadie lo reconoció,
mas era él mismo, él mismo destituido.
Y lo reconociste en el momento
en que lloró a tus pies y que lo viste
desfigurado, sucio, hinchado y triste,
y lloraste con él su sentimiento.*

Silvina Ocampo
Los Nombres, 1953

Disse o copista:

O vizir encarregado de matar as moças tinha uma filha chamada Šahrāzād, mais velha, e outra chamada Dīnārzād, mais nova. Šahrāzād, a mais velha, tinha lido livros de compilações, de sabedoria e de medicina; decorara poesias e consultara as crônicas históricas; conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e dos reis. Conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido e entendido.

Disse o autor:

Certo dia, Šahrāzād disse ao pai: “Eu vou lhe revelar, papai, o que me anda oculto pela mente”.

Ele perguntou: “E o que é?”.

Livro das Mil e Uma Noites
(tradução do árabe por Mamede Mustafa Jarouche)

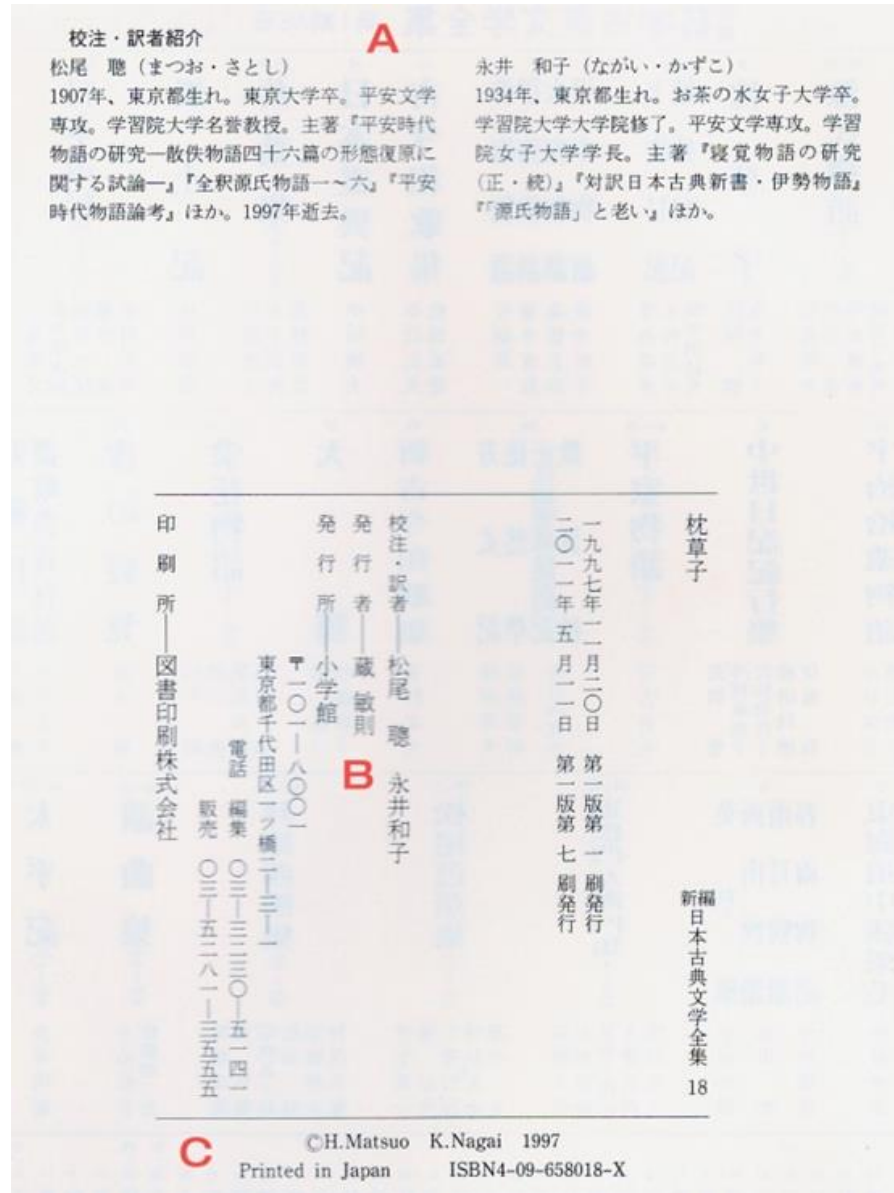


Figura 6 — A dama desaparece.

A curiosa última página da edição crítica da Editora Shôgakukan inclui duas curtas biografias (A): uma, do tradutor do texto para o japonês contemporâneo e outra, da autora das notas e textos de apoio. Abaixo, a ficha catalográfica acrescenta ainda o nome de um editor (B). Os direitos autorais vêm atribuídos em inglês ao tradutor e à autora das notas (C). O nome de Sei Shônagon não está aqui, nem na capa, nem na lombada, nem na folha de rosto, nem na caixa decorada que protege o volume.



2 AUTORIA

2.1 O MITO DA AUTORA

Mesmo adotando uma postura teórica que aborda com cautela as noções de original, cópia, tradução e adaptação, ainda assim, no caso desta tese, eu penso que há um texto que, se possível, deveria vir primeiro. Não é sem constrangimento, portanto, que devo admitir: eu não acredito que **um** texto exista (há vários), e de sua autora quase nada se pode dizer que não seja o que consta desse livro mutante (a teoria da literatura — uma teoria da literatura — poderia dizer: “os dois são a mesma coisa”). O problema surge desde logo: as diferentes versões do livro são produto de diversos tipos de suposições e de leituras de cópias de fragmentos.

Isso não significa que não haja uma imagem estável da autora, do livro e de seus *hors-textes*. Assim, no verbete “Literatura Japonesa” da **Encyclopædia Britannica Japan**, podemos encontrar este parágrafo, em que Sei Shônagon e Murasaki Shikibu são descritas como que em um espelho:

No entanto, as duas obras literárias excepcionais dessa época [a Era Heian (794–1192)], ambas escritas por mulheres, são **O Livro de Travesseiro** (c.1000) de Sei Shônagon (c.966–c.1025) e **O Romance do Genji** (terminado até c.1014), de Murasaki Shikibu (c.973–c.1014), textos criados durante o apogeu do poder regencial. Filha de Kiyohara no Motosuke — Senhor de Higo e editor da antologia poética *Gosen'wakashû* — Sei Shônagon foi dama-de-honra a serviço da Imperatriz Teishi, e baseou nessa experiência o seu **O Livro de Travesseiro**. A obra é formada por observações da natureza, julgamentos estéticos do mundo à sua volta, e pelo registro da vida social na Corte Imperial. Trata-se de um livro com uma estrutura peculiar, bastante diferente de tudo o que era feito na época — sendo considerado como o primeiro exemplo do gênero literário *zuihitsu*³¹. Pode-se afirmar que a luminosa visão de mundo de **O Livro de Travesseiro** é regulada pelo conceito estético de *wokashi*³², uma tentativa de criar

³¹ *Zuihitsu* (随筆). Provisoriamente, pode ser definido como um gênero literário de crônicas e papéis avulsos. Para uma discussão mais detalhada, vide o Capítulo 3.

³² O termo *wokashi* (をかし) “é central na conceituação estética que se liga ao humor e que se desenvolve, em linhagem direta, até a modernidade, como também o fazem os outros termos-chave de sublimidade e elegância. [...] No período Heian, é utilizado em dois sentidos: para indicar um sorriso ou um chiste ou para sugerir algo que,

um espaço reservado, por meio da abstração, contra a escura e cruel realidade das intrigas políticas do palácio; por outro lado, **O Romance do Genji** estaria baseado no conceito estético de *mono no aware*³³. (ASAI; MIYOSHI, 1995, p.438)

Essa descrição reúne praticamente todos os elementos do retrato miniatura em geral associado às remotas páginas do livro e à sua autora³⁴. Os traços podem ser esquematizados da seguinte maneira: (1) a autora é mulher, (2) se chama Sei Shônagon e (3) seu livro se chama **O Livro de Travesseiro**; (4) a obra pertence a um período literário em que (excepcionalmente?), a produção literária feminina foi de alta qualidade; (5) trata-se de uma obra que deve ser vista como sendo parte de um duplo: **O Livro de Travesseiro / O Romance do Genji**, e suas autoras, como rivais e complementares: Sei Shônagon / Murasaki Shikibu; (6) esses textos são produto dos *salons* literários que foram criados durante o período da política regencial; (7) a autora vem de uma família literária e honra de alguma maneira a tradição que lhe foi passada por seu pai; (8) a autora foi testemunha do período de maior esplendor da Corte Imperial e o livro é um registro de fatos; (9) o livro possui uma estrutura híbrida, que combina diferentes gêneros textuais; (10) a estrutura híbrida é característica de um gênero literário japonês: o *zuihitsu*³⁵; (11) ainda explorando a oposição binária **Travesseiro/Genji**, a primeira obra faz uso da concepção estética *wokashi*, e a segunda, de *mono no aware*, que são as duas concepções estéticas (opostas e complementares) mais importantes da cultura clássica japonesa³⁶.

Se por um lado tudo indica que a autora seja realmente mulher, por outro, o seu nome não era Sei Shônagon, nem seu livro se chamava **O Livro de Travesseiro**, e sequer há certeza de que ela imaginava que seus textos compunham um “livro”. O nome de uma dama da Corte Imperial era um conhecimento privado, e nenhuma autora dessa época (nem a mais importante,

embora alegre, de percepção perspicaz e engenhosa, encontrava-se ainda muito próximo à elegância. Debruçando-nos sobre o verbete [...] em dicionário especializado em língua clássica, encontramos as seguintes acepções: 1. convidativo à apreciação; 2. interessante, notório; 3. atraente por sua beleza; 4. gracioso, mimoso; 5. esplêndido, magnífico; 6. de tão interessante, faz rir e 7. risível, diferente, raro, incomum. Até o momento, registramos as seguintes possibilidades: belo, bonito, mimoso, atraente, charmoso, encantador, gratificante, excitante, intrigante, impressionante, admirável, elegante, refinado, sublime, magnífico, maravilhoso, interessante, divertido, engraçado” (CORDARO, 2006, p.131;137).

³³ *Mono no aware* (もののあはれ). “Consciência da fugacidade e impermanência desta vida, um sentimento de piedade universal, que se tornará o principal conceito estético e visão de mundo do século XI, sobretudo a partir de **O Romance do Genji**” (SHIMON; CUNHA, 2014, s/p).

³⁴ しかしながら、女性によって書かれた文学として拔群なものは、十世紀から十一世紀にかけて、摂関政治の全盛期に成立した清少納言（九六六頃～一〇二五頃）の『枕草子』（一〇〇〇頃）と紫式部（九七三頃～一〇一四頃）の『源氏物語』（一〇一四頃まで成立）である。『後撰集』の撰者、肥後守清原元輔の女（むすめ）である清少納言は、一条天皇の皇后定子に仕えたが、この宮仕え経験に基づいて書かれた『枕草子』は、自然界や自分の周囲に対する鋭い審美的観察と宮廷の社交生活の記録とから成り立ち、この時代のどの作品とも趣向の違った特異な形態をもっている。随筆文学の嚆矢（こうし）といわれるゆえんである。清少納言が生きた陰惨な政界の現実を捨象することによって確保されたこの『枕草子』の明るい美の世界を「をかし」の語によって規定しうるとすれば、一方、『源氏物語』は「あはれ」の美の世界であるということが出来る。

³⁵ *Zuihitsu*. Vide nota 31.

³⁶ *Wokashi*. Vide nota 32 e Capítulo 4. *Mono no aware*. Vide nota 33.

Murasaki Shikibu) teve seu nome pessoal transmitido à posteridade. Conforme será discutido com mais detalhes no Capítulo 3, na época e lugar em que a obra foi escrita, não havia exatamente “livros”. Tudo leva a crer que as páginas avulsas que posteriormente se tornaram o que hoje chamamos de **O Livro de Travesseiro** eram um *work in progress*, um exemplo bastante típico de escrita processual, que foi se modificando e ampliando com o tempo (e cujas transformações não se interromperam com a morte da autora). A noção de “texto original estável” também não era clara e, enquanto perdurou a cultura da cópia manuscrita no Japão, não apenas esse ideal era inatingível como muitas vezes o fato de que existissem diferentes linhagens de um mesmo texto era tido como inevitável.

Além de consideravelmente unânime, o conteúdo da descrição da **Encyclopædia Britannica Japan** é parte importante de um momento decisivo da cultura japonesa. Esse capítulo da “história oficial” se conta assim: durante a Era Heian, no Japão do século X, após trezentos anos sem guerras, a sociedade aristocrática, finalmente liberta das influências estrangeiras, desenvolveu uma cultura literária nativa, expressa por um “alfabeto japonês” (*hiragana*). Um poeta, Ki no Tsurayuki³⁷, escreveu o primeiro diário³⁸, o **Tosa Nikki**³⁹, assinando-se mulher (afinal, de acordo com esse raciocínio, o diário é o gênero textual da expressão íntima e da introspecção, seara do feminino *par excellence*). Graças a essa transação cultural (um homem transformando o formato do diário histórico, trazido do continente, em crônica vernácula dos sentimentos individuais, característica central da literatura japonesa, por vias da apropriação da voz da mulher), inaugura-se uma era de ouro, o período da **literatura de diários da Corte** — gênero feminino que codificou, por assim dizer, o japonês puro e castiço, como fez Dante com o italiano em **A Divina Comédia**⁴⁰.

³⁷ Ki no Tsurayuki (紀貫之; 872–945). Conforme será visto adiante, esse poeta é um nome central da literatura clássica japonesa. Organizou antologias poéticas, escreveu a primeira obra de teoria literária do Japão e o seu diário é considerado como o mais antigo a ter sobrevivido.

³⁸ “Diário”. Neste caso, uma das possíveis traduções da palavra *nikki* (日記, “registro dos dias”). O *nikki* japonês tem características diferentes do diário contemporâneo, sendo algo como um gênero intermediário entre as memórias, o relato/testemunho e o diário propriamente dito. Ao contrário do diário público, que seguia o modelo chinês clássico e tinha a forma de um registro de eventos e acontecimentos da Corte, o *nikki* sempre tem uma voz autoral subjetiva e por tema a percepção e os sentimentos de um indivíduo, a partir da introspecção. Alguns diários apresentam ainda uma grande quantidade de poesia, da mesma autora do *nikki* ou atribuída a outras pessoas, motivo pelo qual o gênero é algumas vezes referido como “diário poético”. Alguns autores usam a denominação “diário literário”, ainda que em português o nosso entendimento dessa expressão seja diferente (cf. o **Diário** de Lucio Cardoso, por exemplo).

³⁹ **Tosa Nikki** (土佐日記, **Diário de Tosa**; 935).

⁴⁰ Cf. Reischauer; Craig (1978, p.35–8). Uma versão “tipo” dessa narrativa é proposta — e desconstruída — por Yoda Tomiko (2000).

Figura 7 — *O Livro do Travesseiro*, edição brasileira de 2013.

Atribuída a Tsukioka Settei (1710-1786), a gravura que foi utilizada para a capa da tradução brasileira de 2013 ilustra o “episódio da cortina”. O texto de *O Livro de Travesseiro* levaria a crer que não foi a própria Sei Shônagon quem levantou a cortina, e sim uma criada ou outra dama, mas esta leitura também é possível (e é a consagrada pela tradição).

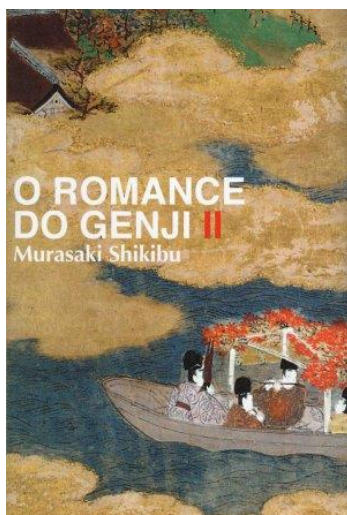
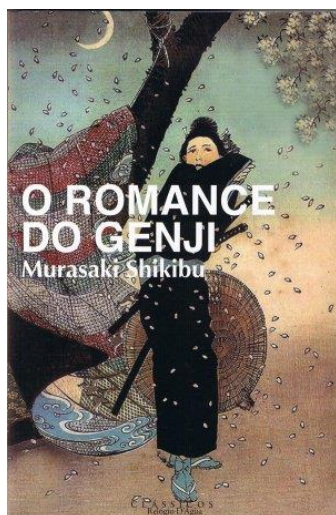
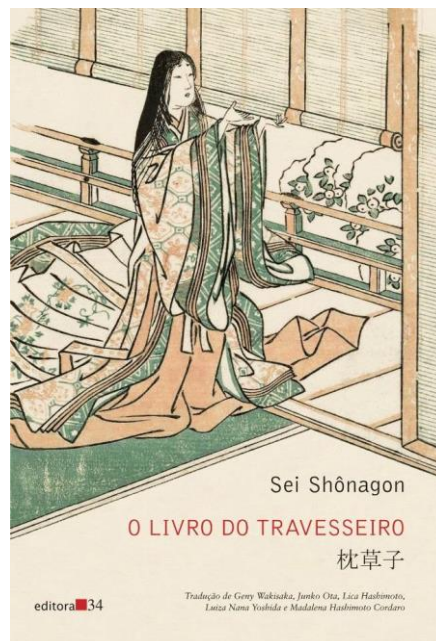


Figura 8 — *O Romance do Genji*, edição portuguesa de 2008.

A tradução da obra de Murasaki Shikibu publicada em Portugal foi feita a partir da tradução francesa de René Sieffert.

A “história oficial” afirma ainda que, entre os séculos X e XI, seguindo o exemplo de Tsurayuki, surgiu um grande número de *nikki* escritos por mulheres. Um traço comum a todos esses textos seria a expressão de emoções pessoais, ou, segundo Ivan Morris — que, em seus escritos, frequentemente revela uma franca misoginia —, um “tom de lamentação queixosa” (MORRIS, 1971, p.10) ao descrever as relações dessas mulheres com seus homens. Yoda afirma que “a historiografia moderna relacionada à Era Heian pressupõe uma poderosa associação entre a língua do Japão, a literatura nacional e a escrita feminina” (YODA, 2000, p.465; meu negrito). Essa associação é explicada em termos históricos:

Houve uma verdadeira explosão de atividade literária em língua japonesa [...], em grande parte graças ao trabalho de damas da Corte, cuja capacidade limitada para escrever em chinês fez com que optassem por escrever em japonês — com grande

talento —, enquanto a maioria dos homens de sua classe continuava se orgulhando de escrever em chinês — com resultados de pouco valor artístico. (REISCHAUER; CRAIG, 1978, p.37)

Os defensores dessa narrativa parecem acreditar que os textos de mulheres entraram para o cânone quase que por acidente. É importante notar que a história é contada dessa maneira não apenas por japoneses: também os tradutores e historiadores ocidentais reproduzem o ciclo de diminuição da voz feminina.

Por um lado, tanto o mito da autora como o de descrição de uma “era de ouro” da literatura japonesa apresentam problemas, que vêm sendo apontados por especialistas da área e por novas leituras. Ainda assim, esses construtos não podem ser esquecidos, porque eles moldaram tanto a recepção e sobrevivência da obra no contexto japonês, como em tradução, posteriormente. Uma importante etapa dessa narrativa é o desenvolvimento da escrita japonesa, e o surgimento da ideia de que existia uma “letra feminina” e uma “letra masculina”.



Figura 9 — A origem da escrita japonesa: *hiragana*

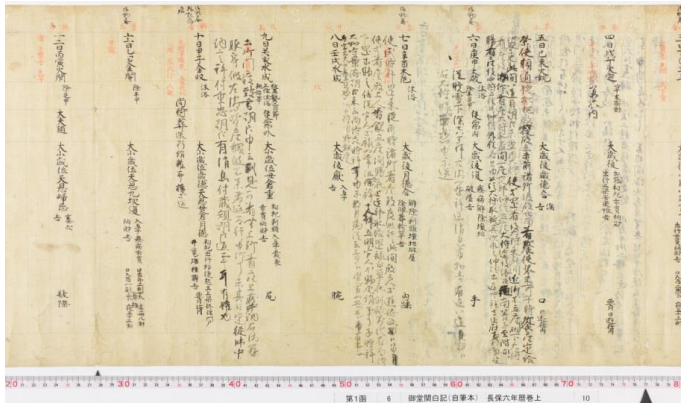
Ao contrário da escrita vinda da China (os **kanji** ou **ideogramas**), os dois **silabários** japoneses representam apenas sons. Nos exemplos acima, podemos ver como os caracteres chineses (os primeiros de cima para baixo) passaram por uma fase intermediária cursiva (em vermelho) e depois se tornaram as **hiragana**.
Da direita para a esquerda: a, ka, sa, ta, na, ha, ma, ya, ra, wa e n.



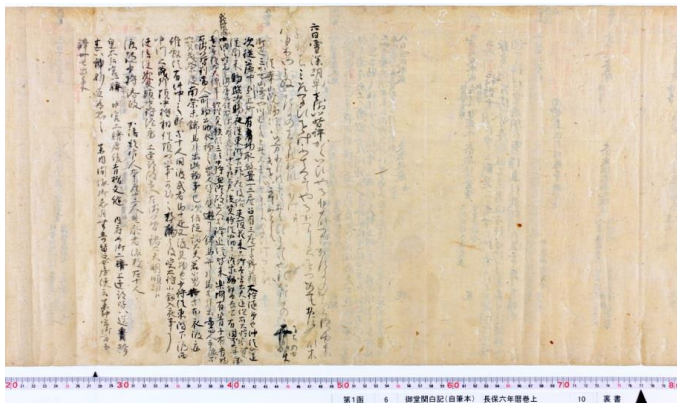
Figura 10 — A origem da escrita japonesa: *katakana*

As **katakana** têm sua origem em fragmentos de **kanji** (parte vermelha).
Da esquerda para a direita: a, i, u, e e o.

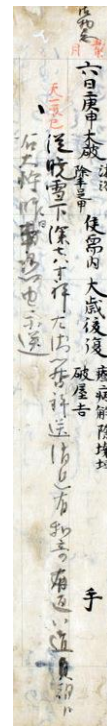
Figura 11 — China e Japão na escrita do Regente.



1



2



A



B



Abaixo, à esquerda, os rolos do diário de Fujiwara no Michinaga, patrimônio documental da humanidade no Registro da Memória do Mundo da UNESCO. Acima, à esquerda: o registro do mesmo dia (6 do segundo mês de 1004), frente (1) e verso (2). Em destaque, à direita, o texto oficial de (1), em caracteres chineses (A) e o registro em (2) dos poemas recitados na cerimônia, em hiragana (B).

A escrita japonesa é fruto de um longo processo de desenvolvimento. As primeiras duas grandes obras da literatura do Japão, o *Kojiki*⁴¹ e o *Man'yôshû*⁴², ambas compiladas no século VIII, foram escritas com caracteres chineses representando os sons da língua japonesa. A partir desse complexo sistema, foram criados, nos três séculos seguintes, dois silabários nacionais — as *kana*. Um deles, as *katakana*, é composto de **pedaços de kanji**⁴³; o outro, as *hiragana*, de **simplificações cursivas** de caracteres chineses (Figuras 9 e 10). Os textos da vida pública eram escritos em *kanbun*⁴⁴, o chinês clássico escrito por japoneses (que não falavam uma palavra de chinês). Um lugar comum da narrativa nacional japonesa é atribuir o uso de *kanji* (ou da escrita chinesa) aos homens e chamar as graciosas *hiragana* de “mão de mulher” (*[w]onnade*)⁴⁵.

No entanto, essa teoria não é muito fácil de comprovar na prática, especialmente devido ao grande volume de textos da época que foram escritos em *hiragana* por homens. A divisão da escrita por *gender* se baseia no argumento de que a esfera do público exigia o chinês e a do privado, a língua japonesa; ora, nem as mulheres estavam totalmente alijadas da vida pública, nem careciam os homens de vida privada⁴⁶; além disso, a cultura chinesa estava presente na vida doméstica, e a língua japonesa era essencial para diversas transações que ocorriam no espaço público.

Como propõe Wallace (2005, p.23), “as primeiras *hiragana* [...] surgem em correspondência oficial e privada, assim como em diários oficiais do governo Heian, quando é necessário expressar opinião, descrever emoção, e registrar poemas japoneses” (que muitas vezes eram compostos em eventos públicos). O autor aponta o exemplo do diário do regente e chanceler Fujiwara no Michinaga (escrito na mesma época em que Sei Shônagon estava criando o **Livro de Travesseiro**) para comprovar essa tendência. Trata-se de um diário de caráter oficial, escrito em chinês/*kanbun* com o propósito não apenas de registrar a vida política da Corte, mas

⁴¹ *Kojiki* (古事記, “Relato de Fatos do Passado”). Relato que combina o pseudo-histórico, o histórico e mitos de formação do Japão (cosmogonia e mitologia). Compilado por Oo no Yasumaro, baseado na obra incompleta de Hieda no Are. Compilação terminada em 712 (Era Nara).

⁴² *Man'yôshû* (万葉集), “Coletânea da Miríade de Folhas”. Antologia poética (vários autores), com 4.516 poemas organizados em vinte livros. Compilada por Ootomo no Yakamochi e outros. Compilação terminada em 785 (Era Nara).

⁴³ *Kanji* (漢字). Caracteres chineses usados no Japão. A palavra significa “letras da China de Han”, que era a dinastia no poder quando os primeiros imigrantes chineses e coreanos chegaram ao Japão trazendo a escrita.

⁴⁴ *Kanbun* (漢文). Chinês escrito. Sistema de escrita que adota os caracteres chineses e combina elementos da língua japonesa e da escrita chinesa do período clássico. Também se refere à literatura em língua chinesa clássica, lida à maneira japonesa (com anotações e interpolações de sentido).

⁴⁵ Wakisaka e Cordaro (2013, p.10) registram essa oposição binária, mas fazem a seguinte ressalva: “Note-se, entretanto, que tal oposição não contém em si resistência nem rejeição”. De fato, tradicionalmente, os conceitos religiosos e filosóficos japoneses tendem a não funcionar em termos de oposições absolutas, e sim como pares complementares e interpenetrantes.

⁴⁶ Raud (2003) propõe complicar mais ainda as coisas, contestando que se possa fazer, no caso da Era Heian, a oposição público/privado. De fato, a arquitetura palaciana era bastante distinta das casas e prédios que hoje habitamos, e o privado ou o público de uma interação sofriam gradações sutis.

também para enaltecer o *status* de seu autor. Era considerado como um documento de tanta importância e poder que foi preservado integralmente até os dias de hoje, tal como escrito pela mão do próprio regente, tendo sido registrado como patrimônio documental da humanidade no Registro da Memória do Mundo (UNESCO, 2013). Como ressalta Wallace (2005, p.27), a notação desse documento é híbrida: na parte da frente, o registro simples dos eventos públicos é feito em chinês; na parte de trás, são anotados os poemas que foram compostos nas cerimônias oficiais — em japonês e em *hiragana* (Figura 11). Conforme afirma Yoda Tomiko:

A ligação entre a escrita em *kana* [*hiragana* e *katakana*] e a língua falada nativa (e com a literatura oral), assim como o papel central das mulheres no desenvolvimento das *kana* e da literatura em *kana* [...] é um poderoso pressuposto na área [de História da Literatura Japonesa]. A prevalência desse ponto de vista é ainda mais impressionante se consideramos a falta de evidências que provem, por exemplo, a contribuição das mulheres para o desenvolvimento das *kana*, ou que permitam localizar resquícios da escrita informal que, supostamente, serviu de base para a refinada literatura em *kana*. Antes do final do século X, há muito poucos textos (em *kana* ou em qualquer outro formato) que possam ser atribuídos sem dúvida a mulheres. (YODA, 2004, loc.1551)

Mesmo que não concordemos com toda a argumentação de Yoda, ela tem razão em insistir que a fase inicial da escrita japonesa foi muito mais complexa e desordenada do que se costuma retratar; além disso, o binarismo expresso em pares como oral/escrito; chinês/japonês; público/privado; homem/mulher; lei/literatura; onimato/anonimato; ideograma/fonograma; nacional/estrangeiro; sensível/racional; formal/informal; etc., não apenas simplifica questões que mereceriam um tratamento mais sofisticado, como parece refletir necessidades extrínsecas ao processo histórico em si, e mais próximas do processo de estabelecimento (*a posteriori*) da “história nacional”.

A tarefa de trazer essa nova produção escrita em japonês para o campo do literário e do erudito é atribuída a Ki no Tsurayuki⁴⁷. Poeta, compilador e prefaciador do *Kokin'wakashū*⁴⁸, criador da poética nacional, Tsurayuki foi, além disso, autor daquele que é tido como o primeiro diário feminino. Ele estaria adaptando uma forma estrangeira (o “diário oficial” chinês) para a literatura vernácula (o “diário poético e íntimo”) e escrevendo **como se fosse uma mulher**. Eis o trecho inicial do diário, que data de 936:

⁴⁷ Ki no Tsurayuki. Vide nota 37.

⁴⁸ *Kokin'wakashū* ou *Kokinshū* (古今和歌集 ou 古今集, “Antologia de *Waka* Antigos e Modernos”). Antologia poética imperial (vários autores), com 1.111 poemas distribuídos em vinte livros e classificados por tópicos (amor, estações do ano, viagens, etc.). Compiladores: Ki no Tsurayuki, Ki no Tomonori, Oshikōchi Mitsune e Mibu no Tadamine. Compilação terminada em 913 ou 914 (Era Heian). O “Prefácio” de Ki no Tsurayuki é considerado o primeiro texto de teoria literária escrito em japonês.

SGK13, p.15 — O DIÁRIO DE TOSA (ABERTURA)

Diários são coisa que homem também escreve, é o que dizem, mas desta vez é uma mulher quem vai escrever.

Naquele ano, um dia depois do dia vinte do mês doze, [ele] partiu na hora do macaco, por volta das oito da noite. E começa aí o registro destas linhas.

Essa pessoa havia cumprido sua missão de quatro ou cinco anos na província; todos os papéis estavam em ordem e já haviam sido transferidos para seu sucessor; então, [ele] saiu de casa e se dirigiu ao navio no qual devia embarcar. Muitos conhecidos e desconhecidos vieram se despedir [dele]⁴⁹.

Trata-se de uma abertura cheia de surpresas para um leitor contemporâneo. Por que Tsurayuki decide “escrever como mulher”? E quem é a pessoa (“ele”) que surge no segundo parágrafo? (Na verdade, trata-se do próprio Tsurayuki, por desajeitado que isso pareça para nós.) Por que “essa pessoa” precisa ter suas ações narradas na terceira pessoa, por uma mulher inventada, se o autor da narrativa é o protagonista (e homem)? Neide Nagae propõe a seguinte explicação:

[O] diário (literário) e a narrativa se aproximam quanto ao conteúdo, como narrações de uma vida que merece ser destacada, e se distanciam no ponto de vista, na medida em que a narrativa apresenta um narrador que observa a existência feminina pelo ângulo de visão masculino, e o diário (literário), um narrador mergulhado na existência feminina. Este último seria um relato direto de uma experiência singular, com um narrador autodiegético, [...] e a primeira, o relato indireto de uma experiência igualmente singular com um narrador heterodiegético [...], fazendo com que **a distinção entre o diário (literário) e a narrativa esteja basicamente no foco narrativo.** (2007, p.150; meu negrito)

Se está correta a hipótese de Neide Nagae, a distinção, portanto, entre diário e narrativa, nessa fase de desenvolvimento da prosa japonesa, não era um simples binarismo entre realidade e ficção, como seria nosso primeiro impulso imaginar.

Há ainda três outros argumentos que merecem ser destacados nessa discussão. O primeiro é de Yoda Tomiko (2004), que afirma que, ainda que o **Diário de Tosa** seja o *nikki* mais antigo que se conheça hoje, isso não significa que a cultura do *nikki* feminino já não estivesse em pleno desenvolvimento quando Tsurayuki resolveu escrever o seu. Podemos especular, por exemplo, que o motivo para o diário de Tsurayuki ser o mais antigo a sobreviver talvez seja o imenso prestígio de Tsurayuki em outros domínios — como poeta, prefaciador, compilador e primeiro teórico da literatura japonesa. Não se pode esquecer que, em uma cultura de transmissão de manuscritos, sobrevivem aqueles que foram mais frequentemente copiados. O **Tosa Nikki** pode inclusive ter sobrevivido não por ser o primeiro diário, mas por estar associado

⁴⁹ 男もすなる日記といふものを、女もしてみむとてするなり。その年の師走の二十日あまり一日の日の、戌の時に門出す。そのよし、いささかにものに書きつく。ある人、渠の四年五年果てて、例のことども皆し終へて、解由など取りて、住む館より出て、舟に乗るべきところへわたる。かれこれ、知る知らぬ、送りす。

à produção literária de um **homem** que era considerado como central à composição do cânone nacional desde a própria Antiguidade.

Em segundo lugar, Donald Keene (1999) acredita que **Tosa** seja uma defesa nacionalista do poema japonês e que, portanto, precisava usar uma linguagem mais acessível, de maneira a atingir um público mais amplo: esse seria o motivo da decisão de escrever “como mulher”. Keene ainda argumenta que algumas cenas são de mais fácil narração quando se relega o testemunho a uma terceira pessoa, como quando Tsurayuki alude à morte de sua filha caçula, e que só adquirem a sua tristeza digna porque narradas a um passo de distância.

Um terceiro argumento, levantado por Joshua Mostow (2001), sustenta que a personagem inventada por Tsurayuki para ser a narradora de seu diário não pertence à alta aristocracia, e não seria capaz de ler em chinês com fluência (muito menos escrever) — portanto, a questão linguística estaria mais associada à categoria classe do que à categoria *gender*. Mostow ainda destaca que conhecemos dois exemplos de fragmentos de diários escritos por damas da alta aristocracia que são de datas anteriores ao **Diário de Tosa**. Um deles seria a crônica de eventos em que se leram poemas em japonês, descrevendo os convivas, o que vestiam, etc.; o outro, de caráter mais oficial, um registro do nascimento de um príncipe herdeiro⁵⁰. Esses fragmentos mostram que a divisão privado/oficial, na vida cotidiana, não era assim tão clara. É possível também especular que havia mulheres em posições oficiais com a incumbência de registrar eventos e datas importantes, o que nem sempre era feito em chinês. Os temas dos textos (roupa e poesia) sugerem que muitas vezes a escolha entre a língua estrangeira e a vernácula era feita de acordo com necessidades específicas de expressão⁵¹.

Além disso, o processo de consolidação da cultura do **diário em japonês, em hiragana e em prosa** é também uma decorrência de práticas associadas ao **fazer poético** (WASHBURN, 2011, loc.143). A poesia, no contexto da vida aristocrática da Era Heian, tinha uma função social diferente da verificada em outros lugares e épocas. Como a música ou a dança em algumas culturas, o teatro em outras, ou ainda o esporte, a poesia gerava a possibilidade de ser notado em espaços públicos (em eventos em que se compunha poesia, mas também por meio da divulgação de exemplos de excelência, quando ocorriam); de se adquirir informação sobre a vida privada de outros (por meio das alusões que se acreditava encontrar nos poemas, que muitas vezes eram objeto de discussão, boatos e rumores); e, principalmente, de se animar

⁵⁰ “A evidência mais antiga a ter sobrevivido até os nossos dias de um *nikki* escrito por uma mulher japonesa são trechos de uma obra intitulada *Taikô Nikki*, ou ainda *Tenryaku Taikô Gyonikki* (*O Diário da Imperatriz Tenryaku*), de Fujiwara Onshi, a mais importante consorte do Imperador Daigo (cujo reinado vai de 897 a 930). [...] Existe um *nikki* ainda mais antigo escrito por uma mulher: os relatos da Dama de Ise (Ise no Go) dos concursos de poesia dos anos 913 e 921” (MOSTOW, 2001, p.118–121).

⁵¹ Para uma discussão detalhada sobre as relações entre roupa e literatura nesse contexto, vide o Capítulo 4.

relacionamentos de ordem privada (a poesia fazendo as vezes da correspondência romântica — e mesmo de diversos outros tipos de correspondência).

Para um olho treinado, uma série de poemas escritos pela mesma pessoa podia revelar sua ordem cronológica e a narrativa por trás das ocasiões em que foram compostos. O contrário também era verdade: conforme argumenta Raud (2003, p.102), aquilo que se esperava de um amante em potencial tinha uma espécie de roteiro pré-estabelecido por séries de poemas incluídos em antologias imperiais. Assim, por exemplo, o **Diário de Izumi Shikibu**⁵² (ostensivamente um relato autobiográfico) teria sua narrativa modelada a partir de poemas do *Kokin'wakashū*⁵³.

Esse tipo de poesia é tradicionalmente associado a práticas sociais, ou no mínimo coletivas, perdendo muito de seu poder de alusão quando apresentado sem o contexto em que foi composto; ou seja, a maneira como um poeta do Ocidente — que associa a poesia japonesa à total descontextualização, dissociação de sensibilidade, concisão e despersonalização — imagina um poema japonês é o oposto da maneira como um japonês culto o lê. A poesia tradicional japonesa pressupõe sempre uma narrativa que a acompanha. Mais que isso: essa narrativa não é lida no modo da ficção, como os interlúdios de Fernando Pessoa, ou as personas poéticas de Robert Browning (ou o “eu lírico” dos críticos literários). A poesia é vista como a expressão do sentimento do poeta em um momento que realmente aconteceu.

Não estou com isso dizendo que não há literatura de ficção no Japão — há, e muita, e os leitores sempre apreciaram essas narrativas como “histórias inventadas”. No entanto (num detalhe que o budismo parece ter em comum com a filosofia de Platão), a ficção sempre foi vista como uma forma inferior de literatura, justamente porque falseia a realidade. Os primeiros contos e narrativas ficcionais japoneses estão sempre associados ao folclore e aos mitos, ou ao sermão budista, que se apoia nessas histórias para delas extrair uma moral. **O Romance do Genji**, por exemplo, contém uma célebre apologia da ficção (como ensinamento, modelo, moralidade, etc. — e não como entretenimento ou fonte de prazer desinteressado), o que sinaliza uma real necessidade de defesa da ficção contra seus detratores, designando-lhe uma função ou utilidade.

Tampouco é o caso de se concluir que a literatura japonesa é um retrato fiel da realidade, ou que os japoneses são mais sinceros do que outros povos ao escreverem. Quando as damas da Corte começam a escrever seus diários, uma das maiores preocupações de seus textos é

⁵² **Diário de Izumi Shikibu** (和泉式部日記, *Izumi Shikibu Nikki*). Diário poético escrito entre 1002 (?) e 1004 (?) (Era Heian) por Izumi Shikibu (和泉式部, ? – ?).

⁵³ Mas poderíamos argumentar que isso não é uma característica única à sociedade Heian, pois o mecanismo de usar o imaginário literário para codificar o desejo é comum a muitas épocas e culturas. Sobre o *Kokin'wakashū*, vide nota 48.

reafirmar sua sinceridade e a veracidade de seu testemunho, e isso passa, é claro, por uma retórica e por uma performatividade:

Ninguém contesta que as autobiografias que são as memórias escritas na Era Heian são em parte ficcionalizadas. Além disso, quando o assunto do texto é o seu próprio autor, e o leitor alguém que se conhece ou está próximo, devemos ter especial cautela ao igualarmos o escritor com sua identidade projetada. (WALLACE, 2005, p.56)

Um exemplo anterior à era de ouro dos diários pode ajudar a compreender melhor tanto a vacilação entre o real e o ficcional de que estamos falando aqui como a sensação de ruído e interferência que esse tipo de narrativa pode causar em um leitor ocidental. A poesia de Ariwara no Narihira⁵⁴, cavaleiro da Corte do século IX que passou para a história como um modelo de sensibilidade e beleza (e do Genji), encontra-se reunida num livro, os **Contos de Ise**⁵⁵, que apresenta os seus poemas acompanhados de curtas anedotas. Às vezes, uma anedota reúne mais de um poema, e nesse caso a cena pode incluir uma interlocutora, que também compõe, criando a situação-tipo do encontro romântico dessa época: a troca de versos de amor.

Hoje em dia, o relato é tido por ficcional, ainda que muitos dos poemas tenham a autoria de Narihira corroborada por outras fontes. Esse modelo de narrativa-moldura para um mundo de composição poética gerou, no século seguinte, tanto a prosa de ficção como a de não ficção em língua japonesa. Assim, por exemplo, o **Diário de Izumi Shikibu**, já mencionado, recebia às vezes o título de **Contos de Izumi Shikibu**, demonstrando a ambiguidade do *status* dessa prosa acompanhada de versos que começava a se consolidar. Da mesma maneira, o **Romance do Genji** (que é ficção) revisita mais de uma situação e local mencionados em **Ise**, e a narradora trata os eventos dessa história anterior como reais. A eficaz combinação do poético e do ficcional chamou a atenção de Borges:

Como os cretenses, os habitantes de Ise tinham fama de mentirosos. O título da obra sugeriria que os relatos que contém são falsos. Não é impossível que o anônimo autor tenha composto muitos desses poemas e tenha imaginado depois as dramáticas circunstâncias que os explicariam. (BORGES, 2008a, p.49)

Nas escolhas semânticas desse parágrafo, encontramos as categorias problemáticas que não são lidas da mesma maneira por nós e por aquelas autoras de memórias e diários: “mentirosos”, “falsos”, “anônimo autor”, “imaginado”, “dramáticas”. E, ao apontar para o título como justificativa para a desconfiança, Borges também nos revela a profunda ligação que fazemos na tradição ocidental entre narrativa e ficção. A maneira como lemos hoje, expressa nas

⁵⁴ Ariwara no Narihira (在原業平; 825–880).

⁵⁵ **Contos de Ise** (伊勢物語, *Ise Monogatari*). Narrativa formada por 125 “contos”, incluindo um total de 209 poemas. Autor: anônimo (atribuído a Ariwara no Narihira). Escrito no século IX ou X (Era Heian).

dúvidas de Borges ao ler a Antiguidade japonesa, não admite a combinação híbrida de ficção e não ficção. Ou se lê um texto como ficcional, e aí todos os elementos do real são tratados como invenção; ou então, o texto precisa se reivindicar como biográfico, e a tarefa do crítico parece residir na identificação dos “deslizes” ou “mentiras” da história. Na verdade, um tratamento mais nuançado desses materiais permitiria reconhecer o quanto de estilização há no confessional, assim como o quanto de mundo real é necessário para se criar uma história. Essa problemática fica bastante clara quando se analisa o conceito de autor à luz desses textos antigos.

2.2 A PALAVRA BROTA DO CORAÇÃO HUMANO

O conceito de autor em literatura sofreu importantes transformações no século XX. Muitos desses aspectos em transição contribuíram para determinar como se lê a obra de Sei Shônagon hoje. **O Livro de Travesseiro** tem traços de uma poética que não é a nossa em muitos sentidos — não é a nossa cronologicamente, nem geograficamente, e não pertence à tradição que estamos acostumados a ter designada como sendo a nossa. A ideia de autoria era outra; além disso, outro também era o modo de produção textual e o uso social da literatura. Mesmo a palavra que traduzimos por “livro” tinha um referente — uma materialidade — diferente da nossa.

A visão que temos hoje de autor em literatura é um encontro de duas ideologias. Ela tem elementos do culto ao gênio do romantismo do século XIX; ao mesmo tempo, o autor é foco de expectativas ligadas à divisão do trabalho na sociedade capitalista e à profissionalização e segmentação das artes. Para a nossa argumentação aqui, podemos ainda acrescentar à equação o fato de que o sistema literário e o cânone japoneses, desde a segunda metade do século XIX, são resultado de um raro exemplo de sincretismo entre concepções de literatura tradicionais do leste asiático e uma extensa e (às vezes, por fases) entusiasmada adoção de categorias da literatura europeia. A recepção dessa literatura fora do Japão, já bastante complexa devido a esses fatores, é tingida por questões orientalistas e, no caso de Sei Shônagon, pela hostilidade ao não europeu e ao feminino do momento histórico em que sua obra entrou para o sistema da *Weltliteratur* (fim do século XIX).

Podemos tentar descrever algumas características do sistema literário da Era Heian e, a partir da ideia de “autor como produtor”, destacar os pontos de contraste com outras culturas. Assim, Miner afirma que, para os gregos, “a tragédia era escrita por cidadãos de Atenas do sexo masculino, no contexto de uma competição patrocinada pelo governo” (MINER, 1990, p.18). Na

Renascença, na Europa, o grupo autorizado era de homens da aristocracia ou homens patrocinados por membros da aristocracia ou do clero. No mundo contemporâneo, há a “visão predominante de que qualquer pessoa (homem ou mulher) pode tentar, mas apenas os que se profissionalizam obtêm sucesso”. No caso do Japão do século X, “todos (homens e mulheres), mesmo os analfabetos” podiam ser autores de poesia (MINER, 1990, p.18). De fato, o *Man'yôshû* inclui, dentre outras modalidades bastante heterogêneas, *waka*⁵⁶ anônimos de soldados da fronteira; lamentos de mendigos; canções folclóricas; refinadas *chôka*⁵⁷ argumentativas, da autoria de importantes intelectuais; epigramas budistas escritos por monges; poemas ritualísticos escritos por sacerdotisas-xamãs; e mensagens poéticas erótico-amorosas trocadas por jovens apaixonados.

Ainda que o Japão moderno tenha absorvido a ética da profissionalização associada ao capitalismo, a ideia de que a literatura, como o esporte, não é necessariamente uma atividade de recepção passiva, e pode envolver tudo e todos, sobrevive de diversas maneiras. O número de japoneses que pratica, na qualidade de amadores, uma arte, como a música, a dança tradicional, a poesia, a caligrafia, etc. é muito maior do que o nosso. Alguém dizer numa roda de conhecidos no Brasil que “escreve poesia, sem compromisso, como passatempo” é um convite ao escárnio, à incredulidade e ao riso; no Japão, é uma ocorrência comum e estimulada desde a escola. No Brasil, onde houver uma comunidade de imigrantes japoneses, há sempre um jornalzinho em japonês dirigido aos leitores locais, e quase todas essas publicações promovem alguma modalidade de concurso de poesia, ou ao menos mantêm uma página dedicada às composições dos leitores. A nossa atitude ocidental moderna de repulsa ao poeta amador é uma decorrência lógica justamente do culto romântico ao gênio e da especialização dos fazeres no capitalismo, aos quais vem se somar, ao longo do século XX, um gradual distanciamento dos sistemas educacionais com relação ao ideal humanístico e beletrista, e o crescente utilitarismo subjacente às ideologias por trás da formação de jovens e adultos.

⁵⁶ *Waka* (和歌, “poema japonês”). A palavra tem dois significados. *Waka lato sensu* se refere a qualquer poema escrito por japoneses, em japonês (e não em chinês). *Waka stricto sensu* se refere a um tipo de poema japonês de uma estrofe com cinco versos, em geral seguindo o esquema 5-7-5-7-7 “sílabas” (o termo técnico é “moras”). Aqui, a palavra está sendo usada *stricto sensu*. O poema de 5-7-5-7-7 “sílabas” também é conhecido como *tanka* (短歌) ou “poema curto”.

⁵⁷ *Chôka* (長歌, “poema longo”). Poema em japonês, mais longo do que o *waka*. A forma foi usada principalmente na época do *Man'yôshû*, e caíra em desuso no período do *Kokin'wakashû* (uma distinção importante), sendo pouco praticada pelos contemporâneos de Sei Shônagon. Consiste em um número não fixo de dísticos de 5-7 sílabas e um fechamento com um dístico de 7-7 sílabas, podendo ainda ser seguido por um a três *hanka* (反歌, “poema resposta”), poemas em formato de *waka* que resumem, concluem ou problematizam o conteúdo do *chôka*.

O conceito romântico de autor é importante para nossa discussão porque dois dos atributos mais destacados por inúmeros paratextos de **O Livro de Travesseiro** — seu estilo e sua personalidade — podem ser (e são) frequentemente analisados a partir de uma perspectiva essencialista e moderna — isto é, moderna, no sentido empregado nesta afirmação:

O **autor** é uma personagem moderna, produzida sem dúvida⁵⁸ por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (BARTHES, 1988, p.66)

A polêmica levantada por Barthes nesse texto de 1968 é legítima — trata-se de uma reação a certo tipo de trabalho acadêmico sobre a literatura (a *explication de texte*), da maneira como isso era feito na França, desde a segunda metade do século XIX até, digamos, os anos 1960 (mas essa modalidade de análise existe até hoje, ainda que modificada). No entanto, o “autor” que ele descreve aqui, longe de se referir ao fenômeno de maneira abrangente, é o princípio conceitual de **um** tipo de texto francês, algo que Marcel Proust, desde 1908, já denunciava sob a rubrica de *méthode Sainte-Beuve* (PROUST, 1994). Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804–1869), o crítico literário que Proust escolheu para opositor, procurava entender a obra por meio da biografia, informando-se sobre os hábitos de quem a escreveu, lendo sua correspondência e diários, interrogando parentes e conhecidos, estabelecendo conexões entre os grandes eventos da vida do autor e seus textos, entre pessoas com quem ele conviveu e suas personagens, entre seu estilo e sua personalidade, e assim por diante.

No entanto, esse tipo de crítica só é aplicável a textos nos quais a divisão escritor/livro/sociedade seja clara (ou tratada como clara). O gênero ideal é a narrativa de ficção; no caso da poesia, é necessário fazer uso de conceitos como “eu lírico”, “gênio” ou “inconsciente”, para separar de alguma forma o autor de seu texto. A presunção é sempre da reprodução mecânica da escrita: da mesma maneira que os versos de Alberto Caieiro, depois de compostos, não lhe pertencem mais, é como se o texto saísse porta afora, em direção a um mundo desconhecido pelo autor, que, a partir da publicação, fica à janela abanando adeus.

Essa concepção de autor nunca funcionou muito bem para textos autobiográficos. No entanto, na Europa, o problema não estava no centro da discussão, porque as memórias, a correspondência, o ensaio e o diário eram considerados como gêneros menores (isso quando eram admitidos como sendo literatura). Para uma grande parte da teoria literária, o “romance” (europeu) serve como metonímia para “literatura”. Ainda que a introspecção por meio da escrita tenha uma longa tradição filosófica no Ocidente, desde a ideia de Sócrates de que uma “vida

⁵⁸ O texto francês é menos peremptório, pois a expressão *sans doute*, traduzida aqui como “sem dúvida”, pode também significar “talvez”.

sem exame” não vale a pena ser vivida, passando por Santo Agostinho, Hildegarde von Bingen, Michel de Montaigne, Santa Teresa d’Ávila, Ignácio de Loyola, Samuel Pepys e Jean-Jacques Rousseau, de alguma maneira esse histórico não foi adotado pelo estudo da literatura como centralmente importante.

Alguns desses autores escreveram “confissões”; outros, “visões”; ou ainda, “ensaios” e “diários”. A autobiografia, como gênero, na verdade — como “gênero autônomo”, aquela categoria indispensável a certo tipo de estudo literário — “não existiu sempre, nem existe em toda parte” (GUSDORF, 1980, p.28). Supostamente, ela seria fruto de uma característica exclusiva do homem ocidental: a sua capacidade de “se voltar em direção ao próprio passado, recordar a própria vida, e narrá-la”, o que exigiria uma consciência da “singularidade de cada indivíduo”, sendo um produto tardio de “uma civilização específica” (GUSDORF, 1980, p.28–31). A autobiografia “pertenceria, portanto, à história pós-copernicana do humanismo no Ocidente” (RAMIREZ-CHRISTENSEN, 2001, p.149–150):

Parece que a autobiografia não é encontrada fora de nossa área cultural; dir-se-ia um gênero que expressa preocupações peculiares ao homem ocidental, preocupações essas que foram úteis na sua sistemática conquista do universo [...]. Quando Gandhi conta sua história, ele está usando meios ocidentais para defender o Oriente. (GUSDORF, 1980, p.29)

É bastante impactante a afirmação de que só o homem ocidental é capaz de recordar a própria vida por meio do texto. Vindo de um autor tido como central à teoria da autobiografia, o essencialismo ingênuo (imaginar Gandhi como um oriental que se vê obrigado a usar as formas mais eficazes do Ocidente) e o triunfalismo eurocêntrico (expresso em “sistemática conquista do universo”) soam ainda mais extravagantes. No entanto, trata-se de uma narrativa comum, e além disso muito semelhante à de Barthes, quando este afirma que o autor surgiu após o final da Idade Média, na Europa, graças ao empirismo, ao racionalismo e à fé individual. Isto significaria que tanto a ideia de **autor de ficção** como a de **texto autorreferencial** podem ser fruto de uma mesma evolução histórica, e corresponderiam a especializações da função “sujeito que escreve”.

No entanto, se tomarmos um avião transcontinental, saindo de Paris em qualquer outra direção, podemos começar a suspeitar que talvez nem seja o autor personagem moderna, nem tenha sido produzido pela “nossa” sociedade (“nossa”, não — a de Barthes), nem dependa o seu surgimento do empirismo inglês, do racionalismo francês, ou da religião alemã. No caso da literatura japonesa (que, sendo literatura, deveria supostamente se inscrever no rol de assuntos por que se interessa a teoria literária), a noção de autor existe desde muito cedo — pelo menos,

desde o século VIII, com a compilação da primeira antologia poética, o *Man'yôshû*⁵⁹. Assim, por exemplo, os dois poemas abaixo são apresentados em sequência na coletânea, contendo, em suas atribuições de autoria, paratextos e disposição dentro do todo, uma narrativa de fatos descritos como verdadeiros:

POEMA DE NUKATA NO OOKIMI, POR OCASIÃO DE UMA CAÇADA DO IMPERADOR NO CAMPO DE GAMÔ:

茜さす紫野行き標野行き野守は見ずや君が袖振る

akane sasu murasaki no yuki shimeno yuki nomori wa mizuya kimi ga sode furu

(Nukata no Ookimi. *Man'yôshû*, v.1, 20)

Neste campo de *murasaki*⁶⁰,
Tingido de púrpura pelo sol poente,
Neste campo imperial, passa e repassa,
Acenando com as mangas, Vossa Alteza.
Não vê o guarda do campo que observa?

POEMA DO PRÍNCIPE IMPERIAL OOAMA, EM RESPOSTA:

紫のにほえる妹をにくくあらば人妻ゆえに我恋ひめやも

murasaki no nihoeru imo wo nikukuaraba hitozuma yue ni ware kohimeyamo

(Príncipe Ooama. *Man'yôshû*, v.1, 21)

Se tivesse ódio por ti,
Ó minha amada,
Radiante como a *murasaki* em flor,
Estaria eu apaixonado por ti,
A mulher de outro?⁶¹

É claro que o “autor” a que se refere Barthes não é apenas um nome — trata-se de uma maneira de entender o texto. Ora, assim como esses dois, muitos dos poemas “assinados” das antologias poéticas imperiais vêm equipados com os elementos da parafernália autoral. Muitos possuem paratextos que estabelecem anedotas biográficas, descrevem eventos que determinaram a composição dos poemas, vêm acompanhados de narrativas, apócrifas ou não, sobre a personalidade e o *status* social do autor, e tudo isso é considerado como parte integrante e indispensável da obra, ainda mais do que para Sainte-Beuve — que, afinal de contas, provavelmente admitiria como possível uma leitura dos autores sobre os quais escrevia sem a ajuda de textos explicativos.

Por outro lado — paradoxalmente para nós, acostumados com as exigências de despersonalização que os poetas modernistas se impunham — as poéticas do Japão e da China

⁵⁹ *Man'yôshû*. Vide nota 42.

⁶⁰ *Murasakisô* (紫草, *Lithospermum erythrorhizon*), a “planta *murasaki*”, ou simplesmente *murasaki* (“cor lilás”). Dá pequenas flores brancas. De suas raízes, extrai-se o pigmento para tingir os tecidos em cores como o lilás, violeta, e até a púrpura.

⁶¹ Poemas selecionados e traduzidos por Meiko Shimon (SHIMON; CUNHA, 2014, inédito, s/p).

se fundam na lírica, e não no drama (MINER, 1990). Na literatura chinesa, encontramos a noção de intencionalidade, por exemplo, na página de abertura do “Grande Prefácio” do *Shijing*⁶²:

A poesia é o lugar aonde vai a vontade do espírito. A vontade habita o coração e, ao ser expressa em palavras, torna-se poesia. A emoção nasce dentro de nós e toma a forma de palavras. Quando as palavras não bastam, podemos suspirar; quando suspirar não resolve, cantamos; e se nem isso é suficiente, movemos as mãos e os pés e dançamos. As emoções se expressam pela voz e, quando a voz se forma em frases, dizemos que elas são “tons”. O tom que governa o mundo pacifica com sua música, promovendo a paz e a alegria. Os tons de um mundo em descompasso atacam o ódio, promovendo a tirania. Os tons de um país derrotado são plangentes, e seu povo sofre. Mas o correto restaura o perdido, move o céu e a terra, e emociona mesmo os demônios e deuses — e a melhor maneira de se atingir o correto é a poesia. No tempo dos antigos príncipes, os poemas eram usados para harmonizar os casais, para promover o respeito aos antepassados e o amor filial, para enriquecer a cultura das pessoas, e para civilizar os costumes⁶³.

O princípio poético da literatura que vem “do coração” é retomado pelos japoneses, que se apropriam do discurso chinês para afirmar a sua autonomia estética frente a essa mesma civilização⁶⁴. Miner propõe uma comparação entre a **Poética** de Aristóteles (séc. IV a.C.) e o “Prefácio”⁶⁵ de Ki no Tsurayuki (séc. X d.C., mais ou menos duas gerações antes de Sei Shônagon), com o objetivo de destacar qual seria a hierarquia de gêneros nos dois tratados. Aristóteles teria feito a escolha consciente de privilegiar o drama ateniense em detrimento da épica (a **Odisseia**); Tsurayuki, por sua vez, estava criando uma programática da poesia nacional, em oposição à literatura de prestígio (a chinesa clássica), e alinhando-a com o poder simbólico e religioso da Corte Imperial de Yamato. Eis o parágrafo de abertura do “Prefácio”:

SGK11:s/n, p.17 — O PREFÁCIO EM JAPONÊS (TRECHO)

A poesia japonesa brota do coração humano, que é a sua semente, e suas folhas crescem como dez mil palavras. Neste mundo, as pessoas têm muitos interesses diferentes, e aquilo que pensam em seu coração, expressam em poesia, quando falam sobre as coisas que viram e escutam. Basta ouvir o rouxinol do Japão, que canta em meio às flores, ou a voz do sapo que vive na água, para entender que todos os seres vivos produzem algum tipo de poesia. A poesia é aquilo que, sem esforço, move o céu

⁶² “Grande Prefácio” do *Shijing* (詩經), ou **Clássicos da Poesia** (China, séculos XI a VI a.C.).

⁶³ 詩者，志之所之也。在心為志。發言為詩。情動於中，而形於言。言之不足，故嗟歎。嗟歎之不足，故永歌之。永歌之不足知，手之，舞之，足之，蹈之也。情發於聲，聲成文，謂之音。治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。(THEOBALD, 2010, s/p)

⁶⁴ Na releitura japonesa, encontramos forte presença da religião local, com sua ênfase na ligação entre natureza e humanidade.

⁶⁵ Sobre o *Kokin'wakashû*, vide nota 48. O “Prefácio” aqui referido é o “*Kanajo*” (仮名序, “prefácio em letras japonesas”), de autoria de Ki no Tsurayuki, da antologia poética *Kokin'wakashû*. “O prefácio é composto basicamente de cinco partes: a essência do poema *waka*, sua origem, os estilos de poemas, a história do *waka* e o processo de organização da obra *Kokin'wakashû*” (NAKAEMA, 2012, p.64). A tradução integral do prefácio para o português do Brasil pode ser encontrada em Wakisaka (1997) e uma versão comentada dessa tradução está em Nakaema (2012). A tradução dos trechos citados aqui é minha.

e a terra e emociona até os ogros e deuses que nossos olhos não podem ver. Ela harmoniza as relações entre homem e mulher e consola mesmo o coração de ferozes guerreiros⁶⁶.

Pode-se notar aqui uma deliberada confusão entre o mundo humano, o dos animais, o das plantas e mesmo o mundo sobrenatural: todos pertencem ao mesmo *continuum* e produzem (ou são sensíveis à) poesia — em evidente contraste, a tradição ocidental-aristotélica se funda numa clara e intransponível divisão do mundo em humano e animal. No Japão, a poesia é um “canto”, como as vozes dos bichos, e a composição de poesia seria algo “natural” para os humanos. O sapo e o rouxinol (o rouxinol do Japão, *ugúisu*, *Cettia diphone*) são tópicos consagrados da poesia clássica, e considerados como possuidores de “belas vozes”. O prefácio de Ki no Tsurayuki enfatiza o papel central da natureza, tanto como estímulo para a criação de poesia, como quando afirma que a poesia é uma forma de expressão natural ao ser humano. Segundo Madalena Cordaro:

Cultiva-se uma poesia (*ka*) que tematiza o sentimento do homem (*jo*) em relação à natureza (*kei*): *jokeika*⁶⁷. [...] [O *Kokin'wakashū*], em vinte volumes, tem seis deles classificados conforme as estações, as quais também aparecem nos poemas amorosos; perfazem-se, portanto, em mais da metade, as tópicas de elementos da natureza relacionadas às estações, como, por exemplo, os *setsugekka*⁶⁸ (“neve-lua-flor”), ou *kachô-fûgetsu*⁶⁹ (“flor-pássaro-vento-lua”). (CORDARO, 2002, p.47)

Segundo Miner, com duas exceções (a europeia, que se funda no drama, na representação e na mimese; e a hindu, que é “complexa”), “todas as poéticas emergiram, em geral de forma implícita, por definição, a partir da lírica” e são originalmente **afetivo-expressivas** (MINER, 1990, p.24). “Apenas o eurocentrismo justifica que se nomeiem as poéticas dos outros — as poéticas do mundo fora a nossa — como não miméticas”; o contrário é verdadeiro, e a poética ocidental é que deveria ser definida negativamente⁷⁰ (MINER, 1990, p.24). A essa centralidade do lírico no caso japonês, vem-se somar uma concepção clássica daquilo que venha a ser literatura que é bastante distinta da ocidental.

⁶⁶ やまとうたは、人の心を種として、万の言の葉とぞなれりける。世の中にある人、ことわざ繁きものなれば、心に思ふことを、見るもの聞くものにつけて、言ひ出せるなり。花に鳴く鶯、水に住む蛙の声を聞けば、生きとし生けるもの、いづれか歌を詠まざりける。力をも入れずして天地を動かし、目に見えぬ鬼神をもあはれと思はせ、男女の中をも和らげ、猛き武士の心をも慰むるは歌なり。

⁶⁷ *Jokeika* (叙景歌).

⁶⁸ *Setsugekka* (雪月花).

⁶⁹ *Kachô-fûgetsu* (花鳥風月).

⁷⁰ Miner está se referindo aqui ao que ele chama de “poéticas fundacionais” ou “poéticas originativas” (*foundational, originative*); além disso, dois tipos de poética estão sendo tratados juntos: a poética como documento (como a de Aristóteles, a de Tsurayuki, e ainda a chinesa) e as que emergiram “de forma implícita” (ou seja, conjuntos de práticas e de valores não explicitados autonomamente, tais como no caso persa, árabe, egípcio, das civilizações pré-colombianas, etc.).

Uma importante consequência para a noção de autoria decorre da centralidade da lírica, uma herança da poética chinesa: as obras de não ficção, como livros de História e tratados religiosos, assim como textos de cunho confessional, como as memórias e os diários, fazem parte incontestada e não marginal do cânone **literário** (o exato oposto de um equivalente europeu). Ao contrário da lírica ocidental moderna e contemporânea, que, por sua afinidade com o drama, às vezes se comporta como se a poesia fosse a fala de uma personagem, a poesia chinesa opera como se lidasse com **fatos**, e “a interpretação deriva de uma firme crença no intencionalismo” (MINER, 1990, p.112). A crítica literária chinesa parte do pressuposto de que a voz que fala no poema é sim a do autor, e de que a experiência relatada é algo que realmente aconteceu⁷¹.

No Brasil, no início do século XXI, é muito difícil imaginar que possa haver uma teoria literária sofisticada que admita a identidade do autor com o eu lírico, ou que trate o poema como verdade factual. É como se o leitor ocidental fosse incapaz de ler literatura sem passar pelo vestibulo da *suspension of disbelief*, um momento em que o contrato ficcional entre leitor e texto se estabelece, o primeiro concordando em acreditar no que o texto tem para lhe dizer (ao menos pela duração da leitura), desde que o segundo não lhe exija crédito de veracidade depois de fechado o livro.

Em clara oposição à crítica ocidental contemporânea, “a compreensão literária na Ásia Oriental sustenta que o autor está falando diretamente ao leitor, como se não houvesse eu lírico, ou narrador de uma história”, uma noção “de tal maneira contrária a ideias ocidentais modernas que, para alguns, ela parecerá simplesmente errada” (MINER, 1990, p.30). A menos que seja dito expressamente o contrário, “presume-se que os poetas falam *in propria persona*”, e os trechos de narrativas nos quais se encontram comentários ou intervenções daquele que um ocidental chamaria de narrador são denominados, “em uma tradição de séculos, como ‘palavras do autor’ (*sakusha no kotoba*⁷²)” (MINER, 1990, p.30).

Para que a evolução dessa “presunção de intencionalidade” fique mais clara, vou discutir um exemplo do *Kokin’wakashû*, que é a antologia prefaciada por Tsurayuki e que teve maior impacto sobre as escolhas poéticas e discursivas da geração de Sei Shônagon. O *Kokin’wakashû* é a primeira antologia poética em japonês integralmente compilada por ordem da Casa Imperial. Também é a primeira antologia poética escrita em caracteres japoneses (*kana*). O *Kokin’wakashû* representa uma reação contra a influência da literatura chinesa e uma tentativa de “trazer a poesia em japonês de volta para a arena pública, após um período durante o qual

⁷¹ Isso não equivale a dizer que não existam poemas chineses escritos “como se fossem ditos por uma personagem”. O foco de Miner repousa sobre a não dissociação, na maioria dos casos, entre voz e poeta.

⁷² *Sakusha no kotoba* (作者の言葉).

ela fora relegada aos aposentos e correspondências particulares da aristocracia” (RODD, 1984, p.3).

Muitos poemas do *Kokin'wakashû* apresentam aquilo que eu chamei anteriormente de “parafernália autoral”. Uma antologia ambiciosa como essa necessita se basear em muitas fontes documentais⁷³. Muitos deles vêm acompanhados da descrição das circunstâncias em que foram compostos, seja no título, seja em um texto explicativo. Assim, por exemplo, o título do poema de número 745 é mais longo do que o próprio poema:

KOKIN'WAKASHÛ, v.14, “AMOR”, n.745

745. O poeta estava de namoricos com uma dama cujos pais eram muito vigilantes, o que os obrigava a se encontrarem sempre em locais secretos. Certa feita, estavam os dois reunidos quando uma criada veio às pressas avisar que os pais da moça se aproximavam. Ela saiu correndo, deixando para trás a cauda de seu quimono. O galante lhe enviou a peça de roupa por um mensageiro, e junto ia este poema:

(Autor: Fujiwara no Okikaze)

*até a próxima dizia o
tecido deixado para
trás de lembrança
a fita de pano agora boia
qual alga num mar de lágrimas⁷⁴*

Okikaze era membro da Corte e é considerado como um dos “36 Gênios Poetas”⁷⁵. Aqui, seria interessante traçar um paralelo entre a maneira como um “típico” “leitor barthesiano” e um “leitor japonês” fariam uso desse poema⁷⁶. Não resta dúvida de que a situação descrita no título é uma “cena romântica”, estilizada ao máximo, recorrente na literatura japonesa de antes e de depois (cf. o Capítulo 3 de **O Romance do Genji**, em que o quimono que a dama deixa para trás é comparado à “casca da cigarra”). Além da peça de roupa deixada para trás, e da ideia do quimono como substituto ou memória do corpo da amante, há o lugar comum dos pais vigilantes e dos amantes secretos. Há ainda outros lugares comuns menos óbvios para um leitor

⁷³ Dentre essas fontes, encontravam-se, por exemplo, relatos de eventos que envolviam a composição de poesia, arquivos de particulares, álbuns de poemas pertencentes a indivíduos ou a uma família, e compilações poéticas organizadas privadamente por poetas, servidores públicos ou intelectuais. De posse desses materiais, o editor precisava estabelecer critérios de seleção e, em seguida, de classificação desses poemas.

⁷⁴ 親のまもりける人のむすめに、いと忍びに逢ひてものら言ひける間に、「親のよぶ」といひければ、急ぎ帰るとて、裳をなむぬぎ置きて入りにける、そののち裳を返すとてよめる (藤原興風) あふまでのかたみとてこそとどめけめ涙にかぶもくづなりけり。

⁷⁵ Sobre os 36 Gênios Poetas, vide a nota 111.

⁷⁶ Em português, temos o exemplo de Gregório de Matos, cujos títulos muitas vezes são uma narrativa que contextualiza o poema. Por exemplo: “*Continua em galantear aquella Mariquita filha da Zabelona, que ja adiante dicemos*” (p.1568); “*Passando o poeta em certa ocasião pela porta desta galharda dama reparou que a sua vista expusera no peyto hum ramilhete de flores, que tinha na mão*” (p.1619); “*Descreve a hum amigo desde aquella degredo as alterações, e miserias daquelle reyno de Angolla, e o que juntamente lhe aconteceu com os soldados amotinados, que o levaram para o campo, e tiveram consigo para os aconselhar no motim*” (p.1602), e muitos outros (MATOS, 1968).

ocidental, como a comparação entre o sal das lágrimas e aquele que se extrai das algas marinhas, “a fogo lento”, o que seria uma metáfora para a agonia do amor. No entanto, o fato de que seja um clichê não impede que o poema seja lido como tendo realmente acontecido. De fato, para a literatura japonesa, talvez o que interesse ao leitor muitas vezes seja o reconhecimento (e o registro) de instantes em que a vida se parece com o clichê consagrado⁷⁷. Estamos diante de um autor morto, irrelevante para a compreensão do poema, ou de um autor que ilumina o texto com sua existência? A resposta variará de acordo com os pressupostos culturais de cada leitor. Não resta dúvida de que, lido fora de seu contexto, o poema terá significados muito distintos.

O *Kokin'wakashû* tem outras características “narrativas” que o tornam um óbvio ancestral da prosa da geração seguinte — tanto da memorial como da de ficção. Uma delas é “o conceito de integrar poemas por meio de textos em prosa” (RODD, 1984, p.3), o que se deve, em parte, ao fato de que a poesia japonesa tende a preferir formas curtas, como que criando a necessidade de que o *texte* faça apelo ao *hors-texte* para ser compreendido:

Uma das consequências desse uso social da poesia, como parte do discurso cotidiano, na Corte Heian, é que o poema se encontra preso à situação que o gerou; assim, o conhecimento das circunstâncias de sua composição era necessário para a compreensão de seu significado. Isso propicia também o uso desses poemas como blocos de construção para obras literárias de maior dimensão, em cujo contexto eles podem ser explicados. Mesmo poemas formais, escritos deliberadamente como atos de criação artística, com o objetivo de serem lidos para uma ampla plateia, eram frequentemente prefaciados por uma nota explanatória, ou ao menos uma indicação de tópico. (RODD, 1984, p.20–21)

Seria interessante imaginar, nesse contexto, um autor-farol da experiência ocidental, como Píndaro, que justamente compunha “poemas formais, escritos deliberadamente como atos de criação artística, com o objetivo de serem lidos para uma ampla plateia”, e que no entanto dependiam fortemente das circunstâncias em que foram criados (as vitórias dos jogos olímpicos). O tratamento que a posteridade deu a Píndaro é o oposto daquele que Tsurayuki obteve para os seus antologizados: o grego é tido como místico, impenetrável, misterioso (quando talvez tudo o que lhe falte seja contexto), e os poemas do *Kokin'wakashû* correm o risco, na mão de um leitor ocidental desavisado, de serem lidos como meras peças de circunstância, sem profundidade ou conteúdo artístico.

⁷⁷ A bem da verdade, a satisfação estética de reconhecer no mundo real traços do elaborado no mundo da arte é comum à experiência humana de todas as culturas — os japoneses apenas dão grande ênfase a essa compreensão.

2.3 HETEROFISIOLOGIA DO NOME

A “condição” do nome do autor, para Genette (2009), pode ser uma de três: **anonimato**, **pseudonimato** ou **onimato** — essa última, uma palavra que ele inventou para descrever o caso de textos cujo autor é designado no paratexto pelo seu nome civil. No entanto, há nomes, “a começar por Homero, que nos foram transmitidos apenas pela tradição ou pela lenda e que, portanto, só muito depois se juntaram ao paratexto póstumo” (GENETTE, 2009, p.39). No caso específico da literatura autobiográfica, o nome do autor tem uma função especial:

O nome do autor cumpre uma função contratual de importância muito variável conforme os gêneros: fraca ou nula na ficção, muito mais forte em todas as espécies de escritos referenciais, nos quais a credibilidade do testemunho, ou de sua transmissão, apoia-se amplamente na identidade da testemunha ou do relator. Por isso, veem-se pouquíssimos pseudônimos ou anônimos entre as obras de tipo histórico ou documental, com maior razão ainda quando a testemunha está também implicada no relato. (GENETTE, 2009, p.42)

Genette está desenvolvendo a ideia de que o pseudonimato e o anonimato são raros em escritos referenciais, baseando-se em exemplos modernos e contemporâneos. Por outro lado, há livros e relatos do período pré-moderno cuja autoria nos é desconhecida; muitas vezes, porque uma determinada sociedade não valorizava a ideia de autor como indivíduo (ou devido a outras contingências de caráter cultural ou sociológico), mas outras tantas simplesmente porque o nome do autor se perdeu na transmissão. Não apenas o nome: a autoria de textos pré-modernos deve frequentemente ser pensada em conjunto com as questões da fragmentação, da perda, da cópia de manuscritos e da alteração de originais por gerações posteriores.

Assim, por exemplo, uma autora pioneira da literatura de diários da Era Heian, pertencente à geração imediatamente anterior à de Sei Shônagon, é hoje conhecida como Mãe de Michitsuna⁷⁸. Apenas o nome de seu filho, Fujiwara no Michitsuna, ficou registrado; nada se sabe de sua biografia, fora aquilo que consta de seu **Diário de uma Efemérida**⁷⁹; e, como ela não serviu na Corte, não há sequer um título ou cargo associado a seu nome. Trata-se de um exemplo

⁷⁸ Mãe de Fujiwara no Michitsuna (藤原道綱母, *Fujiwara no Michitsuna no Haha*; 936?–995).

⁷⁹ **Diário de uma Efemérida** (蜻蛉日記, *Kagerô Nikki*; provavelmente depois de 974, cobrindo acontecimentos que vão de 954 a 974). *Kagerô* (蜻蛉, “efemérida”). O título do livro se deve a um trecho, ao final do primeiro volume, em que a autora compara sua existência “sem substância” à vida da efemérida. O termo “efemérida” é a designação comum aos insetos da ordem dos efemerópteros [do grego *ephemeroptera* (εφημερόπτερα): *ephémeron* (*ep* = “um”, *hemera* = “dia”) + *pteron* (“asas”)]. Também são chamados de borboleta de piracema, sirirujá ou bichinho da luz. As ninfas desses insetos vivem algumas semanas, debaixo d’água; os adultos, que têm asas e voam, não se alimentam e vivem poucas horas, apenas o tempo de se reproduzirem. As efeméridas são um tema caro tanto à poesia ocidental como à japonesa, pois tendo a vida mais curta do que o dia, simbolizam a transitoriedade das coisas humanas (a juventude, a glória, o amor, a vida, o dinheiro).

bastante extremo de uma autora cuja obra é intensamente confessional, mas cujo nome é ignorado, rompendo de maneira notável com a previsão de que os autores de obras com maior conteúdo referencial tendem à condição de onimato. No entanto, o caso da Mãe de Michitsuna também não se enquadra no anonimato (sabemos de quem se trata), nem no pseudonimato (a maneira como a conhecemos e designamos não tem a função de despistar sua identidade).

A Mãe de Michitsuna nasceu na nobreza alta, ainda que o ramo do clã Fujiwara a que pertencia seu pai fosse menos poderoso do que o do homem que veio a ser seu marido, Fujiwara no Kaneie⁸⁰. Na qualidade de “esposa secundária”, a maneira negligente como é tratada por Kaneie é um dos assuntos centrais da autora em seu diário. Dentre as obras da chamada “literatura de diários da Corte”, talvez seja essa a que mais se assemelha à literatura confessional do Ocidente. O prefácio anuncia que sua intenção é descrever as dificuldades e sofrimentos de uma esposa da aristocracia, para que o mundo saiba como é viver assim. Um dos objetivos declarados é contrapor a vida **real** de uma dama às narrativas românticas **ficcionais**, que seriam mentiras idealizadas, nocivas por criarem falsas expectativas. O primeiro de três volumes é retrospectivo e descreve os quinze anos de sua vida a partir da época em que conheceu aquele que viria a ser seu marido. Os outros dois volumes têm características de diário, pois vão sendo escritos à medida que se desenrolam os acontecimentos que descrevem.

A Mãe de Michitsuna do livro **Diário de uma Efemérida** possui o que Price denomina de diferentes “aspectos”: a autora, que escreve o livro “no presente”; a heroína, personagem da narrativa no passado; e a narradora, que é o “eu que diz eu no texto”, e que pode estar no presente ou no passado da narrativa, dependendo do foco de cada trecho (PRICE, 2013, p.2). Dentro desse esquema de coisas, as partes narrativas obedecem a uma estilização e ficcionalização bastante óbvias, distanciando o texto de sua própria reivindicação de “verdade oposta às histórias da literatura”.

A narrativa de ficção que critica a mentira da narrativa de ficção, denunciando sua nocividade, é uma figura recorrente em culturas nas quais a interioridade do indivíduo começa a competir em complexidade com as grandes narrativas unificadoras da comunidade ou da religião, como podemos ver em Platão, ou ainda no **Dom Quixote** e em **Madame Bovary**; na Era Heian, o tema é retomado inúmeras vezes, tanto no **Diário de uma Efemérida** como no **Diário de Sarashina**⁸¹, em **O Romance do Genji**, e nas listas de Sei Shônagon que contrapõem,

⁸⁰ Fujiwara no Kaneie (藤原兼家; 929–990) veio a ser regente do império. É pai de Michitaka (patrão de Sei Shônagon) e de Michinaga (patrão de Murasaki Shikibu), e avô tanto do Imperador Ichijō como das suas duas Imperatrizes (Teishi e Shōshi). Sua ascensão ao poder, no entanto, não se refletiu em melhoria das condições de vida da autora do **Diário de uma Efemérida**, pois ele foi se afastando dela com o passar dos anos.

⁸¹ **Diário de Sarashina** (更級日記, *Sarashina Nikki*). Autora: Filha de Sugawara no Takasue (菅原孝標女, c.1008 – depois de 1059). Escrito na primeira metade do século XI (Era Heian).

por exemplo, personagens ficcionais e suas representações pictóricas. O papel de denunciador do perigo que reside no ficcional, desempenhado no Ocidente pela filosofia, pela razão ou pela Igreja, fica a cargo, na Antiguidade japonesa, do ideal budista de renúncia a todo tipo de ilusão.

Assim, o **Diário de uma Efemérida** tem, como muitas obras confessionais, um regime de autoria e verdade bastante complexo. Trata-se de um texto que é em parte memórias, em parte diário; no entanto, ele foi preservado principalmente pelo seu conteúdo poético, sendo visto pela recepção medieval e pré-moderna não como uma obra de prosa de não ficção, e sim como um *uta monogatari*⁸², um gênero cujo nome pode ser traduzido como “história com poemas”. De fato, o talento poético da Mãe de Michitsuna pode ter sido o motivo por que sua prosa sobreviveu (como acompanhante e contexto dos poemas que ela compôs ou recolheu em seu livro). No período moderno, quando houve a necessidade de se revalorizar a prosa e o ensaio em língua japonesa, o livro foi reinventado como diário/memorial, tendo suas características confessionais e testemunhais passadas para o primeiro plano. A designação da autora, por sua vez, ficou preservada de acordo com o esquema em uso nas antologias poéticas da Antiguidade, que dava preferência ao nome social do poeta. No caso das mulheres, o nome social era muitas vezes a descrição de uma relação que a autora tinha com um parente homem.

Quando Foucault (1983, p.10) propõe diferenciar o nome do autor de outros nomes próprios, ele está pensando primariamente em literatura de ficção, obras científicas e filosóficas da modernidade europeia — obras, por assim dizer, “foucaultianas” (no sentido de que são o tipo de obra que ele normalmente descreve nas suas), nas quais o sujeito do discurso e os objetos da linguagem são claramente distintos e separados: “o nome do autor não se situa no estado civil dos homens, e tampouco na ficção da obra; ele se situa na ruptura que instaura certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (p.12). Nessa divisão entre autor e pessoa física, “o elo entre o nome próprio e o indivíduo nomeado, e o elo entre o nome do autor e aquilo que ele nomeia, não são isomórficos e não funcionam da mesma maneira” (p.10).

Assim, Foucault pode fazer uma distinção entre uma hipotética descoberta de que Shakespeare não viveu na casa que se acredita ter sido sua residência (o que não alteraria a ideia que se tem dele como autor) e outra, de que não teria sido ele quem escreveu os **Sonetos** (neste caso, seria a própria ideia da obra do autor Shakespeare que estaria alterada estruturalmente). Ele está constatando o fato, tido por óbvio para a sua geração, de que a maioria das contingências biográficas não modifica o “funcionamento do nome do autor” (FOUCAULT, 1983, p.10).

O texto autobiográfico ou testemunhal guarda essa diferença: a vida que é implicada no texto faz parte dele e altera significativamente aquilo que Foucault chama de funcionamento do

⁸² *Uta monogatari* (歌物語).

nome do autor, criando uma espécie de **heterofisiologia do nome**, que passa então a ligar a vida à função do texto. Assim, se amanhã descobrirmos que Sei Shônagon não trabalhou para a Imperatriz Teishi, ou que ela não estava na Corte Imperial no segundo mês de 994, sua obra e a ideia que temos dela como autora passarão necessariamente por alterações. Da mesma maneira, se o epílogo do livro, única menção de um travesseiro, não for de sua autoria, e sim — como muitos acreditam ser — apócrifo, o título do livro precisa ser ressignificado.

No Japão, mesmo a narrativa tem um *status* ambíguo devido a essa diferença em ênfase: ainda hoje, é considerada como uma tarefa legítima do crítico ir buscar pedaços da vida do autor em seus romances. Assim, por exemplo, o naturalismo japonês tem muitas obras tidas como romances autobiográficos (pois a observação mais verdadeira da realidade seria aquela obtida por meio do registro e do exame, imparciais e sem sentimentalidade, do eu); por outro lado, poderíamos imaginar que, se Raul Pompeia fosse japonês, **O Ateneu** (1888) também seria considerado autobiografia, uma vez que o que determina essa ênfase na ficção ou no referencial é a maneira como o texto é lido, e não necessariamente como foi escrito⁸³.

Mesmo para exemplos-farol da impessoalidade ocidental, o nome de autor, no entanto, raramente funciona com a assepsia que lhe designa Foucault. Flaubert precisou criar uma transição entre seu nome e o de sua criatura, acrescentando um “nós” à primeira frase de **Madame Bovary** (1856), como uma porta estreita permitindo que ele, o narrador e o leitor entrassem na célebre sala de aula. O romance está cheio de alusões à medicina, profissão ligada à família de Flaubert; Emma Bovary tem sonhos românticos que os biógrafos já identificaram como semelhantes aos do jovem autor, etc. Mesmo que a famosa frase igualando criador e criatura não houvesse sido dita, **Madame Bovary** tem dimensões documentais e de registro de época que seria desnecessário reforçar. Talvez a grande ficção seja, enfim, pensar que o texto literário tenha sido algum dia, em alguma época ou contexto, tratado como uma entidade tão pura e estanque a ponto de reduzir o autor a uma função.

A cultura japonesa como um todo, ainda que dê tanta importância ao nome quanto a nossa, dá muito menos importância à constância do nome. A mudança do nome no Ocidente pode sugerir algo ou de desonesto ou de drástico. No Japão de Sei Shônagon, em contraste, era praxe que uma mesma pessoa tivesse diferentes nomes ao longo da vida.

Tradicionalmente, a criança japonesa recebia um nome aos sete dias de idade (este nome tinha a função de trazer sorte e de proteger a criança de doenças), e outro no início da adolescência. Nessa ocasião, numa espécie de cerimônia de maioridade, o jovem poderia receber

⁸³ Uma conclusão lógica para esse argumento seria a previsão de que certamente uma tradução japonesa de **O Ateneu** seria comercializada como *based on a true story*.

não apenas um nome “íntimo” ou “familiar”, mas também um nome “oficial” ou “público”. Então, o nome de infância “desaparecia”. Esse antigo costume — a começar por se dar ao bebê um nome somente a partir do sétimo dia de sua sobrevivência — está relacionado à mortalidade infantil, e à crença de que, depois de certa idade, há menos “risco” de se “perder” um filho. Há ainda o nome que se adotava ao entrar para a vida religiosa, e também a alcunha para a vida artística. Importantes estudiosos ou professores tinham o hábito de adotar um nome “elegante”, “acadêmico”, que tivesse a ver com seus estudos (em geral, um nome chinês ou inspirado na cultura chinesa). Alguns artistas tinham mais de um nome ao longo de sua carreira, expressando diferentes fases e estilos — Hokusai, por exemplo, teve mais de trinta (mas é verdade que ele morreu ancião), e Bashô só se chamou Bashô nos últimos 14 anos de vida. Finalmente, no budismo, acredita-se que a pessoa, ao morrer, torna-se um Buda, necessitando, portanto, de um novo nome. No caso de importantes autoridades, o seu nome público se torna tabu depois da morte, e só se pode fazer referência ao falecido por meio de seu nome búdico.

Isso não significa, em absoluto, que os antigos japoneses atribuíssem menos valor do que nós aos nomes. A estrutura do valor era diferente:

Assim como em muitas outras sociedades, era costume no Japão antigo não se chamar alguém diretamente pelo seu nome verdadeiro, em especial ao se fazer referência a um superior. Usava-se, em vez disso, seu título, ou indicações do seu endereço ou da ala do palácio, para identificá-lo. Acreditava-se que o nome era indivisível da pessoa, e que o conhecimento do verdadeiro nome de alguém conferia poderes a quem o soubesse. Na antiga Corte Imperial, por exemplo, se um homem perguntasse a uma mulher o seu nome, isso equivalia a lhe pedir em casamento, e se ela o revelasse, significava que tinha aceitado. Eis por que algumas das mais famosas escritoras dessa época são conhecidas, não por seus nomes verdadeiros, mas por alcunhas, tais como Murasaki Shikibu e Sei Shônagon, que fazem uso dos títulos palacianos de algum parente homem, combinados a algum outro apelido. Mesmo hoje [...] o nome pessoal do Imperador, por exemplo, nunca é usado. (O’NEILL, 1983, p.325)

A ilustração mais eloquente dessa instabilidade onomástica é o nome do herói de **O Romance do Genji**. Na história de sua recepção, essa narrativa, escrita apenas alguns anos depois de **O Livro de Travesseiro**, passou a ser adotada pela maioria dos historiadores da literatura japonesa como o primeiro romance nacional⁸⁴. Ora, o romance burguês europeu, que é o conceito com o qual esses historiadores queriam equalizar genericamente o Genji, é uma aventura do *self*, o descobrimento (ou a conquista) do universo por um indivíduo, tal como isso é descrito, por exemplo, por Georg Lukács (1965). Esse aspecto do romance, da luta de uma vontade individual contra os obstáculos que o mundo lhe impõe (indivíduo *versus* sociedade),

⁸⁴ O título do livro em japonês é *Genji Monogatari* (源氏物語), cuja tradução menos controversa seria “narrativa” ou “história” do Genji. A decisão do tradutor português de adotar a palavra “romance” para o título é corajosa e, ao mesmo tempo, bastante astuta.

está intimamente relacionado à manutenção do nome sempre igual a si mesmo. O romance seria a narrativa de como um indivíduo passa a merecer (ou agenciar) o nome que tem⁸⁵.

Na **Comédia Humana**, de Balzac, por exemplo, a mudança de nome está associada à ilegalidade e à imoralidade. Em **O Pai Goriot** (2006; primeira edição de 1835), o processo de aprendizagem de Eugène de Rastignac, um dos heróis-tipo da obra de Balzac, passa pela cena em que Vautrin, o temível criminoso, tem sua verdadeira identidade revelada pelos policiais. Rastignac, que vem da nobreza menor da província, sonha vencer na capital e engrandecer o nome de sua família. A tragédia do Pai Goriot, por sua vez, é o fato de que é rejeitado pelas duas filhas, que desejam a ascensão social e, para isso, precisam renegar o nome do pai, constrangedor comerciante de “aletrias, massas italianas e de amido” (BALZAC, 2006, p.24–25), em favor dos nomes dos homens com quem se casaram (um aristocrata e um rico banqueiro). Ainda assim, elas não conseguem se livrar nunca totalmente do caráter público de identidade que há entre elas e o pai, pois os seus nomes de casadas são inscritos na lápide do velho, enterrado como indigente. A lápide permanecerá como uma denúncia de ingratidão.

Por meio de *flashbacks*, ficamos também sabendo que Vautrin, cujo verdadeiro nome é Jacques Collin, fugiu da prisão onde estava cumprindo pena no lugar de outro homem, um marinheiro italiano por quem ele fora apaixonado e por quem se fizera passar. Vautrin é uma personagem de identidade fluida — usa disfarces, barbas postiças, pinta o cabelo e sua constante troca de nomes e de apelidos (um deles é “Engana-Morte”) ao longo da trama reforça o tema da repulsa que isso provoca à sociedade e ao sistema moral do próprio romance. O melodrama do nome, em Balzac, se constrói numa tensão entre o falso e o verdadeiro e o público e o privado, e pode tomar a forma da revelação de uma perversão. Além disso, o ato de renegar o nome do pai é descrito como um crime contra a bondade e a natureza humana — é como negar o próprio ser, o que se revela uma tarefa inútil, pois a verdadeira identidade sempre retorna.

Muitos outros romances europeus têm o nome como função organizadora. Na trama de **Em Busca do Tempo Perdido** (1913–1927), quando uma personagem muda de nome, isso sempre significa que ela ascendeu socialmente de forma reprovável ou ridícula. Madame Verdurin, por exemplo, que, com esse nome leguminoso, aparece no primeiro volume como uma burguesa esnobe e meio bobalhona, evolui ao longo da história, fazendo amizades em círculos cada vez mais altos, perdendo um marido, arrumando outro, perdendo mais este e casando pela terceira vez, e terminando, no último volume e para escândalo do narrador, como a Princesa de Guermantes, o título mais importante, cobiçado e **belo** dentro da hierarquia

⁸⁵ Outras teorias do romance — por exemplo, a polifonia e o carnavalesco de Bakhtin — talvez sejam de mais fácil aproximação à obra de Murasaki Shikibu.

onomástica proustiana. **Os Buddenbrooks** (1901), de Thomas Mann, é uma narrativa da perda de força de um nome, na medida em que cada nova geração vai se afastando dos ideais de caráter de uma importante família burguesa do norte da Alemanha. A integração entre nome e ser no *ethos* do romance europeu é tão forte e automática que explicitá-la soa como a mais plana das obviedades⁸⁶. No entanto, aqui, é necessário chamar a atenção para essa característica, para tornar mais clara a posição do narrador e de suas personagens na prosa japonesa da Era Heian.

O *Genji* de Murasaki Shikibu, por contraste, muda de nome nada menos que **doze vezes** nos cinquenta e quatro capítulos da história. Mas como isso é possível? Um tradutor explica:

A narradora do **Genji** tem uma aguda consciência das questões de *status* social, e pressupõe que o leitor compartilha de suas preocupações. Ela parece ser uma dama da Corte contando uma história para a sua senhora, e a maneira como ela se refere às personagens é, na maioria das vezes, extremamente discreta. [...] Normalmente, ela se refere a uma personagem pelo seu título oficial ou consuetudinário, se houver. Isso inclui funcionários da Corte, tanto homens quanto mulheres, e monges budistas. Os funcionários [aqui se inclui o *Genji*] mudam de nome [título] na narrativa à medida que progredem na carreira⁸⁷. (TYLER, p.xxi)

O Romance do Genji reflete uma visão budista e profundamente sombria da condição humana. O budismo de Murasaki Shikibu predica que nós viemos ao mundo para sofrer, de maneira a nos purificarmos ao longo de muitas reencarnações e um dia atingirmos alguma espécie de paz espiritual. A autora tem uma obsessiva fascinação pela repetição cíclica de eventos, rostos, amores e tragédias, como se o *Genji* estivesse condenado a sempre se apaixonar pela mesma mulher, o que não o leva nunca à plena felicidade, e sim a uma busca incessante, nunca satisfeita, de novos prazeres amorosos, cujo desfecho tem sempre algo de tristonho. Com todas as mudanças de nome (que refletem uma ascensão social e deveriam corresponder a um crescimento espiritual), mesmo envelhecendo diante de nossos olhos ao longo da narrativa, o

⁸⁶ Mas outras culturas podem apresentar relações diferentes com o nome. Em **Dom Casmurro** (MACHADO de ASSIS, 1899), a maneira como as personagens se chamam umas às outras — por apelidos, ou “nomes privados”, ou por “nomes e sobrenomes públicos” — vai além da mera caracterização. Trata-se, ao mesmo tempo, de um método de descrição das relações humanas do romance e um reflexo, no sentido mais amplo, da sociedade patriarcal que o autor busca dissecar. **O Grande Gatsby** (F. Scott FITZGERALD, 1925) é a narrativa da construção de um novo nome (James Gatz se torna Jay Gatsby) por um homem, vista como trágica e irresistível — em consonância com a mística estadunidense do *self-made man*. Novo nome, novo mundo: a mansão que o Gatsby constrói fica do outro lado de uma travessia marítima. A manutenção do mesmo nome sempre, como uma essência, faz muito menos sentido nos Estados Unidos do que na Europa. É claro que, após a Primeira Grande Guerra, com a expansão do modernismo, todas as certezas sobre o nome passam a ser questionadas, inclusive na Europa.

⁸⁷ O *Genji*, cuja vida nós acompanhamos desde o nascimento, morre aos 52 anos de idade, como “Sua Alteza, o Imperador Honorário Aposentado”. A morte do *Genji* não é narrada e ocorre entre os capítulos 41 e 42. Esse intervalo entre os dois capítulos é considerado pela tradição como um capítulo que um dia existiu e foi perdido — tem inclusive título: “A Obnubilação” (雲隠れ, “*Kumogakure*”). Outra explicação (um pouco romântica) às vezes proposta para a inexistência desse capítulo seria de que Murasaki Shikibu não teve coragem de escrever a morte de seu herói.

Genji de alguma maneira é sempre o mesmo, pois se recusa a (ou não consegue) amadurecer. Afinal, a própria reencarnação não seria suficiente para modificar alguém, e sim a busca espiritual e o autoconhecimento⁸⁸.

Quando chegamos ao início do século XX, a relação entre a função “nome do autor” e o autor, no Ocidente, assim como as relações entre esses e o narrador e suas outras personagens, tornam-se cada vez mais problematizadas. No Japão, no entanto, não houve interlúdio “foucaultiano”, ou um período durante o qual a crítica operou como se o autor fosse uma ficção. Se por um lado isso se deve ao fato de que o funcionamento do nome do autor é diferente no Japão por questões de poética e hierarquia de gêneros, por outro a questão se complica porque a própria ideia de nome oferece percalços ao ser traduzida. Os costumes relacionados ao nome no Japão antigo são diferentes dos nossos, e diferentes também dos do Japão contemporâneo.

2.4 NOME DE POETA: A AUTORA

As dificuldades para um estrangeiro em torno do nome de Sei Shônagon ficam claras quando pensamos no filme de Greenaway: a trama pedia que a personagem principal tivesse o mesmo nome que a autora de **O Livro de Travesseiro**. A questão não se resolve simplesmente, já que não é verossímil que uma japonesa do século XX tenha um nome da aristocracia da Era Heian. O nome que ela recebe, “Nagiko Kiyohara no Motosuke Sei Shônagon”, é um amálgama de diversos elementos relacionados à identificação de uma autora e de uma obra, mas que não são necessariamente justapostos em comentários japoneses (Quadros 3 e 4; Figura 12).

Atualmente, a hipótese aceita pela maioria dos estudiosos é de que o nome Sei Shônagon foi dado à escritora quando trabalhou na Corte (NAGAI, 2011, p.489). Há a teoria de que o “Shônagon” seja talvez um título atribuído pela própria Imperatriz Teishi, pois é assim que ela sempre se dirige à autora, no livro. No entanto, não há consenso quanto à origem desse nome-título-cargo. Normalmente, o nome de uma dama da Corte era dado em função de um parente

⁸⁸ Outros autores têm uma visão menos pessimista do que a minha. Assim, por exemplo, Shirane Haruo: “O **Genji** pode ser considerado como um *Bildungsroman*, um romance de formação no qual a autora revela o desenvolvimento da mente e da personalidade do protagonista através da passagem do tempo e por meio da experiência. [...] O **Genji** desenvolve, gradualmente, a consciência da morte, da mutabilidade, e da natureza ilusória do mundo, por meio do sofrimento repetido” (1987, p.133). No entanto, eu poderia contra-argumentar que, até a sua morte, o **Genji** continua repetindo os mesmos erros, sofrendo e causando sofrimento ao seu redor, ainda que com uma consciência maior das consequências de seus atos. Além disso, como a tomada de consciência só ocorre na velhice, não se pode exatamente dizer que esse seja um *Bildungsroman*. A discussão se alongaria demais, mas o próprio conceito de *Bildung*, característico do Iluminismo alemão, não tem muito a ver com a paz da ausência de desejo do budismo.

homem — o pai, o marido ou o irmão mais velho, por exemplo; mas, no caso de Sei Shônagon, o nome desse parente não chegou até nós.

CORDARO e Ota traduzem *shônagon* por “baixo conselheiro” e definem o posto como “membro do Grande Conselho de Estado”, cargo que “tinha a mesma posição hierárquica dos superintendentes do Quinto Grau” (CORDARO; Ota, 2013, p.553). As damas da Corte, como Sei Shônagon, eram frequentemente escolhidas entre as filhas de nobres do Quinto ou Sexto Grau, aos quais pertenciam os *zuryô*⁸⁹, ou “administradores provinciais”: “a função de administrar as províncias era menosprezada na Corte, embora algumas fossem menos desagradáveis” (CORDARO; Ota, 2013, p.552).

Figura 12 —
Quantos
nomes,
quantas
pessoas?
Nagiko, a
personagem
principal do
filme *O Livro
de Cabeceira*,
tem o mesmo
nome que a
autora de *O
Livro de
Travesseiro*.
Mas que nome
é esse,
exatamente?



Nagiko⁹⁰ é um nome **pessoal** (não é um “prenome” ou “primeiro nome”, porque vem por último; nem um “nome de batismo”, porque “batismo” é uma palavra de religião específica). Nos comentários de *Makura no Sôshishô*, um livro do século XVIII, afirma-se que esse era o “verdadeiro nome”⁹¹ de Sei Shônagon, mas não há outra fonte que confirme⁹². O Sei⁹³ de Sei

⁸⁹ *Zuryô* (受領).

⁹⁰ Nagiko (諾子).

⁹¹ “Verdadeiro nome” (実名, *jitsumei*).

⁹² 多田義俊のあらわしたという『枕草子抄』に実名は「諾子」(なぎこ)であると記されているが、これは根拠もはっきりせず、従いがたい。(NAGAI, 2011, p.488)

⁹³ Sei (清).

Shônagon⁹⁴ é o primeiro ideograma de Kiyohara⁹⁵, nome de seu clã e de seu pai; Sei é a leitura “chinesa” (*on*) e Kiyô é a leitura “japonesa” (*kun*) desse caractere⁹⁶.

Os clãs japoneses⁹⁷ eram “grupos de linhagens” unidos por um ancestral em comum. A aristocracia do Japão já se organizava em *uji* no início da Antiguidade (SHIVELY; MCCULLOUGH, 2008, p.3). A religião do clã se assemelha à romana dos lares e penates: o *paterfamilias* japonês deve honrar e obedecer seus pais enquanto vivos, e venerar o seu espírito após a morte (e o de todos os antepassados). Assim como na Roma antiga, acredita-se que o espírito dos ancestrais habita a casa; e a casa é uma entidade maior do que um indivíduo — cada pessoa passa pela casa em vida, devendo zelar pela sua preservação e transmiti-la aos descendentes. Da mesma maneira que *domus* em latim, *ka* ou *ie*⁹⁸ significa casa, família, residência (comparar com “domicílio”, “doméstico”, *Domine*).

A sociedade japonesa, que já se caracterizava por um profundo respeito aos ancestrais, teve esse traço fortalecido ainda mais com a chegada do confucionismo e do budismo. A partir do século VII,

As cerimônias para confortar os mortos, solicitar sua benevolência e evitar que incorram em atos de vingança contra os vivos, assim como para assegurar sua passagem em segurança rumo ao paraíso, eram realizadas tanto pelo Imperador, como pelos nobres, guerreiros, pela plebe e pelos párias. (SMITH, 1983, p.54)

Vindo da China nos séculos V–VI, o confucionismo tem por base a virtude da **piedade filial** ou **filialidade** (*kô*)⁹⁹, que consiste na ideia de que “o filho deve aos pais a obrigação de ser obediente, de cuidar deles quando forem velhos, e de venerá-los depois de mortos” (BEFU, 1983, p.267). Em **Os Analectos**, encontramos, por exemplo, a recomendação:

Deve-se observar quais são os ideais de alguém, caso seu pai esteja vivo, ou observar como tal pessoa age, caso seu pai já tenha falecido. Se por três anos o filho não deixa de seguir o Caminho do pai, pode-se dizer que ele é Filial¹⁰⁰. (ANALECTOS 1.11; CONFÚCIO; SINEDINO, 2012, p.17)

⁹⁴ Sei Shônagon (清少納言).

⁹⁵ Kiyohara (清原).

⁹⁶ Os caracteres chineses, ao serem adotados para a escrita da língua japonesa, podem ter leituras que lembram sua pronúncia em chinês (音読み, *on’yomi*) ou simplesmente representar a palavra japonesa a que seu significado se refere (訓読み, *kun’yomi*). Assim, 水, o ideograma para “água”, pode ser lido como *sui* (leitura chinesa) em compostos como *suidô* (水道, “água + caminho”, ou seja, “água encanada”), ou *mizu* (leitura japonesa, significando simplesmente “água”), dependendo do contexto em que ele se encontrar.

⁹⁷ Clãs japoneses (氏, *uji*).

⁹⁸ *Ka* ou *ie* (家).

⁹⁹ Piedade filial ou filialidade (孝, *kô*).

¹⁰⁰ 父在, 觀其志; 父沒, 觀其行; 三年無改於父之道, 可謂孝矣。A metáfora da “lei do pai” não é a mesma da Europa (a palavra, ou *logos*), e sim o “Caminho” (道, *dao*). Ela pode ter seu sentido expandido para significar

Sinedino explica o significado desse trecho da seguinte maneira:

O pai é modelo de ação e referência constante para o filho, não apenas durante a sua vida, mas também após a sua morte. Na sociedade tradicional chinesa, os homens só se tornavam independentes após a morte de seus pais. [...] Há aqui indicações preciosas sobre o que significam individualidade e liberdade na cultura clássica chinesa. Pode-se dizer que, nos países confucianos [dentro os quais se inclui o Japão], não existem atitudes do tipo: “Eu sou eu, meus pais são meus pais”, ou “Faço da minha vida o que quiser”. (SINEDINO, 2012, p.17)

logos: “um dos outros sentidos de *dao* é ‘falar’; *dao* é empregado algumas vezes como um conjunto de ensinamentos (‘o que alguém falou’)” (SINEDINO, 2012, p.18).

Quadro 3— Alguns nomes e títulos importantes.

清 少 納 言	<p>O nome de SEI Shônagon é composto pelo ideograma <i>SEI</i> [清] e pelo cargo da Corte <i>shônagon</i> [少納言].</p>	諾 子	<p>Nos comentários de <i>Makura no Sôshishô</i> [枕草子抄], um livro do século XVIII, de autoria atribuída a Tada Yoshitoshi, afirma-se que o verdadeiro nome de Sei Shônagon era Nagiko [諾子], mas não há outra fonte que confirme.</p>
清 原 元 輔	<p>O nome do pai de Sei Shônagon, KIYOHARA [清原] no Motosuke [元輔] (o genitivo <i>no</i> fica subentendido).</p> <p>Note o primeiro ideograma de KIYOHARA, <i>KIYO</i> [清], cuja leitura também pode ser <i>SEI</i>. É o mesmo do nome de sua filha.</p>	藤 原 定 子	<p>A senhora de Sei Shônagon era a Imperatriz FUJIWARA [藤原] no TEISHI [定子] (o genitivo <i>no</i> fica subentendido).</p> <p>O primeiro ideograma de FUJIWARA, <i>FUJI</i> [藤], significa “glicínia”. O clã FUJIWARA era o mais poderoso do Japão, na segunda metade da Era Heian.</p>
紫 式 部	<p>O nome de MURASAKI Shikibu é composto pelo ideograma <i>MURASAKI</i> [紫] e pelo cargo da Corte <i>shikibu</i> [式部].</p>	枕 草 子	<p>O atual título do livro em japonês é composto pelos substantivos <i>makura</i> [枕, “travesseiro”] e <i>sôshi</i> [草子, tipo de encadernação].</p>

Quadro 4 — Assinaturas.



No rosto de Nagiko, aos três anos de idade, pode-se ler:

諾
原 清
子

Na vertical, está escrito Nagiko, e, na horizontal, da direita para a esquerda, KIYOHARA.



O pai de Nagiko assina seu nome na nuca:
Motosuke [元輔].



Durante o desfile, Nagiko pede a um calígrafo que assine o nome em suas costas: FUJIWARA [藤原].

Os clãs mais poderosos recebiam títulos hereditários de nobreza, outorgados pelo Imperador. No entanto, na época em que Sei Shônagon serviu na Corte Imperial, o clã dos Fujiwara havia conseguido o quase total monopólio político na capital, e os outros clãs tinham participação minoritária nos cargos palacianos que detinham a realidade do poder. Ainda assim, os Kiyohara, linhagem descendente de um Imperador (Figura 12; Quadro 6), haviam sido um dos mais poderosos clãs do norte da ilha de Honshû, e se tornaram famosos pela sua associação à cultura e às artes. Hoje em dia, os três descendentes mais conhecidos desse clã são justamente o bisavô e o pai de Sei Shônagon, ambos poetas; e a mais célebre de todos é a própria Sei Shônagon, escritora e erudita.

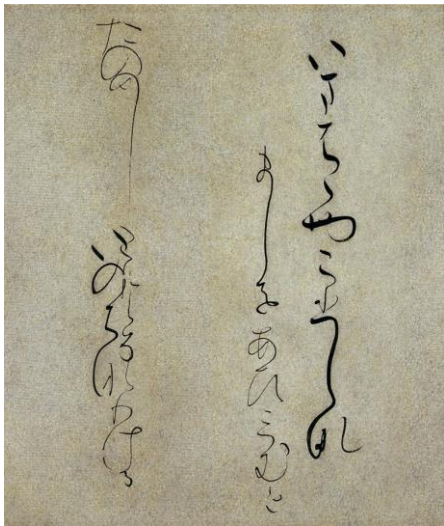


Figura 13 — Poema do avô de Sei Shônagon, com caligrafia de Fujiwara no Yukinari.

O poema é de Kiyohara no Fukayabu, o avô de Sei Shônagon. Esta página se encontrava originalmente em um sôshi (caderno costurado) com anotações poéticas. Acredita-se que o poema foi copiado diretamente da coletânea pessoal de Fukayabu.

Ima wa haya
koishinamashi wo
Aimimu to
tanomeshi koto zo
inochi narikeru

Eu já devia
ter morrido de amor
mas a tua promessa
de um dia voltar me
manteve vivo.

いまは、や
こひしなましを
あひみむと
たのめしことそ
いのちなりける

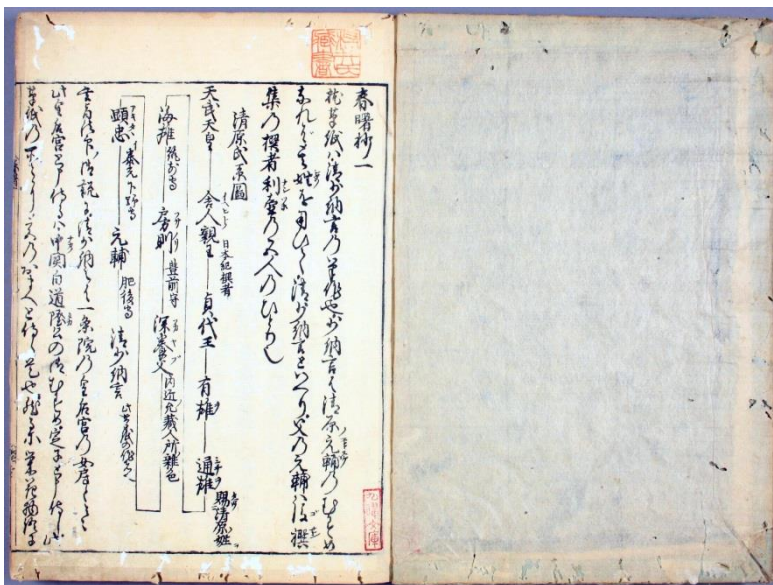
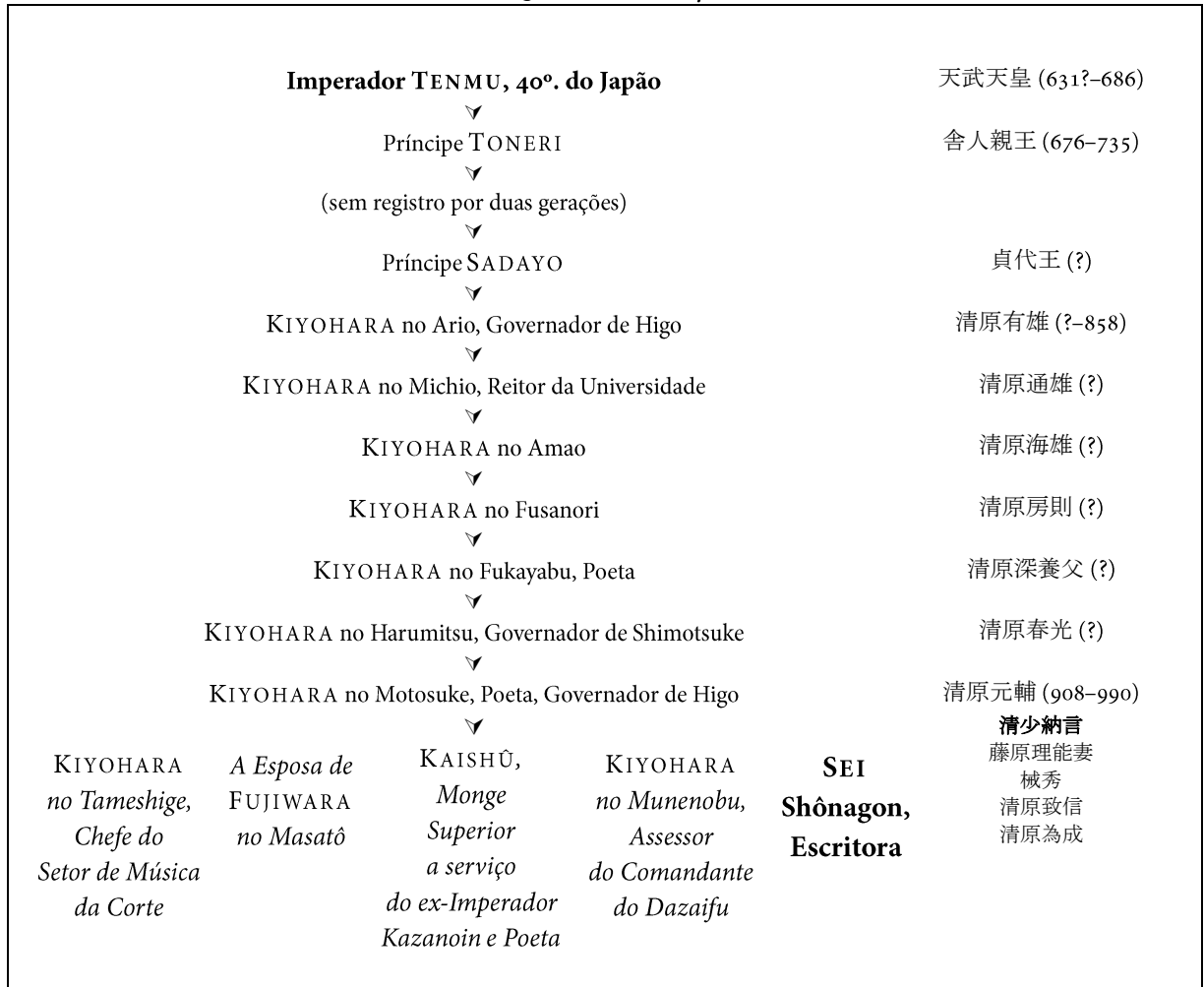


Figura 14 — Ascendência.

Página de introdução de uma antologia comentada de textos de Sei Shônagon, editada no século XVII pelo acadêmico Kitamura Kigin. Aqui, podemos ver a árvore genealógica da autora, que remonta sua ascendência ao Imperador Tenmu.

Quadro 5 — A Casa de Kiyohara.



O bisavô de Sei Shônagon, Kiyohara no Fukayabu¹⁰¹, foi um poeta importante, “sendo seus *tanka*¹⁰² registrados na coletânea de poemas japoneses *Kokin’wakashû*¹⁰³” (WAKISAKA; CORDARO, 2013, p.19) (Figura 13). O pai de Sei Shônagon¹⁰⁴, Kiyohara no Motosuke¹⁰⁵, também era poeta. Ele é mencionado no Fragmento 95¹⁰⁶, e o laço de parentesco se confirma em outras duas obras da época¹⁰⁷. Motosuke nasceu em 908 e morreu em 990, aos 83 anos de idade. O mais alto posto de sua carreira foi de governador da província de Higo (atual Kumamoto), mas esse cargo não é considerado muito importante. Como poeta, no entanto, era reconhecido, com 106 de seus poemas incluídos em coletâneas imperiais. Era um “funcionário do departamento de

¹⁰¹ Kiyohara no Fukayabu (清原深養父; séc.IX).

¹⁰² *Tanka* (短歌). O mesmo que *waka stricto sensu*. Vide nota 56.

¹⁰³ Sobre o *Kokin’wakashû*, vide nota 48.

¹⁰⁴ O pai da personagem do filme de Greenaway (vivido pelo ator Ogata Ken) tem o mesmo nome, mas neste caso a escolha não soa anacrônica, pois os nomes de homens mudaram menos da Antiguidade até nossos dias.

¹⁰⁵ Kiyohara no Motosuke (清原元輔; 908–990).

¹⁰⁶ Fragmento 95. “No quinto mês” (SGK18:95, p.184–194).

¹⁰⁷ O *Imakagami* (今鏡) e o *Sanekata Ason Shû* (実方朝臣集) (NAGAI, 2011, p.488).

poemas japoneses”¹⁰⁸, e foi encarregado de pôr guias de leitura no manuscrito da antologia poética *Man'yôshû*. Pertencia ao grupo de poetas denominado “Os Cinco da Ala da Pereira”¹⁰⁹, responsáveis pela compilação da antologia poética *Gosen'wakashû*¹¹⁰. Além disso, foi considerado, postumamente, como um dos “36 Gênios Poetas”¹¹¹.

Toda essa bagagem de família pesa bastante sobre a autora de **O Livro de Travesseiro**, de uma maneira bastante óbvia. No Fragmento 95, mencionado acima, Sei Shônagon e outras damas da Corte vão de carruagem em excursão ouvir o cuco, com a missão de voltarem com um poema. Diversos percalços impedem a composição do poema do cuco. Quando, dias depois, a Imperatriz volta a tocar no assunto, Sei Shônagon procura se justificar:

SGK18:95, p.191–192 — NO QUINTO MÊS (TRECHO)

— Em todo caso [disse ela à Imperatriz], se cada vez que for necessário compor um poema, Vossa Majestade vai me convocar para fazê-lo, não sei de que modo poderei permanecer em seu serviço. Não é que eu não saiba contar as sílabas; também não sou dessas que compõem poemas sobre o inverno na primavera e que cantam flores no outono. De fato, venho de uma linhagem de poetas; seria uma grande satisfação se um de meus versos fosse realmente bom. Mas, quando eu escrevo alguma coisa melhorzinha e as pessoas comentam que “não é de se espantar, sabendo quem foi seu pai”, acho difícil de acreditar. O problema é que não tenho nenhum talento especial; se me animo e me saem alguns versos triviais, sinto que estou ofendendo a memória de meu falecido pai¹¹².

E, de fato, conhecem-se poucos poemas da autoria de Sei Shônagon, que parece ter preferido escrever em prosa, como que para evitar comparações com a produção literária de seu pai. A sua ansiedade diante da obrigação de escrever poesia, algo que para ela deveria ser “natural”, tendo em vista sua linhagem, é semelhante à “miséria do órfão” de que fala Derrida:

Essa miséria é ambígua: aflição, sim, do órfão, que precisa não apenas da assistência da presença, mas também de ajuda e de socorro; por outro lado, ao mesmo tempo em que a sorte do órfão é motivo de pena, ele é acusado, também, juntamente com a escritura, de pretender manter o pai à distância, de se emancipar dele, com complacência e presunção. Do ponto de vista daquele que tem em mão o cetro, o desejo de escritura é indicado, designado, denunciado como desejo de orfandade e subversão parricida. (DERRIDA, 1995, p.273)

¹⁰⁸ “Funcionário do Departamento de Poemas Japoneses” (和歌所寄人, *wakadokoro yoriudo*).

¹⁰⁹ “Os Cinco da Ala da Pereira” (梨壺の五人, *Nashitsubo no Gonin*).

¹¹⁰ *Gosen'wakashû* (後撰和歌集) ou *Gosenshû* (撰集), “Nova Seleção de Poemas Japoneses”. Antologia compilada em meados do século X.

¹¹¹ “36 Gênios Poetas” (三十六歌仙, *Sanjûrokkasen*). Lista de poetas japoneses recomendados como modelos de excelência artística, compilada por Fujiwara no Kintô (藤原公任, 966–1041).

¹¹² 「何か。この歌、よみ侍らじとなむ思ひ侍るを。ものの折など人のよみ侍らむにも、『よめ。』など仰せられれば、え候ふまじき心地なむし侍る。いといかがは、文字の数知らず、春は冬の歌、秋は梅の花の歌などをよむやうは侍らむ。なれど、歌よむといはれし末々は、少し人よりまさりて、『その折の歌は、これこそありけれ。さは言へど、それが子なれば。』など言はればこそ、かひある心地もし侍らめ。つゆ取り分きたる方もなくて、さすがに歌がましう、我はと思へるさまに、最初によみ出で侍らむ、亡き人のためにもいとほしう侍る。」

Mais adiante, no mesmo fragmento, as damas participam de uma roda de poesia. Sei Shônagon, tendo recebido dispensa da Imperatriz, recusa-se a tomar parte no jogo, mas a Imperatriz escreve um poema humoroso, como se estivesse pedindo explicações para a recusa. Eis o trecho:

SGK18:95, p.193–194 — NO QUINTO MÊS (TRECHO)

[poema da Imperatriz:]
*E dizes tu que és
 Herdeira de Motosuke?
 Como te atreves
 A não entrar nesta noite
 Na roda de poesia?*

Ao ler a mensagem de Sua Alteza, achei tanta graça que não pude conter o riso. O Ministro quis saber do que é que eu ria tanto.

*Mas se eu não fosse
 Herdeira desse homem
 A primeira eu seria
 Nesta noite a entrar
 Na roda de poesia*¹¹³.

E não fosse mesmo por esse motivo, que me causa constrangimento, mil poemas saíam de minha boca nesta ocasião.

Dentro do sistema literário da Corte Imperial da Era Heian, os melhores poemas de cada geração eram reunidos em antologias, patrocinadas muitas vezes pela própria Casa Imperial, o que confere à poesia o caráter de registro ou arquivo escrito. Por outro lado, o poema japonês era feito para ser lido em voz alta, e se pressupunha que fosse composto de improvisado, como na roda de poesia mencionada no trecho acima. Nesse sentido, a relutância de Sei Shônagon em participar de eventos literários que exigissem uma *performance* poética pode estar ligada à ausência do pai, de que fala Derrida:

Ao contrário da escritura, o *logos* vivo está vivo porque tem um pai vivo [...], um pai que se mantém presente, de pé, a seu lado, atrás dele, nele, sustentando-o com sua retidão, assistindo-o em pessoa e **com seu nome próprio**. (DERRIDA, 1995, p.274; meu negrito)

Quando afirma que, não fosse pelo fato de que seu pai havia sido um grande poeta (o que a impede, por deferência a ele, de compor), “mil poemas saíam de [sua] boca”¹¹⁴, Sei Shônagon pode estar fazendo alusão ao “Prefácio” do *Kokin’wakashû*, de Tsurayuki (“a poesia

¹¹³ 元輔がのちといはるる君しもや今宵の歌にはづれてはをる とあるを見るに、をかしきことぞたぐひなきや。いみじう笑へば、「何事ぞ、何事ぞ。」と大臣も問ひ給ふ。「その人ののちといはれぬ身なりせば今宵の歌をまづぞよままし つつむこと候はずは、千の歌なりと、これよりなむ出でまうで来まし。」と啓しつ。

¹¹⁴ Conforme visto anteriormente, つつむこと候はずは、千の歌なりと、これよりなむ出でまうで来まし。

japonesa brota do coração humano, que é a sua semente, e suas folhas crescem como dez mil palavras”). O *waka* é associado à espontaneidade e à expressão sincera de sentimentos, mas o texto de Sei Shônagon raramente usa essas duas ideias ao mesmo tempo, preferindo jogos intelectuais quando se exige espontaneidade, ou ainda a mediação do olhar voltado ao passado, quando se trata da expressão sincera de emoções. Segundo Esperanza Ramirez-Christensen, o conflito de Sei Shônagon pode ser compreendido pelo viés psicanalítico:

[O] romance familiar freudiano não aparece como tema explícito [nos textos escritos por mulheres da Era Heian], uma vez que se trata de um tabu, mas ainda assim, na qualidade de fator reprimido, ele se inscreve em todos esses textos, desde o **Diário de uma Efemérida** até **O Romance do Genji**; eu afirmaria mesmo que esse é o subtexto presente em toda a escrita feminina da Era Heian. (RAMIREZ-CHRISTENSEN, 2001, p.4)

Na qualidade de mulher e escritora, na verdade, não é apenas com a memória do talento de Motosuke que Sei Shônagon está lidando ao enfrentar a “lei do pai”, por assim dizer. O momento histórico que ela viveu foi de importantes transições. A cultura nacional estava se afirmando, em oposição à cultura chinesa. O aristocrata da Era Heian precisava dominar as duas línguas e os dois estilos: o chinês, associado à lei, ao sério e ao masculino, e o japonês, a língua oral do lugar, associado à poesia, à prosa dos diários femininos, e à expressão elegante, leve ou sentimental. Na prosa de Sei Shônagon, com sua fluidez quase coloquial, encontra-se ao mesmo tempo um estilo japonês aliado a uma insistência em exibir seus conhecimentos de chinês, o que a põe em postura desafiadora, de resistência à lei e ao masculino.

Assim, as duas “ocasiões poéticas” por que Sei Shônagon ficou famosa — o seu “poema do galo”, que faz parte da prestigiosa coletânea **100 poemas de 100 poetas**¹¹⁵, e o “episódio da cortina” — revelam uma tendência à subversão da ideia recebida de poesia japonesa (*yamatouta*). O “poema do galo” aparece, no contexto de **O Livro de Travesseiro**, no Fragmento 130, cuja tradução proponho a seguir.

¹¹⁵ **100 poemas de 100 poetas** (百人一首, *Hyakunin Isshu*). Antologia poética organizada por Fujiwara no Teika no século XIII. Por ser curta e muito conhecida (e tema até mesmo de jogos de salão e de competições nacionais), é considerada como uma boa introdução ao *waka* tradicional.

SGK18:130, p.244–247 — CERTA NOITE, YUKINARI

Certa noite, Yukinari¹¹⁶, o Primeiro Secretário dos Intendentes, chegou ao pavilhão da Imperatriz e permaneceu conversando até tarde da noite. Ao se retirar, disse:

— Amanhã é o dia da abstinência do Imperador, e devo ficar no Palácio para servi-lo. Preciso me recolher antes das duas da madrugada.

Na manhã seguinte, um mensageiro trouxe muitas folhas de papel de ofício, do mesmo tipo que os intendentes usam nos aposentos privados do Imperador:

*Hoje, meu coração está repleto de lembranças do nosso encontro.
Gostaria de ter ficado até o amanhecer, falando de histórias de outros
tempos, mas o canto do galo me obrigou a partir...*

Era uma longa carta, e a letra era magnífica. Eis o que escrevi, então:

*O canto do galo que ouvimos tarde da noite foi o mesmo que salvou o
Senhor Meng Ch'ang¹¹⁷?*

Yukinari respondeu:

*Dizem que o canto do galo abriu o portão de Hangu, permitindo que o
Senhor Meng Ch'ang passasse a tempo, com seus três mil seguidores.
Para nós, contudo, mais importante é uma barreira não tão longínqua:
a barreira de Ôsaka¹¹⁸, onde nos encontramos.*

Em resposta, enviei-lhe este poema:

*Em vão no meio da
Noite imitas o galo
Pois a porta do encontro
Da barreira de Ôsaka
Não abre tão fácil*

P.S.: O guarda não é bobo.

Eis o que me escreveu Yukinari:

*Já eu ouvi que
Em Ôsaka é fácil
Passar sem canto*

¹¹⁶ Fujiwara no Yukinari (藤原行成, 972–1027). Um dos mais importantes artistas da história da caligrafia japonesa. Consolidador do estilo japonês (em oposição ao chinês) de caligrafia. Algumas obras de Yukinari estão preservadas no Museu Nacional de Tóquio e são consideradas como Patrimônio Artístico Nacional (vide Figura 13). Em **O Livro de Travesseiro**, aparece como um dos flertes de Sei Shônagon que ela consideraria “à altura” de seu talento literário.

¹¹⁷ Meng Ch'ang (孟嘗君, 919–965). Último Imperador da Dinastia Shu (蜀), da China. Sei Shônagon está se referindo a uma anedota segundo a qual um dos soldados de Meng Ch'ang imitou o cantar do galo, enganando o guarda da barreira de Hangu, que pensou ser o sinal para abrir o portão. O “falso galo” salvou assim a vida de seu patrão, que estava sendo perseguido pelo exército inimigo. A ideia por trás da piada seria semelhante à nossa expressão brasileira “salvo pelo gongo”.

¹¹⁸ A barreira de Ôsaka é um *utamakura* que faz alusão aos obstáculos para o encontro amoroso. A tradução procurou manter a ideia de encontro.

*Nem galo pela
Porta do encontro*

O monge superior Ryûen¹¹⁹ ficou muito impressionado com a caligrafia das cartas, e me pediu, com profunda reverência, para ficar com a primeira. As outras eu dei à Imperatriz. E nosso intercâmbio se encerrou assim, pois fiquei sem saber o que escrever em resposta ao último poema. Que vergonha¹²⁰.

Quando o vi depois disso, Yukinari me disse que o palácio inteiro já tinha lido nossas cartas.

— Parece me ter em alta conta, pois somente quando alguém se impressiona com uma carta, julga lastimável mantê-la desconhecida dos outros. Como as tuas, ao contrário, não eram grande coisa, escondi-as e cuidei que ninguém as visse. Foram nobres tanto as minhas como as tuas intenções, pelo que posso perceber.

Yukinari respondeu:

— Tu tens um modo bastante diferente de pensar e de falar. A maioria das mulheres se teria queixado ao saber que suas cartas vieram a público.

— Pelo contrário, fico muito contente.

— Na verdade, agrada-me que tenhas escondido minhas cartas. Teria sido muito triste e doloroso para mim se as mostraras a alguém. Por favor, continua a guardá-las da mesma forma no futuro.

Pouco depois, encontrei-me com o capitão Tsunefusa¹²¹, que me disse:

— Sabes que Yukinari tem cantado teus louvores? É sempre um prazer ouvir elogios a quem se ama.

Tsunefusa fica tão bonitinho quando fala sério assim! Respondi:

— Agora, então, tenho dois motivos para me alegrar: primeiro, o fato de ser elogiada por Yukinari, e segundo, de estar entre os que tu amas.

— Ora — disse Tsunefusa —, tu te alegras como se fosse novidade¹²²!

¹¹⁹ O monge superior Ryûen é Fujiwara no Ryûen (藤原隆円, 980–1015), irmão da Imperatriz e grande apreciador da arte da caligrafia.

¹²⁰ Sei Shônagon sente vergonha porque não fica bem deixar um poema sem resposta.

¹²¹ Minamoto no Tsunefusa (源経房, 968–1023). Governador de Dazaifu e poeta. Um dos supostos amantes de Sei Shônagon mais mencionados em **O Livro de Travesseiro**. Ele teria sido o responsável pela divulgação inicial do livro (episódio narrado no “Epílogo”).

¹²² 頭の弁の、職に参り給ひて、物語などし給ひしに、夜いたうふけぬ。

「あす御物忌なるにこもるべければ、丑になりなばあしかりなむ。」とて、参り給ひぬ。

つとめて、蔵人所の紙屋紙ひき重ねて、「けふ残りおほかる心地なむする。夜を通して、昔物語もきこえあかさむとせしを、にはとりの声に催されてなむ。」と、いみじうことおほく書き給へる、いとめでたし。

御返しに、「いと夜深く侍りける鳥の声は、孟嘗君のにや。」と聞こえたれば、たちかへり、「『孟嘗君のにはとりは、函谷関を開きて、三千の客わづかに去れり』とあれど、これは逢坂の関なり。」とあれば、

夜をこめて鳥のそらねははかるとも世に逢坂の関はゆるさじ

心かしこき関守侍り。」ときこゆ。

また、たちかへり、

逢坂は人越えやすき関なれば鳥鳴かぬにもあけて待つとか

とありし文どもを、はじめのは、僧都の君、いみじう額をさへつきて、とり給ひてき。後々のは御前に。

さて、逢坂の歌はへされて、返しもえせずなりにき。いとわろし。

さて、「その文は、殿上人みな見てしは。」と宣へば、「まことにおほしけりと、これにこそ知られぬれ。めでたきことなど、人のいひつたへぬは、かひなきわざぞかし。また、見苦しきこと散るがわびしければ、御文はいみじう隠して、人につゆ見せ侍らず。御心ざしのほどをくらぶるに、ひとしくこそは。」といへば、「かくものを思ひ知りていふが、なほ人には似ずおぼゆる。『思ひぐまなく、あしうしたり』など、例の女のやうにやいはむとこそ思ひつれ。」などいひて、笑ひ給ふ。

「こはなどて。よろこびをこそきこえぬ。」などいふ。

「まるが文を隠し給ひける、また、なほあはれにうれしきことなりかし。いかに心憂くつらからまし。

いまよりも、さを頼みきこえむ。」など宣ひて、のちに、経房の中将おはして、「頭の弁はいみじう誉

Sei Shônagon se retrata, neste e em outros episódios, falando com homens de igual para igual, e na maioria das vezes demonstrando maior cultura e rapidez de raciocínio do que eles. A exceção, como vimos, seria quando é necessário escrever poesia; mas aqui, não estamos falando também de poesia? Qual seria a diferença entre compor o poema do cuco, solicitado pela Imperatriz, e o poema do galo, para “provocar” Yukinari? A outra pergunta que me ocorre acrescentar neste contexto é: por que alguém que se orgulha tanto de sua inteligência e talento verbal faz questão de sublinhar o fato de que não é muito competente quando o assunto é poesia?

Figura 15 —
Sei Shônagon
e Ise no
Daifu.

Sei
Shônagon
(esquerda) e
a poeta Ise
no Daifu
(direita), em
uma edição,
ilustrada e
editada no
século XVII
pelo mestre
Hishikawa
Moronobu,
da obra
**100 poemas
de 100
poetas**,
compilada
por Fujiwara
no Teika no
século XIII.



Muitas leituras já foram feitas do comportamento da autora, que se recusa a agir como inferior aos homens. Ivan Morris, por exemplo, enxerga em Sei Shônagon uma tendência à insubordinação, à falta de modos e à competitividade agressiva (1971). Outros autores

め給ふとは知りたりや。一日の文に、ありしことなど語り給ふ。思ふ人の人にほめらるるは、いみじううれしき。」など、まめまめしう宣ふもをかし。
「うれしきこと二つにて、かのほめ給ふなるに、また、思ふ人のうちに侍りけるをなむ。」といへば、「それめづらしう、いまのことのやうにもよろこび給ふかな。」など宣ふ”。

(HENITIUK, 2011; GREENAWAY, 1996; etc.), pelo contrário, aplaudem a atitude independente e “profeminista” da autora¹²³.

A personalidade de Sei Shônagon nunca passou despercebida ao longo da recepção de **O Livro de Travesseiro**. Acredita-se tradicionalmente que ela herdou sua luminosidade e fino senso de humor, justamente, de Motosuke, que teria sido um homem alegre, otimista e despreocupado¹²⁴; *keikaishadatsu*¹²⁵. Fora a reticência que ela mostra diante da figura do falecido pai, no entanto, e certa deferência diante do Imperador e do poderoso Michinaga, os homens que aparecem em **O Livro de Travesseiro** são sempre alvo dessa “leveza displicente”. Além disso, em muitos casos, há uma tensão erótica sendo desempenhada.

Não se sabe ao certo a data de nascimento de Sei Shônagon, mas é possível supor, a partir do texto, que ela tinha 30 anos quando começou a trabalhar na Corte (teria nascido em 966). Isso significaria que ela tinha dez anos mais do que a Imperatriz Teishi, e a mesma idade de Michinaga (NAGAI, 2011, p.489). O primeiro marido da autora teria sido Tachibana Norimitsu¹²⁶, mas:

Nos relacionamentos dessa época, é muito difícil fazer uma distinção entre “marido” e “amante”. Sei Shônagon não é exceção. Em **O Livro de Travesseiro**, o primeiro nome a causar dúvidas é o de Tachibana Norimitsu. [... P]arece que os dois tinham uma relação bastante íntima. No Fragmento 78, eles se tratam de *irmãozinho* e *irmãzinha*, e desde o *Shunshoshô* (século XVII), eles são considerados como amantes. Posteriormente, no livro de Matsuhira Shizuka, *Makura no Sôshi Shôkai* (1899), eles são considerados como cunhados. [... Em] 1940, Kishikami Shinji declarou que os dois eram formalmente casados, e que se divorciaram depois do nascimento de Norinaga [que supostamente seria o seu filho homem], passando a se tratarem como irmãos após o divórcio. [...] Também consta o nome de um certo Fujiwara Muneyo na árvore genealógica da família Kiyohara [...], o que pode ou não significar que ele foi também casado com Sei Shônagon, mas há quem defenda que foi o primeiro marido, ao passo que outros acham que se trata do segundo. Além disso, pelo texto de **O Livro de Travesseiro**, sabe-se que Sei Shônagon teve relacionamentos íntimos com um Sanekata, um Yukinari, um Narinobu, e outros, mas nada se conseguiu descobrir sobre nenhum deles fora o que consta do texto. (NAGAI, 2011, p.490)

¹²³ A irritação que Morris sente com as percebidas “malcriações” de Sei Shônagon, no entanto, se por um lado se manifesta com um viés negativo, talvez tenha tido um efeito positivo na própria qualidade da tradução que ele fez do livro, pois a voz da Sei Shônagon de Morris, áspera, rápida e com uma ponta de petulância esnobe, é extremamente eficaz em cenas como a que acabamos de ver. Poderíamos imaginar que, se ele a considerasse uma dama “correta”, teria dado a ela uma voz sem brilho, que é como ele esperava (pelo que fica implícito em suas observações) que fosse a voz das mulheres.

¹²⁴ Baseado na narrativa número 218 do *Konjaku Monogatari* (NAGAI, 2011, p.488).

¹²⁵ *Keikaishadatsu* (軽快洒脱). Leveza, ligeireza, animação e alegria, aliados à naturalidade, desembaraço, finura, liberdade e franqueza. Cf. *keimyôshadatsu* (軽妙洒脱), “naturalidade refinada e elegante”. Comparar com o conceito de *sprezzatura* (a displicência e naturalidade elegante que se esperava do nobre cortesão na Renascença europeia), com o de *pizzazz* e com o próprio conceito de *wokashi* (vide seção 4.3).

¹²⁶ Tachibana Norimitsu (橘則光, 965 – depois de 1028).

A autora desse texto parece bastante confusa, não sem razão: desses outros autores que ela cita, quantos baseiam o que estão dizendo em algo concreto, e quantos em meros desejos? Nada disso é certo — sequer o que está escrito no livro. Todos os “relacionamentos íntimos” que são atribuídos a Sei Shônagon não são mais que suposições (ainda que alguns sejam altamente prováveis). Ao contrário de outras damas da época que escreviam diários, Sei Shônagon não deixou nenhuma evidência indiscutível em seu texto de ter tido um romance com qualquer um deles — apenas insinuações e interessantes cenas que podem ser lidas como flertes. Em um detalhe crucial, ainda, ela é diferente de todas as outras damas: ela não descreve nunca situações de opressão, violência de gênero (o estupro sendo comum nessa época e assunto de mais de um desses outros textos), angústia ou solidão da espera — o que pode indicar que ela não teve esse tipo de experiência negativa, ou, o que é muito mais provável, escolheu não relatar.

O “episódio da cortina” aparece no Fragmento 280, em um contexto em que Sei Shônagon está a serviço de Teishi, no papel de dama da Corte:

SGK18:280, p.433–434 — UM DIA, EM QUE A NEVE SE ACUMULARA SOBRE O SOLO EM CAMADA ESPESSA

Um dia, em que a neve se acumulara sobre o solo em camada espessa, e por causa do frio as janelas não estavam, como sempre, abertas, eu e as outras damas a serviço da Imperatriz nos encontrávamos em torno do fogareiro, a conversar e atizar brasas, quando Sua Alteza, de repente, me indagou:

— Diz-me, Shônagon, como estaria a neve no pico Xianglu¹²⁷?

Pedi a uma das criadas que abrisse uma das janelas e enrolasse a cortina de bambu. A Imperatriz sorriu. Eu não era a única que havia reconhecido o poema chinês; de fato, todas as damas sabiam de cor os versos e até já o haviam reescrito em japonês. Mas a nenhuma ocorreu fazer o que eu fiz.

— É claro — diziam, ao escutar a história —, ela nasceu para servir a uma Imperatriz como a nossa¹²⁸.

O que os dois “episódios poéticos” têm em comum é o fato de não serem exatamente o que se espera da poesia japonesa da época. O primeiro, “do galo”, ainda que incluía poemas que cumprem, ostensivamente, a função de correspondência amorosa, é uma cena que **subverte a expectativa do galante**, pois a dama o manda embora, e não perde, posteriormente,

¹²⁷ O Pico Xianglu (japonês: Kôrohô, 香炉峰, 557m) fica no distrito de Haidian, próximo à cidade de Beijing, na China. A referência literária aqui é de um poema do autor chinês Bai Juyi (白居易, 772–846): 日高睡足猶慵起 / 小閣重衾不怕寒 / 遺愛寺鐘欹枕聽 / 香鑪峯雪撥簾看 (“Acordei com o sol alto, / e mesmo que não esteja / tão frio em meu quarto, / é difícil sair de debaixo dos cobertores. / Tiro a orelha do travesseiro, / escuto o sino do templo lai, / e levanto a cortina de bambu para ver a neve que cai no Pico Xianglu”). Sobre Bai Juyi, vide nota 161.

¹²⁸ 雪のいと高う降りたるを、例ならず御格子まゐりて、炭櫃に火おこして、物語などして、集まり候ふに、「少納言よ、香炉峰の雪、いかならむ。」と、おほせらるれば、御格子上げさせて、御簾を高く上げたれば、笑はせ給ふ。人々も、「さることは知り、歌などにさへ歌へど、思ひこそ寄らざりつれ。なほ、この宮の人には、さるべきなめり。」と言ふ。

a oportunidade de ainda fazer troça dele. A dicção não é romântica nem aspira ao sublime — pelo contrário, é sarcástica e beirando o deboche. O segundo episódio, “da cortina”, **substitui** a composição (ou declamação, ou tradução) de **um poema por um gesto**¹²⁹.



Figura 16 — *Sei Shônagon*, por Katsushika Hokusai.

Ainda que nos cause estranheza um título que faz referência ao nome da autora para um quadro que representa uma cena na China, para um leitor culto do século XIX, a relação entre o poema de Sei Shônagon e a anedota do soldado que imitou o cantar do galo seria bastante óbvia.

¹²⁹ Esse tipo de jogo de adivinhação ou associação era bastante comum entre as damas da Corte e uma das prováveis fontes das listas.

Outro traço importante a ser destacado é que os dois episódios exigem conhecimento de língua e literatura chinesas — a mesma língua chinesa à qual as mulheres da Corte não tinham acesso, segundo a historiografia tradicional. Nem a brincadeira do galo nem a alusão à cortina teriam a mínima graça se as pessoas envolvidas (e os leitores do subseqüente relato) não soubessem quem foi o Senhor Meng Ch'ang, ou quais as associações poéticas do Pico Xianglu. Na verdade, muitas mulheres da Corte não apenas tinham, como precisavam ter conhecimentos de chinês. As atendentes da ala feminina, por exemplo, precisavam ter letramento tanto em *kanbun* como em *kana*. Segundo Ota e Cordaro (2013, p.552), essas importantes oficiais do império eram sempre “mulheres, que cuidavam de transmitir mensagens ao Imperador ou tratavam do cerimonial”. Está documentado que Fujiwara no Kishi, a mãe da Imperatriz Teishi, era extremamente habilidosa tanto na leitura como na escrita de caracteres chineses, o que permitiu que ela ocupasse uma das vagas de atendente da ala feminina. Ela escrevia ótimos poemas em estilo chinês, frequentemente vencendo competições dessa categoria, sem nada dever aos concorrentes homens (MOSTOW, 2001, p.123).

E de fato, o episódio “da cortina”, antes de ser autocongratatório (também), pode ser uma tentativa por parte de Sei Shônagon de demonstrar o valor de sua senhora. Afinal, para compreender o gesto de levantar a cortina, a Imperatriz Teishi precisava ter não apenas conhecimentos de literatura chinesa, como uma sensibilidade e compreensão refinadas. Mostow sustenta que boa parte das críticas *ad mulierem* reservadas a Sei Shônagon — de que ela era esnobe e obcecada com a Imperatriz, ou ainda agressivamente competitiva, etc. — derivam, na verdade, “da desleitura, bastante comum, de que o trabalho [da autora é] antes e acima de tudo um testamento pessoal, e não, primariamente, uma obra de propaganda política” (MOSTOW, 2001, p.130).

Creio poder levantar a hipótese de que o estilo vívido e a “personalidade espirituosa” da autora de **O Livro de Travesseiro** se deve em grande parte a importantes tensões que ela busca equilibrar em seu texto. Por um lado, temos o nome do pai e o nome da família que Sei Shônagon busca honrar com seus escritos, o que gera uma série de inseguranças. Essas inseguranças se manifestam de maneira muito semelhante à “angústia da autoria feminina”, tal como proposta por Gubar (1981), e que discutirei com mais detalhes na próxima seção. Por outro lado, essa *performance* da mudez poética pode em grande parte ser explicada pela exigência de decoro e modéstia que é uma característica geral da *persona* social dos japoneses.

A Sei Shônagon que hesita em escrever um poema em língua japonesa pode parecer incompatível com a imagem da autora que responde de igual para igual as provocações dos homens, fazendo alusões eruditas a textos chineses que são também percebidos como um atributo masculino. No entanto, essa aparente contradição pode se dever às diferentes situações

em que é necessário produzir o poema ou a alusão intertextual: quando no contexto de seu *salon*, Sei Shônagon se revela mais modesta e respeitosa diante da figura da Imperatriz; no entanto, quando se trata de travar batalhas literárias com o mundo exterior, o poema e a sexualidade se revelam como armas de combate¹³⁰.

2.5 O EXEMPLO DAQUELAS MULHERES

Em um texto de 1981, Susan Gubar analisa, dentre outras obras, o conto “A Página em Branco”, de Karen Blixen, uma releitura do mito de Xerazade. A referência mais aparente ao **Livro das Mil e Uma Noites**¹³¹ se encontra no começo do texto, com o estabelecimento de molduras narrativas. Primeiro ouvimos uma narradora culta, escritora, supostamente a própria Isak Dinesen. Esta, em seguida, passa a palavra a uma contadora de histórias, que exerce seu ofício na rua, mediante o pagamento de algumas moedas: “É verdade, nessa minha vida muitos contos já contei, um mais do que mil” (BLIXEN, 1991, loc.1492; o texto é de 1957). A velha contadora de histórias herdara a profissão da avó, de quem sempre ouvira que, quando uma história é bem contada, o mais importante não é o dito, mas o silêncio.

Em seguida, essa segunda narradora conta uma história que, supostamente, pertencera à sua avó. Trata-se da descrição de um convento de Carmelitas, em Portugal, que produzia o melhor linho e os melhores lençóis do mundo. A semente desse linho fora trazida por um cruzado da Terra Santa. O convento era, desde tempos distantes, o fornecedor dos lençóis da Casa Real:

Eu lhes digo, cara senhora, caro senhor, que em Portugal, as famílias muito antigas e muito nobres observavam um costume venerável. Na manhã após o casamento de uma filha da casa, e antes que o contradote fosse concedido¹³², o camareiro ou mordomo-chefe pendurava de uma sacada do palácio os lençóis da noite, proclamando solenemente: *Virginem eam tenemus* — “declara-se ter sido virgem”. (BLIXEN, 1991, loc.1537)

Esses lençóis eram então enviados de volta ao convento, onde as manchas eram enquadradas em “pesadas molduras”, com o nome de cada princesa engastado em uma placa de

¹³⁰ No Capítulo 5, pretendo analisar como a tensão entre “nome do pai” e “texto da filha” se resolve na adaptação cinematográfica.

¹³¹ O título dessa obra é diferente em diferentes traduções. Quando possível, procuro dar preferência ao título da tradução de Mamede Mustafa Jarouche, de 2006 (**Livro das Mil e Uma Noites**). Por outro lado, Jarouche manteve o nome de Xerazade com a transcrição direta do árabe (Šahrāzād), e eu optei por deixá-la com o nome aportuguesado.

¹³² Contradote (latim: *donatio propter nuptias*). Patrimônio outorgado à noiva, como garantia de sua subsistência em caso de viuvez, na manhã seguinte ao casamento.

ouro, logo abaixo. Essas figuras de sangue, como nuvens, sugeriam, a cada uma que as via, diferentes desenhos: os signos do zodíaco, uma rosa, e mesmo “um coração trespassado por uma espada”. Em tempos posteriores, quando o convento já entrara em decadência, ainda vinham visitar “solteironas muito velhas e de alto nascimento”, que muitos anos antes haviam sido damas de honra (*meninas*) daquelas princesas emolduradas (BLIXEN, 1991, loc.1553). O parágrafo seguinte poderia descrever o trabalho de escrita de Sei Shônagon:

Devagar, muito lentamente, as lembranças, em fila, vão passando pela pequena, venerável cabecinha, semelhante já a uma caveira sob a mantilha de renda negra, e que acusa, com um movimento de simpatia, reconhecer cada uma dessas imagens. A amiga leal e confidente se lembra da nobre vida de casada da jovem noiva com o seu consorte real de eleição. A velhinha pesa um a um os eventos felizes e as decepções — coroações e jubileus, intrigas da Corte e guerras, o nascimento dos herdeiros do trono, as alianças das gerações mais jovens de príncipes e princesas, a ascensão e queda das dinastias. (BLIXEN, 1991, loc.1569)

Apenas uma moldura era diferente das outras, **sem nome**: “Nesta placa de ouro apenas, não havia nome inscrito, e o linho dentro da moldura era branco como a neve, de um canto a outro, como uma página em branco” (BLIXEN, 1991, loc.1569). É diante dessa página que tanto as visitantes mais ilustres como as monjas e a madre superiora passavam mais tempo, “mergulhadas no mais profundo pensamento” (BLIXEN, 1991, loc.1584).

A análise que Susan Gubar (1981) faz desse conto tira dele interessantes conclusões, que ela propõe como generalizações, baseando-se nos escritos de diversas autoras mulheres que vai enumerando (Edith Wharton, Charlotte Brontë, Adrienne Rich, Sylvia Plath, dentre outras). Ela propõe que a maneira como um autor homem imagina a sua criatividade é diferente de como as autoras mulheres o fazem: “Jacques Derrida descreve o processo literário em termos da identificação da caneta com o pênis, e do hímen, com a página” (GUBAR, 1981, p.247). Historicamente, isso teria resultado numa polarização, ficando atribuída a criação literária ao homem, e o papel de objeto representacional — assim como o de mídia — à mulher.

Gubar argumenta que, no século XIX, esse binarismo se manifesta por meio de uma “ansiedade da autoria”: “as mulheres escritoras, que temiam que seus experimentos com a caneta parecessem presunçosos, castradores ou mesmo monstruosos, lançaram mão de diversas estratégias para lidar com sua ansiedade em relação à autoria” (GUBAR, 1981, p.247). De acordo com essa autora, a criatividade feminina, assim como os “objetos de arte” de “A Página em Branco”, são diretamente relacionados ao corpo e à vida privada da autora, “restos biográficos de existências que fora isso foram mudas” (GUBAR, 1981, p.248).

Ainda segundo Gubar, a criatividade feminina foi historicamente confinada ao doméstico, fazendo uso dos únicos materiais à sua disposição: o corpo e o eu da mulher. Isso

explicaria por que algumas artes, como a dança e o canto, que estão diretamente relacionadas ao uso do corpo, foram acessíveis às mulheres desde muito cedo na história. Gubar ainda acrescenta: “a mulher que não pode se tornar uma artista pode ainda assim se tornar um objeto artístico” (GUBAR, 1981, p.249), por meio de habilidades tradicionalmente associadas ao feminino, como a maquiagem, o penteado, a moda, as regras de etiqueta, etc.

Essa “insistência de que o doméstico é artístico” de certa maneira contraria as concepções tradicionais do “sublime em arte” (GUBAR, 1981, p.252). Assim, o sangue, imagem tão frequentemente associada ao feminino, pode ter mais de um significado: a figura tradicional da “mulher maculada” ou ainda a menstruação, que significa ao mesmo tempo fertilidade, entrada na puberdade e liberdade da gravidez. No caso do conto de Dinesen, esse sangue pode “ter associações mais trágicas, em especial para a mulher escritora”, dando a entender que “precisamos chegar a termos com o fato do sangue antes de começarmos a entender a natureza da arte feminina” (GUBAR, 1981, p.253).

Gubar encerra sua reflexão sobre o conto discutindo os possíveis significados da página em branco e do silêncio. Não se trataria mais da página em branco tradicional, associada à passividade e objetificação do feminino, e sim de algo “radicalmente subversivo, resultado da postura desafiadora de uma mulher, o que provavelmente lhe custou a vida ou a honra” (GUBAR, 1981, p.259). Talvez, como Xerazade, ela tenha evitado a consumação da noite de núpcias; talvez ela tenha fugido; talvez tenha sido coroada depois de morta, como Inês de Castro... as possibilidades são inúmeras, e é por isso que a página em branco mergulha as que se encontram diante dela “em profundo pensamento”. A moldura se fecha pelo eco que a página em branco estabelece com o silêncio defendido pela avó da contadora de histórias, no início do conto.

Gubar enfatiza a diferença entre a metáfora da página em branco para um escritor homem e uma escritora mulher: o silêncio da mulher é uma recusa em se submeter a ser moeda de troca (como sói ser o casamento de princesas, em Portugal como no Japão antigo), e o lençol em branco é a negação de uma “certificação de pureza” (GUBAR, 1981, p.259) da mercadoria — o contradote, como vimos, só é assegurado à dama depois de provada a sua virgindade na noite de núpcias. As mil e uma noites de Xerazade asseguraram a brancura de mil e um lençóis e a sobrevida de mil e uma donzelas; não apenas isso, as páginas em branco nas quais se expressa a criatividade feminina foram produzidas por uma comunidade de mulheres tecelãs.

A história-moldura de **As Mil e Uma Noites** é frequentemente lembrada como um exemplo do poder positivo e libertador da narrativa, mas ela tem também em seu centro o peso terrível da brutalidade e da paranoia assassina, relacionada ao masculino e representada pelo rei que deseja se vingar de todas as mulheres, usando-as e em seguida mandando matá-las. O pai de Xerazade também é retratado como um homem que exerce seu poder por meio da violência:

é ele o vizir encarregado de assassinar as esposas do rei após cada noite de núpcias. O corpo da mulher aparece aqui, como em Blixen, na condição de objeto a ser consumido, ou de sangue por derramar.

De certa maneira, **O Livro de Travesseiro** é, como a história de Blixen e a da mítica Xerazade, uma obra de resistência e de silêncio. Sei Shônagon pertenceu ao círculo da Imperatriz Teishi, mas boa parte daquilo que posteriormente foi reunido em livro, ela escreveu quando o *salon* já não existia mais. Teishi morreu com 24 anos, e sua facção na Corte foi derrotada. Sei Shônagon escreve, em parte, como memorialista de um passado de esplendor que se encerrou com a morte de sua senhora. As reviravoltas políticas e existenciais que ela testemunha são expressas no texto por uma espécie de silêncio:

[**O Livro de Travesseiro** possui] trechos [...] alusivos [que] acabam por envolver o leitor em um universo de considerações políticas, e também de outras ordens, tão oblíquas que seu sentido muitas vezes beira a incompreensão. Não sem razão as entrelinhas tornam-se mais e mais significativas nos textos de Sei Shônagon: o não dito supera verbalmente o expresso, e as pausas são mais eloquentes do que as notas tocadas. (WAKISAKA; CORDARO, 2013, p.26)

Ainda que não se possa descartar o elemento confessional da obra, é importante destacar o caráter **encomiástico** de muitos trechos de **O Livro de Travesseiro**. Nagai (2011, p.500) chega a afirmar que, “se não houvesse existido a Imperatriz Teishi, **O Livro de Travesseiro** não teria sido criado” — e hipótese semelhante vale para diversas outras obras da época, cuja criação dependeu de mecenato (inclusive **O Romance do Genji**). Dois dos gêneros textuais encomiásticos mais comuns eram o diário ao estilo chinês (registro dos acontecimentos oficiais, encomendados por uma autoridade a um de seus subordinados) e as descrições em japonês de eventos ocorridos na Corte, tais como nascimentos de herdeiros imperiais ou concursos de poesia (escritos por testemunhas que estavam presentes, como, por exemplo, mulheres letradas do médio ou baixo escalão do serviço imperial). Em **O Livro de Travesseiro**, há inúmeras descrições de eventos públicos, e crônicas que atestam o esplendor de Teishi e de sua família.

A rivalidade que muitos autores atribuem a Sei Shônagon e Murasaki Shikibu é, na verdade, um reflexo de algo maior: a disputa pelo poder entre Michitaka (pai de Teishi) e Michinaga (pai de Shôshi), ambos membros do clã Fujiwara. Na geração anterior à deles, Fujiwara no Kaneie já havia consolidado o poder dos Fujiwara na Corte Imperial — Michitaka era o filho mais velho e Michinaga o caçula de Kaneie (havia também um irmão do meio, Michikane, como em seguida veremos). Primeiro, Michitaka tornou-se chanceler. Sua filha se tornou Imperatriz do Imperador Ichijô e aumentou o poder do pai. No entanto, Michitaka morreu em seguida. Sei Shônagon quase não menciona o período difícil que veio após a morte

de Michitaka, e uma leitura menos atenta dos acontecimentos narrados no livro pode dar a impressão de que se trata de um período de esplendor ininterrupto para o *salon* de Teishi.

Michitaka morreu em 995. Depois da sua morte, a disputa pelo cargo de chanceler ficou entre o seu filho Korechika¹³³ e Michikane, irmão mais novo de Michitaka¹³⁴. No final, foi Michikane quem venceu a disputa, o que selou o destino tanto de Teishi como o de Korechika, seu irmão. No entanto, Michikane ocupou o cargo de chanceler por uma semana e veio a falecer de uma enfermidade. Shirane Haruo afirma:

Uma das poucas referências às tristes circunstâncias em que foi lançada a família de Teishi é [o Fragmento 7,] “A honorável gatinha que vivia no Palácio”, sobre a cruel punição, repentino exílio, e humilhante retorno do cachorro Okinamaro, que, como Korechika, voltou em segredo à capital e foi posteriormente perdoado. (SHIRANE, 2012b, loc.5000)

Três dias após a morte de Michikane, Michinaga recebeu plenos poderes, e foi ele o líder incontestado do Japão pelos trinta anos seguintes. Inicialmente, a rivalidade entre Korechika e Michinaga continuou a suscitar situações constrangedoras na Corte, mas Michinaga conseguiu criar uma intriga contra Korechika, acusando-o de uso indevido das forças do palácio, prática de magia negra, e execução de ritos esotéricos que apenas o Imperador poderia realizar (MCCULLOUGH, 2008, p.70). Korechika foi exilado em Kyûshû, deixando sua irmã, Teishi, isolada na Corte. Em 997, Korechika foi perdoado e voltou à Corte, mas sem o poder de antes. Teishi voltou a viver no palácio, mas em uma ala afastada. Sei Shônagon também voltou a trabalhar com ela. A seguir, o episódio do livro que narra, de maneira velada, o exílio do irmão da Imperatriz:

¹³³ Fujiwara no Korechika (藤原伊周; 974–1010).

¹³⁴ Fujiwara no Michikane(藤原道兼; 961-995).

SGK18:7, p.38–43 — A HONORÁVEL GATINHA QUE VIVIA NO PALÁCIO

A honorável gatinha que vivia no Palácio havia recebido do Imperador um título de quinta classe, o toucado de nobreza, e todos a chamavam de Dona Myôbu no Otodo. Era muito bonita, o Imperador a adorava e cuidava muito dela.

Um dia, em que Dona Myôbu havia saído para dormir na borda do alpendre, a dama encarregada de tomar conta dela, Dona Muma no Myôbu, chamou:

— Vem, gata levada, volta já para dentro.

Mas a gatinha não lhe deu ouvidos e ficou ao sol. Pretendendo assustá-la, a encarregada gritou ao cachorro:

— Okinamaro, onde estás?! Vai morder Dona Myôbu no Otodo.

O cão, que não era muito esperto, levou a ordem a sério e se atirou sobre a gatinha, que, apavorada, correu e se escondeu atrás de uma cortina, do outro lado da qual se encontrava a sala de jantar imperial. Na sala, havia ninguém menos do que o Imperador, que, ao presenciar a cena, espantou-se muitíssimo e recolheu Dona Myôbu dentro do quimono, contra o peito. Então, convocou seus servidores, e quando chegou Tadataka, o Mordomo, Sua Majestade ordenou:

— Castiguem esse Okinamaro e depois o exilem na Ilha dos Cachorros!

Ao ouvir tais palavras, todos se puseram a caçar o cachorro, em grande algazarra. O Imperador também demitiu de sua função a dama encarregada da gata:

— Encontraremos outra pessoa para a tarefa, pois não podemos confiar que a gatinha vá ficar bem em seu cuidado.

Dito isso, Dona Muma fez uma reverência e nunca mais pôde aparecer diante do Imperador. Os guardas agarraram o cachorro e o expulsaram do Palácio.

Pobre cão, parecia sempre tão feliz, saltitante e senhor de si, andando pelo Palácio! Havia pouco, na festa do terceiro dia do terceiro mês, Yukinari enfeitara Okinamaro com folhas de salgueiro e flores de pessegueiro, e ele desfilara com galhos de cerejeira nas costas. Na certa, nunca pensou que algo tão terrível lhe pudesse acontecer. Todas nos compadecemos. Uma das damas de honra disse:

— Durante o jantar da Imperatriz, ele sempre se sentava e nos olhava. Agora que não está mais aqui, parece que falta algo.

Três ou quatro dias depois, por volta do meio-dia, ouvimos o latido de um cachorro que parecia estar sofrendo muito. Era de espantar que o animal pudesse ganir tanto e por tanto tempo, e outros cães vieram ver o que estava acontecendo. Uma das faxineiras veio correndo e explicou:

— Ai, algo terrível aconteceu! Dois mordomos estão batendo em um cachorro. Ele vai morrer. Eles dizem que haviam mandado esse animal embora, porém ele voltou e deve ser punido. Tadataka e Sanefusa o estão espancando.

Mandei uma serva lhes dizer que parassem com aquilo, mas antes mesmo que ela voltasse, os latidos não mais se ouviram. Ao retornar, ela relatou que o cachorro havia morrido e que o haviam jogado para fora do muro do Palácio, o que muito nos condoeu.

Nessa mesma noite, vimos no pátio um cão em um estado horrível, todo inchado, tremendo dos pés à cabeça, com uma aparência sofrida e miserável.

— Só pode ser o Okinamaro. Não vimos outro animal em semelhante estado ultimamente — disse uma das damas de honra.

Mas ao chamá-lo pelo nome, o cachorro não lhe deu atenção. Como algumas de nós insistissem que se tratava de Okinamaro e outras negassem, a Imperatriz teve a ideia de chamar Dona Ukon, que o conhecia bem e poderia esclarecer a dúvida.

Quando Dona Ukon chegou, a Imperatriz lhe perguntou:

— Este aqui é o Okinamaro?

— Este cachorro se parece com ele, mas está num estado muito deplorável — disse a dama. — Além do mais, quando eu chamava seu nome, ele sempre acudia faceiro, e este aqui não atende quando chamo. Dizem que dois homens mataram Okinamaro e jogaram seu corpo fora. Por que pensar que ele estaria vivo ainda?

A Imperatriz, ao ouvir tais palavras, entristeceu-se. Ao cair da noite, tentamos dar algo de comer ao cão, mas ele recusou e nós concluímos que não era o mesmo animal.

Na manhã seguinte, fui pentear a Imperatriz, e após lhe servir água para que lavasse as mãos, ela me solicitou que segurasse o espelho. Enquanto o fazia, enxerguei o cachorro da noite anterior, que estava deitado, escondido junto a uma coluna.

— Coitado — disse eu, baixinho — como é triste! Ontem espancaram o Okinamaro até a morte. Em que terá ele reencarnado desta vez? Como deve ter sofrido!

O cachorro ali deitado, ao ouvir essas palavras, pôs-se a tremer e derramar uma lágrima atrás da outra. Foi grande nosso espanto. Eu disse:

— Era Okinamaro o tempo todo, mas ontem ele teve medo de ser reconhecido.

Nós nos comovemos e ficamos mais contentes do que é possível dizer. Deixei de lado o espelho e chamei: “Okinamaro!”, e o cachorro se estirou no chão e chorou. A Imperatriz sorria ao ouvi-lo. Todas as damas se reuniram e Sua Majestade mandou chamar Dona Ukon novamente, a quem se contou o ocorrido, entre risos e exclamações.

O Imperador, ao se inteirar de tudo, veio até nós e disse com um sorriso:

— Ora vejam, nunca imaginei que um cachorro pudesse ser tão sensível.

As damas de honra do Imperador também vieram, e desta vez, ao ser chamado, o cão se levantou e veio até nós. Seu focinho, no entanto, ainda estava todo inchado.

— Vamos dar-lhe comida — eu disse.

Tadataka, chegando do serviço, exclamou:

— Não pode ser. Jamais teria acreditado se não estivesse vendo.

— Ah, que pena, mas não é ele! — eu respondi.

— Seja como for — disse Tadataka — eu ainda pego esse cachorro. Não conseguirei escondê-lo de mim por muito tempo.

Logo depois, o decreto imperial foi revogado, e Okinamaro reencontrou sua felicidade anterior. Ainda agora, quando comentam esse episódio e eu recordo, com uma emoção sem igual no mundo, de como ele voltou, tremendo e em lágrimas, no momento em lamentávamos sua ausência, sinto vontade de chorar.

O retorno do exílio não assegurou a Korechika uma volta ao poder e esplendor de antes.

A Corte, agora, era o domínio do pai de Shôshi, patrão de Murasaki Shikibu: Fujiwara no Michinaga. O declínio do poder de Teishi é rápido e irreversível:

Juntamente com seus irmãos, a Consorte Imperial Teishi vai sendo afastada dos círculos de poder, tendo de buscar nova acomodação na Ala destinada ao seu Escritório [...] e na residência mais modesta de Taira no Narimasa, em seus últimos anos [...]. No ano de 999, Michinaga introduz na Corte sua filha Shôshi, então com doze anos de idade, que recebe no mesmo ano o grau de Consorte Imperial e, pela primeira e única vez na história imperial do Japão, existem concomitantemente duas Imperatrizes (embora diferenciadas pelas denominações *kôgô* e *chûgû*). [...] Entretanto, nada é explicitamente registrado nas folhas avulsas do travesseiro de Sei Shônagon: mais uma vez, o essencial permanece não dito. Nesse processo, a nossa autora, a despeito de presenciar tamanha reviravolta na vida de sua (supomos) amada Teishi, registra a situação apenas em toques sutis [...] até que se lê [...] no fim do longuíssimo texto 259 [...], em angustiada tristeza: [...] “eu não poderia relatar tudo em uma só palavra e, tomada pela melancolia, desisti até de escrever os muitos acontecimentos que presenciei”. (WAKISAKA; CORDARO, 2013, p.32–34)

Teishi veio a falecer dois anos depois. Seu filho foi criado por sua rival, Shôshi, mas, mesmo sendo o primogênito de Ichijô, suas chances de sucessão eram mínimas. Em 1016,

Michinaga finalmente conseguiu que seu neto, filho de Shôshi, ascendesse ao trono, com o nome de Goichijô. É nesse momento que começa a construção do mito político-cultural:

Michinaga [... recebeu] todas as honras imagináveis [...]. O domínio da família foi tão completo, tanto na Corte como na capital, sua vida tão luxuosa, e tão rica a civilização por ele patrocinada, que as gerações subsequentes da nobreza Fujiwara desenvolveram a tendência de se reportarem aos tempos de Michinaga como sendo a época de ouro da sociedade palaciana, e tirarem daí os critérios e precedentes pelos quais a vida na Corte e a dos aristocratas de uma maneira geral eram reguladas. É nesse importante sentido que se pode considerar essa época como sendo o período clássico japonês¹³⁵. (MCCULLOUGH, 2008, p.71)

E, de fato, as realizações políticas e culturais do período de maior poder de Michinaga foram tantas e tão importantes, que elas tiveram consequências duradouras para as escolhas do cânone (**O Romance do Genji**, antologias imperiais, etc.) e para os modelos, tanto de poesia como de prosa, que viriam a ser adotados na Idade Média. É também a partir dessa época que se inicia a construção de uma identidade cultural japonesa que privilegia as qualidades ditas “aristocráticas” (leveza, elegância, discrição, comedimento, graça, sensibilidade, sofisticação, etc.) em praticamente todas as artes tradicionais.

No texto de Sei Shônagon, a mudança de tom que ocorre com a derrocada de sua patroa é notável; mais interessante ainda porque Sei Shônagon se recusa a narrar acontecimentos tristes ou violentos, deixando lacunas gigantescas na narrativa da decadência de seu partido. Alguém que conhece a história é capaz de reconhecer muitos indícios da derrocada; no entanto, um leitor desavisado pode pensar que **O Livro de Travesseiro** é *a glorious cycle of song, a medley of extemporanea*, como Dorothy Parker descrevia, sarcasticamente, a sua vida: a parte do trauma está envolta em silêncio.

Em sua elegia à ideia de silêncio, “A Página em Branco” de Blixen pode ser lida como uma defesa da irmandade de artistas mulheres ao longo dos séculos — uma idealização de um lugar (o convento) fora do ciclo mundano de guerras e conflitos, onde as mulheres podem trabalhar em uma comunidade de mútuo apoio. O produto dessa cooperativa é o mais puro linho: um tecido, matéria historicamente associada aos fazeres femininos em sociedades patriarcais. O pano tem conotações muito importantes para o movimento feminista: o Dia Internacional da Mulher, instituído em 1914, presta homenagem às operárias de fábricas de

¹³⁵ Um fenômeno semelhante a esse ocorre na aristocracia francesa, que até o século XX se referia à Corte de Luís XIV (1638–1715), tal como descrita na obra de Saint-Simon (1675–1755), como o modelo e a referência para questões de etiqueta, precedência, comportamento, esplendor, julgamento estético, etc.

roupas e tecidos, que contribuíram, a partir de 1908, para o surgimento dos sindicatos de trabalhadores na cidade de Nova Iorque¹³⁶.

O tecido é também associado a diferentes fazeres artísticos: a tela do pintor, a tela de cinema, a cortina do teatro, o quimono do ator de nô. O papel, matéria-irmã, é feito das mesmas fibras vegetais que o tecido — e o tecido, juntamente com a pele animal e o papiro, pode ser usado como um substituto do papel. A narrativa é frequentemente comparada a um fio (em inglês, uma das palavras para conto é *yarn*, que também quer dizer “linha de costura”). As palavras “novela”, “enredo” e “trama” sugerem a existência de uma associação muito forte entre história e pano. Na mitologia grega, as três Parcas teciam, mediam e cortavam o fio da vida — como a contadora de histórias, que cria, desenvolve e mata suas personagens.

O tecido é também metáfora do corpo — que ele envolve, como o casulo abriga o bicho-da-seda. Em **O Romance do Genji**, de Murasaki Shikibu, escrito um pouco depois de **O Livro de Travesseiro**, o Capítulo 3 (“A Muda da Cigarra”) tem por metáfora central o quimono de uma mulher por quem o Genji se apaixona. Ele trata a roupa da amada como o seu corpo — como a casca da cigarra do título do capítulo, que é também o nome da mulher (Utsusemi). Genji compõe para ela o seguinte poema, que ele manda entregar:

空蟬の身をかへてける木のもとになほ人がらのなつかしきかな
utsusemi no mi wo kaetekeru ki no moto ni nao hitogara no natsukashiki kana

Debaixo da árvore
 vejo a muda da cigarra e
 penso com saudades
 na roupa da dama e
 na dama.

(MURASAKI, 2008a, p.84; adaptação)

Da mesma maneira que o linho das freiras portuguesas era roupa, lençol (“roupa de cama”) e metáfora do corpo (e do seu sofrimento), o quimono das mulheres da Era Heian era não apenas vestido e metonímia da amada, mas também cobertor: “o aristocrata da Era Heian ia se deitar com a mesma roupa que usara durante o dia, sobre uma esteira de palha, e se cobria com um pedaço de seda ou algodão ou, quando fazia frio, com alguma vestimenta mais grossa” (MORRIS, 2013, loc.901). No Japão aristocrático em que vivia Sei Shônagon, a produção de papel, de texto e de tecido estavam intimamente associadas, tanto do ponto de vista simbólico

¹³⁶ A narrativa da história desse movimento passa pelo trauma do incêndio de uma fábrica de roupas (conhecido como o “Grande Incêndio na Fábrica da Triangle Shirtwaist”), em Nova Iorque, em 25 de março de 1911, quando morreram ao menos 123 trabalhadoras que haviam sido trancadas dentro do prédio da empresa e não puderam escapar do fogo.

como do econômico. Mais ainda: esses fazeres eram acessíveis às mulheres, que podiam melhorar sua situação existencial por meio de saberes relacionados à moda e à literatura¹³⁷.

No filme de Greenaway, encontramos as metáforas do texto-têxtil e do corpo-página, presentes tanto como um eco do texto japonês antigo, como de questões teóricas da pós-modernidade, que o diretor encenou em muitos de seus filmes. A crítica à situação da mulher como objeto e mídia da arte, por exemplo, é um dos temas de *The Draughtsman's Contract*¹³⁸; não é surpreendente, também, que nesse filme Greenaway reverta, ao final, a situação, entregando o controle às mulheres, que determinam a interpretação de autoridade dos desenhos (“não houve crime”), assim como o conteúdo dos contratos (“a propriedade nos pertence”), reduzindo os homens a instrumentos quase mecânicos de representação da realidade ou a amanuenses que simplesmente anotam o que elas ditam.

Em *O Livro de Cabeceira*, a metáfora visual central é o corpo como mídia do texto. Associada a essa metáfora, temos a ideia de que a roupa encobre o corpo (é também um texto) e de que o corpo se traduz pela roupa (o texto-tradução, que envolve o corpo-texto). Esse corpo, em princípio feminino, é o receptor passivo do pincel criador, que assina seu nome e determina a identidade da criatura. No entanto, nesse caso também, Greenaway reverte a situação inicial e põe a autora mulher na posição daquela que escreve em seu próprio corpo e nos corpos de outros, que são seus livros. Ela se torna o sujeito de sua própria liberação, propondo uma nova ideia de autoria que não se baseia na oposição entre pincel e papel¹³⁹.

Nos textos propostos neste capítulo, a autoria feminina surge reiteradamente como tema central. Sem reivindicar necessariamente uma relação genética ou de influência entre todos esses escritos, creio que posso identificar neles, além da angústia de Gubar e do silêncio de Blixen, uma contribuição importante em termos de **exemplo**. É frequentemente dito ser temerário buscar comparar textos antigos a contemporâneos, ou de uma cultura muito distante aos da nossa; é nesse sentido que muitos autores se recusam a incluir em sua teoria outras literaturas que não a ocidental, como se isso fosse se intrometer em outras culturas que não “funcionam” do mesmo jeito (e às quais, levando adiante esse raciocínio, não nos compete aplicar nossas chaves de compreensão). No entanto, se o modo de leitura permitir a inclusão de outros contextos, creio que não há problema em identificarmos pontos em comum: a escrita da mulher sendo frequentemente tratada como anomalia a ser explicada (mesmo pela própria autora); a

¹³⁷ Para uma discussão sobre a ideia de que a mulher nobre podia “melhorar sua situação na vida” por meio da literatura no contexto da Corte Heian, vide Wallace (2005). Para uma descrição detalhada das oportunidades que se apresentavam à mulher da Antiguidade japonesa que dominasse as técnicas e processos de produção de diferença por meio do vestuário, vide Cavanaugh (1996).

¹³⁸ Este filme não foi lançado comercialmente no Brasil. Mantive o título em inglês.

¹³⁹ Essas ideias serão retomadas no Capítulo 5.

eloquência do não dito; a recorrência de certas metáforas, como o sangue, o pano, a costura. Não se trata de captar uma essência, nem é necessário recorrer à ideia de universais — esses temas e suas implicações têm a ver com lugares e limites de enunciação, e com uma determinada maneira de relatar o vivido. É nesse sentido — o do exemplo de mulheres que escreveram — que eu creio que se pode reivindicar uma literatura de autoria feminina a ser lida fora da comunidade linguística onde a autora escreveu, criando novas comunidades, textos e tecidos.

*Raindrops on roses and whiskers on kittens
Bright copper kettles and warm woolen mittens
Wild geese that fly with the moon on their wings
These are a few of my favorite things*

Oscar Hammerstein, III e Richard Rogers
“My Favorite Things”, *The Sound of Music*, 1959

Este título de **Papéis Avulsos** parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram parar aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa.

Machado de Assis
“Advertência”, **Papéis Avulsos**, 1882

É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
É um resto de mato na luz da manhã
É uma cobra, é um pau, é João, é José
É um espinho na mão, é um corte no pé
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

Tom Jobim
“As Águas de Março”, 1972

Mas quando lermos em voz alta o que escrevemos
não saberão se era prosa ou verso,
e perguntarão o que se há de fazer com esses escritos.

Cecília Meireles
O Estudante Empírico, 1960

- 四 ざざと。ごそと。擬声語。
- 五 伊予産の簾すだれ。粗末なものであったらしい。「源氏物語」に二例あり、そのうちの二例(柏木)は裏中の様。
- 六 「かつくは頭にのせて覆うこと。こは簾を頭にひっかけて無造作にくぐるさま。
- 七 さらさら、ごそごそと。
- 八 簾の上縁に布を横に長くつけたもの。
- 九 「木端または小端」か。簾の上下の端についている木や竹で重りの役もする。下をそと持ち上げれば音はしない。
- 一〇 「入る時は」の意。下文の「あくるは」あくる時はの意。
- 一一 横に引いてあける引き戸。開き戸に對する。
- 一二 「ごほごほ」「ごほごほ」であったかも知れぬが、がたがた鳴る音の形容。
- 一三 ほとほと、ことと鳴る音。「虫は」の段に額ぬかつき虫が「ほとほと鳴る音」とある。一九九の音読「ブン」から「ブーン」といつたとする説。「カー」とする説などがある。「ブーン」は羽音を立てて蚊であることがわかるようにやってくるのを擬人化したものである。
- 一四 蚊の身体の大きさを相当に。
- 一五 「きしきし」「きしきし」と音を立てること。手入れを怠って油の切れた状態などを言う。
- 一六 耳もその音を聞かないのであるうか、耳に入らないのだろうか。

まどひ入るほどに、物に突きさしはりて、そよるといはずた。伊予産いよなどかけたるに、うちかつきて、さらさらと鳴らしたるも、いとにくし。帽額ぼうがくの簾は、ましてこはじのうち置かるる音、いとしくし。それもやをら引き上げて入るは、さららに鳴らず。遣戸ゆきどを荒くたてあくるも、いとあやしすこしもたぐるやうにしてあくるは、鳴りやはする。あしうあくれば、障子しょうじなども、こほめかしょうほとめくこそしるけれ。

ねぶたしと思ひて臥したるに、蚊の細声ほこゑにわびしげに名ありく。羽風はなぞかぜさへその身のほどにあるこそいとにくけれ。

きしめく車くるまに乗りてありく者。耳も聞かぬ



遣戸 (源氏物語絵巻)

らつと音をたてているのも、ひどくにくらしい。帽額ぼうがくの簾は、まして持ち上げたこはじを下に置く音が、とてもはつきり響く。それも、端を静かに引き上げて入るならば、いっこう音はしないのだ。引き戸ひきどなどを荒々しくあけたてするのでも、全くわけがわからない。少し持ち上げるようにしてあげれば鳴るはずがあるうか。へたにあけると、ふすまなども、がたがたして、がたごと音をたてるのが、それこそきわだつて聞える。眠たいと思つて横になつて居る時に、蚊が細いかな声で心細そうに「ブーン」と名のつて、顔のあたりにとびまわるの。羽風はなぞかぜまでも蚊の身体相応にあるのこそ、ひどくにくらしい。

きしきしいう車くるまに乗りて歩きまわる人。いったい耳に入らないのかしらと、とてもにくらしい。自分が乗っている時は、その車の持主までがにくらしい。

また、話をする時に、出しゃばつて、自分一人話の先まわりをする者。出しゃばりは総じて子供でも大人でも、ひどくにくらしい。

ちよつと遊びに来ている子供たち、幼児たちを目をかけてかわいがつて、いろいろおもしろい物を与えたとそれに慣れて、いつもやつて来て座り込み、道具をうち散らしてしまふのは、とてもにくらしい。

Figura 17 — Quando há mais paratexto do que texto. Uma página da edição crítica de *O Livro de Travesseiro*, da editora Shôgakukan. O texto da obra (no meio, com linhas em fonte maior e mais espaçadas entre si) se encontra espremido entre duas faixas espessas de paratexto. Uma ilustração explica um detalhe de vocabulário arquitetônico mencionado no trecho (propõe um pictograma e um referente para uma palavra cujo sentido o leitor moderno pode não compreender). Acima, detalhadas notas, marcadas na prosa de Sei Shônagon com números em vermelho; abaixo, uma tradução para o japonês moderno dá uma “versão de autoridade” daquilo que Sei Shônagon realmente “quis dizer”. Muitas vezes, a tradução para o japonês moderno de uma edição crítica não corresponde totalmente à de outra, mesmo em questões cruciais, como quem disse o que, ou entregou o que para quem.



3 CATEGORIA

3.1 ESTA PILHA DE PAPEL

O **Livro de Travesseiro**, na origem, não era um “livro”, pois o formato não existia no Japão da Era Heian: o que havia, provavelmente, era um grupo de folhas esparsas que depois foram coladas ou costuradas juntas, formando um caderno (*sôshi*¹⁴⁰). No século XIII (mais ou menos duzentos anos depois da morte de Sei Shônagon), o Imperador Juntoku¹⁴¹ afirma, em seu tratado de poesia chamado *Yakumomishô*¹⁴², que o texto tinha nomes variáveis, podendo ser referido como *Sei Shônagon* (o nome da autora), *Sei Shônagon Shô* (“anotações de Sei Shônagon”¹⁴³), *Sei Shônagon Sôshi* (“caderno de Sei Shônagon”¹⁴⁴), *Sei Shônagon Makura no Sôshi* (“caderno de travesseiro de Sei Shônagon”¹⁴⁵) ou ainda como *Sei Shônagon Makura* (“travesseiro de Sei Shônagon”¹⁴⁶). No *Kinpishô*¹⁴⁷, o mesmo Imperador Juntoku se refere à obra como *Sei Shônagon Ki* (“registros de Sei Shônagon”¹⁴⁸). O *Mumyôzôshi*¹⁴⁹, obra do final do

¹⁴⁰ *Sôshi* (草子, “folhas”). A expressão *makurazôshi* (枕草子, “caderno de travesseiro” ou “caderno de anotações pessoais”) era um substantivo comum. O conjunto de ideogramas 枕草子 pode ser lido como *makurazôshi* ou *makura no sôshi*. O *no* entre *makura* e *s[ô]shi* é um genitivo, cumprindo a função de nossa preposição “de”. É comum um substantivo composto perder o *no* ao ser grafado como uma palavra só (compare o inglês *pillow book*, sem preposição, ao alemão *Kopfkissenbuch* e ao português “livro **de** travesseiro”). “*Sôshi* [草子] é uma palavra usada em contraposição a *kanshi* [卷子] ou *makimono* [巻物, ‘rolo manuscrito’] para designar manuscritos que em vez de enrolados são costurados juntos. É uma corruptela de *sasshi* [冊子, ‘livro encadernado’], e a escolha dos ideogramas [‘folhas de relva’] é meramente estética [e não etimológica]” (NAGAI, 2011, p.494). Em japonês: 「草子」という名は「卷子」などに対して綴じた書物をさす「冊子」の音便形である。従って「草子」はもともと当て字である。

¹⁴¹ Imperador Juntoku (順徳天皇, 1197–1242).

¹⁴² *Yakumomishô* (八雲御抄, “honoráveis anotações das oito nuvens”).

¹⁴³ *Sei Shônagon Shô* (清少納言抄).

¹⁴⁴ *Sei Shônagon Sôshi* (清少納言草子).

¹⁴⁵ *Sei Shônagon Makura no Sôshi* (清少納言枕草子).

¹⁴⁶ *Sei Shônagon Makura* (清少納言枕).

¹⁴⁷ *Kinpishô* (禁秘抄, “anotações secretas e misteriosas”).

¹⁴⁸ *Sei Shônagon Ki* (清少納言記).

¹⁴⁹ *Mumyôzôshi* (無名草子, “caderno sem nome”).

século XII, se refere à obra como *Makura no Sôshi*, que é o nome hoje utilizado, traduzido como *The Pillow Book* (“o livro de travesseiro”) em inglês, *Notes de Chevet* (“notas de cabeceira”) em francês e, em português, como **O Livro de Travesseiro**, em 2008, e **O Livro do Travesseiro**, em 2013¹⁵⁰.

O título do filme, adaptação do livro, também tem suas flutuações: em inglês, ele se chama *The Pillow Book*, mas a tradução brasileira é **O Livro de Cabeceira**. No Japão, a obra recebe no título o nome de seu diretor britânico (*Piitaa Guriinawei no Makura no Sôshi*, “o livro de travesseiro de Peter Greenaway”¹⁵¹), como que para tranquilizar o espectador japonês de que aquilo **não é** uma adaptação da obra de Sei Shônagon¹⁵².

Há controvérsia inclusive quanto à questão do “travesseiro” do título — qual seria o significado desse travesseiro? Em geral, costuma-se fazer referência a um trecho do final do livro, que consta apenas de algumas versões do manuscrito (e que portanto pode muito bem ser apócrifo), no qual Sei Shônagon recebe de sua Imperatriz uma pilha de papel em branco:

SGK18:S/N, p.467–468 — O EPÍLOGO (TRECHO)

Este livro [*sôshi*] é composto das notas que eu reuni do que escrevi [*kakiatsumetaru*] acerca do que vi com meus olhos e de reflexões que teci em meu espírito, escrevendo quando me encontrava em casa, longe do Palácio, nos momentos em que me sentia entediada. Jamais imaginei que alguém viesse a ler estas palavras. Há passagens que talvez sejam consideradas indiscretas e ofensivas, ou que podem dar a impressão de que sou maldosa ou tagarela. Sinto muito quanto a isso, pois embora eu me propusesse de início a esconder cuidadosamente minhas anotações, elas foram descobertas e terminaram conhecidas de todos, à minha revelia.

Um dia, em que o Alto Conselheiro Korechika trouxe à Imperatriz um maço de folhas de papel para escrever, ela me perguntou:

¹⁵⁰ A controvérsia sobre o uso (ou não) do artigo definido ainda não está resolvida. Como o japonês não tem artigos, a questão recai quase que totalmente na esfera da expressão em português. Uma possibilidade seria imaginar que o título completo é **O Livro do Travesseiro de Sei Shônagon** — nesse caso, ele seria o livro de um travesseiro em **específico** (dando a entender que não existem outros “livros de travesseiro”, o que não corresponde à ideia de *sôshi* na língua de partida). Pode-se imaginar que se trata de um livro que esgota tudo o que se sabe sobre um assunto, como **O Livro do Chá**, **O Livro do Bebê** ou “O Livro Rosa do Coração dos Trouxas”. Eu, por outro lado, acredito que “de” faz mais sentido do que “do”, porque se trata de um **tipo** de livro (como “livro de histórias”, “livro de matemática”, “livro de cabeceira”, “livro de consulta local”, “livro de receitas”, “livro de anotações”, etc.), e não um livro que **pertença** (ou faça referência) a uma data, coisa, lugar ou pessoa específica (como **Diário Oficial da União**, “livro do ano”, **Livro do Graal**, **Livro do Armeiro-Mor**, **Memórias do Cárcere**, ou **Livro da Selva**) ou ainda que se refira a uma profissão ou categoria de pessoas (“livro do professor”, “manual do usuário”) — por outro lado, quando se trata de um nome próprio de pessoa, em português não é necessário o artigo definido (**Livro de Jó**, **O Caderno Rosa de Lory Lamby**, etc.). Outras situações em português nas quais se usa o artigo definido incluem títulos com substantivos abstratos (**O Livro do Desassossego**, **Livro da Lei**, **O Livro do Riso e do Esquecimento**); plurais que se referem a uma totalidade (**Livro dos Mortos**, **Livro das Horas**); ou um conjunto definido de coisas (**Livro das Mil e Uma Noites**, **Uma Aprendizagem** ou **O Livro dos Prazeres**). Quando eu estiver fazendo referência à tradução de 2013, usarei “do”; em outros casos, usarei “de”.

¹⁵¹ *Piitaa Guriinawei no Makura no Sôshi* (ピーター・グリーナウェイの枕草子).

¹⁵² Uma escolha interessantemente simétrica à de Francis Ford Coppola, que, com seu **Drácula de Bram Stoker** (1992), parece estar renegando a tradição cinematográfica do filme de vampiro e buscando (retoricamente) um estado de pureza, anterior ao da invenção do cinema.

- E agora, o que escrever aqui? **Os Registros de História**¹⁵³ já estão sendo copiados no pavilhão do Imperador...
- Penso que daria um ótimo travesseiro, Majestade — eu disse.
- Então toma o maço para ti — sentenciou minha senhora. E foi assim que eu ganhei esta resma de papel¹⁵⁴.

Nagai propõe as seguintes interpretações para a palavra *makura* nesse trecho:

1. O substantivo comum *makurazôshi* significaria “caderno, memorando” (*bibôroku*), “notas, memorando” (*tebikae*) ou “notas, memória” (*kokorooboe*)¹⁵⁵.
2. Um “livro de travesseiro” seria um caderno no qual se anotavam coisas importantes e que não deviam ser mostradas aos outros.
3. O *makura* referir-se-ia simplesmente ao “travesseiro”, roupa de cama.
4. O *makurazôshi* seria um caderno onde se anotam tópicos de poesia (*daishi*)¹⁵⁶.
5. Poderia ser, ainda, uma coletânea de *makurakotoba*¹⁵⁷.
6. O título resultaria de um trocadilho entre ***Shiki*** (o **Registro de História**) e *shiki*, “ato de estender a roupa de cama, ou o resultado dessa ação”¹⁵⁸. Nesse caso, *makura* e *shiki* seriam um par de *kakekotoba*¹⁵⁹.

¹⁵³ **Registros de História** (太史公書, *Tàishīgōngshū* ou 史記, *Shǐjì*; japonês: ***Shiki***; c. 91 a.C.). Livro de História da China, de autoria de Sima Qian (司馬遷, Szuma Chien; 135 a.C.? – 86 a.C.), abrangendo um período de mais de dois milênios.

¹⁵⁴ この草子、目に見え心に思ふことを、人やは見むとすると思ひて、つれづれなる里居のほどに書き集めたるを、あいなう、人のために便なき言ひ過ぐしもしつべき所々もあれば、よう隠しおきたりと思ひしを、心よりほかにこそもり出でにけれ。

宮の御前に、内大臣の奉り給へりけるを、「これに何を書かまし。上の御前には、史記といふ文をなむ書かせ給へる」など宣はせしを、「枕にこそは侍らめ」と申ししかば、「さは、得てよ」とて給はせたりしを、あやしきを、こよや何やと、尽きせず多かる紙を、書き尽くさむとせしに、いとものおぼえぬことぞ多かるや。

¹⁵⁵ *Bibôroku* (備忘録), *tebikae* (手控え), *kokorooboe* (心覚え).

¹⁵⁶ *Daishi* (題詞).

¹⁵⁷ *Makurakotoba* (枕詞). As *makurakotoba* são epítetos fixos, semelhantes aos usados por Homero na **Odisseia**, ou ainda metáforas antigas que se tornaram uma expressão poética, à semelhança das *kenningar* das sagas nórdicas. O epíteto em geral precede um substantivo, que muitas vezes é um nome de lugar (que se imagina estar “apoiando a cabeça” na *makurakotoba*). A prática tem origem religiosa, pois se acreditava que os nomes de lugares ganhavam proteção e destaque ao serem precedidos por uma palavra associada (BOWNAS; THWAITE, 2009, p.270). Assim, por exemplo, no Fragmento 162 (SGK 18:162, p.195), Sei Shônagon faz alusão a um poema de seu pai, Kiyohara no Motosuke, que contém a *makurakotoba* “Fonte de Hashiri”, relacionada às águas límpidas de Ôsaka (*hashiri* pode significar “correndo, rápido”; a ideia seria de que as águas de Ôsaka são límpidas porque correm rápidas). Hoje em dia, considera-se que *makurakotoba* e *utamakura* são duas coisas diferentes; no entanto, como na época de Sei Shônagon as duas palavras eram usadas com referência ao mesmo tipo de técnica prosódica, vamos considerá-las aqui sinônimas.

¹⁵⁸ *Shiki* (敷ぎ).

¹⁵⁹ As *kakekotoba* (掛詞) ou “palavras-pivô” são duplas de palavras, em geral homófonas ou semelhantes, ou ainda duplas de ideias associadas. Por exemplo, no “poema do galo”, (SGK 18: 130, p.244–247), surge a *kakekotoba* “*au saka / Ausaka / Ôsaka*”, que consiste em associar a “ladeira dos encontros” (逢坂, *au saka*) à “barreira de Ôsaka” (antigamente, *Ausaka*, 大坂; em japonês moderno, *Oosaka*, 大阪). Assim, quando dois amantes trocam poemas mencionando a “barreira de Ôsaka”, podem estar expressando o desejo de se encontrarem, ou aludindo a um encontro, etc.

7. Tratar-se ia de uma referência intertextual a um poema do *Wen Xuan*¹⁶⁰.
8. Tratar-se ia de uma referência intertextual a um poema de Bai Juyi¹⁶¹.

(NAGAI, 2011, p.495; adaptação)

A polissemia da palavra é interessante, porque reúne muitos elementos que se atribuem à obra como um todo. **O Livro de Travesseiro** tem muitos trechos com um formato e temática normalmente associados à literatura de testemunho. A obra dialoga intertextualmente com as crônicas históricas da China, de caráter público e laudatório. É nesse sentido que podemos interpretar o epílogo como uma descrição do livro em contraponto aos **Registros de História**, que já estavam sendo copiados “no pavilhão do Imperador” (ou seja, da rival, a Imperatriz Shôshi). Por outro lado, **O Livro de Travesseiro** é um livro íntimo, com muitos trechos que tratam de acontecimentos insignificantes, domésticos e privados. A essa acepção estaria ligada a palavra *makura*, que nós traduzimos como “travesseiro”, mas que na verdade era uma peça de madeira, para apoiar a nuca, à noite (vide Figura 1 e Figura 2, no Capítulo 1). Muitos desses *makura* possuíam um compartimento ou gaveta, onde se podiam guardar objetos privados, como um caderno ou diário.



Figura 18 — O que é um “livro de travesseiro”?

Peter Greenaway encena literalmente a figura de linguagem para questionar os limites entre texto e corpo. Aqui, o livro de travesseiro serve como travesseiro, e o corpo humano serve como papel. Em outras cenas, o corpo humano é comparado ao livro. O papel serve como roupa, e a pele humana é curtida e transformada em pergaminho. A ideia, cara ao desconstrucionismo, de que o corpo é um texto e de que o texto tem corporalidade, é tornada imagem.

A posteridade se encarregou de ampliar o sentido do “travesseiro”, e a Era Pré-Moderna está cheia de “livros de travesseiro” satíricos ou eróticos, mas isso só ocorreu quatro ou cinco séculos depois da morte da autora. Petersen (1992, p.35) afirma o seguinte sobre as conotações da palavra:

¹⁶⁰ *Wen Xuan* (文選; japonês: *Monzen*; século VI). Coletânea chinesa de textos clássicos.

¹⁶¹ Bai Juyi (ou Bo Juyi, 白居易; pelo sistema Wade-Giles, Po Chüi; japonês: 白樂天, Hakurakuten; 772–846). Poeta chinês, o preferido da Corte japonesa da época de Sei Shônagon.

Outro humilde objeto com significados japoneses ocultos é o travesseiro (*makura*). “Dois travesseiros” são uma referência [ao ato sexual]. *Makurae*, ou “ilustrações de travesseiro”, são esplendidamente específicas em suas representações das formas de amar. Komako, [uma personagem] de **O País das Neves**, [romance] de Kawabata Yasunari, oferece um “travesseiro de fogo”. E séculos de poesia japonesa revelam a rica tradição erótica do travesseiro.

No entanto, as associações do *makura* ao erotismo não se aplicam à leitura da obra de Sei Shônagon sem complicações. O erotismo japonês não tem as mesmas conotações nem ocupa os mesmos lugares que o erotismo ocidental, pois a tradição japonesa sempre considerou como natural a atividade sexual e sua representação (em determinados contextos), subvertendo a ideia foucaultiana (FOUCAULT, 1999) de que o controle discursivo da sexualidade seria uma invenção moderna e europeia: “por séculos, objetos, ilustrações, biombos nupciais têm fornecido detalhes das ‘quarenta e sete posições básicas’ [...] os exemplos mais antigos incluem *makurazôshi*, ‘cadernos de travesseiro’” (PETERSEN, 1992, p.27). É bom também lembrar que esses *makurazôshi* “não devem ser confundidos com os *makurazôshi* ou *makura no sôshi* da Era Heian, nem com os diários de Sei Shônagon” (PETERSEN, 1992, p.27). Se, por um lado, a palavra *makura* tem associações eróticas no japonês medieval e moderno, a obra de Sei Shônagon só adquiriu essas conotações em séculos posteriores ao de sua escritura.

Além disso, **O Livro de Travesseiro** é (desde o fim da Antiguidade) usado como livro de consulta sobre tópicos de poesia. A poesia tradicional japonesa faz extenso uso de tópicos fixos, como palavras associadas às quatro estações (*kigo*¹⁶²). Há outras convenções importantes, como as “palavras-travesseiro” (*makurakotoba*) e as “palavras-pivô” (*kakekotoba*)¹⁶³. Essa seria uma explicação não apenas para o título, como para as muitas enumerações encontradas no livro, as famosas “listas de Sei Shônagon”, que alguns defendem ter origem na catalogação de ferramentas a serem utilizadas em poesia. Os títulos de alguns desses fragmentos parecem confirmar essa hipótese; por exemplo: “Coisas que fazem o coração bater mais rápido” (SGK18:27, p.69–70); “Coisas que nos dão saudade do que já passou” (SGK18:28, p.70); “Flores que dão em árvores” (SGK18:35, p.86–88); “Lagos” (SGK18:36, p.88–89); “Pássaros” (SGK18:39, p.95–98); “Coisas elegantes” (SGK18:40, p.98); “Insetos” (SGK18:41, p.98–100); “Coletâneas de poesia” (SGK18:66, p.122); “Assuntos para poemas” (SGK18:67, p.122), e muitos outros.

¹⁶² *Kigo* (季語). Palavras associadas às quatro estações. Por exemplo, a flor da cerejeira (桜, *sakura*, primavera), o cuco (時鳥, *hototogisu*, verão), as folhas tingidas de vermelho (紅葉, *momiji*, outono) e o ano-novo (お正月, *oshôgatsu*, inverno).

¹⁶³ Para uma definição de *makurakotoba* e *kakekotoba*, vide notas 157 e 159.



Figura 19 —
 “O Livro de Travesseiro
 de Peter Greenaway”.
 Capa do programa produzido
 para a estreia japonesa do
 filme, no Cinema Rise, de
 Tóquio. No Japão, a obra
 recebe no título o nome de seu
 diretor (“o livro de travesseiro
 de Peter Greenaway”).

Quando **O Livro de Travesseiro** se apresenta, hoje, ao leitor, ele é um item a mais dentre muitos em uma biblioteca, uma loja ou um *site* de vendas. No Japão, ele é ainda uma página do livro didático e um número de horas do currículo do ensino médio. Ele é um livro “importante”; um “clássico” (*koten*¹⁶⁴). Volume 18 da coleção de edições críticas da Editora Shōgakukan, ele vem dentro de uma caixa de cartolina, tem uma capa branca imitando couro, o nome em dourado. Na prateleira da Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades da minha Universidade, ele se encontra enfileirado com os outros de sua coleção, todos iguais, da mesma cor, numerados em ordem cronológica — a sequência é eloquente: ele vem depois do **Diário de Tosa** e antes de **O Romance do Genji**, exatamente da maneira como se explica a evolução da prosa literária para os alunos japoneses no colégio. O livro moderno operou seu milagre:

¹⁶⁴ *Koten* (古典).

apresentado dessa maneira, trata-se de um texto com identidade fixa, conteúdo homogêneo, disponível a todos igualmente. As notas de rodapé dão o significado “correto” das palavras mais difíceis; uma tradução para o japonês moderno abaixo do texto antigo estabelece o que a autora “quis dizer” (Figura 15). Uma página de **O Livro de Travesseiro** tem exatamente a mesma aparência de outras páginas de outras obras da coleção: são todos clássicos da mesma categoria, sempre os mesmos, e que se apresentam iguais a todos que abrirem esses tomos iguais¹⁶⁵.

3.2 A LINHAGEM DO LIVRO

No entanto, antes de ser esse livro igual aos outros, a materialidade de **O Livro de Travesseiro** passou por muitas metamorfoses. A reprodução mecânica de textos só se consolidou no Japão na Era Pré-Moderna; antes disso, os “textos existiam apenas como manuscritos e a sua disseminação e público leitor eram limitados” (IVANOVA, 2012, p.15). Na Antiguidade e na Idade Média, a posse de um livro tinha um significado bem diferente. Um texto percebido como importante precisava ser copiado e guardado, em geral por famílias ricas ou templos budistas; e o acesso aos livros era difícil e determinava em parte quem era incluído ou não nessas mesmas elites. A essa escassez de manuscritos, vem se somar uma cultura da **transmissão hermética** — a maneira de ler os clássicos, suas “chaves de interpretação”, bem como determinadas técnicas poéticas e outros princípios de diversas artes e correntes filosóficas, eram saberes que não podiam ser passados por escrito e sim do mestre ao discípulo. Muitas vezes, os segredos de um fazer literário ou artístico vinham associados à aura de determinados manuscritos raros, aos quais nem todos tinham acesso: quem detinha a autoridade era aquele que possuía a versão de um texto clássico considerada como a melhor, mais completa ou autógrafa¹⁶⁶.

Copiar um livro inteiro à mão é algo que exige tempo. A mão que copia precisa de tempo para copiar, e além disso precisa ter consigo um texto — que muitas vezes pertence a outra pessoa — pelo tempo necessário para fazer a cópia. Em muitos casos, era necessário esperar

¹⁶⁵ Cf. a descrição que Borges faz da Biblioteca de Babel: “A cada uma das paredes de cada hexágono, correspondem cinco prateleiras; cada prateleira encerra trinta e dois livros, de formato uniforme; cada livro tem quatrocentas e dez páginas; cada linha, umas oitenta letras de cor negra. Também há letras no dorso de cada livro; essas letras não indicam nem prefiguram o que dirão as páginas”. Borges parece estar fazendo um comentário, satírico e filosófico, sobre a homogeneização dos saberes e das línguas, por meio de uma Babel em que todos os livros são iguais em sua materialidade, e onde ainda assim (ou exatamente por isso) reina o caos (BORGES, 1974, p.466).

¹⁶⁶ Talvez fosse possível traçar um interessante paralelo entre os aspectos herméticos da transmissão da literatura japonesa antiga e o logocentrismo derridiano. Essa discussão, no entanto, foge ao escopo desta tese.

anos até que alguém emprestasse o livro e, no caso de obras em diversos volumes, muitas vezes não se conseguia nunca completar a coleção. No **Diário de Sarashina**¹⁶⁷, a Filha de Sugawara no Takasue¹⁶⁸, que pertencia a uma família rica e com amplo acesso à cultura e às artes, inicia a narrativa de sua vida contando como o sonho de sua infância era ir à Capital, não para ver o esplendor da Corte, e sim para poder ler o maior número possível de livros.

Ainda que o processo de impressão por xilogravura já houvesse sido introduzido no Japão na época de Sei Shônagon, ele era usado apenas para a reprodução de orações budistas. Os “livros” que as damas da Corte liam, portanto, eram manuscritos: “a cultura do escriba continuou a dominar a produção de livros até o século XVII” (KORNICKI, 1998, p.87). Quando se inicia a Idade Média japonesa, a maioria dos templos budistas que se especializavam na produção de livros (manuscritos) já possuía um sistema de padronização; no entanto, mesmo a atividade do escriba, por assim dizer, “profissional”, não era centrada em livros em japonês ou em textos de teor primariamente literário, e sim nas escrituras budistas e nos clássicos chineses. Da Antiguidade, a poesia e a prosa literária em japonês que sobreviveu foi principalmente graças a cópias privadas, transmitidas por indivíduos a seus herdeiros. Isso vale mesmo para as antologias poéticas imperiais: ainda que tenham existido cópias oficiais dessas coletâneas de poesia patrocinadas pelo Estado, elas foram perdidas, e os exemplares mais antigos dessas obras estavam inicialmente no acervo de particulares.

A partir do modo de produção do suporte material da literatura japonesa da Antiguidade, podemos destacar três consequências. A primeira se refere à vulgarização tardia desses textos. Como o capital literário era considerado um bem de família, e não um produto de consumo, o hábito de se imprimir textos literários clássicos em japonês só se consolidou no início do século XVII (KORNICKI, 1998, p.92), e foi só então que se criaram as primeiras “versões estabilizadas” desses livros. A segunda consequência diz respeito a variações textuais. Se, por um lado, os templos budistas que produziam livros contavam com revisores e regras editoriais sistematizadas, a cópia particular de manuscritos resultava numa variedade muito maior de textos. Cada copista que reproduziu essas obras literárias pode ter feito suas modificações em manuscritos que não passavam, posteriormente, pelo olho rigoroso de um monge revisor. Em terceiro lugar, quando finalmente se criaram versões impressas dessas obras, vários séculos depois da morte de suas autoras, inicialmente não se levou em conta o fato de existirem diversas linhagens distintas para cada texto.

¹⁶⁷ *Diário de Sarashina* (更級日記, *Sarashina Nikki*).

¹⁶⁸ Filha de Sugawara no Takasue (菅原孝標女, *Sugawara no Takasue no Musume*, c.1008–1059, pertencendo à geração seguinte à de Sei Shônagon).

Alguns textos conheceram versões mais estáveis mais cedo, devido à autoridade de um copista. Assim, os livros que foram copiados pelo importante poeta, político, crítico literário, bibliófilo e editor Fujiwara no Teika¹⁶⁹, no século XIII— dentre eles, o **Diário de Sarashina**, o **Diário de Tosa** e **O Romance do Genji** — conheceram uma menor proliferação de versões divergentes¹⁷⁰. Essas “cópias de autoridade” tinham maior prestígio — em parte pela posição central que Teika ocupava no sistema literário, em parte pelo acesso que, devido a seus laços familiares com a Corte, o poeta teve a manuscritos mais próximos dos “originais”. A autenticidade ganhava força com o colofão¹⁷¹, explicando as circunstâncias em que a cópia foi feita, a quem pertencia o texto copiado, etc. O prestígio de Teika como autor e formador do cânone também assegurou a sobrevivência de muitas dessas cópias.

O mesmo, no entanto, não se pode dizer de **O Livro de Travesseiro**. Se nos limitarmos aos manuscritos que nos foram legados pela Idade Média japonesa, há, ao menos, quatro variantes. As edições críticas da obra de Sei Shônagon são como a **Encyclopædia Britannica** de Borges, em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”: suas páginas apresentam flutuações de conteúdo, de acordo com as convicções do especialista. Os copistas “adulteradores”, e depois os estudiosos de literatura, organizaram o texto de acordo com sua visão de como ele “devia” ser. Segundo Nagai Kazuko, responsável pela introdução da edição crítica da Shôgakukan:

Infelizmente, nenhum manuscrito chegou até nós com o texto tal como Sei Shônagon o escreveu. A cópia mais antiga que existe é de meados da Era Kamakura [ou seja, do século XIII, mais de duzentos anos depois da morte da autora]. O livro em si dá a impressão de ter sido escrito em diversas fases diferentes, com emendas e acréscimos no processo. A isso vem se somar o fato de que foi transmitido de mão em mão, por meio de cópias de cópias de cópias, ao longo de um extenso período, o que resultou na existência de manuscritos divergentes. Dependendo da linhagem de cada manuscrito, encontramos fragmentos diferentes; ou estão faltando fragmentos que encontramos em outras versões; ou ainda os fragmentos são mais longos ou curtos, ou terminam antes ou depois; ou o próprio texto também pode ser discrepante; dentre as muitas diferenças que podem ser encontradas. (NAGAI, 2011, p.14–15)

Para fins de comparação, **O Romance do Genji**, por exemplo, tem três diferentes linhagens de manuscritos que chegaram até nós; mas, ainda que apresentem diferenças entre si, esses textos têm maior concordância do que as linhagens de **O Livro de Travesseiro**. Nagai

¹⁶⁹ Fujiwara no Teika (藤原定家, 1162–1241).

¹⁷⁰ Uma das linhagens de **O Livro de Travesseiro** (*Sankanbon*) pode ter se originado em uma cópia de Teika, mas essa cópia foi perdida, e a hipótese de que Teika teria copiado o livro só tomou força no século XX.

¹⁷¹ **Colofão**. Na tradição portuguesa, “em livros impressos até o século XVI, fórmula indicativa, no rosto, do nome do impressor, título da obra, lugar da impressão, dia, mês e ano em que a impressão foi acabada, e seguida, por vezes, da marca do impressor, geralmente estampada no final da última página” (FERREIRA, 1999, p.501). A palavra está aqui sendo utilizada para traduzir *shikigo* (識語): “em cópias manuscritas ou livros impressos por meio de xilogravura, parte do início ou do final de um volume, com um texto indicando a procedência, data da cópia, nome do copista, etc.” (MATSUMURA, 2008, s/p). Um termo relacionado é *batsubun* (跋文), “texto ao final de um livro” (MATSUMURA, 2008, s/p). Nesta tese, traduzi *batsubun* como “Epílogo”.

afirma que, “se traduzíssemos para uma língua europeia o mesmo trecho dos três diferentes manuscritos do **Genji**, uma comparação lado a lado das diversas traduções revelaria que não há assim tantas diferenças quanto ao conteúdo” (NAGAI, 2011, p.475). As diferenças entre os manuscritos do **Genji** se devem a erros de cópia ou a vocabulário e formas gramaticais que foram sendo esquecidas; já o caso de **O Livro do Travesseiro** não é assim tão simples.

Dos manuscritos em que se baseiam as edições críticas do *Makura no Sôshi*, existem quatro linhagens divididas em dois grupos (Quadro 6). O grupo *Ruisanbon* organiza o material textual de acordo com as categorias em que se classifica tradicionalmente a obra de Sei Shônagon: *topoi* poéticos [...], listas e classificações; “narrativas de um dia e um lugar particular”; e “juízos, ou julgamento segundo um olhar estético da elegância” da Corte (CORDARO, 2006, p.129). Pertencem ao grupo *Ruisanbon* as linhagens do *Maedakebon* e do *Sakaibon*. No entanto, os textos desse grupo não são quase nunca utilizados como base para edições do livro na atualidade — apenas como fonte suplementar.

Quadro 6 — As quatro linhagens de manuscritos de *O Livro de Travesseiro*, divididas em dois grupos.

<p><i>Zassanbon</i> [雑纂本] (manuscritos cujos fragmentos aparentemente não têm ordem definida)</p>	<p><i>Nôinbon</i> [能因本] (usado por André Beaujard; Ivan Morris; Arthur Waley; Peter Greenaway; María Kodama e Jorge Luis Borges; e pela edição da PUC de Lima)</p> <p><i>Sankanbon</i> [三卷本] (atualmente, o mais utilizado no Japão; pela tradução brasileira de 2013; pela tradução para o inglês de 2006; pela edição crítica da Shôgakukan)</p>
<p><i>Ruisanbon</i> [類纂本] (manuscritos organizados por categorias)</p>	<p><i>Maedakebon</i> [前田家本]</p> <p><i>Sakaibon</i> [堺本]</p>

Por outro lado, temos o grupo *Zassanbon*, que adota uma ordem em que se mesclam, em ordem aparentemente não linear, “os três grupos de trechos”, como a “maior parte dos especialistas acredita que originariamente a obra fazia” (CORDARO, 2006, p.130). Pertencem ao grupo *Zassanbon* os manuscritos da linhagem do *Sankanbon* (que se acredita ser a mais antiga, sendo atualmente a mais utilizada no Japão) e a linhagem do *Nôinbon* (que foi a mais usada para determinar o texto durante primeira metade do século XX). Ainda segundo Nagai Kazuko:

Examinando as quatro linhagens [...], atualmente se acredita que a linha *Sankanbon* venha de uma cópia do original e que o *Nôinbon* seja uma cópia dessa cópia. O *Sakaibon* seria uma versão posterior, modificada e ampliada, e o *Maedakebon*, o resultado de uma fusão de uma cópia do *Nôinbon* e do *Sakaibon*. (NAGAI, 2011, p.476)

Acredita-se atualmente que a linhagem do *Sankanbon* venha de uma cópia feita por Fujiwara no Teika, o que lhe confere o peso da autoridade que fixou a recepção do texto literário da Era Heian. Essa linhagem apresentaria, segundo os especialistas, combinações de palavras que correspondem a um uso mais antigo do que as dos trechos correspondentes do *Nôinbon*; no entanto, isso não significa que o *Nôinbon* (e mesmo o *Sakaibon* e o *Maedakebon*) não tenham também trechos de maior antiguidade (NAGAI, 2011, p.476). Wakisaka e Cordaro afirmam que os “títulos nobiliárquicos ou cargos ocupados pelos personagens históricos” (WAKISAKA; CORDARO, 2013, p.38) no *Sankanbon* correspondem melhor ao que se conhece de outras fontes do mesmo período. Além disso, “o estilo do *Nôinbon* é mais aprimorado e clássico, enquanto o *Sankanbon* prima pela oralidade cotidiana, o que estaria em concordância com o teor da matéria escolhida pela autora” (WAKISAKA; CORDARO, 2013, p.38–39).

É interessante notar que Wakisaka e Cordaro atribuem maior autenticidade ao texto que é mais, por assim dizer, “simples” (o *Sankanbon*, que é o que elas traduziram) e que fica implícita em sua avaliação das diferentes versões uma despreferência por aquela que tem um estilo “aprimorado e clássico” (o *Nôinbon*). Por outro lado, Hiroko Shimono, a tradutora japonesa de uma das versões para o castelhano, justifica a escolha contrária:

Ao comparar os textos, os da versão *Sankanbon* são mais coloquiais e a prosa mais seca, ao passo que os da *Nôinbon* têm fortes elementos de refinamento e maior sentimento e elegância; [é por isso que] tradicionalmente se acreditava que a *Nôinbon* era a versão mais próxima do original. No entanto, no momento atual, numerosos investigadores afirmam que a versão *Sankanbon* é a mais próxima do original, e que posteriormente apareceu a *Nôinbon*, ao contrário do que se costumava pensar. [...] A opção adotada pela equipe de tradutores foi a de respeitar a elegância e a beleza do texto de *O Livro de Travesseiro*, tomando como base a versão *Nôinbon*. (SHIMONO, 2002, p.17)

A escolha do manuscrito a traduzir reflete também a imagem que cada tradutor possui da obra. Neste caso, além disso, há o conceito de “linguagem clássica”¹⁷². A preferência das tradutoras brasileiras pelo *Sankanbon* reflete uma visão poética da literatura japonesa como caracterizada por uma “simplicidade enganosa”, baseada em um vocabulário restrito e que evita abstrações (WAKISAKA; CORDARO, 2013, p.40), à qual viria se opor a opção de Shimono, que privilegia a “beleza” e a “elegância” do *Nôinbon*. A oposição coloquial/eloquente e *Nôinbon/Sankanbon* se repete também nas versões em língua inglesa. Não é necessário recuperar aqui a discussão em sua totalidade, mas a concepção de “linguagem clássica”, ora como “simples, clara e concisa”, ora como “bela, elegante e eloquente” é uma polêmica que existe

¹⁷² Há o clássico *lato sensu*, que se refere a toda a literatura japonesa de antes do final do século XIX; mas há também a definição *stricto sensu*, que se limita justamente ao período em que Sei Shônagon estava escrevendo (a Era Heian). Vide Quadro 2.

também na história das literaturas ocidentais: por exemplo, as concepções dos românticos e dos modernistas sobre a arte da Grécia Clássica refletem mais os respectivos ideais estéticos dos movimentos do que uma “simplicidade” ou “complexidade” inerentes à cultura grega. Essa questão precisa ser mencionada, no entanto, pois tem importantes consequências tanto para editores como para tradutores de textos antigos.

Por um lado, ao privilegiarmos as versões “categorizadas” do *Maedakebon*, poderíamos pensar que “uma estética — intrinsecamente ordenada e abrangente — da sensibilidade humana fazia parte de seu *Urtext*” (MORRIS, 1980, p.24). Essa visão de **O Livro de Travesseiro** como compêndio organizado da tradição poética japonesa até o período Heian estaria associada à ideia de que “conteúdo rico como o do *Makura no Sôshi* jamais poderia ter sido reunido casual e aleatoriamente” (MORRIS, 1980, p.24). Por outro lado, se dermos destaque às versões *Zassanbon* do manuscrito, poderíamos afirmar que a aparente aleatoriedade dos textos obedece a um “fluxo associativo de linguagem e de imagens que cruza as fronteiras de diferentes estilos” (MORRIS, 1980, p.27–28).

As duas interpretações da obra, se, por um lado, parecem irreconciliáveis, encerram a descrição de dois gestos retóricos que são efetivamente encontrados no texto de Sei Shônagon. Proponho que esses dois gestos, ao invés de opostos, sejam considerados como complementares. Em primeiro lugar, a tentativa de descrição de um mundo por meio de agrupamentos e hierarquias é uma característica tanto da organização burocrática da Corte e do governo, como das antologias poéticas imperiais (como o *Kokin’wakashû*). Ela se encontra, por exemplo, no trecho “Na Primavera, o Amanhecer”, que organiza a natureza a partir de elementos estéticos. Em segundo lugar, Sei Shônagon está fazendo referência à tradição chinesa, que usa, para fins mnemônicos, compêndios, enumerações e jogos de associações (que, para um olho ocidental, podem ter aparência ilógica, mas têm método).

Por outro lado, está presente aqui um princípio estético japonês, que valoriza o fragmento, o inacabado, a página em branco, dando espaço ao olho para que imagine aquilo que o artista sugeriu, que crie suas próprias associações, e que complemente de forma ativa as lacunas da obra de arte. Por exemplo, o Monge Kenkô¹⁷³, admirador da obra de Sei Shônagon, afirma, no *Tsurezuregusa*¹⁷⁴:

TSUREZUREGUSA, FRAGMENTO 82 — ALGUÉM DISSE AO POETA

Alguém disse ao poeta Ton’a que não se devia encapar rolos de manuscritos com seda fina, pois ela rasga fácil. Ele respondeu:

¹⁷³ Monge Kenkô ou Yoshida Kenkô (吉田兼好; 1283?–1350?). Também conhecido como Urabe Kaneyoshi (卜部兼好), seu nome antes de se tornar monge.

¹⁷⁴ **Ensaio do Ócio** ou *Tsurezuregusa* (徒然草, “folhas que escrevi quando não tinha mais o que fazer”; finalizado *circa* 1331).

— O rolo só fica bonito mesmo quando já está esgarçando em cima e em baixo, e já caíram os enfeites de madrepérola.

Ton'a era um homem de muito bom gosto.

As pessoas dizem que uma coleção de livros fica feia se não são todos iguais. O Monge Kôyû dizia:

— Coleções completas de objetos são coisa para gente sem imaginação. É melhor quando tem alguma coisa faltando.

O Monge Kôyû sabia das coisas.

Alguém me disse:

— As coisas não devem ser todas iguais, nem completas. É bom deixar algo imperfeito. As coisas ficam mais interessantes quando há possibilidades em aberto. Mesmo o Palácio Imperial sempre tem uma parte ou outra ainda por construir.

Também os livros dos sábios de antigamente têm sempre capítulos faltando¹⁷⁵.

(KENKÔ, 2005, p.143–144)

O Monge Kenkô foi crucial para a recepção posterior da obra de Sei Shônagon. O seu *Tsurezuregusa* é, hoje, considerado como um dos três grandes *zuihitsu* da literatura clássica japonesa, juntamente com o *Hôjôki*¹⁷⁶ e *O Livro do Travesseiro* — e ainda que nenhum dos três autores dessas obras considerasse o que estava escrevendo como pertencente a esse gênero, que só foi atribuído a esses livros ao final da Idade Pré-Moderna. O *Tsurezuregusa* se divide em 243 seções, que tratam dos mais diversos assuntos. O autor expressa sua decisão de escrever tudo o que lhe vem à mente, mesmo as coisas mais insignificantes, e designa o livro de Sei Shônagon como um modelo textual. O *Tsurezuregusa* teve profunda influência sobre os intelectuais de gerações posteriores. Durante a Era Edo, foi publicado inúmeras vezes, e se tornou um texto bem conhecido dos habitantes das cidades (SHIMON; CUNHA, 2014, s/p).

Na Idade Pré-Moderna, a recepção de *O Livro de Travesseiro* é parte de um fenômeno de expansão do público leitor. Até o fim da Antiguidade, a leitura e a posse de manuscritos era prerrogativa da aristocracia. No século XVI, já existe um público que vai “além dos aristocratas, guerreiros da classe alta e monges budistas” (IVANOVA, 2012, p.24). Essa nova classe leitora precisava ter não apenas acesso aos textos antigos, como também a comentários e manuais que auxiliassem na leitura “correta” dessa literatura do passado.

¹⁷⁵ 「うすものの表紙は、とく損ずるがわびしき。」と人の言ひしに、頓阿が、「羅は上下はつれ、螺鈿の軸は貝落ちて後こそいみじけれ。」と申し侍りしこそ、心まさりて覚えしか。

一部と有る草子などの、おなじようにもあらぬを見にくしといへど、弘融僧都が、「物を必ず一具にととのへんとするは、つたなきものとする事なり。不具なるこそよけれ。」と言ひしも、いみじく覚えしなり。

「すべて何も皆、ことのととのほりたるはあしき事なり。し残したるを、さてうち置きたるは、面白く、いきのぶるわざなり。内裏造らるるにも、必ず作り果てぬ所を残す事なり。」と、ある人申し侍りしなり。

先賢のつくれる内外の文にも、章段の欠けたる事のみこそ侍れ。

¹⁷⁶ *Hôjôki* (方丈記, “escrito em uma cabana de nove metros quadrados”). Ensaio escrito pelo eremita Kamo no Chômei (鴨長明, 1155–1216). Um dos três *zuihitsu* mais importantes da literatura clássica, juntamente com o *Tsurezuregusa* e o *Livro de Travesseiro*. Tradução brasileira: WAKISAKA, G. *Hôjôki: Ensaio de um Budista em Retiro. Estudos Japoneses*, São Paulo, v.4, 1984. p. 17–37.

Com exceção de um curto texto explicativo, escrito no século XIII e hoje atribuído a Fujiwara no Teika¹⁷⁷, o mais antigo comentário completo de **O Livro de Travesseiro** a chegar até nós data de 1674 e sua autoria é atribuída a Katô Bansai¹⁷⁸. No mesmo ano, Kitamura Kigin¹⁷⁹ publica o seu comentário, o *Shunshoshô*¹⁸⁰, de grande importância na história da recepção da obra de Sei Shônagon, pois é esse livro que “se tornou a edição anotada de **O Livro de Travesseiro** mais lida entre o fim da Era Edo e o Período Shôwa, no pré-guerra (1926–1930), e todas as subsequentes edições anotadas do texto, até 1931, foram baseadas no trabalho de Kigin” (IVANOVA, 2012, p.28). Tanto Bansai como Kigin afirmam ter baseado seu texto em um manuscrito da linhagem *Sankanbon*, mas estudos recentes mostram que eles consultaram, igualmente, versões da linhagem *Nôinbon*, criando um amálgama das duas versões (IVANOVA, 2012, p.44).

O fato de que nem Bansai nem Kigin tenham adotado um manuscrito único de autoridade para o estabelecimento do texto, e sim uma combinação de diferentes fontes, por um lado reflete a prática da época, que buscava confirmar ou determinar o conteúdo de uma obra antiga por meio do cotejo de um máximo de referências. Por outro lado, essa prática contribuiu para a permanente instabilidade do texto, que adquire uma nova apresentação cada vez que passa por um novo editor.

A maneira como **O Livro de Travesseiro** se apresenta para esses dois comentadores é muito diferente, em que pese a grande semelhança das fontes utilizadas por ambos. Bansai organizou o texto em tópicos, capítulos e seções, às quais deu títulos genéricos ou temáticos, agrupando, segundo critérios lógicos e classificatórios, fragmentos que não aparecem juntos em outras versões: a sua edição “é posicionada como um compêndio com forte influência dos estudos chineses, e construída como um trabalho moralmente didático” (IVANOVA, 2012, p.56). Por sua vez, a edição de Kigin não acrescenta intertítulos, usando uma discreta marca de novo parágrafo para sinalizar o início de um fragmento, e mantendo títulos apenas para as listas. Ao contrário de Bansai, “Kigin enfatiza a natureza **não relacional** dos trechos, separando-os como sendo independentes” (IVANOVA, 2012, p.57).

A modernidade se apoderou do texto com outros objetivos. É a partir do século XIX que **O Livro de Travesseiro** passa a ter a função de contraponto literário a **O Romance do Genji**, e a sua “desordem” passa a ser justificada pelo fato de que se tratava de um gênero literário (o *zuihitsu*). A sua linguagem passa a ser interpretada como o modelo clássico mais perfeito (ainda

¹⁷⁷ *Sankanbon Kanmotsu* (三卷本勸物, “notas sobre o *Sankanbon*”, 1228). Cf. Ivanova (2012, p.27).

¹⁷⁸ *Sei Shônagon Makura no Sôshishô* (清少納言枕双紙抄, “comentários sobre **O Livro de Travesseiro** de Sei Shônagon”, 1674), de Katô Bansai (加藤磐斎, 1621–1674).

¹⁷⁹ Kitamura Kigin (北村季吟, 1624–1705). Poeta e erudito.

¹⁸⁰ *Shunshoshô* (春曙抄, “o melhor de ‘Na Primavera, o Amanhecer’”).

que não haja consenso sobre o que seria exatamente essa “perfeição clássica” da linguagem), e a obra de Sei Shônagon passa a integrar o *corpus* de textos de onde se tiram os exemplos e regras do japonês clássico ensinado em sala de aula. É esse texto, o clássico ensinado na escola, que chega às mãos dos tradutores orientalistas no início do século XX. Esses tradutores e seus contextos acrescentaram novas camadas de leitura a **O Livro de Travesseiro**, conforme veremos no Capítulo 4.

Os reveses por que **O Livro de Travesseiro** passou, tanto “em casa” como em tradução e adaptação, são em parte consequência de sua fragmentação e indefinição formal percebida; refletem, também, as peripécias da imagem do Japão na comunidade internacional. O século XIX reescreveu a história do Japão para lhe dar contornos nacionais. Segundo Benedict Anderson, depois da Restauração Meiji, de 1868, a oligarquia japonesa precisava construir sua legitimidade doméstica, e adotou “uma variante do ‘nacionalismo oficial’ da metade do século XIX” na Europa, deliberadamente “tomando por modelo a Prússia-Alemanha dos Hohenzollern” (ANDERSON, 1991, p.21;95–99). Além da base industrial moderna e da cobertura militar, um dos ingredientes indispensáveis à confecção de um país (seguindo essa receita nacionalista do século XIX) seria um recheio de “cultura nacional”. Como ressalta Pascale Casanova, quanto “mais antiga a literatura, mais importante o patrimônio” do país, e maior o seu prestígio junto a seus concorrentes: a “antiguidade é um elemento determinante do capital literário” (CASANOVA, 2002, p.29).

Ora, esse modelo, no caso japonês em específico, era difícil de aplicar a grande parte do que se havia escrito até a década de 1860. A prosa tinha poucos modelos importantes¹⁸¹. Assim, a classificação da escrita feminina como “gênero menor” teve de ser revista. **O Livro de Travesseiro** cumpria uma função importantíssima nesse esquema de coisas: ele seria o primeiro exemplo de um gênero nativo do Japão, o *zuihitsu*¹⁸², que combinava trechos introspectivos a poemas, listas, e crônicas da vida na Corte Imperial. Não interessava o fato de que a palavra *zuihitsu* só começara há pouco a ser usada para categorizar a obra de Sei Shônagon: tratava-se de uma “invenção nacional”, talvez o “mais japonês dos gêneros de prosa”, e aquele que conferiria à literatura do país sua especificidade (HENITIUK, 2008, p.3–4).

A questão da categoria, portanto, parece assombrar **O Livro de Travesseiro** em inúmeros aspectos. É difícil saber se ele foi visto como um livro ou um todo orgânico pela autora; difícil também é saber a que gênero textual pertencem seus trechos autobiográficos, suas listas, seus

¹⁸¹ Na verdade, a história da prosa japonesa está cheia de obras ótimas em todas as épocas. Trata-se aqui de um problema de percepção: os intelectuais do Período Meiji precisavam de modelos literários com uma série de atributos que ecoassem aquilo que eles entendiam como as qualidades da “essência” japonesa e que ao mesmo tempo pudessem se encaixar nos modelos que eles queriam importar da Europa.

¹⁸² Para uma definição de *zuihitsu*, vide a nota 13.

ensaios. Seria uma obra poética? Seria literatura de testemunho? E como organizar seus fragmentos? A questão da desorganização interna transborda para problemas externos, como sua editoração, a apresentação do texto, a tradução. Seu lugar no cânone mudou com o tempo. O gênero literário a que ele pertence foi criado *a posteriori*. A sua existência e seu título foram construídos pela posteridade. É um livro de conteúdo e de estrutura instável. Todas essas dificuldades devem ser levadas em conta no momento da leitura.

3.3 LA NATURE AU SECOND DEGRÉ

Os japoneses têm uma relação bastante intensa com certa ideia de natureza e com o ciclo das quatro estações, não apenas no domínio da arte e da literatura, como no da gastronomia, da moda, dos bens de consumo e dos meios de comunicação de massa. O serviço de previsão do tempo, nos jornais e canais de televisão do Japão, inclui, no outono, o prognóstico do dia do mês em que as folhas tingidas de vermelho vão aparecer em cada cidade; na primavera, a Internet fornece informações sobre onde e quando as cerejeiras vão florir.

As paisagens famosas e pontos turísticos também refletem o ciclo das estações, com lugares célebres pela floração de suas árvores, e outros pelo colorido de suas folhas outonais. É interessante observar também que a mudança das estações no Japão está incorporada à maneira como a nação dá conta de si mesma. A previsão do tempo é uma narrativa de unificação nacional, como o futebol no Brasil: uma experiência orquestrada pela mídia para tomar o país inteiro de assalto, o cor de rosa das flores neutralizando as diferenças regionais.

O amor dos japoneses pela cerejeira é literalmente milenar. Shirane Haruo (2012) estabelece a seguinte cronologia para o culto dessa flor:

No *Man'yôshû*, a palavra “flor” (*hana*) se refere a um amplo espectro de diferentes espécies de plantas e árvores floríferas. A flor mais popular era a da ameixeira do Japão (*Prunus mume*, *ume*); a cerejeira (*Prunus serrulata*, *sakura*) vinha em segundo lugar. Na Era Heian, ao contrário, as principais flores da primavera passaram a ser a cerejeira, e ameixeira e a rosinha da montanha (*Kerria japonica*, *yamabuki*). No *Kokin'wakashû*, a palavra “flor” já se refere primariamente à flor de cerejeira, o que indicaria que esta se havia tornado a flor suprema da primavera¹⁸³. (SHIRANE, 2012; loc.1009)

Eis um exemplo do *Kokin'wakashû*, de autoria da poeta Ono no Komachi (século IX):

花の色は移りにけりないたづらにわが身世にふるながめせしまに
hana no iro wa utsurinikeri na itazura ni waga mi yo ni furu nagameseshi ma ni

¹⁸³ *Hana* (花), *ume* (梅), *sakura* (桜), *yamabuki* (山吹).

As cores das cerejeiras
 Passaram, enquanto contemplava
 As chuvas incessantes,
 Em inútil reflexão
 Sobre a minha vida¹⁸⁴.

Esse *waka* emprega várias palavras com duplo significado, expressando diferentes pensamentos, sejam subjetivos e emocionais, sejam objetivos e descritivos: *nagame* (“chuva contínua; contemplar, mergulhar em reflexão”); *furu* (“decorrer do tempo; chover; envelhecer”). Além disso, a “mudança das cores da cerejeira” é uma metáfora do “declínio da beleza de uma mulher”. O poema pode ser descrito como uma reflexão sobre a transitoriedade da existência humana (SHIMON; CUNHA, 2014, s/p).

A cerejeira é um aglomerado de metáforas associadas. Em Tóquio, as árvores florescem na última semana de março, ou na primeira de abril, deixando o inverno definitivamente para trás e celebrando a primavera. Nesse sentido, a flor de cerejeira é um (re)começo, clichê permanente de discursos de diretores de escola e reitores, saudando os alunos na volta às aulas¹⁸⁵. O cor de rosa desmaiado das flores pode fazer referência ao sexo ou ao erotismo; à beleza da juventude; à suntuosidade da Capital Imperial. Assim como florescem em uníssono, elas fenecem em poucos dias, chuva rosada caindo ao chão. Alguns poemas fazem alusão à semelhança entre a queda de pétalas e a neve (pureza). O curto espaço de tempo em que permanecem floridas tem conotações budistas, e fala da efemeridade da juventude, da beleza, da glória, da vida, do dinheiro, do luxo e das pretensões humanas: as flores que caem são um *sic transit gloria mundi*, um *vanitas vanitatis*, um *memento mori* e um *et in Arcadia ego*. O esplendor das flores pode também ser associado à virtude sem artifícios do samurai, e à disposição do soldado em morrer jovem, no calor da batalha, sem perder a beleza de sua retidão moral (a cerejeira era, por exemplo, associada aos *kamikaze*, durante a Guerra do Pacífico).

A metáfora sobreviveu até a pós-modernidade, e reaparece, por exemplo, em *Norwegian Wood* (1987), de Murakami Haruki¹⁸⁶. Aqui, temos um exemplo de associação entre a flor e a morte:

Passei o dia inteiro na varanda encostado em uma pilastra, contemplando o jardim [...]. Continuei a admirar as flores de cerejeira. Na penumbra primaveril, as flores pareciam uma carne viva irrompendo de uma ferida infeccionada. O jardim se enchia do aroma putrefato, doce e pesado, daquela carne podre. [...] Entrei no quarto e fechei as cortinas, mas o aroma da primavera já havia impregnado todo o ambiente. O aroma

¹⁸⁴ Ono no Komachi (小野小町, 825? – 900?). *Kokin'wakashû*, v.2, “Primavera II”, 113. Tradução de Meiko Shimon (SHIMON; CUNHA, 2014; *KOKIN'WAKASHÛ*, 1995, p.68). Sobre o *Kokin'wakashû*, vide nota 48.

¹⁸⁵ No Japão, o ano letivo se inicia na primeira semana de abril.

¹⁸⁶ Murakami Haruki (村上春樹, 1949 –).

invadia tudo sobre a terra. Mas a única coisa que ele me trazia à mente era um odor pútrido. Dentro do quarto, com todas as cortinas fechadas, odiei mortalmente a primavera¹⁸⁷. (MURAKAMI, 2005, p.301)

Toru, o narrador de *Norwegian Wood*, é um descendente pós-moderno do Genji. Ele expressa, aqui, o sentimento de *mono no aware*, ou “emoção (que sentimos ao nos depararmos com a transitoriedade) das coisas”. Às vezes traduzido como *pathos*, esse conceito central às artes japonesas tem forte influência budista e se refere à “beleza no fluir do tempo”¹⁸⁸ (SHIMON; CUNHA, 2014, s/p).

Assim como a flor de cerejeira, muitas outras metáforas fundamentais da poética japonesa fazem uso de elementos naturais. Podemos recordar as alusões a animais e plantas do “Prefácio” do *Kokin’wakashū*, de Ki no Tsurayuki, que vimos no Capítulo 2. No século XII, baseando-se na concepção de Tsurayuki, o poeta Fujiwara no Shunzei¹⁸⁹ estabeleceu um importante modelo cognitivo e intertextual, segundo o qual a poesia sobre a natureza é **importante para a apreciação** da natureza. Esse modelo soa bastante moderno: seriam a arte e a linguagem as responsáveis por nossas percepções e emoções com relação à natureza? Para os poetas do período clássico japonês, a poesia seria a cultura necessária para essa apreciação.

No entanto, se, por um lado, a poesia aristocrática valorizava a natureza como tema, também é verdade que, na Era Heian, os nobres não saíam quase nunca de casa. O contato com a natureza não era direto, e se dava por meio dos jardins dos palácios, ou por meio de pinturas, desenhos, poemas e relatos. Ou seja, na vida dos nobres do período clássico, a “natureza” se encontrava em toda parte, tanto espacial como psicologicamente, mas se tratava em grande parte de uma natureza reconstruída, de uma imagem mental¹⁹⁰.

Trata-se de um fenômeno que Shirane Haruo (2012) denomina de *nijiteki shizen* ou “natureza secundária”¹⁹¹: a natureza não era vista como algo oposto ao mundo humano, e sim como uma extensão dessa esfera. Esse foi um fator decisivo na construção do imaginário e da estética dos japoneses; a “ênfase não está em como a natureza é, e sim em como ela deveria ser: graciosa e elegante”. A tão difundida noção de que os japoneses são um povo em harmonia com o mundo natural se deve à criação desse conceito, que na verdade é uma temática literária e

¹⁸⁷ O texto citado é da tradução de Jefferson José Teixeira.

¹⁸⁸ *Mono no aware*. Vide nota 33.

¹⁸⁹ Fujiwara no Shunzei (藤原俊成, 1114–1204).

¹⁹⁰ Cf. o episódio do cuco, mencionado na seção 2.4, em que um encontro com a natureza resulta em uma tentativa frustrada de escrever poesia.

¹⁹¹ Natureza secundária (二次的自然, *nijiteki shizen*).

artística para expressão de sentimentos e para reforçar um ideal de ausência de conflitos e de beleza elegante (SHIRANE, 2012, loc.430)¹⁹².

Um exemplo importante é um *chōka* de Nukata no Ookimi¹⁹³. Representante de um dos estágios iniciais do que viria mais tarde a ser a cultura dos nobres da Capital Imperial, essa sacerdotisa-poeta-xamã foi instada a responder uma difícil pergunta. Durante um festejo no palácio, o Imperador perguntou ao Ministro dos Assuntos Internos, Fujiwara no Kamatari¹⁹⁴, qual das duas paisagens teria um maior encanto: as colinas floridas da primavera ou os morros com as folhas tingidas do outono. Nukata responde em lugar do ministro:

¹⁹² Cf. no Ocidente o ideal romântico de comunhão com a natureza, que também depende de uma complexa elaboração cultural.

¹⁹³ Nukata no Ookimi (額田王, c.630–690) é considerada como a primeira poeta “importante” (com estilo individual) da coletânea *Man’yōshū* (KEENE, 1999, p.99). “A primeira fase do *Man’yōshū* é dominada por *kotoba no onna* [言葉女, “mulheres de palavras”], um termo usado para designar mulheres, com trinta ou mais anos de idade, que tinham a tarefa de compor poesia em ocasiões formais, seja usando sua própria voz, seja como *procuradoras* [surrogates] da voz de outra autoridade” (KEENE, 1999, p.92). “A mais importante das damas desse ofício era a Princesa Nukata, que se consolidou como a primeira poeta de distinção do *Man’yōshū* [...]” com oito *waka* e três *chōka*, dos quais apenas dois não são “públicos” (KEENE, 1999, p.99). Nukata no Ookimi foi também namorada do Imperador Tenmu (ancestral de Sei Shōnagon), quando ele ainda era príncipe.

¹⁹⁴ Fujiwara no Kamatari (藤原鎌足, 614–669). Fundador do poderoso clã Fujiwara.

SGK6:16, p.34 — NUKATA NO OOKIMI. *MAN'YŌSHŪ*, V.1, “MISCELÂNEA”, 16
 Quando, libertada dos grillhões
 Do inverno, a primavera chega,
 Os pássaros que silenciavam
 Surgem e cantam,
 As flores que estavam aprisionadas
 Surgem e desabroçam;
 Mas as colinas estão tão cobertas
 Com árvores, que não
 Podemos adentrar para
 Procurar pelas flores,
 E as flores do campo estão tão envoltas
 Em ervas, que não podemos tê-las
 Em nossas mãos.
 Mas quando chega o outono,
 Vemos as ramagens e
 Apreciamos as folhas tingidas de
 Dourado, tomando-as em nossas
 Mãos, e suspiramos se ainda forem
 Verdes, deixando-as nos ramos.
 Esse é o meu único pesar.
 Então, são as colinas outonais que eu amo¹⁹⁵!

Sei Shōnagon também é uma importante voz do processo histórico de estabelecimento da estética da “natureza secundária”. Eis a primeira página de **O Livro de Travesseiro**:

SGK18:1, p.25–26 — NA PRIMAVERA, O AMANHECER

Na primavera, o amanhecer. As bordas das montanhas que, lentas, vão clareando, o céu que se ilumina, e as nuvens, violetas, finas, deslizando sobre os cumes.

No verão, a noite. Com lua, claro, mas também no escuro, quando os vagalumes voam, desordenados; ou só um, ou dois, ou mais, brilham leves; ou quando chove, é tão bonito.

No outono, o entardecer. Quando o sol se põe, brilhando perto das encostas, e, de três em quatro, ou de dois em três, os corvos passam, voando apressados de volta ao ninho, é tão triste, e ao mesmo tempo, tão bonito. Se os gansos selvagens voam enfileirados e se veem, pequenos, ao longe, é ainda mais bonito. Quando o sol já se pôs, e se pode ouvir o som do vento e o canto dos insetos, então nem se fala.

No inverno, as manhãs, bem cedinho. As manhãs de neve, é claro, mas também as manhãs muito brancas de geada, ou nem isso, as manhãs apenas muito frias em que os servos correm de uma peça para outra, reacendendo os braseiros e trazendo mais carvão: como a cena combina com essa época do ano! Mas lá pelo meio-dia o frio diminui, e as brasas se cobrem de cinza branca, e ninguém se importa em reavivá-las¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Tradução do poema de Meiko Shimon (SHIMON; CUNHA, 2014, s/p; *MAN'YŌSHŪ*, 1994, v.6, p.34).

¹⁹⁶ 春は、あけぼの。やうやう白くなりゆく、山ぎは少し明かりて、紫だちたる雲の細くたなびきたる。夏は、夜。月のころはさらなり、闇もなほ、螢の多く飛びちがひたる。また、ただ一つ二つなど、ほのかにうち光りて行くもをかし。雨など降るもをかし。秋は、夕暮れ。夕日のさして山の端いと近うなりたるに、鳥の寝どころへ行くのとて、三つ四つ、二つ三つなど、飛び急ぐさへあはれなり。まいて雁などの連ねたるが、いと小さく見ゆるは、いとをかし。日入り果てて、風の音、虫の音など、はた言ふべきにあらず。冬は、つとめて。雪の降りたるは、言ふべきにもあらず、霜のいと白きも、また、さらでもいと寒きに、火など急ぎおこして、炭持て渡るも、いとつきづきし。昼になりて、ぬるくゆるびもていけば、火桶の火も白き灰がちになりてわろし。

Encontramos, em “Na Primavera, o amanhecer”, ecos intertextuais do poema de Nukata no Ookimi, citado anteriormente. O mais importante deles é como o texto se originou: nos dois casos, trata-se de uma resposta a uma pergunta (imperial e pública para Nukata, talvez meramente retórica para Sei Shônagon) sobre o que há de melhor em cada época do ano. A essa concepção estilizada da natureza se soma o prestígio associado à cultura chinesa. No poema de Nukata no Ookimi, é possível se observar elementos japoneses (a dicção para que seja recitado em público, o formato que cria suspense, a decisão de se compor o poema em japonês, a descrição de uma paisagem local); no entanto, o estilo chinês também está presente: a poesia japonesa raramente faz uso de argumentações e listas de prós e contras, e “o paralelismo na expressão indica claramente a influência chinesa [... :] o poema é prova do nível da influência literária chinesa sobre a poesia das mulheres da Corte” (KEENE, 1999, p.101–102)¹⁹⁷.

Presente nos dois textos também está a suposição, tida como óbvia, de que o assunto “estações do ano e suas associações estéticas” interessaria a uma plateia ou a um público leitor. Alguns fragmentos de Sei Shônagon podem ser considerados como “privados”, ou ainda “autobiográficos”; não é o caso de “Na Primavera, o amanhecer”, cujo estado de polimento formal, cuidado com os ritmos, uso preciso de pausas e suspenses, repetição astuta de palavras e imagens, expansão gradativa do comprimento das frases e parágrafos, preparação do anticlímax, etc., nos levaria a concluir que se trata de uma peça de circunstância que foi posteriormente anotada e reescrita para divulgação.

É evidente o diálogo intertextual entre **O Livro de Travesseiro** e o *Kokin'wakashû*, ao retomar as categorias da natureza, o ideal de elegância aristocrática, e aceitar como evidente a organização sistemática (no Ocidente, dir-se-ia “enciclopédica”) dos tópicos poéticos em um mundo ordenado, harmonioso e hierárquico. O *Kokin'wakashû* é uma antologia poética de vários autores, compilada por ordem imperial, com 1.100 poemas distribuídos em vinte livros e classificados por tópico (amor, estações do ano, viagens, etc. — vide Quadro 7). Um dos compiladores foi Ki no Tsurayuki, e a compilação terminada em 913 ou 914 (Era Heian). Ainda que, absorvendo uma preferência vinda da China, a antologia anterior (o *Man'yôshû*, compilado no século VIII) já demonstrasse uma especial atenção dispensada ao outono e à primavera, o *Kokin'wakashû*, provavelmente inspirado nos últimos volumes do *Man'yôshû*, tem sua estrutura totalmente constituída por “aglomerados tópicos” (*topical clusters*) (SHIRANE, 2012, loc.917). Esses tópicos não eram originalmente rotulados (ainda que todas as atuais edições façam questão de rotulá-los); eles eram “implícitos, porém cuidadosamente organizados,

¹⁹⁷ Keene acrescenta ainda que isso pode soar surpreendente, já que “é frequente se dizer que o estudo do chinês era confinado aos homens” (KEENE, 1999, p.99).

dispostos em sequência temporal, de maneira a criar uma ordem maior, tanto temporal como cosmológica” (SHIRANE, 2012, loc.917). Assim, a antologia começa com o início da primavera e o Ano-Novo (lunar)¹⁹⁸, evoluindo para a neblina, o rouxinol, as ervas que brotam do chão depois de derretida a neve, os salgueiros, as ameixeiras em flor, seguidas pelas cerejeiras em flor, etc., etc., etc., como que contando uma história da evolução gradual das estações por meio das tópicas poéticas (vide um exemplo no Quadro 8).

Segundo Rodd, “os poemas [do *Kokin’wakashû*] estão dispostos em categorias formais, dentro das quais há como que um senso natural de sequência e progressão” (1984, p.20). Essa ordem do ciclo das estações está presente também em **O Livro de Travesseiro**, ainda que de maneira mais “solta”: o texto de abertura é uma espécie de “resumo das quatro estações”, destacando o que há de melhor em cada uma delas, e é seguido por outros fragmentos (2 a 7) que tratam do Ano-Novo e dos eventos e rituais que marcam a transição do inverno para a primavera. A ordem cíclica ou cronológica parece ser esquecida, depois dessa parte da abertura; no entanto, a retomada de eventos, cores, plantas, pessoas e outras categorias que marcam a passagem das estações dá à obra de Sei Shônagon uma sólida base de *tropos* poéticos (que, em sua maioria, são os mesmos do *Kokin’wakashû*) calcados na ideia de que a percepção estética do mundo se dá por meio de elementos da natureza que criam um ritmo sobreposto ao do passar do tempo linear.

Além disso, ainda que a crítica literária moderna e contemporânea não classifique o texto como sendo um *nikki*, nem um *monogatari*, **O Livro de Travesseiro** faz uso de mecanismos dos dois gêneros textuais, combinando narrativas em terceira pessoa a trechos confessionais. Ao tempo, visto como ritmado e cíclico, das estações (tópico tradicionalmente atribuído à poesia), está sobreposto o tempo cronológico dos acontecimentos matrimoniais, históricos e políticos (que deveria, em princípio, ser registrado pelos *nikki* oficiais ou privados).

¹⁹⁸ O calendário “lunar” (ou “lunissolar”) utilizado na Antiguidade japonesa é o mesmo da tradição chinesa. Em termos simplificados, o “primeiro mês” desse calendário corresponderia ao “início da primavera”, que tradicionalmente não ocorria em março, e sim, no mais das vezes, no que nós chamamos de fevereiro. O Ano-Novo chinês, calculado pelo calendário lunar e comemorado até hoje em diversos países da Ásia, geralmente cai ao fim do nosso janeiro ou na primeira semana de fevereiro.

Quadro 7 — Organização dos poemas do *Kokin'wakashû*, por tópicos, em vinte livros.

1	Primavera I	春歌 上
2	Primavera II	春歌 下
3	Verão	夏歌
4	Outono I	秋歌 上
5	Outono II	秋歌 下
6	Inverno	冬歌
7	Comemorações	賀歌
8	Despedidas	離別歌
9	Viagens	羈旅歌
10	Nomes de Coisas	物名
11	Amor I	恋歌 一
12	Amor II	恋歌 二
13	Amor III	恋歌 三
14	Amor IV	恋歌 四
15	Amor V	恋歌 五
16	Luto	哀傷歌
17	Diversos I	雜歌 上
18	Diversos II	雜歌 下
19	Formas Diversas	雜體
20	Poemas da Corte	大歌所御歌

Os episódios narrados têm uma estrutura interna que respeita, na maioria das vezes, a concepção de tempo linear e o modo narrativo sequencial (por exemplo, o episódio da gata imperial e do cão Okinamaro, Fragmento 6; ou ainda o da aposta sobre a montanha de neve, Fragmento 83). No entanto, a maneira como esses fragmentos está disposta dentro da estrutura geral da obra não é linear nem cronológica: o Fragmento 5, por exemplo, narra acontecimentos que pertencem à mesma época que o episódio descrito no Fragmento 222; o Fragmento 100 se refere a um período anterior; e os textos 74, 128 e 155, a uma época intermediária. Os episódios, lidos isoladamente, obedecem a uma construção temporal de *monogatari*; no entanto, se vistos em conjunto, eles parecem ter sido escritos ao sabor das reminiscências, como sói acontecer em obras memoriais ou confessionais.

Do ponto de vista de um leitor moderno, há sempre a tentação de ler “Na primavera, o amanhecer” como poesia, pois se trata de um texto que tem muito em comum com o que consideramos hoje como o poético — tanto do ponto de vista da linguagem, como do tema e da forma. No entanto, eu poderia contra-argumentar que o “primeiro leitor” (ou o “primeiro ouvinte”) do texto tinha um conceito bastante específico daquilo que podia ser considerado como poético, e que esse tipo de prosa ritmada, em parágrafos, não estava incluído nessa classificação. O poema de Nukata no Ookimi que eu citei pertencia a uma época anterior a **O Livro de Travesseiro**, durante a qual ainda se compunham muitos *chôka*¹⁹⁹, ou poemas longos,

¹⁹⁹ *Chôka*. Vide nota 57.

mas quando Sei Shônagon entra para o serviço da Corte o monopólio formal da poesia em língua japonesa já é do *waka/tanka*²⁰⁰, ou poema curto, que tipicamente tem 31 “moras” (ou, seguindo uma tradição orientalista, cinco “versos” de 5-7-5-7-7 “sílabas”). Talvez uma primeira interpretação a ser feita do trecho deva buscar aquilo a que Hans-Georg Gadamer (1997, p.435) se referia, ao dizer que o “compreender deve ser pensado menos como uma ação da subjetividade do que como um retroceder que penetra em um acontecer da tradição” (ainda que, muito obviamente, outras leituras possam ser feitas, também).

Quadro 8 — Exemplo de aglomerados tópicos progressivos no *Kokin'wakashû*: os livros do outono e do inverno.

4	Outono I	秋歌 上
	início do outono	秋立つ日
	o vento de outono	秋風
	Festival <i>Tanabata</i>	なぬかの日
	a lua de outono	秋のよの月
	insetos	虫
	o grilo <i>matsumushi</i>	松虫
	cigarras de outono	ひぐらし
	gansos selvagens	はつかり
	veados	しか
	a flor da lespedeza	萩 <i>hagi</i>
	o orvalho branco	白露 <i>hakuro</i>
	a flor da valeriana amarela	女郎花 <i>ominaeshi</i>
	a flor do eupatório	藤袴 <i>fujibakama</i>
	a espiga da eulália	尾花 <i>obana</i>
	as plantas do outono	秋の野の草
5	Outono II	秋歌 下
	chuva	雨
	a cor das folhas de outono	紅葉
	o crisântemo	菊
	a queda das folhas de outono	もみぢちりけり
	o fim do outono	秋はくるらむ
	o fim do nono mês	月のつごもりの日
6	Inverno	冬歌
	início do inverno	冬
	neve	雪
	as flores da ameixeira na neve	梅花にゆき

Quando se trata de um clássico *a posteriori*, como **O Livro de Travesseiro**, ou ainda os outros diários femininos da Corte de Heian, é mais difícil de se determinar quais sejam os precursores (e talvez uma investigação exaustiva a respeito desse tópico esteja de antemão fadada ao fracasso, devido à distância temporal, à fragmentação e à perda). Conforme já mencionei no Capítulo 2, a relação da autora com o poético é ambígua e conflituosa — vinda de uma família de exímios poetas, ela se sente intimidada pelo próprio peso de seus antecessores. No entanto, como fica claro se pusermos lado a lado o poema de Nukata e “Na primavera, o

²⁰⁰ *Tanka* ou *waka stricto sensu*. Vide nota 56.

amanhecer”, o tema, a sensibilidade, os ritmos e alguns procedimentos retóricos de que Sei Shônagon faz uso — de uma maneira toda sua — já estavam em circulação desde muito tempo na cultura letrada em japonês.

3.4 ARQUEOLOGIA DOS CONHECIMENTOS BENÉVOLOS

As listas aparentemente arbitrárias de **O Livro de Travesseiro** levaram Peter Greenaway a “imaginar a possibilidade de um dia adaptar os seus ‘excêntricos deleites taxonômicos’ para a forma de filme” (ELLIOT; PURDY, 2008, p.262). O filme **O Livro de Cabeceira** faz referência ao conceito foucaultiano de “heterotopia”²⁰¹, e às enumerações de Jorge Luis Borges: “aqui, como é frequente na obra de Greenaway, a ‘certa enciclopédia chinesa’ que fascinou inicialmente a Borges, depois a Foucault, não está muito distante” (ELLIOT; PURDY, 2008, p.262).

O primeiro parágrafo de **As Palavras e as Coisas**, porque emblemático da postura de Greenaway — e da de Foucault — com relação aos sistemas de conhecimento, e ainda porque ele é central à minha argumentação, precisa ser citado na íntegra.

Este livro tem local de nascença em um texto de Borges. No riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento — do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia —, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que amansam para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. Esse texto cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde está escrito que “os animais se dividem em: *a*) pertencentes ao Imperador, *b*) embalsamados, *c*) domesticados, *d*) leitões, *e*) sereias, *f*) fabulosos, *g*) cães em liberdade, *h*) incluídos na presente classificação, *i*) que se agitam como loucos, *j*) inumeráveis, *k*) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, *l*) *et cetera*, *m*) que acabam de quebrar a bilha, *n*) que de longe parecem moscas”. No deslumbramento desta taxonomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a nua impossibilidade de se pensar *isso*. (FOUCAULT, 2013, p.7)

O “texto de Borges” de que “nasceu” “este livro” é “O Idioma Analítico de John Wilkins”, do livro **Outras Inquisições**, de 1952. No contexto dessa inquisição, Borges contrapõe as classificações de John Wilkins²⁰² às de outros autores, que também têm algo de absurdo e poético (BORGES, 1974, p.706–709).

Borges afirma que a décima quarta edição da **Encyclopædia Britannica** “suprime o verbete sobre John Wilkins” (BORGES, 1974, p.706). Essa supressão, no entanto, não é tão grave como parece, pois o artigo sobre Wilkins era “trivial”, de “meras circunstâncias biográficas”. O

²⁰¹ Vide seção 5.2.

²⁰² John Wilkins. Teólogo e linguista inglês do século XVII. Como é comum no universo ficcional de Borges, é difícil separar a figura histórica da personagem inventada.

ensaio de Borges parece querer corrigir esse problema — propõe, no lugar do verbete banal, uma reflexão sobre a obra “invisível” de Wilkins — fadada ao fracasso, como a de outro personagem de Borges, Pierre Menard. As categorias de Wilkins têm, para Borges, beleza poética: “a beleza figura na décima sexta categoria; é um peixe vivíparo, oblongo”. Em seguida, como que por distraída associação, afirma:

Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências recordam as que o Doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa, que se intitula **Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos**. Em suas remotas páginas, está escrito que os animais se dividem em [...] (BORGES, 1974, p.708)

É só então que Borges introduz a enumeração que tanto fascinou Foucault. De todos esses textos, apenas o **Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos** é fictício; todas as outras classificações e linguagens sintéticas mencionadas realmente existiram. O Doutor Franz Kuhn, orientalista alemão, é responsável por uma importante tradução do romance chinês **O Sonho do Quarto Vermelho**²⁰³, muito admirada por Borges e resenhada por ele em 1937 (BORGES, 2008b, p.214–215). A própria enciclopédia chinesa pode ter origem nas remotas páginas de outra enciclopédia: a 11^a. edição da **Britannica**, de 1910, que teve papel fundamental na formação do imaginário borgeano²⁰⁴. Balderston (2000, p.180–181) destaca o volume 6 dessa coleção, onde há um verbete extenso sobre a China, sua geografia, população, cultura e história. A parte sobre literatura chinesa é de autoria de Herbert Allen Giles²⁰⁵, e inclui o seguinte parágrafo:

[Uma enciclopédia chinesa intitulada *T'u Shu Chi Ch'êng*²⁰⁶], com o objetivo de abranger todas as divisões do conhecimento, tinha seu conteúdo distribuído em seis categorias principais, as quais, por falta de melhores equivalentes, podem ser vertidas como: (1) o Céu; (2) a Terra; (3) o Homem; (4) as Artes e Ciências; (5) a Filosofia e (6) a Ciência Política. Essas categorias eram subdivididas em 32 classes [...]; por exemplo, a categoria “Céu” é subdividida em quatro classes [...]: (a) o Arco Celeste e suas Manifestações; (b) as Estações; (c) a Astronomia e a Matemática e (d) os Fenômenos

²⁰³ **O Sonho do Quarto Vermelho** (*Hónglóu mèng*, 紅樓夢). Romance chinês de meados do século XVIII, de autoria de Cao Xueqin. É considerado o romance mais importante da literatura chinesa.

²⁰⁴ *Borges was fascinated by encyclopedias, dictionaries, manuals and literary histories, and his list of favorite books includes such titles as [...] the eleventh edition of the **Encyclopædia Britannica**. [...] Borges retained an astonishing amount of information from his reading of the encyclopedia, and it is as important in his formation as a writer as the **Oxford English Dictionary** was for Auden or Plutarch for Shakespeare, if not more so* (BALDERSTON, 2000, p.176).

²⁰⁵ Herbert Allen Giles (1845–1935). Sinólogo britânico, tradutor dos **Analectos**, professor de chinês da Universidade de Cambridge. Criador de um sistema de transcrição do chinês chamado Wade-Giles. Seu filho, Lionel Giles (1875–1958), traduziu **A Arte da Guerra**.

²⁰⁶ *T'u Shu Chi Ch'êng*, hoje romanizada como *Gǔjīn Túshū Jíchéng* (古今圖書集成, **Coleção Completa de Figuras e Textos Antigos e Modernos**) e conhecida também como **Enciclopédia Imperial**. Grande obra de referência, escrita na China entre 1700 e 1725. Era composta de 10.000 “tomos”, divididos em seis grandes categorias, 32 subdivisões e 6.117 “verbetes”.

Naturais. Abaixo dessas classes, temos os termos individuais — e é aqui que o estudante estrangeiro pode ter muitas dificuldades de compreensão. Por exemplo, a classe (a) inclui a Terra, em seu sentido cosmogônico, como a mãe da humanidade; o Paraíso, em seu sentido original de Deus; o Princípio Dual na natureza; o Sol, a Lua e as Estrelas; o Vento; as Nuvens; o Arco-Íris; o Trovão e o Raio; a Chuva; o Fogo; *et cetera*. No entanto, a Terra é ela mesma uma categoria geográfica, e todos os estranhos fenômenos relacionados a muitos dos itens da classe (a) estão registrados na classe (d). A categoria número 6, intitulada “Ciência Política”, contém classes como Cerimonial, Música e Administração de Justiça, juntamente com Artes Aplicadas, o que impede o estudo da obra com facilidade, a menos que haja um prévio estudo cuidadoso da sua estrutura²⁰⁷. (GILES, 1910, p.230)

O “estudo cuidadoso da sua estrutura” foi realizado pelo filho de Giles, Lionel, que em 1911 publicou um minucioso **Índice Alfabético para a Enciclopédia Chinesa T'u Shu Chi Ch'êng** (Giles, 1911). O início da introdução desse livro é de especial interesse para a minha discussão, tanto pelos detalhes que o aproximam da enciclopédia de “John Wilkins”, quanto por aqueles que Borges escolheu modificar:

Os chineses começaram muito cedo em sua história literária a compilação de dicionários e de outras obras de referência, cuja utilidade, no entanto, era muito restrita, devido à ausência de um alfabeto. Consequentemente, eles tiveram de desenvolver muitos métodos desajeitados de organização, o mais antigo dos quais era a divisão por assunto. Esse sistema é empregado no *Ērh Ya*²⁰⁸, um antigo guia para o correto uso de vocábulos, provavelmente do século V a.C., e seu uso em obras conhecidas como *lei-shu* ou “enciclopédias” persistiu até os dias de hoje. Eis as dezenove classes ou categorias do *Ērh Ya*: (1) Explicações; (2) Vocábulos; (3) Instruções²⁰⁹; (4) Relacionamentos; (5) Prédios; (6) Utensílios; (7) Música; (8) o Céu; (9) a Terra; (10) os Montes; (11) as Montanhas; (12) Rios; (13) Plantas; (14) Árvores; (15) Insetos; (16) Peixes; (17) Pássaros; (18) Bestas; (19) Animais Domésticos. Note-se como são vagas as três primeiras divisões, assim como é grosseira a classificação como um todo²¹⁰. (GILES, 1911, p.v)

²⁰⁷ *Intended to embrace all departments of knowledge, its contents were distributed over six leading categories, which for want of better equivalents may be roughly rendered by (1) Heaven, (2) Earth, (3) Man, (4) Arts and Sciences, (5) Philosophy and (6) Political Science. These were subdivided into thirty-two classes [...]; thus, the category Heaven is subdivided into four classes [...]: (a) The Sky and its Manifestations, (b) The Seasons, (c) Astronomy and Mathematics and (d) Natural Phenomena. Under these classes come the individual items; and here it is that the foreign student is often at a loss. For instance, class (a) includes Earth, in its cosmogonic sense, as the mother of mankind; Heaven, in its original sense of God; the Dual Principle in nature; the Sun, Moon and Stars; Wind; Clouds; Rainbow; Thunder and Lightning; Rain; Fire, &c. But Earth is itself a geographical category, and all strange phenomena related to many of the items under class (a) are recorded under class (d). Category No. 6, marked as Political Science, contains such classes as Ceremonial, Music and Administration of justice, alongside of Handicrafts, making it essential to study the arrangement carefully before it is possible to consult the work with ease.*

²⁰⁸ *Ērh Ya*, hoje romanizado como *Ēryă* (爾雅, de difícil tradução, mas talvez equivalente a “o chinês correto ao seu alcance”). O mais antigo dicionário chinês de que se tem notícia.

²⁰⁹ Na verdade, essas três primeiras classes se referem a diferentes partes do discurso, e não são vagas como Giles as acusa de serem.

²¹⁰ *The Chinese began at an early date in their literary history to compile dictionaries and other works of reference, the usefulness of which, however, was much restricted owing to the lack of an alphabet. Of the clumsier methods of arrangement which in consequence they found it necessary to adopt, the oldest is division according to subject. This system is employed in the Ērh Ya [爾雅], an ancient guide to the correct use of terms probably dating from*

Se a citação do Giles pai tem o “*et cetera*” que vamos encontrar em “O Idioma Analítico”, a explicação do Giles filho (que seria, no entanto, bem mais difícil de provar que Borges conheceu) parece mais próxima de uma primeira leitura possível do **Empório Celestial**, pois Lionel Giles chama a atenção para a crueza e indefinição do **Êrh Ya**, apontando, como o faz o Doutor Franz Kuhn²¹¹ em “John Wilkins”, as “ambiguidades, redundâncias e deficiências” (BORGES, 1974, p.708) dessa enciclopédia chinesa, que ele atribui à “ausência de um alfabeto” (GILES, 1911, p.v). Conforme pretendo discutir em mais detalhes no Capítulo 5, a inferioridade da escrita chinesa frente à europeia é um lugar comum do discurso orientalista. As diferenças culturais são vistas em termos de uma falta — ainda que o sistema de escrita chinês seja, na verdade, muito mais vasto e complexo do que o ocidental. Em sua “racionalidade ocidental”, Lionel Giles pretende “consertar” os “defeitos” da enciclopédia chinesa, criando para ela um índice alfabético, e resolvendo o problema de sua “utilidade restrita”. Borges, por outro lado, reverte o triunfante orientalismo britânico e expõe em seu texto o absurdo de todos os sistemas classificatórios, mesmo os que se apresentam como mais sensatos e “ocidentais”, comparando-os à enciclopédia chinesa com o objetivo de denunciar a sua irrestrita inutilidade diante do heterogêneo universo, “que outros chamam de Biblioteca” e que inclui “milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos” e “a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro” (BORGES, 1974, p.465;467-468).

Borges parte da observação de uma obra de referência, para encontrar beleza estética numa tentativa filosófica, e criar uma obra fictícia, onde se encontra uma lista estranha, inventada como que para demonstrar as possibilidades poéticas das categorizações. Já Foucault inicia seu livro — que pertence ao domínio da filosofia e das ciências sociais — citando essa lista de ficção, denominando as listas incongruentes, “encontradas tão frequentemente em Borges”, de “**heterotopias**”: elas “inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem” (FOUCAULT, 1992, p.7). Nas páginas seguintes, Foucault descreve como partiu dessa erosão linguística para elaborar algumas hipóteses desenvolvidas em **As Palavras e as Coisas**.

the 5th century b.c., and its use, in the class of works known as lei-shu [類書] or “encyclopaedias”, has persisted down to the present day. The following are the 19 classes or categories of the Êrh Ya: (1) Expositions [詁]; (2) Terms [言]; (3) Instructions [訓]; (4) Relationships [親]; (5) Buildings [宮]; (6) Utensils [器]; (7) Music [樂]; (8) Heaven [天]; (9) Earth [地]; (10) Hills [丘]; (11) Mountains [山]; (12) Rivers [水]; (13) Plants [草]; (14) Trees [木]; (15) Insects [蟲]; (16) Fishes [魚]; (17) Birds [鳥]; (18) Beasts [獸]; (19) Domestic Animals [畜]. The vagueness of the first three divisions will be noted, as also the crudeness of the classification as a whole.

²¹¹ O fictício Doutor Franz Kuhn de Borges, não o “verdadeiro” Doutor Franz Kuhn.



Figura 20 — *T'u Shu Chi Ch'êng*, um possível protótipo para o fictício *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*, de Borges. Esta enciclopédia chinesa do século XVIII tinha mais de oitocentas mil páginas. Foram feitas apenas 64 cópias da primeira edição, quase todas perdidas.

No entanto, o primeiro parágrafo do “Prefácio” de Foucault encerra, na sua aparente simplicidade, diversas camadas intertextuais. À primeira vista, trata-se de um professor universitário, na introdução de seu novo livro, narrando a curiosa anedota de como teria tido a ideia de escrevê-lo. É o *topos* corriqueiro da abertura de uma narrativa pelo acontecimento — aparentemente banal — que primeiro chamou a atenção do narrador para o assunto de que ele vai tratar nas próximas páginas, cujo exemplo mais citado seria a abertura de **Madame Bovary**, de Flaubert:

Nós estávamos na Sala de Estudos, quando o Diretor entrou, seguido de um novato com roupa de burguês e de um servente que carregava uma grande carteira. Os que estavam dormindo se acordaram, e um a um se ergueram, como que surpreendidos em seu trabalho²¹². (FLAUBERT, 1983, p.35)

O “nós” desse parágrafo, presente apenas no primeiro capítulo, refere-se ao narrador (e a seus colegas de aula), no momento em que ele primeiro viu Charles Bovary. Em Flaubert, o efeito desejado é óbvio — trata-se de um princípio programático do realismo:

O *incipit* de *Madame Bovary* se instala na massiva evidência de um estar-aí. A escritura realista enuncia o inominável, dá forma de necessidade ao arbitrário, faz coincidir o sujeito linguístico e o sujeito textual, funda o verossímil sobre a *mise en scène* de um processo de enunciação: aqui, o “nós” inicial, figura retórica do “ponto de vista”. Na

²¹² *Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.*

verdade, trata-se de um engodo: esse “nós” mediatiza o referente, e o transforma em espaço-tempo, preso em uma armadilha, eis que já vivido por um ser textual. (DIDIER, 1983, p.443)

Borges, por sua vez, revisita o *topos*, complicando-o consideravelmente, na abertura de seu conto “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”:

Devo à conjugação de um espelho e de uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar. O espelho inquietava o fundo de um corredor, em um sítio da Rua Gaona, em Ramos Mejía; a enciclopédia falazmente se chama *The Anglo-American Cyclopedia* (New York, 1917), e é uma reimpressão literal, mas também morosa, da *Encyclopædia Britannica*, de 1902. O fato se produziu haverá uns cinco anos. Bioy Casares havia jantado comigo nessa noite, e fez-nos tardar uma vasta polêmica sobre a execução de uma novela em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos, e incorresse em diversas contradições, que permitiriam a uns poucos leitores — a bem poucos leitores — a adivinhação de uma realidade atroz ou banal. Descobrimos (na alta noite, esse descobrimento é inevitável) que os espelhos têm algo de monstruoso. Então Bioy Casares lembrou que um dos heresiarcas de Uqbar havia declarado que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens. Perguntei-lhe sobre a origem dessa memorável sentença, e me respondeu que *The Anglo-American Cyclopedia* a registrava, em seu artigo sobre Uqbar. (BORGES, 1974, p.431)

Em seguida, ficamos sabendo que o verbete de Uqbar (que guarda uma estranha semelhança estrutural com o verbete “China” da 11ª. edição da *Britannica*²¹³) consta de alguns exemplares da *Cyclopedia*²¹⁴, mas não de outros. O procedimento, neste caso, é semelhante ao utilizado para introduzir a “inquirição” sobre John Wilkins (“sumido” da 14ª. edição da *Encyclopædia Britannica*²¹⁵). Essa flutuação do estatuto daquilo que merece ou não merece ser incluído numa enciclopédia é um comentário sobre a arbitrariedade dos sistemas compilatórios do conhecimento, que normalmente consideramos como estáveis. A *mise en abîme*²¹⁶ torna-se mais evidente pelo fato de que a “novela em primeira pessoa, cujo narrador” omite e desfigura “os fatos”, permitindo ao leitor “a adivinhação de uma realidade atroz ou banal” (a irrealidade do real) é justamente o conto que estamos lendo. O “espelho monstruoso” é própria narrativa,

²¹³ A *Britannica* verdadeira, não a enciclopédia fictícia inventada por Borges.

²¹⁴ Nunca existiu uma enciclopédia chamada *Anglo-American Cyclopedia*. No entanto, Borges está se referindo ao fato verdadeiro de que existiram muitas enciclopédias “piratas”, editadas nos Estados Unidos, que nada mais eram do que cópias (“morosas”) da *Britannica*.

²¹⁵ Esta *Britannica* é a fictícia.

²¹⁶ *Mise en abîme*. Lagarde e Michard (1988, p.311) descrevem o procedimento no domínio da literatura: “em uma obra de arte encontramos [...], transposto à escala das personagens, o assunto/sujeito [*sujet*] mesmo dessa obra”. Esses autores mantêm a grafia mais antiga da palavra (“*abyeme*”) e, no lugar da expressão mais teatral (e fílmica) “*mise en abîme*”, preferem a mais pictórica (ou literária) “*composition en abyme*”. A palavra *abîme/abyeme* significa “abismo”. O termo é derivado da heráldica — o “abismo” é a parte central de um escudo ou brasão. A “composição em abismo” é um “artifício da pintura pelo qual um artista realiza a reflexão, na pequena superfície, de um objeto — um espelho, por exemplo — representando a cena inteira que ele pinta na tela” (LAGARDE; MICHARD, 1988, p.311). Os exemplos mais famosos (mas existem muitos outros) são *O Casal Arnolfini*, de Jan Van Eyck (Londres, National Gallery, 1434) e *As Meninas*, de Velázquez (Madri, Prado, 1656).

criando mundos paralelos, “atrozes ou banais”, como a “cópula abominável” de que fala o heresiarca de Uqbar.

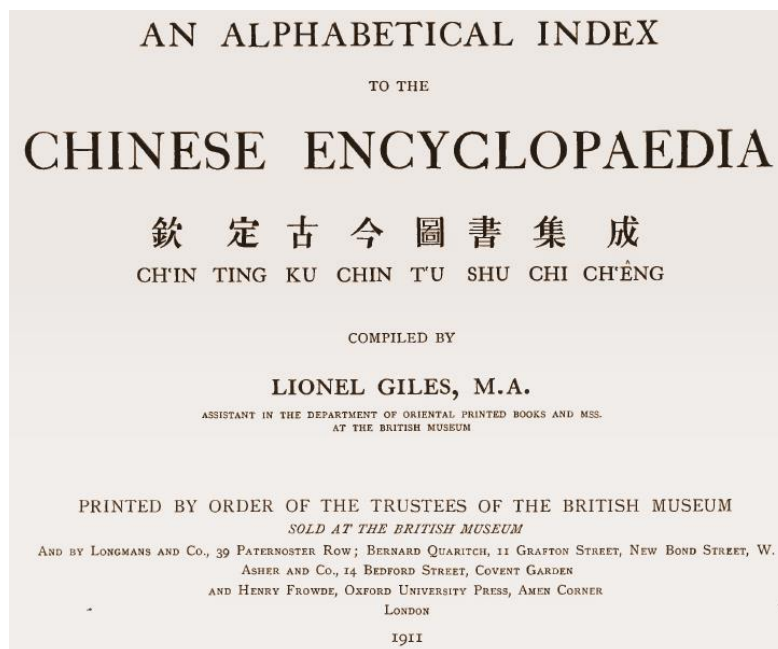


Figura 21 —
O alfabetocentrismo de
Lionel Giles.
*O orientalista britânico
propôs, em 1911,
solucionar o problema do
conhecimento chinês —
organizado, em sua
opinião, de maneira
caótica — por meio da
confeção de um índice
baseado no alfabeto
romano.*

O efeito em Foucault, mesmo ecoando o romance de Flaubert e o conto de Borges, é bem outro. O fato de começar reconhecendo sua dívida intelectual a um trecho de outro autor se lê como a descrição de um *insight*, momento mítico frequente na história das ciências (assunto manifesto e subtítular de **As Palavras e as Coisas**). Um exemplo seria o eureka de Arquimedes; outro, mais próximo, a maçã de Newton. Foucault revisita também a delicada teia de citações de citações do conto de Borges. Novamente, o que está em jogo é um trecho de uma “enciclopédia”, que teria levado o narrador a duvidar da estabilidade de um discurso — nos dois casos, aquilo que, até então, tivera autoridade de discurso oficial sobre o mundo.

No entanto, a polaridade dos elementos combinados está quase toda invertida. O relato de Borges é ficcional, e usa uma citação fictícia, de uma enciclopédia que não existe. O efeito de *suspension of disbelief* é incrementado, como ocorre em muitos outros textos de Borges, por menções a pessoas (Bioy Casares) e lugares (a *Calle Gaona*) que existiram, combinados a fatos que não ocorreram. Dentro dessa ficção, o Borges narrador-personagem encara com seriedade os indícios, que vão se acumulando, de uma conspiração do real. O resultado final é um jogo entre a realidade, o mundo da literatura, e a própria narrativa, propondo igualmente uma reflexão (fora da moldura das ficções) sobre o estatuto do real e os discursos de autoridade sobre as coisas.

O parágrafo de Foucault se instala, por outro lado, como autobiográfico, e cita uma obra de ficção, para explicar como o protagonista-narrador chegou às reflexões que o levaram a escrever o livro que o parágrafo apresenta. O livro, obra de não ficção, propõe discutir o estatuto do discurso científico sobre a realidade, e sua evolução histórica, no contexto europeu. Outro contraste a ser mencionado é o fato de que, onde o Borges narrador-personagem de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” em tudo vê motivo para seriedade e apreensão, o Foucault-narrador do primeiro parágrafo de **As Palavras e as Coisas** chega à ideia de seu livro pelo riso — o “riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento” (FOUCAULT, 1992, p.7).

Paradoxalmente, a seriedade de Borges é muito mais leve (porque associada à ironia e ao uso artístico da linguagem) do que o riso de Foucault; este mesmo afirma que o “texto de Borges [o] fez rir durante muito tempo”, mas “não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer” (FOUCAULT, 1992, p.7), talvez devido a uma ruptura entre o uso que o escritor argentino faz da poética da enumeração — para obter um efeito estético — e a sua transposição para o universo filosófico e acadêmico, na obra de Foucault. Combinando ao eco intertextual de “O Idioma Analítico de John Wilkins” o de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, o “Prefácio” de **As Palavras e as Coisas** é sensivelmente mais sombrio do que o texto de onde o filósofo francês extraiu sua citação.

Borges propõe a combinação de real e fictício para contestar a autoridade das narrativas e discursos centrais; por outro lado, em sua obra, a acumulação de nomes de lugares e personagens de diversas épocas (antiguidade, classicismo, modernidade), lugares (Oriente, Ocidente, o “Sul”, as *orillas*, Buenos Aires) e reputações (centros, periferias, assim como os excluídos inclusive das periferias — o extremo Oriente, por exemplo) reapresenta o mundo como um lugar **mais total e mais simultâneo** (BALDERSTON, 2002).

A fragmentação do real de que falam Borges e Foucault tem pontos de contato e mesmo fontes intertextuais em comum com o universo literário de Sei Shônagon. **O Livro de Travesseiro**, tal como o conhecemos hoje, consiste em 298 fragmentos. As tradutoras da edição de 2013 acrescentam ainda 30 fragmentos “extras”, encontrados em versões diferentes do manuscrito (essa tradução tem um total de 614 páginas). Seguindo uma classificação tradicional, os 328 fragmentos podem ser divididos em (NAGAI, 2011, p.496–497):

- (1) fragmentos classificatórios
 - (a) fragmentos com título terminando em *wa*
 (“quanto a”, “no que tange”, “quando o assunto é”)
 - (b) fragmentos com título terminando em *mono*
 (“coisas que”, “pessoas que”)
- (2) fragmentos de diário (*nikki*)

(3) fragmentos de “pensamentos diversos” ou ensaios (*zuisô*)²¹⁷

A maneira como os autores que escrevem sobre **O Livro de Travesseiro** interpretam essa heterogeneidade é também reveladora. Assim, alguns procuram encontrar na desordem um método; outros, como Jacqueline Pigeot, afirmam que “trata-se de uma obra que, ainda que ‘literária’, não é nem uma narrativa nem um poema [...] na realidade, **não possui um gênero preciso**” (PIGEOT, 1990, p.110; meu negrito).

Os **fragmentos de diário** “descrevem eventos específicos e personagens históricos, em especial as pessoas do círculo da Imperatriz Teishi e seu parentes mais próximos” (SHIRANE, 2012, loc.5009). Esses trechos são os mais assemelhados a outro gênero literário importante da época, o *nikki* ou diário²¹⁸.

As **passagens do tipo “ensaio”** são, na verdade, os textos que não são listas nem autobiográficos (ou, para usar uma expressão borgeana, são os que não estão “incluídos na presente classificação”). Nem sempre é possível fazer essa distinção com clareza, pois muitos trechos autobiográficos incluem opiniões e vice-versa, e o mesmo ocorre com as enumerações, em cujo contexto muitas vezes a autora expressa seu ponto de vista, na forma de uma digressão. Muitos dos fragmentos do tipo “ensaio” consistem em textos de opinião, como esta passagem célebre, em que Sei Shônagon defende a ideia de que as mulheres que trabalharam na Corte adquirem mais experiência de vida:

SGK18:22, p.56–57 — QUANDO PENSO NA VIDA DE MULHERES QUE NÃO SAEM DE CASA

Quando penso na vida de mulheres que não saem de casa nem se divertem, mas que creem ser perfeitamente felizes, eu sinto muito desprezo. As pessoas oriundas de bom berço deviam incentivar as suas filhas a descobrirem como é o mundo. Quem dera pudessem viver algum tempo na Corte, ainda que servindo em postos humildes, para conhecerem como é esplêndida a vida aqui.

Não suporto homens que acreditam serem más ou superficiais as mulheres que servem no Palácio. Suponho, contudo, que seu preconceito seja compreensível. Afinal de contas, nós não nos escondemos o tempo inteiro, modestamente; andamos pelo Palácio, e somos vistas por todos, não apenas pelas outras damas, mas também pelos nobres do quarto e quinto escalão e por Suas Majestades Imperiais (cujos honoráveis nomes mal me atrevo a mencionar) e outros cavalheiros de altos postos. As damas que trabalham na Corte convivem com todo tipo de gente, quer sejam criadas das damas-de-honra, parentes das damas de alta nobreza que vêm de visita, criadas domésticas, limpadoras de latrinas ou mulheres que não valem mais do que uma pedrinha ou uma telha. Acho que nós convivemos com mais pessoas do que os cavalheiros — pensando bem, eles também convivem com muitas pessoas na Corte.

Certamente muitos consideram que tais mulheres, que já mostraram tanto seu rosto ao longo de sua permanência na Corte, não são muito femininas. No entanto, essas mulheres devem se sentir muito honradas quando são convidadas ao Palácio

²¹⁷ 1. 類聚的な段 (i. 「.....は」型ものづくしの段; ii. 「.....もの」型ものづくしの段); 2. 日記的な段; 3. 随想的な段.

²¹⁸ Eu cito “fragmentos de diário” nas seguintes seções: 2.4 (Fragmentos 95; 130; 280), 2.5 (Fragmento 7), 3.1 (o Epílogo), 4.1 (Fragmento 260). Para uma definição de *nikki*, vide nota 38.

para desempenharem alguma tarefa oficial, ou quando são enviadas ao Santuário de Kamo, para o Festival. Até mesmo aquelas que permanecem em casa depois de um período servindo no Palácio Imperial também são dignas de elogio. Na verdade, tornam-se ótimas esposas. Por exemplo, se elas se casam com um governador de província, não fazem má figura quando convidadas a participarem das danças do Gosechi, não andam como provincianas, nem têm de perguntar aos outros sobre o que devem fazer. Elas sabem se portar com graça e refinamento²¹⁹.

O fragmento acima, ainda que seja principalmente um texto de opinião, reflete muito obviamente a experiência autobiográfica da autora.

Os **fragmentos classificatórios** (as famosas “listas de Sei Shônagon”) são, em geral, a característica mais lembrada da obra:

As seções de “listas” de **O Livro do Travesseiro** consistem em seções substantivas (*wa*), que descrevem categorias específicas de coisas como “flores de árvores”, “pássaros” e “insetos” (essas listas dão em geral ênfase à natureza ou a tópicos poéticos); e seções adjetivas (*monozukushi*), que descrevem um estado específico (por exemplo, “coisas deprimentes”) e contêm listas interessantes e frequentemente humorosas e espirituosas [*humorous and witty*] (em especial, as listas de adjetivos negativos). (SHIRANE, 2012, loc.4994)

Os fragmentos abaixo, exemplos de listas “adjetivas”, têm o título terminado em *mono* (“coisas que”, “pessoas que”) (Quadro 10):

²¹⁹ 生ひ先なく、まめやかに、えせざいはひなど見てみたらむ人は、いぶせくあなづらはしく思ひやられて、なほさりぬべからむ人のむすめなどは、さしまじらはせ、世のありさまも見せならはさまほしう、内侍のすけなどにてしばしもあらせばや、とこそおぼゆれ。

宮仕へする人を、あはあはしう悪きことにいひ思ひたる男などこそ、いとにくけれ。げにそもまたさることぞかし。かけまくもかしこき御前をはじめ奉りて、上達部、殿上人、五位、四位はさらにもいはず、見ぬ人は少なくこそあらめ。女房の従者、その里より来る者、長女、御厠人の従者、たびしかはらといふまで、いつかはそれをはじかくれたりし。殿ばらなどはいとさしもやあらざらむ、それもあるかぎりかは、しかさぞあらむ。

うへなどをいひてかしづきすゑたらむに、心にくからずおぼえむ、ことわりなれど、また内裏の内侍のすけなどいひて、折々内裏へ参り、祭の使などに出でたるも、おもだたしからずやはある。さてこもりぬるは、まいてめでたし。受領の五節いだすをりなど、いとひなびいひ知らぬことなど、人に問ひ聞きなどはせじかし。心にくきものなり。

SGK18:27, p.69–70 — COISAS QUE FAZEM O CORAÇÃO BATER MAIS FORTE

Coisas que fazem o coração bater mais forte. A mãe pardal e seus filhotes. Passar por um lugar onde brinca um bebê. Acender um bom incenso e ir me deitar sozinha. Descobrir que o espelho chinês está ficando escurecido. Quando vejo estacionando na frente da minha casa a carruagem de um homem nobre, que manda um empregado perguntar alguma coisa.

Lavar os cabelos, maquiarme e vestir um quimono cheiroso. Mesmo que não tenha ninguém para me ver arrumada, ainda assim é lindo o que sinto no coração. Quando estou esperando uma visita noturna, seguido me assusto com o som da chuva e das portas que o vento chacoalha²²⁰.

SGK18:160, p.294 — COISAS PRÓXIMAS QUE SÃO DISTANTES

Coisas próximas que são distantes. O Festival Miyanobe²²¹. Quando não há afeto, as relações entre irmãos, ou entre pais e filhos. O caminho cheio de voltas para chegar até o templo no alto do monte Kurama. O intervalo entre o último dia do décimo segundo mês e o Ano-Novo²²².

SGK18:161, p.294 — COISAS DISTANTES QUE SÃO PRÓXIMAS

Coisas distantes que são próximas. O Paraíso. O trajeto percorrido por um barco. As relações amorosas²²³.

Os fragmentos “substantivos”, com o título terminando em *wa* (“quanto a”, “no que tange”, “quando o assunto é”) somam um total de 102 textos (Quadro 9)²²⁴. Essa categoria abre margem para diversas interpretações. Poderia se tratar de um “jogo de associações”, uma espécie de entretenimento de salão da época, ao qual Sei Shônagon teria dado forma poética; ou talvez a autora esteja construindo um repertório de regras estéticas, uma descrição do refinamento aristocrático, tal como concebido por aquela sociedade. Há ainda a hipótese de que essas listas sejam inventários de *topoi* poéticos. Algumas seções muito obviamente exemplificam a categoria proposta no intertítulo. Por exemplo, o fragmento de número 35 é uma lista de flores de árvores:

²²⁰ 心ときめするもの 雀の子飼ひ。ちご遊ばする所の前わたる。よき薫き物たきてひとり臥したる。唐鏡の少しくらき見たる。よき男の車とどめて案内し、問はせたる。頭洗ひ、化粧じて、かうばしうしみたる衣など着たる。ことに見る人なき所にてても、心のうちは、なほいとをかし。待つ人などのある夜、雨の音、風の吹きゆるがすも、ふとおどろかる。

²²¹ O Festival Miyanobe ocorria duas vezes por ano, no mês onze e no mês um. Ou seja, o intervalo era curto entre os festivais de um ano para outro (três meses), mas longo entre dois festivais no mesmo ano (dez meses).

²²² 近うて遠きもの 宮のべの祭り。思はぬはらから、親族の仲。鞍馬のつづらをりといふ道。十二月のつごもりの日、正月のついたちの日のほど。

²²³ 遠くて近きもの 極楽。舟の道。人の仲。

²²⁴ Pigeot menciona uma subdivisão dessa categoria em: astros ou fenômenos meteorológicos; elementos geográficos; edificações; plantas e animais; elementos do mundo da religião; elementos da Corte Imperial; elementos da vida intelectual e artística; roupas e objetos da casa; doenças. A contagem que ela faz das listas de cada categoria não corresponde à minha, pois ela usa a tradução de Beaujard (SEI, 2000), que se baseia em um manuscrito diferente, o *Nôinbon* (PIGEOT, 1990, p.111).

SGK18:35, p.86–88 — FLORES DE ÁRVORES

Flores de árvores. Escuras ou claras, as flores da ameixeira vermelha. As flores da cerejeira, com pétalas grandes e folhas escuras, num fino galho florido. As flores da glicínia, em longas cachopas de cor forte, são muito lindas.

Entre o fim do quarto mês e o início do quinto, não há nada de mais belo de se ver, pela manhã, do que as flores brancas da laranjeira *tachibana*²²⁵ em contraste com suas folhas verde-escuro, cobertas da chuva da noite anterior. Se, além disso, dá para se ver uma ou duas frutas, como esferas douradas por entre as flores, o espetáculo não perde em nada para as flores da cerejeira cobertas de sereno! Não é de espantar que os nossos poetas digam que o pequeno cuco é amigo da laranjeira.

A flor da pera é a coisa mais ordinária e sem graça que existe. Ninguém enfeita a casa com flores de pereira, e seus galhos não servem nem para amarrar a cartinha mais simples. Quem compara o rosto de uma mulher à flor da pera quer dizer que tal mulher não é muito atraente, porque não tem muita cor. No entanto, na China, há poetas que a consideram a mais bela todas as flores; e, na verdade, se vista de perto, há na borda das pétalas uma coloração rosa, quase indistinguível. Lembro-me que foi à flor da pera que o poeta comparou o rosto de Yang Guifei²²⁶ quando ela foi encontrar, chorando, o mensageiro do Imperador: “como flores de pera na primavera, respingadas de chuva”. Pensando bem, a flor da pera também é admirável!

As flores lilases da paulóvnia²²⁷ são também muito bonitas. Não aprecio tanto as suas folhas, que são muito grandes, mas não a critico como se fosse uma árvore comum, pois muito me impressiona saber que a fênix da China²²⁸ se recusa a pousar em qualquer outra. Além disso, é da madeira da paulóvnia que se faz o *koto*²²⁹, do qual se extraem tão distintos e belos sons. De fato, “muito bonita” não é elogio suficiente para essa árvore. Ela é realmente maravilhosa!

O cinamomo²³⁰ não é bonito, mas eu gosto de sua florzinha. Mesmo com uma aparência ressequida, há sempre flores dessa árvore no quinto dia do quinto mês²³¹.

²²⁵ De acordo com as convenções poéticas dessa era, o *hototogisu* (*Cuculus poliocephalus*, pequeno cuco) era o “marido” ou “melhor amigo” da *tachibana* (*Citrus tachibana*). No *Kokin'wakashū*, a combinação *hototogisu* / *tachibana* é um tópico do verão (quinto mês).

²²⁶ Bai Juyi, o poeta chinês de maior popularidade na Corte japonesa da época, conta em um poema a história de Yang Guifei, uma concubina do Imperador, assassinada pelas tropas amotinadas, que achavam que ela e sua família se intrometiam nos assuntos do Império.

²²⁷ *Paulownia tomentosa*, recentemente aclimatada no Brasil, onde às vezes é chamada de “quiri”. A flor tem forma de trombeta, semelhante à do ipê-roxo. A cor roxa (e as cores relacionadas ao roxo: fúcsia, lilás, violeta, malva, etc.) era a cor mais valorizada, devido a suas associações com a aristocracia.

²²⁸ Pássaro fabuloso, de cinco cores, cuja aparição anunciava o advento de um Imperador com virtude.

²²⁹ *Koto* (琴). Instrumento de cordas. A madeira da paulóvnia, muito apreciada, é usada para fazer pequenos móveis e ornamentos.

²³⁰ Os galhos floridos do cinamomo eram usados em um ritual para afastar os maus espíritos, no quinto dia do quinto mês de cada ano.

²³¹ 木の花は、濃きも薄きも紅梅。桜は、花びら大きに、葉の色濃きが、枝細くて咲きたる。藤の花は、しなひ長く、色濃く咲きたる、いとめでたし。
四月のつごもり、五月のついたちのころほひ、橘の葉の濃く青きに、花のいと白う咲きたるが、雨うち降りたるつとめてなどは、世になう心あるさまにをかし。花の中よりこがねの玉かと見えて、いみじうあざやかに見えたるなど、朝露にぬれたるあさぼらけの桜に劣らず。ほととぎすのよすがとさへ思へばにや、なほさらに言ふべうもあらず。
梨の花、よにすさまじきものにして、近うもてなさず、はかなき文つけなどだにせず。愛敬おくれたる人の顔などを見ては、たとひに言ふも、げに、葉の色よりはじめて、あはひなく見ゆるを、唐土にはかぎりなきものにて、文にも作る、なほさりともしやうあらむと、せめて見れば、花びらの端に、をかしきにほひこそ、心もとなうつきためれ。楊貴妃の帝の御使ひに会ひて泣きける顔に似せて、「梨花一枝、春、雨を帯びたり。」など言ひたるは、おぼろけならじと思ふに、なほいみじうめでたきことは、たぐひあらじとおぼえたり。

Esse fragmento, como alguns outros, esconde por trás de sua aparência desorganizada e arbitrária a “fantasia do enumerador, que regula a disposição dos elementos no interior da lista” a partir de critérios “não científicos”; além disso, a autora realiza outra “manipulação” do gênero textual “lista”: ela “enxerta comentários que rompem o efeito de catálogo” (PIGEOT, 1990, p.113), desestabilizando até mesmo a leitura contemporânea de acadêmicos que quiseram categorizar os diferentes fragmentos de seu livro a partir de critérios rígidos²³². Por outro lado, existe aqui também um diálogo intenso com as coletâneas de poesia conhecidas na época²³³. Tanto o *Man'yôshû* como o *Kokin'wakashû* ordenam muitos de seus poemas por meio de palavras-chave sazonais, que associam determinados elementos da natureza a um dado momento no ciclo das estações. A ordem em que as flores são mencionadas não é arbitrária. A ameixeira floresce no fim do inverno, e marca a transição para o início da primavera. A cerejeira é a flor mais comumente associada à primavera. A glicínia, também uma flor de primavera, é além disso associada à capital e à aristocracia, devido à cor roxa de suas flores. O par cuco-laranjeira é ainda mais interessante: um poema do *Man'yôshû* pede que o cuco não comece a cantar enquanto a *tachibana* não der frutos, ou seja, antes que comece o verão²³⁴. A pereira floresce na mesma época que a *tachibana*; a paulóvnia, também no verão; assim como a flor do cinamomo, associada a uma data festiva que era comemorada no quinto dia do quinto mês (o “festival do íris aromático”).

A progressão é interessante: ameixeira / cerejeira / glicínia / cuco-*tachibana*; seguidos por pereira / paulóvnia / cinamomo. A primeira “metade do texto” lista as flores (e um pássaro) mais fortemente associadas à poesia, todas elas descritas com expressões positivas. A “segunda metade” discute o *status* de três árvores, por assim dizer, problemáticas: a flor da pereira é feia;

桐の木の花、紫に咲きたるはなほをかしきに、葉のひろごりざまぞ、うたてこちたけれど、異木どもとひとしう言ふべきにもあらず。唐土にことごとしき名つきたる鳥の、えりてこれにのみあるらむ、いみじう心ことなり。まいて琴に作りて、さまざまなる音のいでくるなどは、をかしなど世の常に言ふべくやはある。いみじうこそ、めでたけれ。
木のさまにくげなれど、棟の花、いとをかし。かれがれに、さまことに咲きて、必ず五月五日にあふも、をかし。

²³² Pigeot propõe a leitura do Fragmento 41 (SGK 18:41, p.98), “Insetos”, para demonstrar que a ordem dos itens reflete as preferências pessoais da autora, sem obedecer a uma hierarquia pré-estabelecida (PIGEOT, 1990, p.112): *Dans sa liste des insectes, Sei s'amuse à se poser en «savant» conscient de son devoir, soucieux de dresser un inventaire complet de la réalité, et qui, en dépit de ses aversions personnelles, ne se sent pas en droit de passer sous silence la mouche : «de pareils êtres, dépourvus de grâce, détestables, ne méritent pas qu'on les traite comme des personnes à part entière, mais enfin...». Le traducteur Beaujard explicite le repentir : «... mais puisqu'il est ici question des insectes, je dois la nommer». Attitude d'autant plus amusante que Sei viole allègrement cette règle : pourquoi nommer la mouche, mais pas la punaise ou le pou?*

²³³ De acordo com a própria Sei Shônagon, as antologias poéticas são: “Antologias. O *Man'yôshû*. O *Kokin'wakashû*.” (SGK 18:66, p.123). Sobre o *Kokin'wakashû*, vide nota 48. Sobre o *Man'yôshû*, vide nota 42.

²³⁴ *Man'yôshû*, v.8, poema número 1465: *Hototogisu itaku na naki so na ga koe wo satsuki no tama ni aenuku made ni* (霍公鳥いたくな鳴きそ汝が声を五月の玉にあへ貫くまでに). “Ó cuco, não cantes assim! Só canta quando chegar a estação em que tua voz puder atravessar as preciosas esferas da laranjeira!”.

a folha da paulóvnia é grande demais; e a do cinamomo parece meio ressequida (provavelmente, porque tem as pétalas pequenas e estreitas). Todas elas se redimem, no entanto, por um aspecto positivo a ser destacado: a flor da pereira é assunto da poesia chinesa; a paulóvnia é uma árvore associada a um pássaro (da mesma maneira que a *tachibana*, e ainda que mitológico) e, além disso, serve para a confecção de instrumentos musicais; e, por último, a flor do cinamomo é indispensável no calendário dos eventos da Corte Imperial.

Quadro 9 — As listas de *O Livro de Travesseiro* que pertencem à categoria *wa*.

11 Montanhas	114 Invernos	234 Sóis
12 Mercados	122 Rezas	235 Luas
13 Picos	159 Recitação de Sutras	236 Estrelas
14 Planícies (primeiro trecho)	162 Poços	237 Nuvens
15 Águas Profundas	163 Campos	262 Canções
16 Mares e Lagos	164 Alta Nobreza	263 <i>Hakama</i> com Cadarço
17 Túmulos Imperiais	165 Jovens Príncipes	264 Trajes de Caça
18 Travessias de Balsa	166 Governadores	265 Roupas de Homem
19 Grandes Construções	167 Comissários	266 Roupas com Cauda de Festa
20 Residências	168 Monges	267 Varetas de Leque
30 Carruagens	169 Mulheres	268 Leques de Cipreste
35 Árvores que dão flores	170 Camareiros do Sexto	269 Deuses
36 Lagos	Escalão	270 Pontais
37 Eventos do Palácio	181 Doenças	271 Cabanas
38 Árvores que não dão flores	188 Ventos	
39 Pássaros	191 Ilhas	E as listas do suplemento:
41 Insetos	192 Praias	(6) Casacos Femininos
48 Cavalos	193 Baías	(7) Casacos Chineses
49 Bois	194 Bosques (segundo trecho)	(8) Caudas de Festa
50 Gatos	195 Templos	(9) Roupas de Festa para Crianças
51 Atendentes e Guardas de Escolta	196 Sutras	(10) Sedas
52 Pajens	197 Budas	(11) Padronagens do Damasco
53 Lacaios	198 Textos em Chinês	(12) Papéis Finos e Papéis <i>Shikishi</i>
56 Jovens e Bebês	199 Histórias	(13) Estojos para Pincéis
59 Quedas d'Água	200 Recitação do <i>Dharani</i>	(14) Pincéis
60 Rios	201 Saraus	(15) Bastões de Tinta
62 Pontes	202 Jogos	(16) Conchas
63 Cidadezinhas	203 Danças	(17) Estojos de Penteadeira
64 Plantas	204 Instrumentos de Cordas	(18) Espelhos
65 Flores	205 Instrumentos de Sopro	(19) Padronagens da Laca
66 Antologias Poéticas	206 Apresentações	(20) Fogareiros
67 Temas de Poesia	226 Pousadas	(21) Tatames
107 Barreiras Alfandegárias	227 Santuários	(22) Carruagens
108 Bosques (primeiro trecho)	232 Morros	(24) Cargos da Corte
109 Planícies (segundo trecho)	233 Objetos Cadentes	
		TOTAL: 102 LISTAS WA

Aliás, todas as sete árvores são, de uma forma ou outra, associadas à vida no palácio: as primeiras três não podem faltar nos jardins do Imperador; um pé de cerejeira e outro de *tachibana*, considerados sagrados, flanqueiam a entrada principal do pavilhão do Imperador em Quioto (na Era Heian e ainda hoje); a pereira e a paulóvnia estão de alguma forma associadas à figura do Imperador da China; e, por último, o cinamomo, que, apesar de ser a árvore da lista que menos chama a atenção, é elevado de seu lugar humilde por ocasião de um importante evento imperial.

Quadro 10 — As listas de *O Livro de Travesseiro* que pertencem à categoria *mono*.

<p>4 Coisas que soam diferentes 23 Coisas desanimadoras 24 Coisas que a gente não leva até o fim 25 Coisas desprezíveis 26 Coisas irritantes 27 Coisas que fazem o coração bater mais forte 28 Coisas que dão saudades 29 Coisas que alegram 40 Coisas refinadas 43 Coisas que não combinam 68 Coisas que dão um nervoso 69 Coisas que não se pode comparar 72 Coisas raras 75 Coisas que não deram certo 76 Coisas que parecem divertidas 81 Coisas que parecem penosas 84 Coisas magníficas 85 Coisas belíssimas 91 Coisas que desafiam a paciência 92 Coisas constrangedoras 93 Coisas que perturbam 94 Coisas decepcionantes 103 Coisas muito demoradas 105 Coisas que dão uma aflição de olhar 106 Coisas difíceis de falar 111 Coisas que de uma hora para outra se tornam importantes 112 Coisas que pioram pintadas 113 Coisas que melhoram pintadas 115 Coisas deixam a gente emocionada 117 Coisas que tiram a gente do sério</p>	<p>118 Coisas tristonhas 119 Coisas que dão calor de se ver 120 Coisas vergonhosas 121 Coisas desmoralizadas 123 Coisas que causam constrangimento 133 Coisas que não terminam nunca 134 Coisas que nos consolam de outras que não terminam nunca 135 Coisas que não valem nada 136 Coisas esplêndidas 141 Coisas que parecem perigosas 142 Coisas que dão uma impressão de limpeza 143 Coisas de mau gosto 144 Coisas que deixam a gente ansiosa 145 Coisas bonitinhas 146 Coisas que mudam quando tem gente olhando 147 Coisas com nomes medonhos 148 Coisas comuns que se tornam impressionantes se escritas em chinês 149 Coisas que parecem sujas 150 Coisas comuns que se tornam importantes em ocasiões específicas 151 Coisas que parecem difíceis 152 Coisas que provocam inveja 153 Coisas que se quer logo saber 154 Coisas cuja espera é difícil 157 Coisas que já não servem mais, mas um dia foram importantes 158 Coisas que inspiram pouca confiança</p>	<p>160 Coisas próximas que são distantes 161 Coisas distantes que são próximas 178 Pessoas que se acham ótimas 189 Coisas encantadoras 217 Coisas que é bom que sejam grandes 218 Coisas que devem ser curtas 219 Coisas que uma casa deve ter 238 Coisas tumultuosas 239 Coisas desleixadas 240 Pessoas que falam errado 241 Pessoas que se creem sábias 242 Coisas que passam 243 Coisas que passam despercebidas 245 Coisas nojentas 246 Coisas medonhas 247 Coisas animadoras 258 Coisas agradáveis 261 Coisas veneráveis 276 Coisas esplendorosas 285 Pessoas que imitam os outros 286 Coisas com que se deve ter cuidado</p> <p>E as listas do suplemento: (1) Coisas que melhoram à noite (2) Coisas que pioram no escuro (3) Coisas que ninguém gosta de ouvir (4) Coisas que não têm nada a ver com a forma como são escritas (5) Coisas que são bonitas por fora e feias por dentro</p> <p>TOTAL: 79 LISTAS MONO</p>
--	--	--

Pigeot (1990, p.112) afirma que grande parte das listas *wa* é inspirada em obras como o *Shinsen Jikyô*²³⁵ ou o *Wamyô Ruijishô*²³⁶, “o mais antigo dicionário chinês-japonês, publicado no Japão por volta de 934” (FRÉDÉRIC, 2008, p.1245). Uma das versões deste último está dividida em 24 categorias: o universo; as pessoas; a aparência; as doenças; artes e ofícios; os prédios; barcos e carros; tesouros; tecidos; roupas; bebida e comida; louças e vasilhas; lâmpadas e luminárias; ferramentas; animais alados; animais de pelo; vacas e bois; dragões e peixes; tartarugas e moluscos; insetos e bichinhos; cereais; verduras; melões e frutas; e plantas (BAILEY, 1960, p.18–19)²³⁷.

O trecho tem um movimento de *diminuendo*, começando com as flores mais exaltadas (e com um maior número de poemas escritos sobre elas em japonês), chegando a um clímax na descrição — poética e que faz alusão à poesia — do casal cuco-*tachibana*. Em seguida, há duas alusões à cultura da China (o poema de Bai Juyi e a fênix), que vindo depois das flores preferidas por Sei Shônagon, se encontram numa posição de menor importância (poema japonês > poema chinês). Por último, uma flor “humilde” fecha a lista, valorizada de alguma forma por suas associações com o calendário da Corte.

Essas obras, por sua vez, se baseiam em divisões por categorias que remontam à cultura letrada chinesa, tal como ela foi codificada em obras como o *Ĕryǎ*, mencionado anteriormente. No entanto, essas categorias temáticas e lexicais são utilizadas por Sei Shônagon para realizar um tipo diferente de jogo. Em primeiro lugar, porque ela “escamoteia a tendência à exaustividade que caracteriza a lista didática” (PIGEOT, 1990, p.112). A autora seleciona os itens de suas enumerações a partir de ideais estéticos, como *wokashi* ou *aware*²³⁸, e “o conteúdo das listas mostra que é melhor interpretar a sua abrangência como restrita — ler, por trás de ‘Montanhas’²³⁹: ‘Montanhas que me atraem, me encantam ou divertem devido à sua forma, nome, etc.’” (PIGEOT, 1990, p.112). Essa maneira de redigir a lista não pode ser considerada como científica nem como didática.

²³⁵ *Shinsen Jikyô* (新撰字鏡, **Novo Espelho de Caracteres Selecionados**). “Grande dicionário de caracteres sino-japoneses (*kanji*) compilado em Quioto por volta de 900 por um religioso budista chamado Shōjū e que compreende cerca de 20.000 caracteres classificados segundo suas raízes e acompanhados de sua pronúncia em chinês (*on*) e japonesa (*kun*). É o mais antigo dicionário desse tipo” (FRÉDÉRIC, 2008, p.1058).

²³⁶ *Wamyô Ruijishô* (和名類聚抄, **Palavras Japonesas Classificadas por Categorias**).

²³⁷ 天地, *tenchi*; 人倫, *jinrin*; 形体, *keitai*; 疾病, *shippei*; 術藝, *jutsugei*; 居處, *kyosho*; 舟車, *sensha*; 珍寶, *chinpō*; 布帛, *fuhaku*; 裝束, *shōzoku*; 飲食, *inshoku*; 器皿, *kibe*; 燈火, *tōka*; 調度, *chōdo*; 羽族, *uzoku*; 毛群, *mōgun*; 牛馬, *gyūba*; 龍魚, *ryōgo*; 龜貝, *kibai*; 蟲豸, *chūchi*; 稻穀, *tōkoku*; 菜蔬, *saiso*; 果蔬, *kayu*; 草木, *sōmoku*.

²³⁸ *Wokashi* e *aware*. Neste contexto em específico, e provisoriamente, aquilo que “a encanta” (*wokashi*) e aquilo que “lhe causa pena” (*aware*). Vide nota 33 e Capítulo 4.

²³⁹ “Montanhas” (山は, *Yama wa*, SGK18:11, p.45).

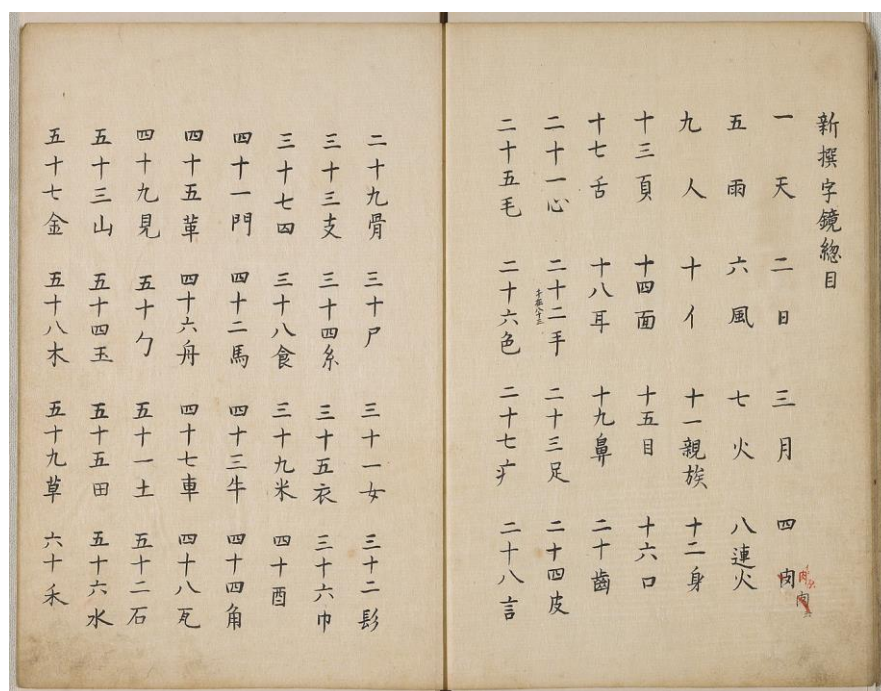


Figura 22 — O *Shinsen Jikyô*.

Primeira página do índice de uma cópia do fim da Era Edo do *Shinsen Jikyô*, um dicionário de kanji compilado no final do século X. Os primeiros sete caracteres são: "céu", "sol", "lua", "carne", "chuva", "vento" e "fogo". "Cavalo" aparece na posição 42.

Dentro da categoria *wa*, alguns exemplos não seriam classificados como listas em um contexto ocidental. Por exemplo, quando a lista tem um item:

SGK18:50(109), GATOS

Gatos. Os que têm as costas pretas e a barriga bem branquinha²⁴⁰.

Trata-se de outro tipo de lista: nesse caso, Sei Shônagon está determinando quais são os **melhores representantes** de uma dada categoria (“Se você inventar de ter um gato, é bom que seja preto e branco”). E, como se trata de um caso em que apenas uma apresentação é aceitável (“Fora essa, a categoria gato não oferece nenhuma outra possibilidade de excelência”), então a lista tem apenas um item. Sobre essa questão, Pigeot se interroga sobre o que ela considera um “problema de método”: “qual é o número mínimo de unidades para que se possa falar de enumeração, de lista?” (PIGEOT, 1990, p.113). Esse tipo de rol de um só item lembra ainda, guardadas as diferenças, textos que usam um intertítulo para designar um conjunto vazio, como o famoso “Capítulo sobre cobras” da *História Natural da Islândia*, que se resumia a informar que nessa ilha não há nenhum espécime do animal²⁴¹, ou ainda o célebre Capítulo CXXXIX de

²⁴⁰ 猫は 上のかぎり黒くて、腹いと白き。

²⁴¹ Na verdade, trata-se de uma história apócrifa, encontrada em diferentes versões; por exemplo, em textos de De Quincey, Chesterton e Dr. Johnson. Ela deu origem, em inglês, à expressão *snakes in Iceland*, que significa “algo que é mencionado e em seguida descartado como inexistente” (KNOWLES, 2006, s/p). Eis a explicação de Borges: “[Un] libro sobre Islandia [...], escrito por un viajero holandés, tiene un capítulo que se ha hecho famoso en la literatura inglesa, y al que alude Chesterton alguna vez. Es un capítulo titulado ‘Sobre las serpientes de Islandia’; es muy breve, suficiente y lacónico: consta de esta única frase: ‘Serpientes en Islandia, no hay’. Eso es todo” (BORGES, 2002, p.312).

Memórias Póstumas de Brás Cubas, que trata do assunto “De como não fui ministro de estado” (ASSIS, 1881, p.349) (Figura 23).

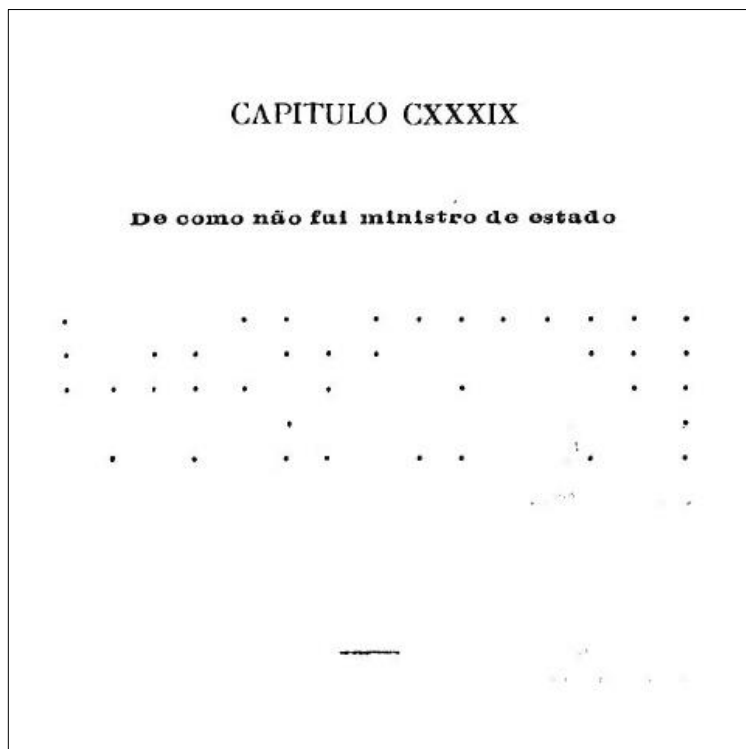


Figura 23 — O “Capítulo Vazio” de Brás Cubas.

Uma das características de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é a experimentação formal com os intertítulos. A maneira como Machado de Assis divide os capítulos está associada a um fino senso de humor, que não soaria estranho a Sei Shônagon. Alguns capítulos são muito curtos, com apenas uma reflexão, frase ou parágrafo. Aqui, pode-se ver como se apresentava o Capítulo CXXXIX na primeira edição da obra: a página possui um apelo visual que dialoga mesmo com a poesia concretista.

Que a obra de Sei Shônagon tenha finalmente adotado o título de *Makura no Sôshi* vem reforçar essa característica, pois um dos referentes que o *sôshi* pode designar é o caderno costurado, composto de folhas inicialmente avulsas, e que foram reunidas por sua proprietária em um conjunto. Esse conjunto pode, *a priori*, não ser resultado de um projeto coerente; no entanto, quando costuradas juntas, essas folhas passam a ter um padrão determinado pela autora que as colecionou.

Questão de leitura, um olho clássico ou pré-moderno não enxerga nesse padrão uma ordem digna de ser caracterizada como autoral, e muito menos como sistemática. Por sua vez, um olho modernista pode interpretar a “bela desordem” das folhas como uma reação aos ideais clássicos de estrutura, de progressão lógica ou de harmonia — quando, na verdade, a aparente desorganização do texto de Sei Shônagon pode não ser uma reação a tradições anteriores, e sim resultado de uma maneira orgânica (e, na sua época, tradicional) de se reunir e produzir textos. Por fim, para grande parte da literatura pós-moderna que se produz hoje, a criação do artefato-livro a partir de elementos heterogêneos, obedecendo a uma lógica não linear, com hibridismo de gêneros e pluralidade de vozes, é o modelo mais comum — mais ainda, é o modelo que permite, com mais facilidade, neste momento histórico em que eu escrevo este texto, a criação

de obras complexas, que ponham diferentes sujeitos em diálogo, aumentando assim o valor e o poder de expressão de um conteúdo que, se tratado linearmente, correria o risco de ser desinteressante, ou de reforçar a legitimidade de uma ordem política antiquada.

Nenhuma dessas leituras, no entanto, é a “mais correta” ou a “verdadeira” leitura do texto. Alguns elementos podem ser refutados se usarmos, como Gadamer (1997), uma ideia virtual do texto tal como ele era lido pelos antigos, contemporâneos da sua escritura. A antiguidade do texto torna fútil a própria ideia de que ele seja um clássico — ele não era um clássico para seus contemporâneos, e tampouco foi composto a partir de uma ideia de sublime ou de belo que permita afirmar, hoje, que ele pertencia a uma categoria designada como a alta literatura de sua época (ao contrário, por exemplo, do *Kokin'wakashû*, que se pretendia uma seleção oficial, com prerrogativas quase religiosas, daquilo que de melhor fora feito até então).

3.5 UMA ABORDAGEM COMPARATIVA DA ENUMERAÇÃO CAÓTICA

Ainda que o “Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos” seja o exemplo mais famoso, a obra de Borges está repleta de enumerações. O conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, por exemplo, se apresenta como uma enumeração de itens da sua “obra invisível”. “Funes, o memorioso” é uma lista de listas, que são utilizadas para criar a sensação cumulativa de sufocamento pela memória de que sofre o protagonista.

Podemos buscar definir provisoriamente a lista literária (ou catálogo poético, ou enumeração retórica, ou rol não pragmático, ou constelação lexical, ou coleção estética — os nomes são muitos): “em sua forma mais simples, listas são estruturas que mantêm juntos itens que antes eram separados ou díspares” (BELKNAP, 2004, loc.109). Os itens desse catálogo não precisam se parecer entre si; no entanto, pelo fato de estarem reunidos no mesmo texto, e muitas vezes sob o mesmo título, eles sofrem a ação de um fenômeno que poderíamos chamar de **presunção de significado**: se estão postos juntos, algum motivo haverá²⁴². E, finalmente, a lista acrescenta ao mundo um conjunto (a ideia de que uma seleção de itens forma um conjunto) que **não existia antes**.

²⁴² Muitas vezes, as listas que se propõem como mais neutras e que mais insistem em uma aparente contingência ou aleatoriedade na seleção de seus itens são justamente as que possuem maior densidade interpretativa, cabendo ao leitor decifrar o que estaria por trás desse “encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” [*la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*] (DUCASSE, 1973, p.234).

Ora, a ideia de que uma lista cria um grupo que não existia antes vai justamente de encontro à concepção que a ciência europeia moderna tinha da função classificatória²⁴³. Para realizar seu trabalho, aristotelicamente, o cientista deveria acreditar que as categorias que ele usa estavam presentes, *a priori*, nas coisas; a sua tarefa consistiria apenas em enxergar uma ordem pré-existente. A lista não pragmática, por outro lado, reivindica para si a criação de uma nova ordem, trazida ao mundo pelo texto, e que não existiria se não fosse por esse gesto. A poética da enumeração deriva a sua alegria classificatória, por um lado, do prazer lúdico que tanto o autor como o leitor podem ter, ao buscarem o pensamento, ou o estético, por trás de elementos agrupados de forma surpreendente; por outro, essa poética é justamente uma *poiesis*, e faz referência ao Deus do Antigo Testamento, que criou o mundo e suas categorias por meio do *logos*. Em “Umas Notas”, do seu livro de poemas *La Cifra*, Borges faz o seguinte comentário sobre o que ele chama de “enumerações caóticas”: “Dessa figura, que Walt Whitman usou com tanta felicidade e prodigalidade, só posso dizer que deve parecer um caos, uma desordem, e ser intimamente um cosmos, uma ordem” (BORGES, 1989, p.340).

A expressão “enumerações caóticas” foi criada por Leo Spitzer (1945); da mesma maneira que Borges, Spitzer se refere a Walt Whitman como o originador do “estilo enumerativo” no âmbito da poesia moderna (ALAZRAKI, 1986, p.149–150). Os “catálogos de Whitman apresentam uma massa de coisas heterogêneas — integradas, no entanto, em uma visão majestosa e grandiosa de um todo uno” (ALAZRAKI, 1986, p.150). Pode-se afirmar que as enumerações de Whitman, para usar uma expressão de Umberto Eco, fazem uso do “*topos* da inefabilidade”:

Diante de algo que é imensamente grande, ou desconhecido, sobre o qual ele ainda não sabe o suficiente, ou sobre o qual ele jamais saberá, o autor nos diz ser incapaz de dizer, e então nos propõe, na maioria das vezes, uma lista de espécimes, exemplos, ou indicações, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o resto. (ECO, 2009, p.49)

O universo poético de Walt Whitman é imenso, e inclui planetas, estrelas, mares, multidões: é um poeta que canta a expansão da consciência, das fronteiras do mundo conhecido, das possibilidades humanas e do tamanho do universo, em consonância com o clima cultural de otimismo epistemológico dos Estados Unidos na segunda metade do século XIX. Assim, por exemplo, ao descrever sua cidade natal, Nova Iorque, em “*Mannahatta*”, um poema de 1860, o poeta faz uso do efeito cumulativo da repetição para dar ideia de um lugar vibrante, imenso, heterogêneo e cheio de movimento:

²⁴³ Como afirma Foucault em *As Palavras e as Coisas*, essa crença na pré-existência de categorias no mundo é, na verdade, um jogo verbal, nunca totalmente lógico, sempre sob a ameaça do arbitrário.

[...] *Numberless crowded streets, high growths of iron, slender, strong, light, splendidly uprising toward clear skies,
Tides swift and ample, well-loved by me, toward sundown,
The flowing sea-currents, the little islands, larger adjoining islands, the heights, the villas,
[...] Immigrants arriving, fifteen or twenty thousand in a week,
The carts hauling goods, the manly race of drivers of horses, the brown-faced sailors,
The summer air, the bright sun shining, and the sailing clouds aloft,
The winter snows, the sleigh-bells, the broken ice in the river, passing along up or down with the flood-tide or ebb-tide,
[...] A million people — manners free and superb — open voices — hospitality — the most courageous and friendly young men,
City of hurried and sparkling waters! city of spires and masts!
City nested in bays! my city! [...]*

(WHITMAN, 1973, p.206–207)

O mais célebre admirador (em língua portuguesa) de Walt Whitman é Fernando Pessoa, e, em especial, seu heterônimo Álvaro de Campos. Eis como, no início de um poema chamado “Saudação a Walt Whitman”, Álvaro de Campos designa o poeta estadunidense:

[...] Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,
Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,
Concubina ferosa do universo disperso,
Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas
Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões,
Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações,
Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo,
Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes,
E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando Deus!
Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,
Grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo e alma,
Carnaval de todas as acções, bacanal de todos os propósitos
Irmão gémeo de todos os arrancos,
Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,
Homero do *insaisissable* do flutuante carnal,
Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,
Milton-Shelley do horizonte da Electricidade futura!
Íncubo de todos os gestos,
Espasmo pra dentro de todos os objectos de fora
Souteneur de todo o Universo,
Rameira de todos os sistemas solares, paneleiro de Deus! [...]

(PESSOA, 1974, p.232–233)

A saudação de Álvaro de Campos faz uma interessante associação do estilo da “enumeração caótica” de Whitman a um gênero textual mais antigo, profundamente ligado à cultura portuguesa. Trata-se da **litania** ou **ladainha**, um tipo de poema recitado em procissões ou outros eventos religiosos, com origens no *Kyrie Eleison* da missa católica, e cujo uso se fixou por volta do século VI d.C. As litanias em geral fazem alusão aos muitos nomes de Deus, ou do Cristo, ou da Virgem, e se estruturam em partes ditas por um solista e respostas, recitadas pelos fiéis. As súplicas muitas vezes são **apóstrofes**, chamados ou saudações a um ser divino, cujos

muitos nomes, epítetos ou qualidades vão sendo enumerados pelo solista, e às quais respondem os fiéis com uma espécie de refrão. Na litania, o que importa é “o vertiginoso som da lista, [...] a enunciação rítmica dos nomes por um bom tempo” (ECO, 2009, p.118). Pessoa faz uma paródia do tom repetitivo das litânicas, ao imaginar muitos nomes, epítetos e qualidades (alguns bastante profanos) para seu colega d’além-mar.

O efeito repetitivo da litania é descrito como encantatório, pois faz alusão ao transe místico; e muitas religiões têm exercícios verbais semelhantes, com a função de auxiliar na elevação da espiritualidade (cf. o mantra *om* dos hindus ou o *Namu Amida Butsu* do budismo japonês). No *Bhagavad Gītā*²⁴⁴, Krishna diz o seguinte a Arjuna:

CAPÍTULO VII

[...] ⁸ Ó filho de Kuntī, Eu sou o sabor da água, a luz do Sol e da Lua, a sílaba *om* nos mantras védicos; Eu sou o som no éter e a habilidade no homem. ⁹ Eu sou a fragrância original da terra e sou o calor no fogo. Eu sou a vida de tudo o que vive e sou as penitências de todos os ascetas. [...] ¹¹ Eu sou a força dos fortes, desprovida de paixão e desejo. Eu sou a vida sexual que não é contrária aos princípios religiosos, ó senhor dos Bhāratas.

CAPÍTULO IX

[...] ¹⁷ Eu sou o pai deste Universo, a mãe, o sustentáculo e o avô. [...] ¹⁸ Eu sou a meta, o sustentador, o senhor, a testemunha, a morada, o refúgio e o amigo mais querido. Sou a criação e a aniquilação, a base de tudo, o lugar onde se descansa e a semente eterna. ¹⁹ Ó Arjuna, Eu forneço calor e retenho e envio a chuva. Eu sou a imortalidade e sou também a morte personificada. Tanto o espírito quanto a matéria estão em Mim.

(BHAKTIVEDANTA VEDABASE, s/d, s/p)

Borges cita esse trecho do *Bhagavad Gītā* em um texto sobre Whitman, e afirma que o “panteísmo divulgou um tipo de frases nas quais se declara que Deus é diversas coisas contraditórias, ou (melhor ainda) miscelâneas” (BORGES, 1974, p.251). Segundo Alazraki (1986, p.152), Borges faz uso da “enumeração caótica” em dois contextos diferentes. Em primeiro lugar, há as listas que aparecem em suas obras em prosa. Nessas listas, encontramos muitas vezes um gesto retórico semelhante tanto ao de Whitman, como ao de Pessoa, e ainda daquilo que ele chamou de “panteísmo”, ao descrever “visões divinas ou teofanias, em histórias como ‘O Aleph’, ‘O Zahir’ e ‘A Escrita do Deus’” (ALAZRAKI, 1986, p.152).

A enumeração de “O Aleph” talvez seja a mais interessante para a nossa discussão, porque nesse conto o Borges-personagem-narrador tem um rival, o seu primo e também poeta Carlos Argentino Daneri, que pretende enumerar todos os itens do universo em um “grotesco poema”. Paródia do *Canto General*, de Pablo Neruda (o outro poeta “de peso”, contemporâneo

²⁴⁴ O *Bhagavad Gītā* (sânscrito: श्रीमद्भगवद्गीता, *Śrīmadbhagavadgītā*, “Canção de Deus”) é uma escritura da religião hindu, parte do *Mahābhārata*. Acredita-se que tenha sido escrito no século IV a.C.

de Borges e hispanoablante, que reivindicava um parentesco estilístico com Whitman)²⁴⁵, esse poema “se propunha a versificar toda a redondeza do planeta”:

Em 1941, já havia dado conta de uns hectares do estado de Queensland, mais de um quilômetro do curso do Ob, um gasômetro ao norte de Veracruz, as principais casas de comércio da paróquia de Concepción²⁴⁶, a quinta de Mariana Cambaceres de Alvear na rua Onze de Setembro, em Belgrano, e um estabelecimento de banhos turcos não muito distante do famoso aquário de Brighton. (BORGES, 1974, p.620)

No cômico da enumeração, consegue-se discernir o desprezo de Borges pela ausência de limites que parece ser a marca da poesia de Neruda, e a futilidade da tentativa de incluir o mundo todo em seu verso (característica que, em Whitman, ele admirava). A ironia é levada mais adiante pelo fato de que o “descobridor” do Aleph não é o Borges-personagem, e sim seu rival; ao mesmo tempo, a experiência do narrador, quando finalmente se depara com o ponto que inclui todos os outros, é descrita com uma enumeração **em prosa** que tem mais poesia do que toda a imensa e descontrolada obra de Carlos Argentino Daneri.

Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha ao centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto quebrado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos se observando em mim, como em um espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi em um pátio da rua Soler o mesmo ladrilho que trinta anos antes vira no saguão de uma casa em Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor d’água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o altivo corpo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca em uma vereda onde antes houve uma árvore, vi uma quinta de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, de Philemon Holland, vi ao mesmo tempo cada letra de cada página (quando criança, costumava ficar espantado que as letras de um volume fechado não se mesclassem nem se perdessem no decurso da noite), vi a noite e o dia contemporâneo, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi um dormitório vazio, vi em um gabinete de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos que o multiplicavam ao infinito, vi cavalos de crina encaracolada em uma praia do mar Cáspio ao amanhecer, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha, enviando

²⁴⁵ Outro candidato para o título de Carlos Argentino Daneri — mas, aqui, como diz Proust, pode ser o caso de “mais de uma pessoa que posou para o retrato” — é Rubén Darío, autor do “*Canto a la Argentina*” (1910). Note a qualidade quase anagramática das hipóteses, como se Borges houvesse querido misturar as sílabas: PABLO NERUDA, “*CANTO GENERAL*”; RUBÉN DARIÓ, “*CANTO A LA ARGENTINA*”; CARLOS ARGENTINO DANERI. Outra relação sonora pode ser proposta entre Dante / “*Divina Comédia*” e Daneri / Argentino. Leo Spitzer afirma que o “*Canto a la Argentina*” é uma “vasta enumeração dos *jéxodos, éxodos! rebaños / de hombres, de gentes* reunidos nesta Babel *donde todos se comprenden*” (SPITZER, 1945, p.19; ênfases do autor). Cf. também: GAUBERT, S. *Le jeu de l’alphabet*. In: GENETTE, G.; TODOROV, T. (Orgs.). *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, 1980. p.68–87.

²⁴⁶ A paróquia de Concepción corresponde ao bairro de Belgrano em Buenos Aires, o que nos levaria a crer que a chácara de Maria Cambaceres pode (ou não) ser considerada como um dos “animais incluídos nesta classificação”. Por outro lado, há paróquias de Concepción em muitos outros países de língua castelhana, o que reforça a ideia de que a enumeração não é precisa. A linguagem humana é sempre específica demais e vaga demais. As categorias não são nunca satisfatórias. A mesma coisa vale para “Queensland”, que pode ser no Canadá, na Austrália ou na Inglaterra; e “Veracruz”, que pode ser em três lugares diferentes no Brasil, ou ainda no Timor, em Honduras, no México, em Portugal, na Espanha ou nos Estados Unidos — isso se não considerarmos lugares que historicamente um dia já se chamaram “Veracruz” — ou que virão a ter esse nome, no futuro.

cartões postais, vi em uma vitrine de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de umas samambaias em uma estufa, vi tigres, êmbolos, bisontes, maremotos e exércitos, vi todas as formigas que há na terra, vi um astrolábio persa, vi em uma gaveta do escritório (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento da Chacarita, vi a relíquia atroz daquilo que um dia fora, deliciosamente, Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas entranhas, vi o teu rosto, e senti uma vertigem e chorei, porque meus olhos viram esse objeto secreto e conjectural, cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo. (BORGES, 1974, 625–626)

Essa lista “caótica” — mas “ordenada” — traz em si a discussão sobre os limites daquilo que pode ser descrito. Alguns elementos são retomados da descrição do poema de Carlos Argentino: a “quinta de Mariana Cambaceres de Alvear” se muda de Belgrano para Adrogué — onde na vida “real” Adolfo Bioy Casares, melhor amigo do autor, tinha uma quinta —, e além disso as duas listas incluem muitas outras indicações geográficas.

No entanto, é justamente no tratamento do geográfico que se marca a primeira diferença entre o poema de Carlos Argentino e a descrição do Borges-narrador. A obra do primo rival é tida como monótona e enfadonha, descrevendo tudo o que há no mundo, um pouco como o império em que a cartografia se aperfeiçoara tanto que os seus mapas tinham o mesmo tamanho das terras que representavam, do miniconto “Sobre o Rigor na Ciência” (BORGES, 1974, p.847). A lista de Borges não segue uma ordem e não descreve, por exemplo, uma a uma, “as principais casas de comércio da paróquia de Concepción”. Suas indicações geográficas são deliberadamente exemplificativas e demonstram uma preocupação em representar diferentes partes do mundo, um pouco como faria um estatístico tentando descrever uma população por amostragem. Essa descrição, por meio de “uma lista de espécimes, exemplos, ou indicações, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o resto” apresenta um nível mais alto de sofisticação e abstração do que a mera descrição de tudo o que há (ECO, 2009, p.49).

A palavra repetida da litania — “vi” — se torna mais importante se lembrarmos que quem a diz estava ficando cego. O fato de que a descrição do Aleph não segue uma ordem espacial linear, dando grandes saltos, é também um comentário sobre o limite sensorial do olho humano, da cognição humana: o Borges-narrador não vê tudo ao mesmo tempo, e sim uma seleção de coisas que dão uma impressão de totalidade, porque é humanamente impossível ver e saber tudo de uma vez só. O cérebro humano acaba por fazer escolhas, que dependem necessariamente daquele que recebe o *input* sensorial: no caso do Borges-narrador, uma mulher especialmente bonita, um monumento da Chacarita que lhe era querido, e as cartas obscenas de Beatriz, por insignificantes que possam parecer para outras pessoas, chamam mais atenção do que outros sujeitos e objetos do universo.

A lista do Aleph é rica e diversa em outros sentidos, além do espacial. Ela tem variedade temporal, pois traz acontecimentos atuais, futuros e passados. Em escala, ela vai do microscópico ao telescópico, dando atenção a detalhes do tamanho de células (um câncer), de um inseto (a teia de aranha), da escala do humano (a mulher de Inverness, o sangue do narrador), do coletivo (as multidões da América), do vasto mundo (desertos, mares), do cósmico (o Aleph de todos os pontos), do infinito. Ela enxerga coisas separadas como juntas: em um pátio, o mesmo ladrilho que trinta anos antes o narrador vira no saguão de outra casa; a cor de uma rosa distante nos raios de um pôr-do-sol. Ela separa coisas que estão juntas: um a um, os grãos de areia do deserto; as letras de um livro. Ela agrupa todos os representantes de uma categoria: todos os espelhos e formigas do mundo. (É interessante notar, também, que o narrador criança acreditava que as letras dos livros podiam ir embora durante a madrugada — como formigas.) A lista é reflexiva e autorreflexiva: o narrador se vê a si mesmo, por dentro e por fora; vê o Aleph dentro do Aleph; rompe a “quarta parede” e vê o rosto do próprio leitor.

Por fim, a lista do Aleph é um comentário sobre a possibilidade de representação e de abstração, tanto na arte como na ciência. Com sua diversidade de dimensões — espaciais, temporais, de escala, no contexto das relações humanas, da percepção do sujeito, do próprio marco narrativo — ela busca uma visão total da realidade, um pouco como os primeiros pintores cubistas, que tentavam representar suas naturezas mortas a partir de um máximo de ângulos e de luzes diferentes — ou ainda, como aquelas ilustrações de Escher em que a bidimensionalidade parece miraculosamente representar não apenas as três dimensões, mas as três dimensões a partir de diversos pontos de observação, ou ainda, simultaneamente, o presente, o passado e o futuro.

É um paradoxo que Borges tenha levado adiante a tradição da “lista dos nomes de Deus” para o contexto da modernidade laica (substituindo Deus pelo universo, ou talvez pela linguagem, ou ainda pela arrogância da ciência) **por meio da prosa**, e que suas enumerações poéticas (aqui, no sentido das que aparecem no contexto de um poema) se voltem para o interior do sujeito — e não para fora, como acontece em Whitman, Álvaro de Campos ou Neruda. Em sua poesia, Borges busca fazer o registro do indivíduo, “em um tempo familiar, em um lugar que é percebido mais em termos pessoais do que históricos” (ALAZRAKI, 1986, p.153). Nas listas que encontramos em seus poemas, há “um levantamento aleatório de experiências que chamamos de enumerações caóticas, mas o caos se refere principalmente à natureza da apresentação, e não à desordem da representação” (ALAZRAKI, 1986, p.153):

LIMITES

Há um verso de Verlaine que não recordarei.

Há uma rua próxima que está vedada aos meus passos,

há um espelho que me viu pela última vez,
há uma porta que eu fechei até o fim do mundo.
Entre os livros de minha biblioteca (que eu agora vejo)
há algum que eu já não abrirei.
Este verão eu vou fazer cinquenta anos;
a morte me desgasta, incessante.

(BORGES, 1974, p.849)²⁴⁷

Alazraki chama a atenção para o fato de que é a coletânea *La Cifra*, de 1981, que apresenta o maior número de poesias com enumerações. De fato, nos comentários dessa obra, o próprio Borges reconhece que “abusou” dessa “figura” (BORGES, 1989, p.340)²⁴⁸. O livro é dedicado à esposa de Borges, argentina descendente de japoneses: “Eu pronuncio agora o nome dela, María Kodama. Quantas manhãs, quantos mares, quantos jardins do Oriente e do Ocidente, quanto Virgílio” (BORGES, 1989, p.289). Um desses “poemas de listas” faz alusão à cultura japonesa:

XINTOÍSMO

Quando nos anonada a desdita,
durante um segundo nos salvam
as aventuras ínfimas
da atenção ou da memória:
o sabor de uma fruta, o sabor da água,
um rosto que o sonho nos devolve,
os primeiros jasmims de novembro,
o anelo infinito da bússola,
um livro que acreditávamos perdido,
o pulso de um hexâmetro,
a breve chave que nos abre uma casa,
o odor de uma biblioteca ou do sândalo,
o nome antigo de uma rua,
as cores de um mapa,
uma etimologia imprevista,
a lisura de uma unha limada,
a data que buscávamos,
contar as doze badaladas no escuro,
uma brusca dor física.

Oito milhões são as divindades do Xintoísmo
que viajam pela terra, secretas.
Esses modestos numes nos tocam,
nos tocam e nos deixam.

²⁴⁷ LÍMITES. / Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar. / Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos, / hay un espejo que me ha visto por última vez, / hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo. / Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos) / hay alguno que ya nunca abriré. / Este verano cumpliré cincuenta años; / la muerte me desgasta, incesante.

²⁴⁸ Sobre o poema “Aquél”: Esta composición, como casi todas las otras [de este libro], abusa de la enumeración caótica. De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden, y ser íntimamente un cosmos, un orden.

(BORGES, 1989, p.333)²⁴⁹

Os primeiros quatro versos do poema dialogam claramente com o “Soneto XXX” de Shakespeare:

*When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste:*

*Then can I drown an eye, unused to flow,
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancelled woe,
And moan the expense of many a vanished sight:*

*Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoanèd moan,
Which I new pay as if not paid before.*

*But if the while I think on thee, dear friend,
All losses are restored and sorrows end.*

(SHAKESPEARE, “Sonnet XXX”, 1990, p.1064)²⁵⁰

Trata-se de um *topos* bastante revisitado (o da lembrança de coisas do passado, e da tentativa de tirar delas, apesar do sofrimento, algo de positivo). Borges redimensiona a ideia do poema de Shakespeare (cheio de metáforas jurídicas) a partir de um viés mais intimista, listando coisas aparentemente insignificantes, “ínfimas”, que trazem um alento vago, um prazer triste porém reconfortante, ao presente (um presente de doença, de velhice, de cegueira). Se Borges não fosse um célebre detrator de Proust, o caso seria de se imaginar que, aqui, o que ele está tentando fazer é associar as coisas pequenas do seu passado, objetos do cotidiano, a alguma espécie de memória involuntária. Borges não gostava de Proust; no entanto, ele tinha em comum com o escritor francês uma profunda admiração por Baudelaire, que, em seu poema “LXXV — *Spleen*”, faz intenso uso da enumeração como metáfora da memória:

²⁴⁹ SHINTO. / Cuando nos anonada la desdicha, / durante un segundo nos salvan / las aventuras ínfimas / de la atención o de la memoria: / el sabor de una fruta, el sabor del agua, / esa cara que un sueño nos devuelve, / los primeros jazmines de noviembre, / el anhelo infinito de la brújula, / un libro que creíamos perdido, / el pulso de un hexámetro, / la breve llave que nos abre una casa, / el olor de una biblioteca o del sándalo, el nombre antiguo de una calle, / los colores de un mapa, / una etimología imprevista, / la lisura de la uña limada, la fecha que buscábamos, / contar las doce campanadas oscuras, / un brusco dolor físico. // Ocho millones son las divinidades del Shinto / que viajan por la tierra, secretas. / Esos modestos númenes nos tocan, / nos tocan y nos dejan.

²⁵⁰ Minha tradução: Se a depor no silêncio do pensamento / Intimo lembranças do há muito havido, / Dores antigas pedem ressarcimento, / Credores em busca do tempo perdido: // Enche d'água o olho que o choro evita, / Por amigo que a morte levou sem prazo. / Como nova, a dor há tempo prescrita; / Renovado, amor a quem não dava caso. // Visto luto novo de coisas já testadas, / E de dano em dano conto os montantes / De dores que cria há muito já choradas, / Devendo de novo o que já pagara antes. // Mas se no inventário penso no meu amigo, / Cessam perdas e danos: ele está comigo.

*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.*

*— Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.*

(BAUDELAIRE, “LXXV — Spleen”, 1964, p.94–95²⁵¹)

Aqui, é necessário fazer algumas distinções. Começando pelo soneto de Shakespeare, o centro da *métaphore filée* é a ideia de que a memória de coisas passadas é como uma dívida que o poeta imaginava paga, mas que não vai nunca prescrever, pois ela se renova cada vez que é “intimada a depor” (invocada voluntariamente); a única maneira de aliviar esse sofrimento seria “pensar no meu amigo”, estabelecendo então a ligação **passado = sofrimento e presente (o amigo) = consolo**. Resta o fato de que a lembrança é um ato voluntário, com consequências involuntárias: dor ou alívio.

O poema de Baudelaire já prenuncia a memória involuntária de Proust, por meio da sinestesia, importante característica do estilo desse poeta: um frasco de perfume que se deixa aberto é o suficiente para invocar memórias tristes (ou nostálgicas), pois o olfato tem o poder de despertar os fantasmas do tempo perdido. A enumeração caótica está a serviço de um efeito de transbordamento, comparando o sofrimento mnemônico do poeta a lugares fechados, cercados, abafados, claustrofóbicos: *meuble à tiroirs, pyramide, immense caveau, cimetière, vieux boudoir*. As lembranças são como dívidas financeiras (cf. os vocábulos *bilan, procès, quittance*), são mortos, fantasmas; elas “transbordam”, “jazem”, “se escondem”; ou são vermes que “se arrastam pelo chão” e “atacam vorazmente” (o poema em português não mantém a polissemia *vers* = “vermes” ou “versos”, mas resta a ambivalência da palavra “remorso”, que quer dizer “arrependimento” mas na origem era “morder de novo”).

²⁵¹ Tradução de Guilherme de Almeida: “Lembro-me mais do que se eu tivesse mil anos. / Um grande contador cheio de antigos planos, / Versos, cartas de amor, autos, literaturas, / Um cacho de cabelo enrolado em faturas, / Não tem segredos como meu cérebro inquieto. / É uma pirâmide, um jazigo amplo e repleto: / Não há fossa comum que mais mortos possua. // — Eu sou como um cemitério odiado pela lua, / Onde, como remorsos maus, vermes compridos / Andam sempre a atacar meus mortos mais queridos. Sou como um camarim em que há rosas fanadas, / Toda uma confusão de modas já passadas, / Gravuras de Boucher que ainda inspiram, decerto, / O perfume sutil de um velho frasco aberto.” (Almeida, 2011, p.60–61).

A memória involuntária causa sofrimento porque Baudelaire **não consegue esquecer nada**, e suas lembranças são uma multidão indócil que ele não consegue sepultar ou guardar em gavetas. A lista caótica cria um cenário de desordem e desolação, que aparentemente o poeta não quer (ou não consegue) organizar. Trata-se, aqui, do mesmo tipo de efeito obtido com as enumerações de Borges, que ao parecerem aleatórias encerram uma espécie de sistema, ou narrativa: os elementos do poema de Baudelaire podem ser agenciados pelo leitor para criar a história por trás dos fantasmas que o afligem.

Os objetos das gavetas de Baudelaire constituem uma narrativa, contam uma história. Da mesma forma, em seu romance **Rei, Valete, Dama**, Vladimir Nabokov usa o conteúdo das gavetas de uma escrivaninha como “significantes de personagens, contexto social, e veículos de simbolismo temático” (LODGE, 2011, p.165):

Dentre as pastas azuis, que continham documentos, Martha encontrou vários bastões de cera dourada para lacrar envelopes, uma lanterna, algumas notas e moedas de dinheiro holandês, um caderno de exercícios com palavras em inglês, o sorridente passaporte de seu marido (quem sorri em circunstâncias oficiais?), um cachimbo, quebrado, que ela tinha dado a ele havia muito, muito tempo, um velho e pequeno álbum com fotografias desbotadas, uma fotografia recente de uma moça que poderia ser Isolda Portz, não fosse por ela estar vestindo um elegante conjunto de esqui, uma caixa com percevejos, pedaços de barbante, um vidro de relógio, e outras bugigangas triviais cuja acumulação sempre a enfurecia. A maioria desses itens, incluindo o caderno e o folheto publicitário de estações de esqui, ela depositou no lixo. Então, fechou com toda força as gavetas e, abandonando a emudecida escrivaninha, dirigiu-se determinada ao quarto. (NABOKOV, 1989, p.184)²⁵²

Ao comentar esse tipo de enumeração, quando ocorre no contexto da prosa de ficção, Belknap afirma que as “listas literárias nos permitem desfrutar de alguns atrativos e prazeres especiais [... o] ritmo da repetição interrompe o impulso para a frente do texto, e por um momento nos convida a dançar” (BELKNAP, 2004, p.xii). Em sua análise desse trecho, David Lodge ressalta que, na poética de Nabokov, há um esforço de levantamento e descrição de objetos “simplesmente porque eles estão lá, porque o mundo está cheio de objetos esquecidos, abandonados, contingentes, cada um dos quais na verdade tem sua própria história e *pathos*, e um dos deveres primordiais do artista é nos lembrar disso” (LODGE, 2011, p.165). Martha, a personagem que mexe nas gavetas, abandona a “emudecida escrivaninha”, que se interrogada

²⁵² *Among blue folders containing documents, she found several sticks of gold-tinted sealing-wax, a flashlight, three guildens and one shilling, an exercise book with English words written in it, his grinning passport (who grins in official circumstances?), a pipe, broken, that she had given him a long, long time ago, an old little album of faded snapshots, a recent snapshot of a girl that might have been Isolda Portz had she not worn a smart ski suit in the photo, a box of thumbtacks, pieces of string, a watch crystal, and other trivial junk the accumulation of which always infuriated Martha. Most of these articles, including the copybook and the winter sports advertisement, she deposited in the wastebasket. She thrust back the drawers violently and, leaving the deafened desk, went up to the bedroom.*

por um olho mais cuidadoso teria a contar a história de um casamento que deu errado (o cachimbo quebrado, as fotos desbotadas) e de um adultério numa estação de esqui (a foto nova, o folheto publicitário, o passaporte “sorridente”, o dinheiro estrangeiro). Os objetos da lista caótica são postos mesmo a serviço da construção da personagem (ela dirige um pensamento irritado ao sorriso do marido no passaporte, não sente saudades de nada ao ver o cachimbo e as fotos, não conecta os indícios para descobrir que foi traída, fica furiosa com a acumulação de bugigangas, e se desfaz dos itens, impaciente).

Voltemos ao poema japonês de Borges. O título, “Xintoísmo”, refere-se à religião nativa do Japão²⁵³. A palavra *shintô*²⁵⁴ é composta pelos ideogramas *shin*²⁵⁵ (“deuses”) e *tô*²⁵⁶ (“caminho”). Quando afirma que as divindades do xintoísmo são oito milhões, Borges está se referindo à expressão *yaoyorozu no kami*²⁵⁷ (“oito milhões de deuses”):

[A partir dessa expressão, podemos entender que] a presença dos *kami* é avassaladora e perpassa todos os aspectos da vida, não apenas porque os elementos naturais (vento, sol, lua, água, montanhas, árvores, etc.) são eles mesmos *kami*, mas também porque *kami* específicos velam e protegem as atividades humanas e vivem em objetos feitos pelos humanos, também. Alguns *kami* são ancestrais divinizados, ou grandes vultos do passado; o Imperador, por muito tempo, foi tido por divino. (GRAPARD, 1983, p.130)

O poema fala dos deuses do Japão como “modestos numes”, que “nos tocam e nos deixam”. Ao escolher a palavra “nume” para traduzir *kami*, Borges está associando a religião japonesa à dos antigos romanos, que também veneravam seus ancestrais e os “deuses de um lugar”. Borges faz uma releitura da crença de que há um deus nos objetos mais humildes, integrando-a à poética das coisas que muitas listas põem em movimento: os inanimados objetos têm um poder evocatório — de lembranças, imagens, emoções, sensações — que se assemelha ao de um deus escondido. As coisas perdidas e achadas, os pequenos objetos do cotidiano, e as gavetas que abrigam um caos em miniatura são imagens próximas da ideia de *makura-travesseiro*, da poética do íntimo e do cotidiano, associada à obra de Sei Shônagon. Proponho a contraposição do poema de Borges a três fragmentos de **O Livro de Travesseiro**. Abaixo, cito a tradução do próprio Borges em coautoria com María Kodama, publicada postumamente em 2004 (SEI, 2004, p.46–47;132–133)²⁵⁸:

²⁵³ O Japão adota um sistema de crenças que combina, sincreticamente, elementos do budismo, do taoísmo, do confucionismo, do xintoísmo e de outras práticas místicas encontradas nas diferentes regiões.

²⁵⁴ *Shintô* (神道).

²⁵⁵ *Shin* ou *kami* (神, “deus”, “deuses”, “divindades” ou “seres numinosos”).

²⁵⁶ *Dô*, *tô* ou *michi* (道, “caminho”, “doutrina” ou “ensinamento”).

²⁵⁷ *Yaoyorozu no kami* (八百万神, “oitocentas miríades de deuses”).

²⁵⁸ A tradução de Borges e Kodama (2004) é baseada na tradução para o inglês de Morris (1971), que por sua vez é baseada no *Nôinbon*. O conteúdo dessa tradução não corresponde, em muitos fragmentos, aos das traduções

15. COSAS QUE HACEN LATIR DEPRISA EL CORAZÓN...

Gorriones que alimentan a sus crías. Pasar por un lugar donde juegan niños. Dormir en una habitación donde se ha quemado incienso. Advertir que un elegante espejo chino está un poco empañado. Ver a un caballero que detiene su carruaje frente a nuestro portón y ordena a sus servidores que lo anuncien. Lavarse el pelo, acicalarse y ponerse ropas perfumadas. Aunque nadie lo vea, sentimos un íntimo placer.

Es de noche y uno espera una visita. De pronto, nos sorprende el sonido de las gotas de lluvia que el viento arroja a las persianas²⁵⁹.

16. COSAS QUE SUSCITAN UNA QUERIDA MEMORIA DEL PASADO...

Malva seca. Objetos usados en la Fiesta de las Muñecas. Descubrir un trozo de tela violeta oscuro o color uva entre las páginas de un cuaderno.

Llueve y uno está aburrido. Para pasar el tiempo revisamos viejos papeles y descubrimos las cartas de un hombre que alguna vez hemos querido.

El abanico de papel del año pasado. Una noche de luna²⁶⁰.

96. COSAS PLACENTERAS (TRECHOS)

[...] Una persona con la cual nos sentimos incómodos nos pregunta el principio o el final de un poema. Si lo recordamos, es un placer. [...]

Busco un objeto que necesito enseguida y lo encuentro. Otras veces hay un libro que necesito ver inmediatamente. Revuelvo todo de arriba abajo y ahí está. ¡Qué alegría! [...]²⁶¹

Em seu poema, Borges denomina dois tipos de “aventuras ínfimas” que “durante um segundo nos salvam”: as “da atenção” e as “da memória”. (Há ainda um terceiro tipo, como veremos adiante.) As aventuras ínfimas da memória são mais fáceis de reconhecer, porque além de estabelecerem um diálogo com as “Coisas que suscitam uma querida memória do passado”, de Sei Shônagon, elas estão de acordo com a tradição literária da memória que nos trazem os objetos (como pudemos ver no caso do poema de Baudelaire, e da “memória involuntária”, de Proust). Em Borges, ao contrário de Baudelaire, a ênfase está nas recordações agradáveis e nostálgicas, inclusive aquelas que só conseguimos recuperar por acaso (um rosto em um sonho,

brasileiras, nem à versão ensinada hoje na escola no Japão, e nem à tradução mais recente para o inglês. As versões em castelhano são todas baseadas no *Nôinbon*, mas ainda assim diferem entre si nos cortes, na seleção, nos intertítulos, na ordenação e nas escolhas tradutórias. Uma tese completa poderia ser escrita sobre Sei Shônagon e suas traduções para o castelhano.

²⁵⁹ **15. Coisas que fazem bater depressa o coração...** / Pardais que alimentam seus filhos. Passar por um lugar onde brincam crianças. Dormir em um quarto onde se queimou incenso. Perceber que um elegante espelho chinês está um pouco embaçado. Ver um cavaleiro estacionar sua carruagem em frente ao nosso portão e ordenar a seus criados que o anunciem. Lavar o cabelo, arrumar-se e vestir roupas perfumadas. Ainda que ninguém nos veja, sentimos um íntimo prazer. / É noite, e se está esperando uma visita. De repente, é-se surpreendida pelo som das gotas da chuva que o vento lança sobre as persianas.

²⁶⁰ **16. Coisas que suscitam uma querida memória do passado...** / Malva seca. Objetos usados na Festa das Bonecas. Descobrir um pedaço de tecido violeta escuro ou de cor uva entre as páginas de um caderno. / Está chovendo, e nos entediamos. Para passar o tempo, revisamos velhos papéis e descobrimos as cartas de um homem que amávamos outrora. / O leque de papel do ano passado. Uma noite de lua.

²⁶¹ **96. Coisas que dão prazer** / [...] Uma pessoa com a qual nos sentimos constrangidos nos pergunta o início ou o final de um poema. Se conseguimos lembrá-lo, é um prazer. [...] / Busco um objeto de que estou precisando urgentemente e o encontro. Outras vezes, há um livro que preciso consultar imediatamente. Viro tudo de cabeça para baixo e eis que o encontro. Que alegria! [...]

um livro tido por perdido, a data que se estava tentando lembrar). Há outra diferença entre a memória do poeta francês e a do escritor argentino: o primeiro não consegue esquecer e se sente como que afogado em lembranças; o segundo deriva prazer de um número limitado de memórias, quase despersonalizadas em sua indeterminação. Para Borges, o principal trabalho da memória é esquecer (ou seja, selecionar rigorosamente aquilo que deve ser lembrado). Assim, por exemplo, no conto “Funes, o memorioso”, a memória total de que dispõe o personagem não é uma bênção, e sim uma maldição: a incapacidade de esquecer.

Um segundo tipo de “aventura ínfima” aparece no poema. Trata-se da “aventura ínfima da atenção”. A atenção, no sentido de viver o presente plenamente, é um princípio do zenbudismo, relacionado a práticas que favorecem a meditação. Acredita-se que é por meio da serena atenção ao momento presente e aos próprios sentimentos e sensações que se atinge a tranquilidade e a plenitude. Associado à fé budista, há o conceito de *satori*²⁶², frequentemente definido como uma “súbita iluminação”, quando a consciência desperta para a sua condição búdica. Em literatura, o conceito está associado à poética do haikai. O haikai clássico pode ser descrito como um poema sobre uma súbita revelação. Ele descreve o movimento do real que permitiu ao poeta atingir a iluminação. É por isso que se diz que o haikai é como um *flash* súbito, um evento microscópico que põe o leitor em contato com a imensidão do universo e com a interconexão que existe entre todos os seres. Assim, em um haikai de Kobayashi Issa²⁶³:

²⁶² *Satori* (悟り, “epifania”).

²⁶³ Kobayashi Issa (小林一茶; 1763–1827). Tradução de Paulo Franchetti e Elza Doi (FRANCHETTI; DOI, 2012, p.94).

Apenas estando aqui,
Estou aqui.
E a neve cai.

ただ居れば
tada oreba
apenas estando

居るとて
oru tote
estou, está

雪のふりにけり
yuki no furi ni keru
a neve cai

Ou ainda este, de Matsuo Bashô²⁶⁴:

No orvalho da manhã,
Sujo e fresco,
O melão enlameado.

朝露に
asa-tsuyu ni
no orvalho da manhã

よごれて涼し
yogorete suzushi
sujo e fresco

瓜の泥
uri no doru
barro do melão

Aos quais podemos contrapor alguns haicais de Borges²⁶⁵, do mesmo livro onde se encontra “Xintoísmo” (*La Cifra*):

8
*En el desierto
acontece la aurora.
Alguien lo sabe.*

9
*La ociosa espada
sueña con sus batallas.
Otro es mi sueño.*

10
*El hombre ha muerto.
La barba no lo sabe.
Crecen las uñas.*

Pode-se argumentar que, tanto em “Xintoísmo” como nos haicais de *La Cifra*, Borges está fazendo uma imensa confusão de gêneros e épocas, ao misturar mitologia xintoísta, **O Livro de Travesseiro** e o ideal estético do haikai em poemas que não deixam de estabelecer, igualmente, um diálogo bastante direto com a tradição poética do Ocidente e a ideia de memória como dor ou consolo, ou ainda com a retórica da “lista caótica” — como narrativa, como ritmo encantatório, como uma estética dos objetos inanimados. Por outro lado, os poemas de Borges

²⁶⁴ Tradução de Paulo Franchetti e Elza Doi (FRANCHETTI; DOI, 2012, p.104). Citei os poemas e a tradução no mesmo formato proposto pelos tradutores em seu livro.

²⁶⁵ Borges (1989, p.336). 8 / No deserto / acontece a aurora. / Alguém o sabe. — 9 / A ociosa espada / sonha com suas batalhas. / Outro é meu sonho. — 10 / O homem morreu. / A barba não sabe. / Crescem as unhas.

são coerentes com sua obra como um todo. Associada à ideia de que os objetos têm vida, Borges retoma no haicai número 9 a sua mitologia pessoal, das espadas e punhais que guardam um desejo de morte dentro de si; e, em “Xintoísmo”, as figuras borgeanas da bússola, da biblioteca, das ruas de Buenos Aires, da vida de escuridão do cego. Os elementos da poética japonesa e do estilo de Sei Shônagon são apropriados por meio do reconhecimento: ele reconhece nesses textos coisas que são suas, e que talvez não fossem vistas (em especial, pelo leitor ocidental) se ele não as tivesse posto em destaque.

Os dois textos de Sei Shônagon que apresentei antes, na forma de sua tradução por Borges e Kodama, podem nos auxiliar ainda a compreender a natureza das “aventuras ínfimas da atenção ou da memória”. Em Baudelaire, o presente está atolado em lembranças vívidas demais, e o desespero do poeta consiste em não conseguir esquecê-las. Em Borges, a desdita é o presente (a velhice, a doença, a cegueira), e o que “nos salva” são pequenos *flashes* de um segundo. Esses clarões da consciência podem fazer referência ao que já foi, como as “*Cosas que suscitan una querida memoria del pasado*”: um rosto, um cheiro, uma rua (memórias involuntárias). Eles podem se originar no prazer, igualmente mnemônico, bastante borgeano, mas também essencialmente shonagônico, de trazer coisas à memória (memória voluntária): um livro, um verso, um nome, uma etimologia, uma data. Na sociedade em que vivia Sei Shônagon, esse não era um prazer fútil, pois era crucial para o *status* de uma mulher culta que ela soubesse muitas coisas de cor. No caso de Borges, a memória de textos fazia parte de sua profissão — mais ainda: sabemos que depois de totalmente cego ele continuou a compor poesia pelo método da memorização, e só ditava seus poemas para alguém anotar quando acreditava que eles já estavam prontos. Tanto Borges como Sei Shônagon se concebiam um pouco como cérebros que carregavam textos e bibliotecas. Trata-se de uma experiência humana: o medo (a melancolia) de que não se possa nunca mais recuperar uma informação.

Um terceiro tipo de “aventura ínfima”, talvez o mais interessante, está relacionado à ideia de que existem “*cosas que hacen latir deprisa el corazón*”: eventos que estimulam a produção de adrenalina, provocando uma sensação de euforia e atenção aumentada. Esses eventos podem ser de natureza agradável, como a visita de um homem bonito; ou um susto, como o som repentino de uma tempestade; ou ainda, algo desagradável, como descobrir que o espelho (objeto raro e caríssimo na Antiguidade japonesa) está arranhado, ou quando se sente “uma brusca dor física”. Nesses momentos em que a emoção ou as sensações nos tomam por completo, sentimos o coração bater mais forte e a intensa convicção física de estarmos vivos, no aqui e no agora.

Neste capítulo, procurei apresentar alguns temas relacionados à ideia de “categoria”, na obra de Sei Shônagon e de outros autores que podem ser postos em diálogo com o seu livro.

Assim, Jorge Luis Borges, um de seus tradutores, tem em comum com ela uma atitude poética e lúdica com relação aos sistemas de organização intelectual de sua época: no caso do argentino, as enciclopédias e o orientalismo europeu; para a japonesa, as antologias poéticas imperiais e os dicionários e tratados chineses e japoneses baseados na cultura letrada chinesa. Em ambos os casos, a postura irreverente diante do conhecimento mesmo que os formou não implica na negação desses sistemas, que ambos respeitavam e compreendiam profundamente; pelo contrário, a maestria com que eram capazes de recriar as listas e classificações de outros, tornando-as mais interessantes e artísticas, estava firmemente ancorada no deleite mesmo da enumeração e naquilo que Jacqueline Pigeot (1990, p.109) chama de *goût pour la prolifération lexicale*, um dos aspectos mais comuns associados ao prazer do texto no Oriente como no Ocidente. No próximo capítulo, pretendo expandir essa reflexão, discutindo um tipo específico de proliferação lexical: a tradução, que multiplica (como a cópula e o espelho abominados pelo heresiarca de Uqbar) o número de textos e de seres no universo.

Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne, de façon à ne compromettre aucun pays réel dans ma fantaisie (mais alors c'est cette fantaisie même que je compromets dans les signes de la littérature). Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), prélever quelque part dans le monde (là-bas) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système.

C'est ce système que j'appellerai : le Japon.

Roland Barthes
L'Empire des Signes, 1970

*Pocas cosas más bellas y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos; a las dificultades intrínsecas debemos añadir que Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción. La víspera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la **Poética**.*

Esas palabras eran tragedia y comedia.

Jorge Luis Borges
"La Busca de Averroes", 1949



4 TRADUÇÃO

4.1 O TÊXTIL EM TRADUÇÃO

No dia 21 do segundo mês²⁶⁶ do ano de 994, uma dama-de-honra da Corte Imperial japonesa, novata no serviço, de nome Sei Shônagon, acompanhou a Imperatriz Teishi e seu séquito à cerimônia de Dedicção de Todos os Sutas no Grande Salão do Templo do Palácio Hoko. Sabemos de detalhes da cerimônia e dos acontecimentos daquele dia porque ela anotou o que viu²⁶⁷. De alguma forma — e certamente para a memorialista, a julgar pela intensidade emocional do texto — aquele foi o ápice do esplendor da jovem alteza. O relato foi escrito cerca de dez anos depois do acontecido, quando Sei Shônagon era uma escritora experiente e quase todo o seu elenco já morrera ou se encontrava banido da capital, e é hoje conhecido como o Fragmento 260 de **O Livro de Travesseiro**.

Quer dizer, o fragmento tem o número 260 na edição crítica da Shôgakukan (SEI, 2011, p.394-417). No entanto, como vimos no capítulo anterior, a divisão em fragmentos não é padronizada, e varia dramaticamente de uma versão a outra. Na edição da Iwanami, o mesmo fragmento tem o número 278; no *Nôinbon*, o número 256; a tradução de Waley não inclui esse trecho; na versão francesa, o número é 137; no filme de Greenaway, o texto é apresentado como “Section 150”; na tradução brasileira de 2013 e na de McKinney, de 2006, ele tem o número 259;

²⁶⁶ O segundo mês do calendário lunar tradicional japonês não corresponde a fevereiro. Era considerado como o segundo mês do inverno, e seu nome tradicional, *kisaragi* ou *kinusaragi*, significa “pôr mais roupas” ou “renascer dos brotos [sob a neve]” (衣更着 ou 如月). Em geral, coincide com meados do inverno (o equinócio de inverno), ou com o mês de março, mas há variações de um ano para outro, pois o calendário lunar não corresponde ao nosso calendário solar. Além disso, o meio do inverno já era associado a manifestações artísticas, eventos e mudanças de indumentária relativas ao prenúncio da primavera.

²⁶⁷ O acontecimento em si é corroborado por outras fontes historiográficas da época (NAGAI, 2011).

e na versão castelhana de Borges e Kodama, o fragmento tem o número 98, mas aparece mutilado, sem incluir a parte do relato da cerimônia de gala.

O trecho que poderia ser designado como o clímax desse relato é uma das muitas descrições de como a Imperatriz estava vestida. Antes do início da cerimônia, ela chega em uma magnífica liteira, decorada com cortinas reluzentes e um estandarte de flor de cebola no remate do pináculo. Depois de instalada em seu palanque, ela manda chamar Sei Shônagon e as outras damas.

SGK18:260, p.411 — O REGENTE, NO DIA VINTE E UM DO SEGUNDO MÊS, FOI AO TEMPLO (TRECHO)

A Imperatriz surgiu de trás de uma cortina. Estava com as mesmas roupas que eu já havia visto, mas parecia ainda mais deslumbrante. Em que outro lugar se poderia ver uma túnica chinesa de um vermelho vivo como aquele? Sob esse traje, vestia outros, de damasco, alternando o branco e o verde, e por cima levava cinco quimonos simples, de seda roxa; um manto chinês vermelho; e uma cauda de festa de seda estampada de azul e branco e debruada em ouro. Não há nada tão maravilhoso quanto aquelas cores.

— Que tal estou? — perguntou-me minha senhora; mas eu não respondi, porque dizer que ela era magnífica já se tornara algo corriqueiro²⁶⁸.

Aqui, há três linhas que se entrecruzam: o fio da palavra (o texto), o fio da seda (o têxtil) e o fio da memória (o travesseiro). A narração se estrutura como uma sucessão de deslumbres — com a beleza da cerimônia, com o nível exaltado da aristocracia ali reunida, com a graça e inteligência da Imperatriz (assim como o charme masculino de seu pai, o Regente Michitaka), com os penteados, com a maquiagem das presentes, com o refinamento de todos, e com o grande poder daquela família.

Esse fragmento é um importante exemplo das dificuldades que se encontram na tentativa de aproximar um leitor contemporâneo à obra como um todo. À primeira vista, a principal dificuldade do parágrafo se deve a questões de compreensão do vocabulário. A Imperatriz está trajando dez camadas diferentes de roupa: uma “túnica chinesa” de vermelho vivo (*kurenai no onzo*²⁶⁹); no mínimo duas camadas de damasco, uma verde e outra branca (*karaaya no yanagi*²⁷⁰); cinco quimonos simples de seda roxa (*ebizome no itsuegasane*²⁷¹); mais um traje vermelho

²⁶⁸ まだ御裳、唐の御衣奉りながらおはしますぞいみじき。くれなるの御衣どもよろしからむやは。中に唐綾の柳の御衣、葡萄染の五重がさねの織物に赤色の唐の御衣、地摺の唐の薄物に、象眼重ねたる御裳など奉りて、ものの色などは、さらになべてのに似るべきやうもなし。「我をばいかが見る。」と仰せらる。「いみじうなむ候ひつる。」なども、言に出でては世の常にのみこそ。

²⁶⁹ *Kurenai no onzo* (くれなるの御衣).

²⁷⁰ *Karaaya no yanagi* (唐綾の柳).

²⁷¹ *Ebizome no itsuegasane* (葡萄染の五重がさね).

(*akairo no kara*²⁷²); um quimono fino estampado (*jizuri no kara no usumono*²⁷³) e uma cauda de gala com padronagem “olho de elefante” (*zôgan kasanetaru mimo*²⁷⁴).

Aquilo que aqui eu traduzi como “túnica chinesa” (*uchiginu*²⁷⁵) era um tipo de quimono que vai por cima dos outros, e pode ou não ser de um tecido mais encorpado. O “vermelho vivo” (*kurenai*) é uma cor tradicional japonesa, e como tal possui ressonâncias importantes tanto na história artística e literária do país, como nas sensibilidades dos leitores. Era uma cor associada a festividades. Ela é normalmente traduzida em português como “escarlate” ou “carmesim”, mas estas palavras têm para mim um repique tão melodramático (associadas que estão ao crime, à prostituição, à sexualidade) que preferi usar algo mais simples.

Os trajes de damasco que alternam o branco e o verde também são problemáticos. Alguns tradutores interpretaram a expressão *yanagi* (“salgueiro”) como fazendo referência a uma cor²⁷⁶. Na verdade, em japonês antigo, a expressão *karaaya no yanagi* faz referência a uma técnica de sobreposição de tecidos (*kasane*) que combina o branco e o verde-claro, imitando as cores do salgueiro e fazendo referência ao prenúncio da primavera. Essa sobreposição pode ocorrer de duas maneiras: um quimono branco forrado de seda verde, ou diversos quimonos leves, verdes e brancos, com diferentes comprimentos de manga, sobrepostos de maneira a criar uma barra *dégradée* na altura do punho.

As tradutoras da versão brasileira de 2013 preferiram criar uma frase bastante explicativa: “trajes internos de seda adamascada chinesa branca com sobreposição ‘Salgueiro-chorão’ de branco e verde” (SEI, 2013, p.448). As escolhas tradutórias são bem-sucedidas, principalmente devido à maneira como essas tradutoras desenharam o objeto-livro. A tradução brasileira de 2013 inclui uma introdução detalhada; um índice de textos; um anexo sobre “cargos, títulos, funções e atribuições”; outro sobre “flores, pássaros, vestuário, arquitetura e calendário”; uma “cronologia de eventos históricos e literários”; e uma bibliografia bastante extensa, incluindo livros em inglês, português e japonês. O texto de Sei Shônagon vem ainda acompanhado de nada menos que 419 notas explicativas de rodapé. Essa versão de **O Livro do Travesseiro** se apresenta ao leitor não apenas como um livro traduzido, e sim como uma pequena enciclopédia de conhecimentos sobre a era clássica japonesa — uma das maneiras

²⁷² *Akairo no kara* (赤色の唐).

²⁷³ *Jizuri no kara no usumono* (地摺の唐の薄物).

²⁷⁴ *Zôgan kasanetaru mimo* (象眼重ねたる御裳).

²⁷⁵ *Uchiginu* (打衣).

²⁷⁶ Morris (SEI, 1971, p.231): *a willow-green robe of Chinese damask*; Beaujard (SEI, 2000, p.277): *en damas de Chine, couleur de saule*.

tradicionais, aliás, de se ler o próprio *Makura no Sôshi* em japonês: como um compêndio de informações sobre uma época²⁷⁷. No apêndice sobre vestuário, temos a seguinte explicação:

A sobreposição (*kasane*) pode indicar tanto a combinação de cores entre o tecido e o forro quanto, caso mais numeroso, entre trajés que ficam à vista na abertura da manga, da gola ou da barra. As sobreposições obedeciam a uma série de regras ditadas, entre outras, por sazonalidade, posição social e faixa etária, e possuíam nomes elegantes, baseados normalmente em plantas. (YOSHIDA, 2013, p.580)

A autora elenca, em seu minidicionário de sobreposições de manga de quimono, 41 possíveis combinações de cores. Sobre a combinação que nos interessa aqui, consta o seguinte: “**Salgueiro-chorão:** *yanagi*, 柳, branco e verde [primavera]” (p.581). Nessa tradução, portanto, a descrição da roupa da Imperatriz transcende o Fragmento 260, tendo ressonância com outras partes do livro, permitindo ao leitor (um leitor sofisticado, curioso, com interesses diversos, que deseja ver mais do que a trama imediata do texto) uma fruição expandida de diversas camadas interpretativas sobrepostas e que dialogam e ecoam entre si.

Os desafios tradutórios desse curto parágrafo não se limitam à questão da sobreposição de camadas. A palavra “quimono” em si já é um problema difícil de ser resolvido: note que ela não aparece no texto de partida, apenas no de chegada. O nosso “quimono”, da língua portuguesa, ainda que venha do japonês, é um falso cognato, pois a palavra *kimono* só se tornou corrente e importante no Japão a partir do século XIX, devido à necessidade de se criar um termo abrangente para as roupas manufaturadas para exportação ao Ocidente²⁷⁸. O uso da palavra pela moda ocidental fez com que ela adquirisse novos significados e usos —como *robe de chambre*, signo de erotismo, e posteriormente como uma peça bastante diferente das roupas japonesas, a começar pelos *manteaux-kimonos* de Paul Poiret na década de 1910, passando pelas batas de Balenciaga e pelos casacos de corte reto de Yves Saint-Laurent. O atual quimono japonês, aliás, é muito diferente das roupas dos nobres da Era Heian. Jamais ocorreria a Sei Shônagon, nem a um professor do ensino médio no Japão, empregar a palavra *kimono* no contexto de **O Livro de Travesseiro**. Por outro lado, o uso brasileiro da palavra brasileira “quimono” é útil,

²⁷⁷ A edição crítica da *Shôgakukan*, por exemplo, tem uma introdução, um quadro de convenções e abreviaturas, uma lista de versões alternativas, um longo texto explanatório, uma cronologia da vida de Sei Shônagon, seis páginas de árvores genealógicas das pessoas citadas no texto, cinco mapas, dezenas de ilustrações, uma tradução interlinear para japonês moderno e uma coluna de notas explicativas ao longo de todo o corpo do texto. Para uma ilustração do volume de paratexto que essa “enciclopédia do travesseiro” propõe, vide a Figura 17 (Capítulo 3).

²⁷⁸ *Kimono* (着物). “O termo ‘*kimono*’ [...] (literalmente, “coisa de vestir”) deriva sua atual definição [do fim da década de 1860]. Por séculos, a roupa mais comumente usada no Japão foi uma variante do quimono em forma de T, mas essa peça era referida como *kosode*, ou ‘vestimenta com pequenas aberturas nas mangas’ [os punhos]. Antes da década de 1850, quando a roupa ocidental ainda não havia entrado para o imaginário nipônico, a maioria dos japoneses se referia a cada peça de roupa pelo seu termo específico” (MILHAUPT, 2014, p.21). No Brasil, também se utiliza a palavra “quimono” no contexto das artes marciais; no entanto, um judoca japonês preferiria a palavra *judôgi* (柔道着) para designar seu uniforme.

porque o termo pode ser usado com o significado de “roupa japonesa”, e talvez atrapalhe menos a leitura do que outras soluções que se apresentam, como “casaco”, “manto”, “túnica”, “traje”, “vestido”. Nenhuma dessas palavras significa exatamente o que se está querendo traduzir, mas algum tipo de escolha precisa ser feito para que o texto exista.

Outra questão bastante interessante é o caso da “seda adamacada”, ou “damasco”. Em princípio, um purista poderia argumentar que não faz muito sentido usar aqui essa expressão, porque a palavra “damasco”, significando “tecido de seda com desenhos formados pela alternância de fios foscos e acetinados” entrou para a língua portuguesa por via do árabe, e fazendo alusão a um tipo de pano que era originalmente fabricado na cidade persa de Damasco. Ela pertence a um grupo de palavras portuguesas — como “alpendre”, “rosário”, “sermão”, “pão de ló”, “xamã” e “romance” — que, mesmo possuindo referentes na cultura japonesa, soam inapropriadas nesse contexto devido ao peso cultural que têm para nós. Estamos a uma distância considerável daquilo que normalmente se considera como a “fidelidade ao original” que o público leigo espera do tradutor.

Um leitor menos atento poderia argumentar que todas essas descrições de roupas e tecidos não interessam muito. Dependendo do contexto, talvez ele tenha razão; no entanto, no caso da sociedade que produziu esse livro, a questão da indumentária era bastante central. Diversas passagens de textos da Era Heian descrevem uma troca, ou pagamento de um serviço, tendo por moeda o quimono — preferencialmente, o feminino, pois exigia mais horas de trabalho e *expertise* em sua confecção (vide Figura 24). O artefato concedido a mensageiros ou subalternos em pagamento por serviços ou lealdade não se destinava necessariamente a ser usado pelo recipiente, nem pela sua família.

A produção de diferença por meio da roupa era uma empreitada coletiva. Ao contrário de outras atividades manuais, essa não era considerada como indigna de uma aristocrata. Por exemplo, no Fragmento 260, Sei Shônagon narra como a Imperatriz e seu séquito se prepararam para a cerimônia da Dedicção de Todos os Sutras:

SGK18:260, p.406 — O REGENTE, NO DIA VINTE E UM DO SEGUNDO MÊS, FOI AO TEMPLO (TRECHO)

Dei uma espiada no lado norte do Pavilhão Sul e vi luminárias altas acesas; em torno delas, separados por biombos ou cortinas, havia pequenos grupos de duas — ou três — ou três ou quatro — damas. Outras ainda estavam sentadas em grupos maiores, alinhavando seus quimonos simples em combinações precisas de cores, decorando suas caudas de gala com cordões trançados, ou ainda se pintando com grande cuidado. A maquiagem e os penteados que ali se preparavam eram tão impressionantes que difícil me é imaginar tal beleza um dia repetida²⁷⁹.

²⁷⁹ 南の院の北面にさしのぞきたれば、高杯どもに火をともして、二人、三人、三四人、さべきどち屏風ひき隔てたるもあり。几帳など隔てなごもしたり。また、さもあらで、集まりみて衣どもとちかさね、裳の腰さし、化粧するさまはさらにもいはず、髪などいふもの、明日よりのちはありがたげに見ゆ。

Ainda nesse fragmento, a autora descreve o momento em que chega uma carta do Imperador. O Regente se retira para providenciar o pagamento do mensageiro (um conjunto completo de trajes femininos de gala). A Imperatriz escreve a resposta “em um papel muito delicado, lilás e rosa, que ecoava a cor de seus trajes. É uma pena que não existam mais pessoas capazes de apreciar um detalhe como esse”²⁸⁰ (SGK18:260, p.395).

É um trecho crucial para se compreender a intensa rede de trocas daquela sociedade, envolvendo a circulação de roupas, de textos e do corpo feminino. Sei Shônagon lamenta que não há mais quem aprecie esse tipo de refinamento, sugerindo que a sofisticação se perdeu quando seu partido caiu em desgraça. O correio elegante era uma prática codificada no palácio, e envolvia a troca de bilhetes amorosos antes e depois do ato sexual. O caráter dessa correspondência era uma combinação instável de informações privadas (pois se esperava que o texto fosse guardado em segredo pelos amantes) e públicas (pois muitas vezes a expectativa do segredo era frustrada, a mensagem interceptada, e a sua qualidade artística discutida por todos da Corte, chegando a ser imortalizada nos diários e álbuns das damas). O conteúdo desses bilhetes devia incluir alusões intertextuais a poetas do passado, para demonstrar a superioridade intelectual da autora da missiva; era melhor ainda se a cartinha incluísse um poema inédito de sua autoria ou de uma das damas de seu círculo. Ao receber uma carta do Imperador, a Imperatriz tem confirmado o seu alto valor, pois ela foi a escolhida para passar a noite com ele, em detrimento de suas rivais. O mensageiro tem seu serviço pago em quimonos, e ela responde com uma mensagem que tem as mesmas cores e a mesma delicadeza que seus trajes (e seu corpo).

A mulher da aristocracia na Era Heian gerenciava uma série de instrumentos de circulação de poder: a criação de moda e *design* de vestuário; a aquisição, armazenamento, corte e tingimento de papéis e tecidos; e a acumulação e mediação de conhecimentos de etiqueta, estilo, genealogia e cerimonial. De uma maneira muito concreta, a mulher nobre tinha carreira e instrumentos de ascensão social, associados a esses saberes e fazeres (CAVANAUGH, 1996; WALLACE, 2005). O Fragmento 260 começa narrando como, instalada no Palácio da Segunda Avenida, a Imperatriz recebe uma visita de seu pai, o Regente Michitaka.

SGK18:260, p.395 — O REGENTE, NO DIA VINTE E UM DO SEGUNDO MÊS, FOI AO TEMPLO (TRECHO)

O Regente Michitaka veio visitar minha senhora. Estava vestindo uma calça bufante, de brocado cinza-azulado, com cadarços nos tornozelos. A túnica de cima era branca, com um forro vermelho-escuro, e por baixo havia três quimonos simples,

²⁸⁰ 御返し、紅梅の薄様に書かせ給ふが、御衣のおなじ色ににほひ通ひたる、なほ、かくしもおしはかり参らする人はなくやあらむとぞくちをしき。

vermelhos. A começar pela Imperatriz, todos de nossa casa estávamos vestindo trajes de brocado, seda estampada ou lisa, em tons mais claros ou escuros de roxo ou vermelho-vivo, e o conjunto todo cintilava sob a luz. Os casacos das damas eram verde-claros, brancos com verde, ou roxos com vermelho-vivo²⁸¹.

A leitura mais superficial que se pode fazer do texto é de que **ele** é superficial — uma descrição fastidiosa e desnecessária das roupas do regente e das damas, que poderia talvez ser omitida de uma tradução condensada. No entanto, essa profusão de vocabulário relacionado ao vestir tem os seus motivos. Trata-se de um dos fragmentos que Sei Shônagon escreveu quando já estava afastada dos centros de poder. A facção de Michitaka e Teishi, a quem ela servia, perdeu a disputa pelas graças do Imperador Ichijô, que se casou com uma filha do adversário do regente. Michitaka morreu muito jovem e não pôde proteger sua família. Seu filho mais velho foi exilado e Teishi foi levada para fora do palácio, sendo obrigada a viver de favor na casa de um nobre. Quando finalmente conseguiu dar à luz um herdeiro, sua saúde estava afetada, e ela morreu em seguida. Seu filho foi criado pela Imperatriz inimiga.

Sei Shônagon seria a testemunha do outro lado da história oficial (ou da história dos perdedores), deixando ao mundo o legado de esplendor que era o ideal de seu partido. A catástrofe em si nunca é descrita, e um leitor mais desavisado pode não se dar conta de que toda a suntuosidade da vida da Imperatriz era, para usar uma expressão proustiana, um paraíso que já fora perdido no momento da escritura. É nesse sentido que se devem ler os (raros) trechos do texto em que a autora lamenta o que já passou:

SGK18:260, p.417 — O REGENTE, NO DIA VINTE E UM DO SEGUNDO MÊS, FOI AO TEMPLO (TRECHO)

Esses eventos nos pareciam auspiciosos naquele tempo, mas ganham novo significado se eu penso neles no presente. E é por isso que hoje eu escrevo este relato, tomada de tristeza; ainda que seja impossível descrever tudo o que vivi naqueles dias, procurei deixar aqui o maior número possível de lembranças²⁸².

Em campos acadêmicos estabelecidos há mais tempo, como as literaturas nacionais, é frequente a presença de sistemas conservadores de valoração. Assim, critérios como a linguagem “pura” ou “elegante”; os autores tidos como “fortes” ou “influentes”; os gêneros textuais definidos como “autônomos” (e a “hierarquia” que considera como “o mais importante” deles o “romance”); a estrutura com “unidade” e “coesão”; a escolha de temas considerados pela

²⁸¹ 殿わたらせ給へり。青鈍の固紋の御指貫、桜の御直衣にくれなゐの御衣三つばかりを、ただ御直衣にひき重ねてぞたてまつりたる。御前よりはじめて、紅梅の濃き薄き織物、固紋、無紋などを、あるかぎり着たれば、ただ光り満ちて見ゆ。唐衣は、萌黄、柳、紅梅などもあり。

²⁸² またの日、雨の降りたるを、殿は、「これになむ、おのが宿世は見え侍りぬる。いかが御覧ずる。」と聞こえさせ給へる、御心おごりもことわりなり。されど、その折、めでたしと見たてまつりし御ことも、今の世の御こともに見奉りくらぶるに、すべてひとつに申すべきのもあらねば、もの憂くて、多かりしことも、みなとどめつ。

convenção como “sublimes” e a discussão filosófica de assuntos tidos como “sérios” são muitas vezes apresentados como decisivos para a sobrevivência de um texto. À exceção da questão da linguagem, todos os outros critérios são problemáticos para a compreensão desse livro: a obra é híbrida quanto ao gênero; a autora é mulher — e esse fato foi objetivamente atacado por séculos de comentaristas e tradutores, japoneses e estrangeiros (HENITIUK, 2011); os fragmentos reunidos não têm ordem, unidade ou coerência; os temas foram repetidamente denunciados como “frívolos” e fruto de “esnobismo”; e não há discussão racional de assuntos “sublimes” ou “filosóficos”.

Nesse sentido, a metáfora do têxtil para esse texto tem implicações que vão além do memorial, do documento histórico ou da pintura de costumes. Uma interpretação a partir do moderno e do masculino — como faz, por exemplo, Ivan Morris em sua tradução e introdução — pode enxergar nos temas e atitudes de **O Livro de Travesseiro** uma tendência para a insignificância: “em muitos aspectos, tais como seu amor pelo luxo e pelas cores, o deleite que encontra na poesia, e a mescla de inocência e sofisticação que a caracterizam, ela era muito parecida com as outras mulheres escritoras que conhecemos” (MORRIS, 1971, p.10)²⁸³. Os temas não são aqueles esperados de uma obra de literatura “central”. Por outro lado, os temas escolhidos só não são “sérios” no sentido ocidental e a partir da perspectiva (de **uma** perspectiva) do século XX. No meio em que Sei Shônagon vivia, a poesia e a estilização da natureza eram de extrema importância não apenas no campo do literário, mas como uma ferramenta de comunicação e interação social (RAUD, 2003).

A mulher erudita e com conhecimentos literários tinha valor “agregado” como “moeda de troca” na “circulação do poder”. A literatura e os fazeres associados — a seleção e aquisição de papel, a caligrafia, a correspondência — eram parte da cadeia produtiva (CAVANAUGH, 1996) e criavam diferença e *status* para quem os detinha. Um homem nobre não tinha como avançar na carreira burocrática sem dominar as artes da escrita, que eram socializadas entre homens e mulheres. Mais importante ainda, um aristocrata não podia atuar na Corte sem se vestir corretamente, de acordo com um código bastante rígido que envolvia considerações de hierarquia, e que mudava segundo a época do ano e a ocasião. Essa codificação do vestir incluía outras exigências, que poderiam ser descritas como “sofisticação”, “bom gosto” ou “distinção”. A roupa e o texto pertenciam a um espectro contínuo de capitais culturais aos quais a mulher nobre tinha acesso — e, no caso da roupa, monopólio. Ainda que o homem pudesse adquirir tecidos, era a mulher que dava a eles significado. É em virtude dessas prerrogativas que não se

²⁸³ Além de condescendente, essa afirmativa pode levar-nos a conjecturar se Ivan Morris conhecia, por exemplo, a obra de Balzac, um homem que amava o luxo e as cores, ou a de sua conterrânea George Eliot, uma mulher que repudiava tanto a inocência como o tipo de sofisticação a que ele se refere aqui.

pode dizer que a mulher da Era Heian era meramente um objeto passivo de circulação de valor, pois ela produzia e era sujeito dessa cultura, em grande medida.

O “deleite da poesia” e “sofisticação” que caracterizam o texto não têm nada de “inocente”. Além de ser um testemunho político de uma época, a obra tinha a aspiração de ser um compêndio de ideias estéticas. A posteridade, muitas vezes sob protesto, tratou-o de acordo com essas ambições. É muito difícil escrever uma análise da política palaciana da Era Heian sem citar a obra de Sei Shônagon; mais importante ainda, não é possível falar em estética tradicional (e mesmo contemporânea) do Japão sem passar pelo conceito de *wokashi*²⁸⁴, que tem sua definição mais conhecida nas escolhas artísticas de **O Livro de Travesseiro**.

4.2 JULGANDO PELA APARÊNCIA

Diana Vreeland, a influente editora, de 1963 a 1971, da revista *Vogue*, tinha uma documentada predileção por **O Livro de Travesseiro**. Talvez essa não seja apenas uma informação trivial. Este é o depoimento de seu bibliotecário:

Diana Vreeland, consultora especial do Costume Institute do Metropolitan de Nova Iorque, inventou uma nova abordagem para a apresentação da moda. Seus desfiles e exposições dominaram o estilo dos anos 1980 mais do que a influência deste ou daquele estilista. Aqui, nas prateleiras de sua biblioteca, encontramos as histórias da Viena dos Habsburgos, da China Imperial, da Rússia dos tzares, da França na *belle époque*, da Índia dos marajás, da Inglaterra edwardiana, e dos anos dourados de Hollywood, cada livro representando as investigações de Diana sobre aquelas eras. As **Cartas** de Madame Sévigné, as **Memórias** de Saint-Simon, a correspondência de Walpole, os diários dos Goncourt, **O Livro de Travesseiro** de Sei Shônagon — “Ainda o guardo ao meu lado, junto à cama. Elucubrações da mente, muito encantador. Pequenas vinhetas de sabedoria e beleza”. (THOMETZ, 2012, s/p)

A enumeração das obras encontradas na biblioteca de Vreeland é interessante como um exercício em Literatura Comparada. Os momentos da história que o bibliotecário menciona — assim como a Nova Iorque *yuppie* dos anos 1980, de onde a memória é extraída — têm em comum a *mystique* do mais alto esplendor seguido da decadência, momentos da civilização humana sobre os quais se costuma afirmar que alguma espécie de apogeu político, econômico e estético foi atingido, nunca depois igualado, e que servem de referência para o imaginário de outras épocas — menos corruptas ou injustas, talvez, mas desprovidas do *glamour* desses paraísos artificiais. São sociedades autocráticas, com uma elite sofisticada, privilegiada e ociosa,

²⁸⁴ *Wokashi*. Vide nota 32.

que podia dedicar muito tempo e reflexão ao trabalho de criar diferenças — estéticas, de classe, de corpo, de cerimonial.

Os livros mencionados, todos igualmente fruto de sociedades elitistas, têm ainda em comum o fato de serem de prosa de não ficção. Madame de Sévigné e Saint-Simon, contemporâneos e cronistas da Corte de Luís XIV, são ambos conhecidos por suas descrições de eventos de gala e de roupas suntuosas, e por suas finas observações dos costumes de sua época. Tanto Horace Walpole como os irmãos Goncourt poderiam ter sido lembrados pelas importantes obras de ficção que criaram — o inglês é autor do primeiro romance gótico e os franceses são nomes centrais do romance naturalista —, mas é o caráter autorreferencial dos títulos escolhidos que parece ter atraído Vreeland.

Em momentos de alto luxo e gala, as sociedades tendem a criar situações de espetáculo em que o público e o privado se entrelaçam, **como nas páginas de um diário** artístico. O Rei-Sol e a Imperatriz do Japão representam, na construção hierática, no modelamento da postura, na pintura do rosto, e na escolha dos símbolos de sua indumentária, aquilo que Susan Gubar (1981) descreve como a utilização do próprio corpo como mídia e objeto de arte (e sujeito de política). Analogamente, para muitos, a não ficção precisa de justificativas “extraliterárias”²⁸⁵ para a sua existência — o testemunho de um momento importante da história; a conhecida beleza ou refinamento de seu autor; a sua proximidade de um centro de poder ou de amigos célebres; a descrição de uma condição humana em primeira mão, por alguém que “esteve lá”; etc. A ficção, por contraste, é um tipo de texto que pode ser percebido como “mais democrático” (ou melhor adaptado ao modo de produção capitalista) porque, ao tratar a figura do autor como um elemento a mais na criação do artefato livro, se apresenta como homogeneamente disponível a todos os que podem ler e, teoricamente ao menos, como uma empreitada possível mesmo aos autores que por um motivo ou outro não desejam revelar sua identidade. Por exemplo, é muito mais simples ser homem e se pretender mulher, ou vice-versa, quando se é autor de ficção do que de não ficção²⁸⁶; e o uso de pseudônimos em textos autorreferenciais é uma operação discursiva com consequências muito diferentes das do uso de um “nome artístico” para a escritura de romances.

Uma das criadoras da moderna revista feminina de moda, Vreeland compreendia que o apresentar-se em sociedade era um tipo de *performance* com raízes históricas nos costumes da

²⁸⁵ Do ponto de vista da teoria da literatura, eu não acredito em distinções binárias do tipo “domínio do literário” versus “trivialidades extraliterárias”. Estou aqui me referindo à retórica, talvez exclusivamente regional europeia, da separação do autor de literatura de sua existência em outros domínios. Para uma discussão detalhada da atipicidade do conceito europeu de autor frente à literatura do mundo, vide o Capítulo 1.

²⁸⁶ Como já vimos no Capítulo 2, a Literatura Japonesa tem um exemplo célebre de um poeta homem, Ki no Tsurayuki, que escreveu um diário “como se fosse mulher” — o *Tosa Nikki* (século X).

nobreza tradicional. Para criar diferenças, as elites autocráticas mobilizam regras estéticas de indumentária, postura, maquiagem, etc., que sejam reconhecíveis e reproduzíveis em diferentes situações. Por outro lado, Vreeland foi uma das primeiras autoras a reescrever esse ideal de refinamento e luxo pré-Primeira Grande Guerra, deslocando-o de um contexto feudal (europeu) para uma sociedade industrial (os Estados Unidos), e substituindo antigas concepções de *high society* pelo moderno (modernista, pós-romântico) culto da personalidade, tão importante para o desenvolvimento cultural do século XX:

Hoje em dia, a única coisa que importa é a personalidade [...]. Eu não acredito que a revista deva mostrar aquilo que as pessoas chamam de “a sociedade”, uma coisa *démodée* e que praticamente não existe mais [...]. Em vez disso, devemos mostrar personalidades fascinantes, que são a coisa mais interessante que existe no mundo. (VREELAND, 2002, s/p)

Vreeland é autora de textos de não ficção que ainda hoje servem de modelo para o *genre* texto de revista. Seus editoriais, assim como seus memorandos internos para o *staff*, foram reunidos em livros. Antes de se tornar a onipotente editora-chefe de **Vogue**, no entanto, ela escrevia uma coluna para a **Harper’s Bazaar**, intitulada “*Why don’t you... ?*”, com conselhos de estilo para a “mulher moderna”. Muitos desses conselhos beiravam o *nonsense*:

Que tal amarrar laços de tule negro em seus pulsos? Que tal mandar fazer sua cama na China — a mais bela cama que se possa imaginar, com a cabeceira e a colcha de cetim amarelo, bordadas de borboletas pousando e alçando voo, de todos os tamanhos e em cores maravilhosas? Que tal enxaguar o cabelo loiro de seus filhos com o champanhe que sobrou da noite anterior, para mantê-lo dourado, como fazem os franceses? Que tal forrar um grande quadro de cortiça, emoldurado em bambu, com feltro cor-de-rosa vivo e ali prender com alfinetes de cabeça colorida todos os seus vários entusiasmos, ao sabor das mudanças semanais em sua vida? ²⁸⁷ (VREELAND, 2014, s/p)

Os conselhos podem ser lidos de muitas maneiras diferentes. Para um tipo de leitor, podem parecer, inicialmente, as elucubrações de uma esnobe que tem dinheiro suficiente para gastar em bobagens insignificantes e de alto luxo (mas Vreeland trabalhava, em uma época em que poucas mulheres exerciam cargos de poder, e trabalhava porque precisava do dinheiro). Seguindo essa espécie de raciocínio, esse tipo de vida seria tão vazio e desprovido de significado que suscitaria a necessidade de desejos inúteis, por bagatelas de uma não funcionalidade imoral e niilista. (Mas existe desejo útil?) Por outro lado, o texto pode ser lido de outras formas. O desejo expresso nessas coisas sem sentido é de um inusitado que lembra as imagens dos

²⁸⁷ *Why don’t you... tie black tulle bows on your wrists? Have your bed made in China — the most beautiful bed imaginable, the head board and spread of yellow satin embroidered in butterflies, alighting and flying, in every size and in exquisite colors? Rinse your blond child’s hair in dead champagne to keep it gold, as they do in France? Cover a big cork bulletin board in bright pink felt banded with bamboo, and pin with colored thumb-tacks all your various enthusiasms as your life varies from week to week?*

surrealistas, ou o alto esteticismo de alguns modernistas. A imaginação nervosa e fantástica por trás desse texto — que se apresenta como jornalístico — é da mesma estirpe das combinações imaginadas de “Desilusão das Dez Horas”, de Wallace Stevens — um poema que justamente condena a conformidade sufocante da vida burguesa e regrada (as “camisolas brancas”), e sonha com possibilidades absurdas e cheias de cores, que nunca se realizarão:

[...] As casas são assombradas
 Por camisolas brancas.
 Nenhuma é verde,
 Nem roxa com bainha verde,
 Nem verde com bainha amarela,
 Nem amarela com bainha azul.
 Nenhuma delas é estranha,
 Com meias de renda
 E faixas de contas. [...]

(STEVENS, 1987, p.25²⁸⁸)

Esses textos e seus sonhos de cores podem ser lidos, é claro, como em diálogo com Sei Shônagon. A sua obra é associada, no contexto da História da Literatura japonesa, a um princípio estético da era clássica denominado (*w*)*okashi*²⁸⁹. É comum, no meio acadêmico japonês, estabelecer correlações entre uma dada época ou movimento artístico e um determinado vocabulário estético. Assim, por exemplo, a obra de Bashô pode ser associada ao conceito de *wabi-sabi*, uma espécie de “beleza da frugalidade” ou “sublime simplicidade”. É bastante conhecida a proposta de Haroldo de Campos (2005) de traduzir o *yûgen*²⁹⁰ de Zeami por “charme sutil” — o “belo e misterioso” ideal artístico do teatro nô. Essas palavras, no entanto, não se aplicam apenas à literatura, pois as artes no Japão não conhecem uma subdivisão positivista como a cultura europeia das “musas”; e a divisão entre “artes propriamente ditas” e “artes aplicadas” não faz sentido no contexto dos ofícios tradicionais japoneses.

O *okashi* (*wokashi* em japonês clássico) de Sei Shônagon era um ideal de beleza, vivacidade e esplendor. A palavra, repetida nada menos que 466 vezes em **O Livro de Travesseiro** (WAKISAKA; CORDARO, 2013, p.16), se refere à sensação ou emoção de alegria e de leveza, à surpresa de descobrir a beleza captada num momento apropriado. A partir da Idade Média, a ideia de *wokashi* passou a significar o engraçado ou cômico. Mais tarde, o conceito foi

²⁸⁸ Tradução de Paulo Henriques Brito. *The houses are haunted / By white night-gowns. / None are green, / Or purple with green rings, / Or green with yellow rings, / Or yellow with blue rings. / None of them are strange, / With socks of lace / And beaded ceintures.*

²⁸⁹ Vide nota 32.

²⁹⁰ *Yûgen* (幽玄).

reivindicado pela poesia *haikai*²⁹¹. O *okashi* tem elementos em comum com o *wit* ou *esprit* europeus, com o dandismo e a *sprezzatura*, e pode se referir tanto a um humor leve, como a uma sobreposição artística e estimulante de sensações ou imagens, ou ainda a um ideal de *performance* do corpo:

SGK18:31, p.72 — MONGE TEM QUE SER BONITO (TRECHO)

O monge que dá o sermão tem que ser bonito. Afinal, os ensinamentos parecem mais profundos quando se olha na cara de quem os diz. Se a gente começa a se distrair e olhar para os lados durante um sermão, esquece logo do que foi dito. Eu me sinto um pouco imoral se o monge é feio [...] ²⁹².

SGK18: 40, p.98 — COISAS ELEGANTES (TRECHO)

Coisas elegantes. Uma menina trajando uma túnica branca sobre outra lilás. Ovos de pata. Gelo raspado com calda de liana, servido em uma taça nova de metal. Um rosário de cristal. Flores de glicínia. Neve sobre a ameixeira florida. Uma criança bonita comendo morangos ²⁹³.

Madalena Cordaro afirma que **O Livro de Traveseiro** é uma “reflexão profunda entre as metonímias da natureza e da cultura”. É como se a arte tivesse por missão organizar os elementos da natureza, prescrevendo, para cada estação do ano, “determinado pássaro, planta, flor, local, hora, vestuário, incenso, poema, papel, cor, música, atitude, como que numa colagem de elementos de diferentes categorias, numa elaboração de um conjunto de justaposições” (CORDARO, 2002, p.48). Nessa estilização, há cortes importantes e escolhas estratégicas: resta da natureza uma versão sem extremos, focando apenas nos aspectos mais suaves, harmônicos e elegantes (“poéticos”) da fruição das mudanças do meio ambiente. Da mesma forma, as manifestações culturais — têxteis, desenho, poesia, arquitetura, etc. — refletem essa natureza idealizada e como que fazem parte dela, em um espectro contínuo bastante distinto da maneira antagônica como a cultura regional da Europa construiu essas categorias.

Em sua defesa da vivacidade, leveza e elegância, o *wokashi* de Sei Shônagon está muito próximo do conceito de *pizzazz*, uma palavra cuja invenção é atribuída a Diana Vreeland: “uma atraente combinação de vitalidade e *glamour*”²⁹⁴. A aproximação de um conceito da história da literatura a outro da moda pode parecer extravagante e incongruente. Por outro lado, algo que os textos aqui propostos têm em comum é uma aparente **frivolidade**, insulto frequente

²⁹¹ De uma forma ou outra, *wokashi* ainda é uma ideia importante no Japão contemporâneo, que oscila entre uma predileção pelo sublime melancólico (*aware*) e o prazer do belo (ou o belo do prazer) — hoje, no entanto, esse ideal de leveza é mais associado à cultura do *kawaii* (“bonitinho, meigo”).

²⁹² 説経の講師は顔よき。講師の顔をつとまもらへたるこそ、その説くことのたふとさもおぼゆれ。ひが目しつればふとわするに、にくげなるは罪や得たらむとおぼゆ。

²⁹³ あてなるもの 薄色に白襲の汗衫。かりのこ。削り氷にあまづら入れて、新しき金鏡に入れたる。水晶の数珠。藤の花。梅の花に雪の降りかかりたる。いみじううつくしきちごの、いちごなど食ひたる。

²⁹⁴ *Pizzazz (informal). An attractive combination of vitality and glamour. [...] Origin: Said to have been invented by Diana Vreeland, fashion editor of Harper's Bazaar in the 1930s (OXFORD, s/d).*

reservado aos textos de autoria feminina. Mesmo no Japão, onde a poética do diminuto, do doméstico e do cotidiano é aceita como *mainstream*, Sei Shônagon foi historicamente acusada de superficialidade. Muitos comentaristas da Idade Média, da Era Edo, e mesmo dos séculos XIX e XX, parecem extremamente desconfortáveis diante da “obsessão” da autora pelos fazeres e prazeres femininos. As traduções para línguas ocidentais reproduzem essa visão condescendente.

4.3 TRADUÇÃO E VOZ FEMININA

Após a realização de um levantamento das traduções e adaptações de **O Livro de Travesseiro**, Valerie Henitiuk afirma:

Todos os trabalhos de reescrita, incluindo adaptações, imitações e outras formas de homenagem [a **O Livro de Travesseiro**] merecem uma análise mais detida, não apenas devido à grande frequência com que foram e são realizados, mas também pelas maneiras como afirmam conhecer a obra japonesa. A exotização e erotização às quais foi submetido [o texto] ajudam a explicar, em grande parte, seu apelo para um público estrangeiro, e para aqueles que decidiram adaptar ou imitar o trabalho de Sei Shônagon. (HENITIUK, 2008, p.2)

Em seus escritos sobre **O Livro de Travesseiro**, Henitiuk vem tentando compreender que processos e pressupostos ideológicos são acionados quando o texto é traduzido no Ocidente (HENITIUK, 1999; 2008a; 2008b; 2011; 2012). Sua argumentação se detém em três pontos: a exotização (ligada aos efeitos do orientalismo); a erotização (que Henitiuk associa a questões de gênero [*gender*] e representação); e o desrespeito com o original (devido, em grande parte, a esses dois fatores).

Como mencionei, a primeira tradução “completa” para uma língua europeia é a de André Beaujard para o francês (*Notes de Chevet*, 2000; a primeira edição é de 1934). Beaujard aborda o texto clássico de maneira francamente exotizante e erotizante. Ele “inicia um capítulo sobre Sei Shônagon com três seções intituladas, respectivamente, ‘Seu físico’, ‘Seu caráter’ e ‘Sua vida privada’” antes de entrar na descrição mais objetiva da sociedade em que ela vivia (HENITIUK, 2011, p.252). Ora, não há nenhum relato contemporâneo que permita conhecer a aparência física de Sei Shônagon, e os poucos detalhes que se conhecem de seu caráter e vida privada são os que ela mesma revela em seu livro (com uma única e notória exceção, que será tratada mais adiante). Ou seja, qualquer conclusão a que Beaujard tenha chegado sobre seu físico é mero fruto de especulação.

Henitiuk avalia corretamente o esforço, bastante sistemático na fortuna crítica de **O Livro de Travesseiro** ao longo dos séculos (no Japão como no exterior), em caracterizar Sei Shônagon como uma “mulher fácil” — por exemplo, quando Aston (1899, p.105–106) afirma que

[...] escritores subsequentes não a absolvem — como o fazem com Murasaki Shikibu — da participação em uma certa quantidade de intrigas amorosas, intrigas essas que formavam uma considerável parte da vida da classe alta em Quioto, nessa época²⁹⁵.

Sendo um representante da Inglaterra vitoriana, Aston demonstra toda a sua nervosa pudicícia ao tratar do comportamento sexual e amoroso da autora, com comentários mais reveladores da moral de sua época do que da Corte de Heian (HENITIUK, 2008b, p.7). Henitiuk critica em Aston, também, a condescendência com que o japonologista britânico afirma considerar muito surpreendente que “uma enorme proporção dos melhores textos do melhor período da literatura japonesa tenha sido resultado do trabalho de mulheres” (HENITIUK, 2011, p.240).

Esse processo de sexualização e inferiorização da autora mulher se deveria, para Henitiuk, a características do orientalismo (o estudo no Ocidente de culturas orientais como uma maneira de estabelecer autoridade sobre aquela região), dentre as quais se encontraria “um *Leitmotiv* de impressionante persistência” que faz uma “associação quase uniforme entre o Oriente e sexo” (HENITIUK, 2008, p.3). Esse é um importante fator a ser levado em conta no momento de analisarmos os textos relacionados a **O Livro de Travesseiro**, inclusive o filme de Greenaway. Fazendo uma grande confusão de épocas e gêneros textuais e pictóricos, o cineasta afirma:

Livros de cabeceira têm sido um gênero literário no Japão por mais de mil anos. No início, eles eram diários de cabeceira, mantidos em uma gaveta no seu travesseiro de madeira, ao qual se acrescentavam importantes considerações antes de se recostar, por assim dizer, a cabeça neles; mais tarde, tornaram-se afrodisíacos para amantes insones, depois manuais de sexo para amantes entediados e, por fim, livros didáticos para iniciar no sexo os inocentes. (GREENAWAY, 2004, p.13)

Ora, essa concepção de **O Livro de Travesseiro** apresenta sérios problemas, a começar pela cronologia: o título foi dado pela posteridade, e o gênero literário também foi estabelecido

²⁹⁵ *Subsequent writers do not acquit her, as they do Murasaki no Shikibu [sic], of a personal share in the amorous intrigues which formed so large a part of life among the upper classes of Kioto [sic] at this period. It may be readily gathered from her writings that she was no stranger to “The politic arts / To take and keep men’s hearts; / The letters, embassies, and spies, / The frowns, and smiles, and flatteries, / The quarrels, tears, and perjuries, / numberless, nameless mysteries” of Cowley’s poem.* Um conhecimento superficial da trama e do contexto em que foi escrito **O Romance do Genji** são suficientes para refutar a ideia de que a obra seria um modelo de puritanismo e “bons costumes”, ou de que o livro tenha sido escrito por uma autora ignorante das coisas da vida, tanto no plano da sexualidade e da psicologia, quanto na área da política e das intrigas palacianas.

ulteriormente. Além disso, a obra de Sei Shônagon não pertencia ao gênero dos livros de cabeceira, e nada tem a ver com “afrodisíacos” nem com “iniciações sexuais”. Os cadernos pornográficos a que se refere Greenaway são criação de eras posteriores, e só foram inicialmente publicados três séculos depois da morte de Sei Shônagon.

No entanto, é a tradução para o inglês de Ivan Morris (1971; primeira edição de 1967), que recebe a parte mais acerba da crítica de Henitiuk. Em primeiro lugar, isso se deve ao impacto que essa edição teve sobre a recepção da obra no Ocidente. Considerada a melhor versão até os anos 2000, é nela que se baseiam as traduções para o espanhol de Amália Sato (2001) e de Borges e Kodama (2004), além de ser a tradução que Greenaway utilizou no momento de escrever o roteiro de **O Livro de Cabeceira**.

No prólogo de Morris, Henitiuk identifica uma declarada antipatia por Sei Shônagon. Ela fica clara em frases como esta: “Sua atitude com relação aos homens, até mesmo aqueles de classe social superior à sua, era competitiva a ponto de poder ser considerada como hostilidade” (MORRIS, 1971, p.10). No entanto, nem sempre aquilo que o tradutor identifica como negativo é interpretado por seus leitores como reprovável. É justamente a (percebida) liberdade pessoal e sexual de Sei Shônagon, assim como a sua (aparente) ausência total de sentimentos de inferioridade frente aos homens, que atrai muitos de seus leitores contemporâneos, especialmente depois do advento do feminismo. Muitas mulheres consideram a descoberta de **O Livro de Travesseiro** como “emancipatória, fortemente sugestiva de uma época e lugar em que os estereótipos sexuais e de outros tipos eram menos opressivos, e na qual as mulheres podiam escrever aquilo que bem entendessem” (HENITIUK, 2008b, p.9). Greenaway segue a mesma direção quando afirma:

Sei Shônagon soa moderna, quase uma profeminista [...]. Ela diz muito, e diz duas coisas eletrificantes [...], é claro, bem à sua maneira, mas afirma que duas coisas na vida são absolutamente essenciais, e que a vida seria insuportável sem elas: o corpo sensual e a literatura. Meu sumário cru seria: sexo e texto. Ambos contêm o fator X. Ela o diz com desejo e seu desejo permaneceu em mim. (GREENAWAY, 2004, p.14)

Essa percepção de Sei Shônagon como uma campeã da liberdade e autonomia da mulher, uma autora que põe a estética, o erotismo e o prazer no centro de suas preocupações, é uma desleitura bastante corriqueira de **O Livro de Travesseiro**. É ela também a célula central da concepção de Greenaway em **O Livro de Cabeceira**, refletida na passagem mais citada por estudiosos do filme: uma fala de Sei Shônagon, que ocorre durante uma cena em que Jerome está comemorando o aniversário de Nagiko (GREENAWAY, 1996, p.76–77 — seção 54, HONG KONG, APARTAMENTO DE JEROME, INVERNO, COR):

Com duas coisas, estou certa, pode-se contar na vida — os prazeres da carne e os prazeres da literatura. Quis o destino que eu pudesse uni-los e desfrutá-los juntos, a contento²⁹⁶.

Na verdade, essa citação, ainda que posta na boca da personagem Sei Shônagon dentro do contexto de **O Livro de Cabeceira**, não consta de nenhuma tradução ou original de **O Livro de Travesseiro**. Ela é, como tantas outras frases atribuídas à autora no filme, de autoria do próprio Peter Greenaway, que mandou que se traduzisse a frase para o japonês para os propósitos do filme.

Para ser justo, o próprio Greenaway nunca afirmou, nem no âmbito da obra cinematográfica nem em seus textos e entrevistas sobre ela, que as palavras que punha nas bocas de seus personagens eram de Sei Shônagon. Muito pelo contrário, ele diz explicitamente que a “trama, os personagens e o diálogo de **O Livro de Cabeceira** são [dele]” (GREENAWAY, 2004, p.14). No entanto, o efeito que a personagem Sei Shônagon tem sobre os espectadores pode ser bem outro — a julgar pela grande quantidade de pessoas, inclusive teóricos, que citam o trecho mencionado (ou outros trechos apócrifos) como sendo de autoria da Sei Shônagon histórica²⁹⁷. Trata-se de um fenômeno detectado por Valerie Henitiuk com relação às traduções de Beaujard e de Morris: essas versões “ainda são lidas hoje e, em especial no caso da de Morris, elas foram reificadas como um texto-fonte que é então retraduzido” (2008, p.7).

Da mesma maneira, os diálogos do filme **O Livro de Cabeceira** também foram reificados como sendo a palavra de Sei Shônagon, em um processo bem conhecido por quem tem de lidar com traduções de textos do Oriente (as **Mil e Uma Noites**, o **Rubáiyát de Omar Khayyám**, e muitos outros): eles são apropriados, adaptados e reescritos a ponto de se tornarem irreconhecíveis, um produto da imaginação ocidental de como o Oriente deveria soar em tradução.

Henitiuk revela, no entanto, certa tendência para ler os textos que analisa com o objetivo de sustentar uma tese pré-estabelecida. Um exemplo bastante interessante está na citação que ela faz de um parágrafo de **O Diário de Murasaki Shikibu**, em que a autora de **O Romance do Genji** critica diretamente a rival (MURASAKI, 1997, p.202):

²⁹⁶ SHONAGON (Japanese): *I am certain that there are two things in life which are dependable — the delights of the flesh and the delights of literature. I have had the good fortune to bring them together and enjoy them together in full quantity.*

²⁹⁷ Vide, por exemplo, Garcia (2003); Maciel (2001); Fehine (2004); Castello Branco (2004). Nutu (2003, p.81) afirma: “ainda que exista uma [sic] tradução do livro japonês para o inglês, fica a impressão de que Greenaway tomou a liberdade de deixar implícito que os textos apresentados no filme são citações diretas de **O Livro de Travesseiro** de Sei Shônagon”.

A própria Sei Shônagon andava sempre com uma cara convencida. Para parecer inteligente, espalhava *kanji* [letras estrangeiras] pelos seus textos, mas se a gente for olhar bem as coisas que ela escrevia, tudo deixa a desejar. As pessoas que se acham melhores do que os outros acabam sendo desprezadas — no final, são sempre punidas. Essa gente que se acha muito fina, e mesmo quando nada de mais está acontecendo não perde ocasião para achar tudo muito *aware* [emocionante] ou muito *wokashi* [lindo], no fim fica parecendo ridícula. O que vai ser dessas pessoas? Bom destino não será²⁹⁸.

Sendo o único testemunho contemporâneo a sobreviver, trata-se de um documento importante sobre Sei Shônagon, ainda mais se considerarmos que a sua autora é a outra grande artista do período. A sua presença no prefácio de Ivan Morris se explica, segundo o próprio Morris, pois essa “é praticamente a única informação sobre Sei Shônagon, fora o que é revelado pelo próprio **O Livro de Travesseiro**” (1971, p.9–10).

No entanto, Henitiuk critica a decisão de Morris, afirmando que, ao ser caracterizado como uma “referência ácida” da parte de Murasaki Shikibu, o trecho é introduzido com “ênfase imprópria”, o que nos levaria a suspeitar que a citação “foi motivada por prazer em expor a rivalidade feminina [*female cattiness*]” (2011, p.248). O mesmo parágrafo, quando citado no prefácio de uma tradução feita por uma mulher (MCKINNEY, 2006), não é considerado por Henitiuk como sendo uma referência machista, pois a tradutora “evitou justificar essa opinião pouco elogiosa por meio de noções estereotipadas de que as mulheres não seriam capazes de nutrirem amizades ou de elogiarem outras mulheres” (HENITIUK, 2011, p.248)²⁹⁹.

A caracterização de Morris do parágrafo de Murasaki como sendo uma “referência ácida”, na verdade, é bastante apropriada se considerarmos o contexto histórico em que o diário foi escrito. Nesse universo de alta cultura, alta costura e modelos literários clássicos, surgem as duas obras mais importantes da época. Se **O Romance do Genji** sofreu, a partir do século XIX, um processo de “normalização genérica” ao tornar-se um romance nos moldes do gênero literário europeu, **O Livro de Travesseiro** servia a função inversa e complementar de inaugurar um gênero nacional e único do Japão. Ou seja, ainda que a posteridade (e não apenas Ivan Morris) tenha insistido em uma simetria de papéis para as duas autoras, neste caso em específico, a

²⁹⁸ 清少納言こそしたり顔にいみじうはべりける人。さばかりさかしだち真名書きちらしてはべるほども、よく見れば、まだいと足らぬこと多かり。かく、人に異ならむと思ひこのめる人は、かならず見劣りし、行く末うたてのみはべれば、艶になりぬる人は、いとすごうすずろなるをりも、もののあはれにすすみ、をかしきことも見すぐさぬほどに、おのづからさるまじくあだなるさまにもはべるべし。そのあだになりぬる人の果て、いかでかはよくはべらむ。

²⁹⁹ Henitiuk chega ao (dadas as circunstâncias, paradoxal) extremo de mencionar detalhes da vida pessoal de Ivan Morris (a formalidade com que ele exigia que o telefone fosse atendido, a maneira pernóstica como era servida sua geleia no café da manhã) como provas de que ele era um homem com estranhas concepções de gênero e de classe, algo que viria a se refletir em sua tradução (2011, p.246). Ora, se esses hábitos têm algo a dizer sobre o tradutor, talvez seja mais importante notar que preconceito de classe e atenção obsessiva a detalhes, como formalidades de tratamento ou a maneira correta de servir uma comida, não são assuntos alheios à autora de **O Livro de Travesseiro**.

rivalidade das duas mulheres está baseada em fato, e reflete importantes configurações de poder e autoridade no centro do poder imperial, assim como na formação do cânone nacional.

4.4 AS VERSÕES SHONAGÔNICAS

O Livro de Travesseiro começou a ser conhecido fora do Japão ao final do século XIX, depois da abertura dos portos (a Restauração Meiji é de 1868). O primeiro tradutor foi o austríaco August Pfizmaier, que em 1876 publicou um artigo sobre a obra, acompanhado da tradução para o alemão de cerca de vinte páginas escolhidas. A primeira edição (de trechos selecionados) em forma de livro é de 1928, traduzida pelo importante orientalista britânico Arthur Waley. A primeira tradução completa é de André Beaujard para o francês, publicada em 1934 (HENITIUK, 2012).

A tradução para o inglês mais conhecida é a de Ivan Morris, publicada nos anos 1960 (ela serviu de base à elaboração do roteiro de **O Livro de Cabeceira**). Nos anos 2000, a Penguin Books lançou uma nova tradução, de autoria de Meredith McKinney, poeta australiana estudiosa do japonês clássico. Uma diferença importante a ser destacada entre a tradução de Morris e a de McKinney é o texto de partida. O primeiro usa o *Nôinbon*, enquanto a tradução mais recente utiliza o texto considerado hoje como o mais próximo do manuscrito “original” — o *Sankanbon*³⁰⁰. Morris, como vimos, tinha pouca admiração pelo talento de Sei Shônagon; McKinney afirma reiteradas vezes sua identificação com o sujeito de seu texto. Uma terceira diferença também precisa ser apontada: a concepção de linguagem por trás das duas traduções. Morris adota um inglês “clássico”, com frases “bonitas”, “elegantes”, que parece bastante apropriado à atmosfera da Corte Imperial descrita nas páginas de **O Livro de Travesseiro**. McKinney, por sua vez, afirma que o japonês de Sei Shônagon era coloquial, e escreve uma tradução muito próxima do registro oral:

O Livro de Travesseiro foi escrito em uma linguagem que se tornou, com o tempo, o exemplo mais importante de beleza clássica para as épocas subsequentes, que sempre consideraram as glórias passadas da Era Heian com reverente nostalgia. No entanto, quando Sei Shônagon estava escrevendo, o texto não tinha nada dessa aura, e a sua linguagem parece, em muitos aspectos, pertencer a um estágio de desenvolvimento no qual a escrita ainda era pouco distinta do japonês falado quotidianamente. **O Livro de Travesseiro** de Sei Shônagon fala com uma voz vívida e direta, e eu busquei expressar essa mesma imediatez. (MCKINNEY, 2006, loc.618)

³⁰⁰ Para uma discussão mais detalhada das diferenças entre o *Nôinbon* e o *Sankanbon*, vide o capítulo anterior.

É frequente a tentativa de explicar a tarefa do tradutor por meio de metáforas. A que me ocorre utilizar, aqui, é a da Capela Sistina, que, por décadas, foi conhecida pela humanidade através de uma espessa camada de fuligem, acumulada ao longo de décadas e décadas de iluminação por velas. Nos anos 1980, as pinturas passaram por um processo de restauração que eliminou quase que por completo todas as camadas extras (cola, cinza, verniz, cera) que revestiam o estuque. Essa capa de sujeira, no entanto, conferia às pinturas uma dignidade sombria e distante que era paradoxalmente adequada ao tema dos afrescos. Mais que isso: como à época de Michelangelo não havia fotografia digital, as pessoas acreditaram, ao longo dos séculos, que a “verdadeira” Capela Sistina era escura e lúgubre. Há também um problema de intenção do artista: a restauração removeu inúmeras sombras, detalhes e contornos que foram adicionados aos afrescos em um momento posterior ao da primeira pintura. Essas adições podem ou não ser de Michelangelo; seja como for, agora estão perdidas. Quando se revelou aos visitantes a capela restaurada, houve uma enxurrada de críticas às cores vivas e luminosas que o processo trouxe de volta à superfície. Goethe e William Blake escreveram sobre pinturas que não existem mais.

Há sempre a tentação de se traduzir um texto coberto pela pátina do tempo tal como ele se apresenta à imaginação dos contemporâneos — vetusto, venerável, digno, pomposo. Textos antigos, em geral, possuem uma história de leitores e admiradores célebres ao longo dos séculos, e cada um desses leitores acrescentou sua fuligem ao efeito final da pintura. A tentação da reverência convive com a vaidade de se achar que é possível ir buscar em algum lugar, por baixo das muitas camadas de verniz velho e intertextos, um sentido “original” ao livro, o seu por assim dizer “rosto de juventude”, vívido e luminoso. Assim, por exemplo, na passagem mencionada no início do capítulo, podemos verificar a diferença de tratamento estilístico entre o tradutor dos anos 1960 e a tradutora dos anos 2000:

[...] ものの色などは、さらになべてのに似るべきやうもなし。

[...] e não existe nada parecido à beleza daquelas cores.

MORRIS: *I felt that nothing in the world could compare with the beauty of these colours.* (SEI, 1971, p.231)

MCKINNEY: *Particularly outstanding were [the clothes, etc., ...], all of quite incomparable colours.* (SEI, 2006, p.226)

Outra passagem célebre é traduzida de duas maneiras completamente diferentes:

「これに何を書かまし。上の御前には、史記といふ文をなむ書かせ給へる」など宣はせしを、「枕にこそは侍らめ」と申ししかば、「さは、得てよ」とて給はせたりしを、[... etc.]。

— E agora, o que escrever aqui? **Os Registros de História** já estão sendo copiados no pavilhão do Imperador...

— Penso que daria um ótimo travesseiro, Majestade — eu disse.

— Então toma o maço para ti — sentenciou minha senhora.

MORRIS:

'What shall we do with them?' Her Majesty asked me. *'The Emperor has already made arrangements for copying the "Records of the Historian".'*

'Let me make them into a pillow,' I said.

'Very well,' said her Majesty. *'You may have them.'*

(SEI, 1971, p.231)

MCKINNEY:

'What do you think we could write on this?' Her Majesty inquired. *'They are copying Records of the Historian over at His Majesty's court.'*

'This should be a "pillow", then,' I suggested.

'Very well, it's yours,' declared Her Majesty, and she handed it over to me.

(SEI, 2006, p.226)

Se Morris busca traduzir Sei Shônagon por meio de frases com ritmo e elegância, McKinney consegue dar à prosa (e principalmente aos diálogos) certo sabor de anedota contada oralmente. A sua Sei Shônagon não está deslumbrada com a beleza de uma Imperatriz inatingível, e sim contando a uma plateia interessada que as roupas de sua patroa eram realmente muito boas e muito caras, ao mesmo tempo em que busca deixar implícito que ela e a Imperatriz eram “melhores amigas”. Podemos ainda acrescentar que McKinney revela uma maior preocupação em manter a fluidez do diálogo e as frases longas do texto de partida, sem dividi-las com o objetivo de “melhorar a sonoridade”. Por outro lado, raro seria o leitor japonês contemporâneo que consideraria a linguagem de Sei Shônagon como imediata e coloquial: as palavras envelheceram ao longo dos mil anos que nos separam do texto, e hoje elas carregam associações de um siso que não pode ser ignorado. Morris traduz levando em conta esse peso da linguagem.

Temos aqui — em miniatura — uma discussão, por sua vez, “clássica” no âmbito da teoria da tradução. A linguagem de um clássico é “clássica”? O que significa isso? Os personagens de textos clássicos devem falar numa linguagem que emula o retórico e o teatral, ou conversar como os seres humanos comuns que eram? No momento de traduzir, a ênfase deve ser dada à “beleza” da linguagem ou à “imediatez” da voz autoral? Conforme já foi discutido tanto no Capítulo 2 como no Capítulo 3, um texto antigo pode ser abordado da maneira como Gadamer prescreve — o leitor contemporâneo deve abandonar por um momento sua

perspectiva e contexto e ir buscar, por meio de imaginação ou empatia, uma leitura próxima daquela que o “primeiro público” do livro realizou. No entanto, como o Pierre Menard de Borges, nenhum leitor de um texto distante no tempo pode ler pura e simplesmente como “o primeiro público”. As palavras, os contextos, as cores, os países mudaram desde então; e, junto com essas categorias, mudaram também as sensibilidades, de maneira irreversível e irrecuperável. A mais antiquarista e enciclopédica das edições críticas não será capaz de restabelecer o que Sei Shônagon “quis dizer”, nem como sua querida Imperatriz compreendeu o texto que lhe foi lido em voz alta.

Quando, exatamente mil anos depois dos fatos narrados³⁰¹, o diretor galês Peter Greenaway adaptou a obra de Sei Shônagon para o cinema, ele manteve a ideia de deslumbramento estético associada ao Fragmento 260, e ampliou as ramificações têxteis e anamnésicas do relato, sobrepondo, ao tramado do texto, o tecido da tradução e ainda mais uma camada de brocado — a tela, a adaptação para o cinema —, formando o que poderíamos descrever como uma aglomeração complexa de metáforas associadas:

[... A Imperatriz se encontra] rodeada pelo seu séquito em um alpendre de madeira, diante de um jardim de areia. A voz [...] da tia de Nagiko lê um trecho do diário de Sei Shônagon.

SHÔNAGON (A TIA DE NAGIKO) (em japonês)

A Imperatriz surgiu de trás de seu cortinado. Ainda estava trajando o mesmo casaco chinês. E em que outro lugar se poderia ver um vestido chinês de um vermelho-vivo como aquele? Sob o casaco, ela estava usando um vestido de brocado verde-salgueiro, cinco camadas de vestidos sem forro cor-de-uva, um vestido de musselina chinesa sobre um forro branco, e uma saia de gala de brocado de seda cinza-azulado. Eu senti que nada no mundo poderia se comparar à sua beleza³⁰². (GREENAWAY, 1998, p.32)

O roteiro do filme apresenta esse trecho do livro no contexto de “um desfile de moda extravagante [...] em 1997, [...] em um jardim ornamental, ANOITECER, EXTERIOR, VERÃO, COR” (GREENAWAY, 1998, p.32). O texto de Greenaway é tirado da tradução para o inglês de Ivan Morris (SEI, 1971, p.231), com algumas simplificações. O texto clássico japonês não foi usado na cena — o texto em inglês do roteiro foi traduzido para o japonês moderno para o filme, criando uma vertiginosa espiral de reescrituras. Ocorre uma interessante cisão entre imagem e

³⁰¹ O filme começou a ser rodado em 1994, foi finalizado em 1995 e lançado comercialmente em 1996. Parte da ação do filme se passa “no futuro”, ou seja, a partir de 1997, quando Hong Kong já não pertencia mais à Grã-Bretanha.

³⁰² Texto do roteiro do filme, publicado em forma de livro. *The Empress emerged from her curtain of state. She was still wearing the same Chinese jacket. Where else would one ever see a crimson Chinese robe like this? Beneath it, she wore a willow-green robe of Chinese damask, five layers of unlined robes of grape-colored silk, a robe of Chinese gauze over a plain white background, and a ceremonial skirt of elephant-eye silk. I felt that nothing in the world could compare with her beauty.*

palavra, pois se por um lado a personagem mantém o “erro” de dizer “brocado verde-salgueiro”, por outro lado, a *designer* de figurino do filme, Wada Emi³⁰³, pôs em cena a sobreposição verde-branco.

Em um dos muitos deslocamentos por que Greenaway faz o texto passar, a passarela do século XX em Hong Kong serve de moldura para uma cena do século X no Japão, ampliando seus significados e sinalizando os pontos dialogantes entre o sistema da moda da Era Heian e aquele do mundo globalizado do mais recente *fin de siècle* (Figura 25):

Para complementar e contrastar o desfile de moda do século XX com ideias históricas relacionadas à moda das classes privilegiadas, no centro e na parte superior da tela há uma *picture in picture*³⁰⁴ que ilustra uma das muitas imagens de **O Livro de Travesseiro** de Sei Shônagon. Esse livro é o diário íntimo de uma dama-de-honra da Corte da Imperatriz Sadako [Teishi], na Era Heian, no Japão. O diário e sua autora, Sei Shônagon, assombrarão as atividades do filme, gerando um grande número de alusões e ressonâncias, a ponto de o espectador passar a identificar Nagiko [a protagonista do filme] com a própria Sei Shônagon. (GREENAWAY, 1998, p.32)

Na verdade, como fica claro nessa cena, **O Livro de Travesseiro**, como artefato cultural, é tanto uma criação do Ocidente quanto uma obra canônica do Oriente. No Japão, o currículo escolar dá pouca ênfase à leitura integral da obra. A abordagem pedagógica para textos clássicos como **O Livro de Travesseiro** depende fundamentalmente de análises gramaticais rigorosas, que enchem as entrelinhas do texto.

Em contraste, no Ocidente, a percepção é distinta. O apelo de **O Livro de Travesseiro** não é apenas acadêmico: é um livro “interessante”, de erotismo sutil, ambientado em uma sociedade quase marcianamente estrangeira, onde, pasmem, eram as damas que escreviam. Por exemplo, Alberto Manguel, que conviveu com figuras da intelectualidade portenha que participavam do círculo literário de Victoria Ocampo, relata uma anedota que permite associar a obra de Sei Shônagon às preocupações narrativas das vanguardas argentinas da primeira metade do século XX — e, por extensão, a uma característica literária que foi exacerbada pela pós-modernidade: a não linearidade. Ele afirma que “foi Silvina Ocampo a primeira [a lhe] recomendar a leitura de **O Livro de Cabeceira**, de Sei Shônagon. [...] ‘Você vai gostar’, disse ela, ‘já que gosta de fazer listas’”. Manguel afirma mais adiante: “Sobre o livro de Sei Shônagon, lembro-me de Silvina dizendo: ‘Que **lindo** não ter que se preocupar com uma abertura e um

³⁰³ Wada Emi. *Designer* de figurinos para o cinema, teatro e ópera, colaboradora de Kurosawa em *Ran* (1985) — pelo qual ela ganhou um Oscar. Responsável pelo guarda-roupa do filme anterior de Greenaway, **A Última Tempestade** (1991), e por boa parte do figurino de inspiração tradicional japonesa de **O Livro de Cabeceira**.

³⁰⁴ Greenaway (em entrevista a MOURÃO, 2004, p.184) se refere a “multiplicidade de telas” ou *framed vignette* (1998, p.32), uma expressão da pintura. Em outros pontos do roteiro (1998), o termo usado é *insert-vignette*, dialogando com a expressão japonesa *sashie* (挿絵), que significa “ilustração inserida [em um livro]” ou “livro ilustrado”, uma das muitas metáforas presentes no filme para o ato de traduzir ou adaptar.

desfecho” (MANGUEL, 2005, p.170–171). E, de fato, sabemos hoje que Silvina Ocampo foi uma atenta leitora de **O Livro de Travesseiro**, e a obra de Sei Shônagon faz algumas aparições em seus textos.

A recepção da literatura clássica japonesa na Europa tem origens históricas bem definidas. **O Romance do Genji** entrou para a *Weltliteratur* em 1882, traduzido para o inglês por Suematsu Kenchô; e se tornou uma obra realmente conhecida no Ocidente a partir de 1925, por meio da tradução de Arthur Waley³⁰⁵. As datas não são acaso: Suematsu fora enviado pelo governo japonês à Europa para ajudar a combater o crescente sentimento antinipônico. Por sua vez, a tradução de Waley vem depois da Primeira Grande Guerra — um período conturbado da história das relações exteriores do Japão, depois de o país ter vencido um exército “branco” (a Guerra Russo-Japonesa, 1904–1905), mas antes de se aliar ao Eixo Alemanha-Itália. Entre 1902 e 1923, inclusive, o mais importante aliado ocidental do Japão era justamente a Inglaterra, graças à Aliança Anglo-Japonesa. Durante esse período, duas correntes culturais coexistiam na Inglaterra: aqueles que viam o Japão como um aliado natural, sendo uma monarquia e (pretensamente) o país mais civilizado do Oriente; de outro lado, havia os que se referiam ao “perigo amarelo” e viam os povos da Ásia como raças inferiores — no caso específico do Japão, também como um concorrente na região do Pacífico. Japonofilia e racismo caminhavam juntos, muitas vezes na obra de um mesmo autor.

Com o **Genji** de Waley, a Inglaterra ganhou um romance vitoriano, adaptado aos gostos do leitor inglês culto. Borges afirma que a tradução de Waley “está redigida com quase milagrosa naturalidade”. Na verdade, ainda segundo Borges, a linguagem da tradução é tão cristalina que permite que se vá além do interesse pelo exotismo — “horrenda palavra” — e que se veja **O Romance do Genji** pelo que ele é — “muito precisamente aquilo que se chama um romance psicológico” (BORGES, 2008b, p.260)³⁰⁶. Em 1929, ao tentar retrazar a história da literatura de autoria feminina, Virginia Woolf já escrevia:

Estranhos espaços de silêncio parecem separar um período de atividade de outro. Havia Safo, e um pequeno grupo de mulheres, escrevendo poesia numa ilha grega, seiscentos anos antes do nascimento de Cristo. Então, elas se silenciam. Depois, por volta do ano 1000, encontramos certa dama da Corte, Lady Murasaki, escrevendo um romance muito comprido e bonito, no Japão. (WOOLF, 1929, p.180)

³⁰⁵ A tradução de Suematsu, muito criticada por ser errônea e problemática, tem apenas 17 de um total de 54 capítulos do **Genji**; a de Waley, 53. Cf. Henitiuk (2010).

³⁰⁶ *Esa versión [a tradução de Waley] puede calificarse de clásica: está redactada con casi milagrosa naturalidad y le interesa menos el exotismo — ¡horrenda palabra! — que las pasiones humanas de la novela. Ese interés es justo; la obra de Murasaki es muy precisamente lo que se llama una novela psicológica.*

Quando, em 1928, Waley publica sua tradução parcial de **O Livro de Travesseiro**, é como uma espécie de apêndice a **O Romance do Genji**, como que uma obra documental sobre a vida e a sociedade da época em que Murasaki escreveu seu livro. Assim como outros autores, Waley destaca a rivalidade entre as duas autoras e a complementaridade de suas visões artísticas.

A necessidade de se adequar o texto antigo à expectativa do leitor moderno determina também os procedimentos da tradução. Arthur Waley tinha plena consciência disso, ao usar a linguagem do romance vitoriano para traduzir tanto Murasaki Shikibu como Sei Shônagon, o que realçaria seu *status* de “clássicos”. Waley, além disso, se permitiu mutilar o texto e inserir textos e comentários seus entre um fragmento e outro, criando uma obra híbrida e com forte interferência do tradutor.

A popularidade da tradução de Waley reflete uma reviravolta do *status* do Japão dentro da “república mundial das letras”. Do ponto de vista das influências, a literatura japonesa passou de periférica a importante elemento na renovação das formas e gêneros literários das vanguardas, a começar pelo interesse que despertou em autores como William Butler Yeats e Ezra Pound. Na América Latina, Silvina Ocampo e Jorge Luis Borges estabeleceram em sua poesia (e Borges nas listas e enumerações de sua prosa) um diálogo intertextual com a obra de Sei Shônagon.

Até os anos 1990, não havia nenhuma tradução ocidental do livro de Sei Shônagon escrita por mulheres — hoje, há pelo menos cinco. O texto continua sendo traduzido e citado, século XXI adentro, em parte devido à sua divulgação audiovisual, mas também devido a uma identificação dos autores que escrevem para a Internet e outras novas mídias com a maneira fragmentada, sem “se preocupar com uma abertura e um desfecho”, como o livro foi redigido. As tentativas de se domesticar o texto, tanto pelo currículo nacional como pela tradução seletiva, são apenas provisoriamente eficazes: novas gerações continuam traduzindo e reescrevendo **O Livro de Travesseiro**, permitindo que às vezes se ouça sua voz feminina.

Figura 25 — O desfile e a Imperatriz.



“A Imperatriz surgiu de trás de seu cortinado. Ainda estava trajando o mesmo casaco chinês. E em que outro lugar se poderia ver um vestido chinês de um vermelho-vivo como aquele?”

4.5 AS QUATRO VERTENTES

De muitas maneiras, a publicação brasileira de **O Livro do Travesseiro**, em 2013, pode ser considerada como o ponto mais alto de uma história de lenta tradução cultural. Trata-se de um *tour de force* que levou onze anos de gestação e que contou com uma equipe de cinco tradutoras, todas especialistas da área de língua e literatura japonesa. Sete anos antes da publicação do resultado final, uma das tradutoras, Madalena Cordaro, fez o seguinte relato:

A área de Literatura Japonesa desenvolve [.. um projeto de..] tradução da obra [...] **O Livro-Travesseiro**, da dama da corte Sei Shônagon e conta com a participação das professoras Geny Wakisaka (aposentada), Junko Ota, Luiza Nana Yoshida e Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro, tendo tido no início a colaboração de Neide Hissae Nagae, docente da UNESP, campus de Assis. O processo de tradução conjunta experimentou várias fases, tendo, no momento, atingido um modelo funcional. Dado um conjunto de dificuldades de tradução, visto a especificidade cultural do período em que a obra se insere, houve necessidade, em primeiro lugar, de criarmos um “vocabulário particular”, uma espécie de “dicionário especializado”, que nos tem auxiliado em nossa tarefa, composto de verbetes sobre cargos sociais, vestuário, arquitetura, festividades e usos-e-costumes, cores, topografia poética, pássaros, flores, além de um repertório literário alusivo de grande ressonância imagética. (CORDARO, 2006, p.127–128)

Como membros respeitados da comunidade acadêmica e da comunidade *nikkei* no Brasil, essas tradutoras têm o *status* institucional aliado ao mais sofisticado conhecimento do assunto, o que assegurou o sucesso da tradução, tanto do ponto de vista interno (a qualidade do texto) como externo (a aceitação do produto). A Editora 34, que publicou o livro, vem há algum tempo fazendo um importante trabalho de inserção de obras canônicas da *Weltliteratur* no polissistema brasileiro — o seu portfólio de obras russas, em tradução direta, é um exemplo notável.

Esse fenômeno merece ser estudado em mais detalhes. A seguir, ofereço uma breve descrição dos processos históricos e sociais que permitiram que houvesse um **O Livro de Travesseiro** brasileiro (quando não há, por exemplo, uma tradução direta em Portugal — e provavelmente, nunca haverá).

A imigração japonesa no Brasil completou oficialmente cem anos em 2008, e importante parcela da população brasileira descende de japoneses — a maior população *nikkei* do mundo (cerca de um milhão e meio de descendentes de japoneses — cf. MOFA, 2013). A tradução de textos literários japoneses tem desempenhado importante papel social e cultural na aproximação dos dois países, e mesmo na criação literária brasileira. No entanto, o número de obras literárias traduzidas do japonês ao português brasileiro está longe de refletir os estreitos

laços históricos, étnicos e diplomáticos entre os dois países³⁰⁷. O mesmo se pode dizer com relação à tradução de obras brasileiras no Japão, e os motivos são, na verdade, semelhantes — a começar pelo *status* não hegemônico das duas línguas nacionais. Nesse sentido, talvez se pudesse dizer que as trajetórias das duas literaturas em tradução têm mais afinidades circunstanciais do que a brasileira teria com outras literaturas estrangeiras mais conhecidas no Brasil, como as de língua francesa, espanhola ou inglesa.

Ao contrário da história da tradução de, digamos, textos franceses ou ingleses para o português do Brasil, considero que não é útil, no caso japonês, utilizar uma definição de tradução *stricto sensu* como critério de estabelecimento de um *corpus* a ser discutido. Isso porque, se nos limitarmos aos textos traduzidos e publicados de maneira ortodoxa, a conclusão a que chegaremos é a mesma daqueles que formaram as ideologias que embasam a atividade de tradução no Brasil: a partir desse ponto de vista, a literatura japonesa traduzida e publicada aqui não passaria de uma anomalia, um mercado de nicho, uma exceção à norma sistêmica. Ora, eu gostaria de argumentar que a trajetória dos textos japoneses em suas versões brasileiras, antes de ser uma aberração, na verdade reflete a evolução histórica e cultural de nosso país, de maneira bastante lógica e cristalina. Para isso, no entanto, necessito começar recapitulando alguns fatos e livros que não pertencem necessariamente àquilo que uma história da tradução, definida de forma mais técnica, consideraria como sendo de sua alçada.

Em 1871, um grupo de emissários diplomáticos japoneses partiu em viagem ao Ocidente. Conhecida posteriormente como “Missão Iwakura” (Figura 26), a empreitada tinha por líder o político e aristocrata Iwakura Tomomi³⁰⁸. Os enviados levaram consigo, de volta ao Japão, uma infinidade de informações sobre o funcionamento dos países onde estiveram (dentre outros, os Estados Unidos, a Inglaterra, a Dinamarca, a Suécia, a Prússia, a França, a Rússia, a Itália e a Suíça). Nos anos seguintes, foi implementada uma série de reformas, em parte inspirada pelas observações desses viajantes. As inovações incluíam a criação de um exército moderno e de universidades baseadas principalmente no modelo alemão (muitas palavras japonesas relacionadas à Medicina, por exemplo, são de origem germânica); a adoção de um código civil com base no Napoleônico; uma constituição imperial que tinha traços russos e austro-húngaros; um parlamento que até hoje se chama Dieta, como o sueco; e conservatórios de música e

³⁰⁷ O levantamento parcial de Fabio Kato indica que entre 1945 e 2006 houve apenas “setenta e nove edições de ficção japonesa lançadas no Brasil” (KATO, 2006, p.4). O estudo de Kato, além de ser o primeiro (e, até o momento, um dos poucos) abordando o tema, é extremamente útil e revela um rigor e pioneirismo notáveis; no entanto, seu recorte não inclui obras de poesia, nem de não ficção, e tampouco discute questões de intertextualidade ou relacionadas à literatura dos imigrantes. Ainda está por ser elaborado um estudo que demonstre que esses aspectos e temas são complementares e interagem entre si.

³⁰⁸ Iwakura Tomomi (岩倉具視, 1825–1883).

academias de arte como as francesas. É dessa época também uma leva enorme de traduções literárias do alemão, do russo, do inglês e do francês, concomitante à criação do *shôsetsu*³⁰⁹, palavra originalmente chinesa, e que apenas no Japão designa os gêneros da narrativa de ficção nos moldes europeus (conto, folhetim, novela e romance).

Figura 26 — A Missão Iwakura (1871).

Iwakura Tomomi, o líder da missão, está em trajes japoneses tradicionais. Os outros membros da missão estão vestidos em modernos trajes ocidentais. Da esquerda para a direita: Kido Takayoshi, Yamaguchi Masuka, Iwakura Tomomi, Itô Hirobumi e Ôkubo Toshimichi. Todos pertenciam a importantes famílias samurai e seguiram posteriormente a carreira política.



Uma das consequências mais espetaculares dessa onda de reformas foi um movimento chamado *genbun itchi*³¹⁰, que culminou com a publicação, entre 1887 e 1889, de *Ukigumo*, romance no estilo ocidental de Futabatei Shimei³¹¹. A obra foi a primeira a fazer uso apenas desse novo japonês, que, diferentemente da linguagem clássica associada até então ao campo do literário, permitia (na percepção desses autores) a escritura de romances “realistas modernos”. O *genbun itchi*, talvez seja desnecessário dizer, baseava-se no “traducionês” usado por tradutores japoneses ao criarem suas versões de romances europeus (na verdade, muitos desses tradutores vieram a escrever, posteriormente, romances realistas). Essa é a forma que foi adotada, com algumas alterações, como norma culta do japonês escrito no século XX, e usada até hoje, não apenas na literatura.

Também no século XIX, no Brasil, os processos de tradução cultural e modernização foram ditados por uma combinação de circunstâncias locais e internacionais. Para as nações das Américas que se tornaram independentes de países europeus, “a língua não era um elemento de

³⁰⁹ *Shôsetsu* (小説), “narrativa em prosa”.

³¹⁰ *Genbun itchi* (言文一致), “conformidade entre fala e escrita”.

³¹¹ *Ukigumo* (浮雲, “nuvens flutuantes”). Moretti (2000, p.65) ressalta que *Ukigumo* é um amálgama de diferentes mundos, com um protagonista (chamado Bunzo) que se comporta como uma personagem de romance russo, agindo em um contexto local, e falando em japonês. Futabatei Shimei (二葉亭四迷, 1864–1909). Autor de um influente *Tratado Geral do Romance* (1886). Tradutor da obra de Ivan Turgueniev e difusor do esperanto no Japão.

diferenciação entre a colônia e a metrópole [... e] todos tinham língua e ancestralidade em comum com aqueles contra quem estavam lutando” (ANDERSON, 1991, p.47). Maria Cristina Batalha (2001, p.117) descreve esse processo da seguinte maneira:

Após a independência do Brasil, em 1822, o desejo de marcar a diferença em relação a Portugal [...] levou-nos à rejeição da metrópole, resultando em uma nova forma de dependência, pois então foi o modelo francês que passou a ser adotado. [...] [A] França foi constante e gradativamente se tornando uma influência nociva no início do período republicano — um instrumento de alienação que fornecia os cânones da moda, das artes e da literatura [...].

No domínio da literatura e da tradução literária, a cultura francesa tem lugar central para o Brasil do século XIX. Paris era um centro criador de movimentos artísticos e literários (CASANOVA, 2002, p.42). Não se deve esquecer, no entanto, que os fluxos culturais eram tanto do centro para a periferia como vice-versa. O indianismo brasileiro tem algumas de suas origens identificáveis na obra de autores do renascimento francês, como Jean de Léry e Montaigne, do pré-romantismo, como Rousseau, e do romantismo, como Chateaubriand; no entanto, a impregnação é de mão dupla, como comprova o sucesso europeu de “A Confederação dos Tamoios”, de Gonçalves de Magalhães (BATALHA, 2001, p.120). Nas palavras de Antonio Candido (1977, p.15–16):

Tomemos o caso bastante complexo do Indianismo literário da época romântica. Nascido na França com as teorias do bom selvagem, a partir de sugestões oriundas da América, [...voltou] sob a forma de uma tendência literária que era exótica para os franceses, mas que se ajustava de forma admirável a nossas necessidades espirituais e políticas.

A sede de exotismo dos centros culturais europeus conheceu diferentes fases e ênfases. Após a abertura dos portos japoneses a estrangeiros, na década de 1860, o fluxo de bens e pessoas entre o Japão e a França, combinado a uma tradição orientalista europeia, deu início a uma febre de *japonisme*. No campo da literatura, a começar pela obra de Pierre Loti³¹², houve também reflexos dessa moda. O Japão, aos poucos, passou a representar “um outro Oriente”, mais distante do que o “Oriente daqui [de lá]”, quase não comprometendo “nenhum país real” — um lugar meramente de fantasia, e que podia ser usado “sem a mínima pretensão de representar ou de analisar qualquer realidade, por menor que fosse” (BARTHES, 1970, p. 9). É esse Japão “de

³¹² O escritor orientalista e oficial da marinha francesa Pierre Loti (1850–1923) se “casou” em 1885, no porto de Nagasáqui, com uma jovem japonesa de 18 anos de apelido “Madame Crisântemo”, por meio de um contrato de um ano, renovável por mais um ano. Esse tipo de “casamento” era registrado na polícia e a moça podia, após a partida do estrangeiro, casar-se com um japonês. A experiência é reimaginada no romance *Madame Chrysanthème* (1887), que serviu como um dos hipotextos de *Madama Butterfly*, de Puccini (1904).

Cocanha”, engendrado na Europa, que foi trazido ao nosso sistema literário, duas décadas depois da chegada de japoneses de carne e osso ao porto de Santos.

Um interessante paralelo poderia ser traçado entre o *bric-à-brac* orientalista e adocicado de Pierre Loti, um romântico tardio, e **O Japão**³¹³, de Aluísio de Azevedo, o primeiro texto de um brasileiro que conheceu a cultura japonesa *in loco*. Considerado a mais importante figura do naturalismo no Brasil, Aluísio de Azevedo foi também diplomata, e atuou como vice-cônsul no porto de Yokohama de 1897 a 1899 — ou seja, na década seguinte à da passagem do autor francês por Nagasáqui. **O Japão** é um ensaio sobre a história japonesa, e reflete tanto ideias do orientalismo europeu e norte-americano, como uma versão ajaponesada do nacionalismo de Estado vigente à época em que seu autor visitou aquele país. No entanto, o texto tem uma riqueza e uma complexidade de pontos de vista que se devem, em grande parte, ao fato de o livro ter sido escrito por alguém do Brasil, conforme argumenta Renato Ortiz (1997). Já está presente no pensamento de Aluísio de Azevedo uma reação comum em determinado perfil de intelectual brasileiro: a de identificação (a despeito das diferenças) entre Brasil e Japão.

De fato, as periódicas crises de identidade nacional do Brasil e do Japão têm em comum uma angústia do nacional, um complexo de inferioridade, de país que não funciona direito, irracional e esquerdo, quando comparado à perfeição, à lógica, à pompa e, acima de tudo, ao poderio econômico e militar das grandes nações imperialistas. Essas dúvidas se manifestam por meio da literatura, tendo seguidamente o romance como gênero-teste. Moretti (2000, p.58), ao comentar justamente os casos brasileiro e japonês, afirma que existe uma “lei da evolução literária”:

Em culturas que pertencem à periferia do sistema literário (ou seja, praticamente todas as culturas, tanto dentro como fora da Europa), o romance moderno surge inicialmente não como um desenvolvimento autônomo mas como um meio-termo [*compromise*] entre a influência formal do Ocidente (Ocidente significando aqui, quase sempre, apenas França e Inglaterra) e a matéria local³¹⁴.

Não é à toa que podemos destacar as similaridades entre o narrador morto de **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1880) e o narrador felino de **Eu Sou um Gato** (1905–1906)³¹⁵, de Natsume Sôseki. Ora, uma análise comparada das duas obras, daquelas ortodoxas que buscam relações de influência, cópia e original, poderia sustentar que o que os dois romances têm em

³¹³ AZEVEDO, A. **O Japão**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

³¹⁴ No caso japonês, a proximidade geográfica determinou uma presença importante, já desde o fim do século XIX, de obras russas — tanto em tradução, como lidas no original. O romance brasileiro, por sua vez, apropria-se de elementos das literaturas portuguesa e espanhola. No entanto, no contexto da pesquisa de Moretti, o romance moderno russo, assim como o da península ibérica, são vistos meramente como derivados do romance francês e inglês.

³¹⁵ **Eu Sou um Gato** (吾輩は猫である, *Wagahai wa Neko de aru*), de Natsume Sôseki (夏目漱石, 1867–1916). Publicado no Brasil em 2008.

comum é a ideia de um narrador extravagante — o que se deveria ao fato de tanto Machado de Assis como Natsume Sôseki terem sido grandes admiradores do **Tristram Shandy** (1759–1767), de Laurence Sterne. Ao mesmo tempo, tanto o Brasil do fim do século XIX, como o Japão do início do século XX, apesar de serem duas nações em fase de modernização, eram também sociedades tradicionais que se agarravam com especial capricho aos costumes que começavam a ver erodir, gerando um *surplus* de hipocrisia e brutalidade que apenas um sujeito alijado do mundo dos humanos vivos poderia destrinchar em paz. Não se pode perder de vista que tanto o defunto machadiano como o gato sôsekiano são narradores de obras consideradas como fundadoras do *realismo* em seus respectivos países: as traduções culturais, operadas pelo brasileiro e pelo japonês, passam por uma *surrealização* do paradigma de neutralidade realista, pondo a nu como artificial a ideia do narrador onisciente, algo que ficava oculto nos romances europeus dessa época. Sobre a instabilidade dessas vozes narrativas, Moretti afirma (2000, p.65):

O narrador é o polo de comentário, explicação e julgamento de valor, e quando “padrões formais” estrangeiros (ou mesmo uma real presença estrangeira) fazem com que as personagens se comportem de maneiras estranhas (como Bunzo [em *Ukigumo*], Ibarra [em *Nolli me Tangere*, romance de 1887 do escritor filipino José Rizal] ou Brás Cubas), então é claro que o comentário se torna desconfortável — tagarela, errático, sem rumo.

Até o final da Segunda Grande Guerra, o francês foi a principal via de intermediação entre as culturas não hegemônicas e a América Latina; foi por esse caminho indireto, por exemplo, que o haikai chegou ao Brasil (FRANCHETTI, 2002). No entanto, essa não é a única maneira de se contar essa história. O haikai foi trazido antes, pelos imigrantes japoneses. Já do Kasato Maru, o primeiro navio japonês a trazer imigrantes ao porto de Santos, em 1908, desembarcou Uetsuka Shûhei³¹⁶, que teria escrito (a história pode ser apócrifa) o primeiro haikai feito em terras brasileiras:

³¹⁶ Uetsuka Shûhei (上塚周平氏, 1876-1935).

枯滝を見上げて着きぬ移民船

*karetaki wo
miagete tsukinu
iminsen*

A nau imigrante
chegando: vê-se lá no alto
a cascata seca³¹⁷.

Subsequentemente, o Brasil recebeu Nempuku Sato³¹⁸, que trouxe consigo os princípios da escola de Masaoka Shiki³¹⁹ (o renovador do gênero para o modernismo japonês). Masuda Goga³²⁰, o maior haicaísta brasileiro, foi discípulo de Sato. É a partir das tradições trazidas do Japão por essa linhagem de poetas que uma nova vertente de autores de haikai floresce atualmente no Brasil: no início, esses grupos eram compostos por imigrantes e descendentes de japoneses; hoje em dia, os clubes e agremiações de haikai acolhem todo tipo de sócio, e a produção poética se dá tanto em japonês como em português. Ao contrário da idealização operada pelos mediadores de língua francesa, russa e inglesa, e adotada pelos poetas modernistas e concretistas, esses grupos desenvolveram um fazer poético em língua portuguesa do Brasil (FRANCHETTI, 2012, p. 209–212), que se apropria de maneira mais direta das práticas dos haicaístas do Japão:

Inúmeras flores
nos túmulos de Finados –
Na alma só saudade³²¹.

No poema acima, de Masuda Goga, é importante destacar que um preceito clássico do haikai japonês (usar um *kigo*³²²) está aclimatado à cultura brasileira (referência ao dia de “Finados”, que não é observado no Japão) e que a palavra “saudade”, de pesadas associações intertextuais com toda a tradição poética de língua portuguesa, é ressignificada pela combinação com a palavra “alma”, de ecos mais japoneses. Além disso, o uso do plural de palavras com referentes concretos (“flores”, “túmulos”) nas duas primeiras linhas, seguido pela abrupta mudança para o singular de palavras abstratas (“alma”, “saudade”) da linha final, é um procedimento poético bem japonês (partir do particular e efêmero para chegar à reflexão sobre

³¹⁷ Tradução de Masuda Goga. Cf. Goga (1997, s/p).

³¹⁸ Nempuku Sato (佐藤念腹, 1898-1979). A grafia do nome obedece a maneira como ele ficou conhecido no Brasil.

³¹⁹ Masaoka Shiki (正岡子規, 1867–1902).

³²⁰ Masuda Goga (増田恆河, 1911–2008).

³²¹ Cf. Marins (2009, s/p).

³²² *Kigo*. Vide nota 162.

o abstrato e eterno) obtido por meios bastante brasileiros (a língua japonesa não tem distinção entre plural e singular). No entanto, como esses fazeres poéticos se baseiam em comunidades não centrais à cultura brasileira considerada como “alta”, e como não fazem referência a línguas ou culturas de prestígio, elas ainda são vítimas de incompreensão por parte de acadêmicos brasileiros.

A primeira publicação comercial de uma obra literária japonesa, traduzida para o português do Brasil, é de 1945 (KATO, 2006), quando a Editora Brasiliense publicou **Rua sem Sol**³²³, de Tokunaga Naoshi (Sunao)³²⁴, com tradução assinada por ninguém menos que Jorge Amado (Figura 27).

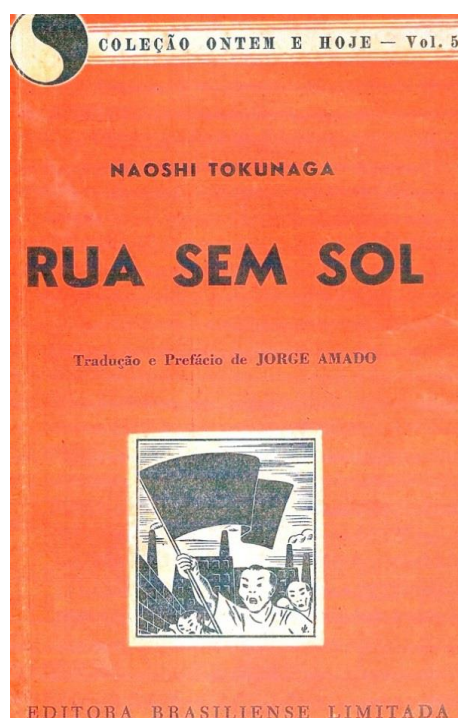


Figura 27 — Rua sem Sol.
O primeiro livro de ficção japonesa editado no Brasil, **Rua sem Sol**, de Tokunaga Sunao (creditado como Naoshi), foi lançado pela Brasiliense em 1945. A tradução vinha assinada por Jorge Amado.

Na verdade, Jorge Amado não traduziu o livro — apenas emprestou seu nome (e prestígio de escritor) a uma coleção de textos de caráter socialista (BOTTMANN, 2013). O escritor pertenceu ao Partido Comunista Brasileiro de 1931 a 1955, e era amigo de Arthur Neves e de Caio Prado Júnior, fundadores da Brasiliense. Tokunaga foi um importante representante

³²³ *Rua sem Sol* (太陽のない街, *Taiyô no nai Machi*, edição japonesa de 1929). Não foi possível estabelecer em que língua estava o texto de partida dessa tradução.

³²⁴ Tokunaga Sunao (徳永直; 1899–1958). Seu nome é Sunao, ainda que às vezes erroneamente transcrito como Naoshi (maiores detalhes em YOSHIDA, 2003; KATO, 2006; e em BOTTMANN, 2013). As edições francesas do livro, de 1929 (editora Rieder) e de 1933 (Éditions Sociales Internationales), assim como a alemã, de 1929 (Internationaler Arbeiter-Verlag), também confundem o nome do autor, apresentando-o como Naoshi. O romance em japonês foi publicado no mesmo ano que a primeira edição francesa (1929), por uma editora chamada Nihon Puroretaria Sakka Sôsho (日本プロレタリア作家叢書, “Livreria Japonesa do Escritor Proletário”).

do movimento proletário no Japão. Ainda que essa publicação pareça ser um evento isolado, ela é uma consequência doméstica da reconfiguração da ordem mundial do pós-guerra, que polarizou as ideologias e a produção cultural, seguindo um padrão de internacionalização (neste caso, o ideal de um “socialismo de todos os povos”). Temos aí a **primeira vertente** de textos traduzidos do japonês no Brasil: retraduições, por via do francês ou do inglês, de textos que adquirem sua importância no polissistema brasileiro devido a fatores como conjuntura política, imperialismo cultural, ou injunções de mercado.

O segundo livro de literatura japonesa traduzido e publicado no Brasil é de 1958. **Árvores Irmãs** é uma coletânea de sete contos, três dos quais foram traduzidos do inglês por Nelson Coelho e quatro diretamente do japonês por José Yamashiro³²⁵. Esse jornalista era um dos representantes da nova intelectualidade *nikkei*³²⁶ — um grupo que atuava principalmente em São Paulo e Curitiba nos anos 1960 e 1970. Esses intelectuais bilíngues se acreditavam imbuídos de uma missão: apresentar a cultura japonesa ao Brasil e, a partir dessa intermediação, valorizar a posição social e o prestígio da comunidade nipo-brasileira — não se deve esquecer que, durante a Segunda Grande Guerra, os japoneses e descendentes de japoneses que viviam no Brasil sofreram toda sorte de perseguições políticas e culturais por parte do governo brasileiro.

A escolha dos contos de **Árvores Irmãs** e o processo de tradução estão em forte contraste com o caso de **Rua sem Sol**: eram textos de autores que, ainda que já considerados muito importantes domesticamente, na época ainda estavam em vias de consagração fora do Japão (alguns ainda vivos em 1958). A curadoria era, portanto, muito avançada para a época, e reunia nomes até então pouco conhecidos, mesmo na Europa e nos Estados Unidos (incluindo até Kawabata, dez anos antes de ganhar o prêmio Nobel). Devido ao fato de obedecer a uma lógica tradutória incomum, esse volume não fez tanto sucesso como outros, traduzidos na década seguinte, a partir do inglês e do francês.

Suzana Inokuchi (2011) descreve a vertente inaugurada por **Árvores Irmãs** como fruto de “iniciativas de tradução direta artesanal”:

Todas essas iniciativas de tradução direta artesanal, oriundas da própria comunidade japonesa, visavam suprir a necessidade de visibilidade dessa mesma comunidade na realidade brasileira, antes mesmo que o mercado editorial nacional se desse conta do valor intrínseco da literatura japonesa, que vai muito além do âmbito do exótico e da diferença cultural. (INOKUCHI, 2011)

³²⁵ Os autores são: Akashi Kaijin, Hayashi Fumiko, Akutagawa Ryûnosuke e Kawabata Yasunari, traduzidos do japonês; e Niwa Fumio, Yokomitsu Riichi e Ozaki Kazuo, do inglês.

³²⁶ *Nikkei* (日系), “descendente de japoneses”.

Ainda que fazendo uma concessão parcial à norma tradutória vigente à sua época (as traduções indiretas da língua inglesa), **Árvores Irmãs** já se enquadra em uma **segunda vertente** tradutória, pois inclui textos traduzidos diretamente do japonês, por um nipo-brasileiro que não era um tradutor profissional. Considero importante destacar, nessa vertente, uma pronunciada “consciência de cânone”. Os autores e textos escolhidos são aqueles considerados, dentro do sistema literário japonês, como os melhores e mais importantes **para o leitor japonês**, sem considerações mercadológicas ou aparentes concessões ao gosto estrangeiro.

Nessa mesma vertente, outra importante coletânea de contos foi publicada em 1962: **Maravilhas do Conto Japonês**, com organização de Antônio Nojiri (Figura 28). Trata-se de um livro notável por muitos motivos. Em primeiro lugar, porque o volume pertence à prestigiosa coleção **Maravilhas do Conto Universal**, comercializada inicialmente entre 1957 e 1959 pela Editora Cultrix. A primeira edição da série, no entanto, não incluía nenhum tomo dedicado a países não ocidentais³²⁷. Foi apenas em 1962, numa edição ampliada, que foram incluídos os seguintes volumes: **Maravilhas do Conto Chinês; Árabe; Japonês; Africano; e Indiano**. A seleção e cronologia são bastante eloquentes: o “conto universal” vem da Europa e existe nas Américas; outras partes do mundo fazem parte dessa ideia de “universo” apenas de forma acessória. A orelha de **Maravilhas do Conto Japonês** (que podemos especular não ter sido escrita pelo organizador) tem o seguinte a dizer:

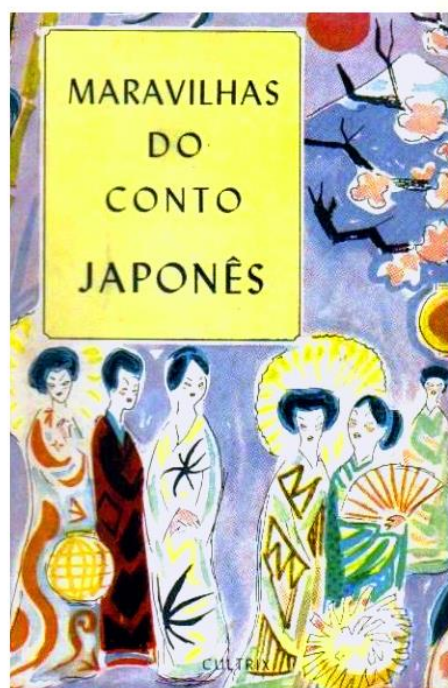
Conquanto praticamente ignorada do público leitor do Ocidente, a literatura japonesa é uma antiga e rica literatura, tão antiga e tão rica, talvez quanto algumas das principais literaturas nacionais da Europa. Nela encontramos, cultivados com um brilho e uma finura tipicamente nipônica, os mais diversos gêneros, desde romances-rios, como o **Genji Monogatari**, que tem sido comparado ao **Dom Quixote** e ao **Moby Dick**, até os haicais de Bashô, cuja magistral concisão seduz hoje nossos poetas de vanguarda, como seduziu ontem os amantes de bijuterias verbais.

A comparação implícita entre joia verdadeira e bijuteria soa especialmente desafortada; outra, entre **Moby Dick** e **O Romance do Genji**, revela um total desconhecimento da obra de Murasaki Shikibu (a menos que seja o número de páginas que esteja sendo considerado). Talvez fosse possível absolver o paratexto do pecado de apelar para um rosário de estereótipos, considerando que se trata de uma orelha, gênero com a função específica de chamar a atenção do comprador. Devemos também ter em conta que, em 1962, a visão que se tinha do Oriente no Brasil era ainda nublada pelo fantasma da Segunda Grande Guerra e pelas tensões, muito reais

³²⁷ Se considerarmos, claro, que a América Latina e a Rússia fazem parte do Ocidente, mas não caberia aqui discutir a questão. São estes os volumes da primeira edição: **Maravilhas do Conto Alemão; Amoroso; de Aventuras; Bíblico; Brasileiro; Brasileiro Moderno; Espanhol; Fantástico; Feminino; de Ficção Científica; Francês; Hispano-Americano; Histórico; Humorístico; Inglês; Italiano; Mitológico; de Natal; Norte-Americano; Policial; Popular; Português; Russo; Universal**.

à época, da Guerra Fria. Por outro lado, a argumentação oferecida, de que a literatura japonesa, **ignorada pelos ocidentais**, é talvez tão rica e tão antiga quanto as “principais literaturas” (ou seja, os textos europeus), trai uma necessidade de se justificar a própria existência do Japão como cultura de valor — diga-se de passagem, à semelhança da percepção doméstica que existe, desde sempre, com relação à própria cultura brasileira.

Figura 28 — Maravilhas do Conto Japonês.



MARAVILHAS DO CONTO JAPONÊS

Seleção: ANTÔNIO NOJIRI

★

Prefácio: ANTÔNIO NOJIRI e KIKUO FURUNO

★

Tradutores: ALBERTINO PINHEIRO JÚNIOR,
ANTÔNIO NOJIRI, FUYOU KOYAMA, HENRIQUE
SANTO, JOSÉ YAMASHIRO, KATSUNORI WA-
KISAKA, KONOSKE OSEKI, SHINOBU SAIKI,
TEIITI SUZUKI e YOSHIHIRO WATANABE.

Co-Tradutores: JOSÉ PAULO PAES e ROLANDO
ROQUE DA SILVA

O rol de tradutores envolvidos na elaboração da antologia **Maravilhas do Conto Japonês** (1962) é um verdadeiro *who's who* da intelectualidade nipo-brasileira nos anos 1960.

Se a orelha é desafortunada, o conteúdo do livro é impressionante em seu escopo. O volume vem prefaciado com um texto de Nojiri, em coautoria com Kikuo Furuno, traçando um panorama da história da literatura japonesa, desde os mitos até a contemporaneidade. A coletânea em si é dividida em duas partes. A primeira, “Contos Tradicionais”, cobre a evolução da literatura japonesa do século IX ao XVII. Incluídas nessa seção, estão passagens de livros-chave do cânone japonês — e os dois únicos trechos de **Os Contos de Ise** e de **O Romance do Genji** já publicados no país, até os dias de hoje, o que já bastaria para distinguir essa antologia como central na história da tradução de textos japoneses no Brasil. A segunda parte, “Contos Modernos”, cobre os principais nomes da narrativa curta japonesa, do fim do século XIX até o pós-guerra. Esse período corresponde à fase em que os escritores japoneses adotaram o modelo

ocidental de conto (*tanpenshōsetsu*³²⁸), em contraposição ao conto tradicional (*monogatari*³²⁹), da primeira parte do livro.

A publicação de **Depois do Banquete**, de Mishima Yukio, em 1968, é muitas vezes usada para demarcar o início de um novo período na história da tradução de obras do Japão no Brasil. Inokuchi define esta fase da seguinte maneira:

Até o início dos anos 90, a maioria das traduções era indireta, de idiomas como o inglês e o francês. Além disso, no caso, principalmente, das edições norte-americanas, o texto era cortado e apenas as partes consideradas mais adequadas para o público leitor desses países eram conservadas. Assim, o leitor brasileiro estava sujeito a receber uma obra incompleta e voltada para um leitor diverso. (INOKUCHI, 2009)

Por outro lado, as edições dessa fase dão continuidade à vertente de retraduições (primeira vertente), iniciada em 1945 com **Rua sem Sol**, ainda que as motivações extraliterárias não sejam ostensivamente de ordem político-ideológica, e sim um reflexo de novas tendências do mercado de livros no Brasil da época³³⁰. Além da crescente importância do Japão como uma potência econômica no cenário internacional — as Olimpíadas de Tóquio, que tinham declaradamente o objetivo de divulgar ao mundo o chamado “milagre japonês”, são de 1964 —, os motivos para o súbito interesse pela literatura japonesa no Brasil são provavelmente o grande sucesso de Mishima nos Estados Unidos e na Europa, assim como o Nobel de Literatura concedido a Kawabata Yasunari, naquele mesmo ano. Kawabata, que era também mentor de Mishima, foi o primeiro autor japonês a receber o prestigiado prêmio. Em 1969, dois livros de Kawabata são publicados no Brasil e, nos anos 1970, sete títulos de autores japoneses são traduzidos (incluindo Mishima, Kawabata, Endō Shūsaku³³¹ e Matsumoto Seichō³³²). Conforme destaca Venuti:

Os editores americanos [...] estabeleceram um cânone para a ficção japonesa em inglês que, além de não ser representativo, se baseia em um estereótipo muito bem definido, que determinou as expectativas dos leitores [...]. Além disso, a formação de

³²⁸ *Tanpenshōsetsu* (短編小説). Literalmente, “narrativa curta em prosa”; geralmente traduzido como “conto”.

³²⁹ *Monogatari* (物語). Literalmente, “contação de coisas”; geralmente traduzido como “história” ou “narrativa”.

³³⁰ Pode-se argumentar que **Rua sem Sol** e **Depois do Banquete** não pertenceriam à mesma vertente, haja vista que os motivos por trás das duas traduções seriam totalmente diferentes — político-ideológicos no primeiro caso, mercadológicos no segundo. No entanto, os dois casos possuem também muitas motivações e procedimentos em comum. Em primeiro lugar, são retraduições, feitas a partir de línguas hegemônicas, por tradutores contratados. Além disso, são títulos escolhidos por editores estrangeiros (europeus ou americanos) e não necessariamente os mais representativos de sua época ou movimento literário, no contexto japonês, nem os que seriam de maior interesse para um público leitor no contexto brasileiro. Por último, algo que considero de extrema importância, ambos são fruto da reconfiguração geopolítica e ideológica do mundo no século XX — oposição entre capitalismo e socialismo, e subsequente dominação soviética e americana (Guerra Fria). Em ambos os casos, a escolha dos autores e dos títulos foi como que “delegada” pelo editor brasileiro a seus colegas de países, culturas, línguas e blocos ideológicos hegemônicos.

³³¹ Endō Shūsaku (遠藤 周作, 1923–1996).

³³² Matsumoto Seichō (松本清張, 1909–1992).

um estereótipo cultural construído a partir desse cânone se estendeu para além do inglês, já que as traduções inglesas de textos de ficção japonesa foram em geral traduzidas para outras línguas europeias durante o mesmo período. (VENUTI, 1997, p.180–181)

A indústria cultural nacional, a partir dos anos 1960, vai se tornar cada vez mais globalizada — ainda assim, ela continua sendo o reflexo do mesmo campo literário internacional, em cujo contexto os dois maiores atores, no século XX e a partir de uma perspectiva brasileira, são os Estados Unidos e a França. Até os anos 1980, as literaturas de línguas não hegemônicas deviam passar preferencialmente pelo crivo de línguas hegemônicas; e a prioridade era dada ao tradutor cujo fazer era reconhecido pelo polissistema (o tradutor do inglês, devidamente “aculturado” às normas do mundo editorial), não ao falante nativo da língua exótica, tido como alijado dos fazeres e saberes da indústria de livros no Brasil. Por outro lado, já se pode perceber que, desde o final dos anos 1950, há uma tendência contrária, por parte da comunidade *nikkei*, no sentido de criar uma imagem cultural do Japão menos ligada ao exotismo e legitimada pela tradução direta e por escolhas de títulos em maior sintonia com o campo literário e com o cânone japonês.

Em 1985, como resultado do sucesso do filme de Paul Schrader (**Mishima: uma vida em quatro capítulos**), iniciou-se um fenômeno que pode ser chamado de “boom Mishima” no Brasil, com um total de nove livros traduzidos em quatro anos. O filme ganhou o prêmio de contribuição artística no Festival de Cannes e estreou no mesmo ano no Brasil, na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. No ano seguinte, foi distribuído comercialmente em todo o país. **Mishima** foi a primeira grande coprodução nipo-americana. Os produtores executivos foram Francis Ford Coppola e George Lucas. Para criar um panorama da vida e da obra do escritor, Schrader alterna a narrativa do último dia de vida de Mishima (culminando com o seu suicídio), algumas passagens apresentando os “fatos” de sua vida (em parte adaptadas, na verdade, do romance **Confissões de uma Máscara**, que é tratado pelo filme como fonte biográfica, não como ficção) e partes adaptadas de livros do autor — **O Pavilhão Dourado**, **Kyôko no Ie**³³³ e **Cavalo Selvagem**.

A análise dos títulos adaptados torna clara a centralidade do filme (assim como a de Hollywood e a dos Estados Unidos) para o polissistema literário brasileiro. Dos quatro livros de autoria de Mishima aqui mencionados como fontes para os roteiristas, apenas **Kyôko no Ie** nunca foi traduzido para o português (**Confissões**, **Pavilhão** e **Cavalo Selvagem** foram traduzidos **duas** vezes cada um). A explicação é bastante simples: **Kyôko no Ie** também nunca foi traduzido para o inglês, e a edição prévia em inglês parece ser condição necessária para que

³³³ **Kyôko no Ie** (鏡子の家, “a casa de Kyôko”, 1959).

a maioria dos livros japoneses conheçam uma tradução brasileira (mesmo quando traduzidos direto do japonês). Por outro lado, textos de Mishima que seriam de grande interesse para o leitor brasileiro — por exemplo, as crônicas escritas por ele sobre sua passagem no Brasil, incluídas em um livro que ele publicou em outubro de 1952, com o título de *Aporon no Sakazuki*³³⁴, ou ainda a peça de teatro *Shiroari no Su*³³⁵, que tem por cenário uma fazenda no interior de São Paulo — nunca foram traduzidos para o português.

Nos anos 1990, houve poucas traduções de obras japonesas. Um fator a ser considerado é o lamentável estado da indústria cultural e da economia brasileira nesse período. A Brasiliense, uma das editoras que mais investira na tradução de obras japonesas, passava por sérias dificuldades, publicando um número reduzido de títulos. As grandes editoras perderam o interesse por literatura japonesa (KATO, 2006, p.52).

Durante essa fase, a vertente da tradução direta mostrou-se ativa, sobretudo na figura de professoras universitárias pertencentes à comunidade *nikkei*, como Geny Wakisaka, Luiza Nana Yoshida, Madalena Cordaro e Meiko Shimon. Por outro lado, talvez fosse mais conveniente considerar essa fase como uma nova vertente. A tradução direta já não pode ser chamada de “artesanal”, pois essas tradutoras são todas descendentes de japoneses e envolvidas profissionalmente, de uma maneira ou de outra, com a literatura e os fazeres tradutórios. Portanto, a **terceira vertente** tradutória consistiria em títulos traduzidos diretamente do japonês, por tradutoras nipo-brasileiras com prática ou formação profissional na área de literatura ou tradução. Como o interesse comercial estava em segundo plano, a atuação dessas tradutoras não reflete a crise econômica ou a cultural (alguns livros foram publicados por universidades; outros, financiados privadamente). Essas educadoras continuaram a produzir (editar, traduzir) livros de alta qualidade, formando também os tradutores que começariam a atuar na década seguinte. A sua presença em destaque na história da literatura japonesa em tradução no Brasil pode ser explicada em parte como sendo uma continuidade dos primeiros esforços tradutórios nipo-brasileiros, nos anos 1950 e 1960.

Nos anos 2000 — ao contrário de Portugal, onde as traduções de textos de línguas não hegemônicas ainda são realizadas por intermédio do inglês ou do francês — as grandes editoras brasileiras também começaram a investir em traduções diretas³³⁶. Pode-se dizer que isso resultou em uma **fusão** das vertentes anteriores: ainda que traduzidos diretamente do japonês, os novos títulos são muitas vezes escolhidos com um olho no mercado, e isso significa que um livro do

³³⁴ *Aporon no Sakazuki* (アポロンの杯, “a taça de Apolo”, 1952).

³³⁵ *Shiroari no Su* (白蟻の巣, “o cupinzeiro”, 1956).

³³⁶ Dois exemplos de alta visibilidade são o **Livro das Mil e uma Noites**, de Mamede Mustafa Jarouche (o primeiro de quatro volumes foi publicado em 2005) e as obras de Dostoiévski lançadas pela Editora 34 (um total de dezoito títulos, os primeiros dois publicados no ano 2000).

Japão tem mais chance de ser traduzido no Brasil se ele antes for bem-sucedido na França ou nos Estados Unidos. Assim, a **quarta vertente** tradutória consiste em livros publicados comercialmente, obedecendo à lógica do mercado, traduzidos diretamente do japonês por tradutores profissionais com formação universitária específica, descendentes ou não de japoneses. O renovado interesse pela literatura japonesa vem na esteira do grande sucesso comercial de **Musashi**, de Yoshikawa Eiji (1999) e da obra de Murakami Haruki. Não se pode negar, também, que fatores extraliterários, como a grande voga recente da cultura popular japonesa no Brasil, foram determinantes para a maior visibilidade desses títulos.

Vista dentro deste contexto, a tradução e publicação de **O Livro de Travesseiro** no Brasil obedece à lógica dos processos históricos, e acontece em um momento específico, do ponto de vista social, cultural e econômico. O interesse pela obra existe no polissistema brasileiro, em parte, por via do cinema comercial (o filme de Peter Greenaway); no entanto, a conjuntura nacional da década de 1990 não permitia a publicação de grandes projetos ambiciosos e inovadores. Nos anos 2000, com o crescimento econômico do país, encontramos uma pequena editora de Porto Alegre, a Escritos, interessada em publicar uma tradução (a que eu fiz, e que foi lançada em 2008). E, nos anos 2010, quando a literatura japonesa já se tornara um elemento mais corriqueiro no panorama da tradução literária no Brasil, surge uma versão de **O Livro de Travesseiro** publicada por uma grande editora, de alcance nacional, dentro do quadro de um projeto maior de traduções diretas de clássicos da *Weltliteratur*.

A equipe que realizou essa tradução — cinco mulheres, cinco doutoras, cinco professoras universitárias, cinco descendentes de japoneses —, por um lado, realizou a tarefa por motivos identitários, que já podíamos verificar na geração anterior: a tradução literária como meio de divulgação de uma tradição cultural que elas buscam honrar. Ela é também resultado de uma conjuntura institucional: o processo tradutório veio inserido no contexto das atividades acadêmicas dessas professoras e pesquisadoras. Por último, o fôlego da obra e a imensidão do trabalho determinaram que a tradução levasse muitos anos para ficar pronta. Ela foi, finalmente, publicada em um momento político, cultural e econômico de grande otimismo para o Brasil. Essa tradução, assim como sua relevância cultural e autoridade acadêmica, não poderiam ter sido plenamente realizadas não fosse no Brasil (terra de imigrantes), por essas tradutoras (com o conhecimento e a maturidade acadêmica necessárias), e nos anos 2010 (ao fim de um longo processo de desenvolvimento histórico e diversificação cultural).

Le texte ne « commente » pas les images. Les images n'illustrent pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satori : texte et image, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage et l'écriture, et y lire le recul des signes.

Roland Barthes
L'Empire des Signes, 1970

Cinema is not an excuse for illustrated literature.

Peter Greenaway
"105 years of illustrated text", 2001



Figura 29— “Coisas que fazem o coração bater mais rápido”.

No filme, o Fragmento 27 faz sua aparição em uma “cena primitiva maligna” (KEESEY, 2006, p.152), que se opõe a outra “benigna”, anterior, na qual vemos a figura de Nagiko refletida no espelho que lhe mostra a mãe (acima, à esquerda). Como na Epístola aos Coríntios, esse espelho permite conhecer-me “como eu mesmo sou também dele conhecido” (II, 13:12). O espelho da mãe devolve à criança sua identidade, a unidade de seu ser (e seu nome aparece inscrito em torno da imagem). Quando a personagem descobre a cena de “prostituição” de seu pai, o espelho retorna, arranhado. Se na Bíblia em português esse espelho é “como em enigmas” (em grego, ἐν αἰνιγματι, [en enigmati], “obscuramente, enevoadamente”) a tradução para o inglês da Bíblia do Rei James é “we see through a glass, darkly”. O espelho do texto de Sei Shônagon tem a “aparência um pouco escura” (少しくらき見たる [sukoshi kuraki mitaru]), o que pode se referir ao metal escurecido ou arranhado. O que antes era visto face a face agora é visto em parte, de maneira fragmentada. O manuscrito troca de mãos mediante a prestação de serviços sexuais, e é pago em dinheiro — a nota de dez mil ienes se torna como que uma nota de rodapé à imagem, explicitando o seu sentido.



5 ADAPTAÇÃO

5.1 SHAKESPEARE E SHÔNAGON

Nas análises do filme **O Livro de Cabeceira**, raramente se faz alusão à tradução utilizada por Peter Greenaway como base para a escritura do roteiro, assim como aos modos de adaptação, transformação e seleção sofridos por esse texto de partida ao ser incorporado pelo filme — algo detectado por John Milton com relação aos estudos de adaptação em geral, ao afirmar que são monolíngues e ignoram a questão da transferência interglossal (MILTON, 2011). É como se discussões especificamente literárias — ou relacionadas mesmo aos estudos de tradução — não fossem tão relevantes para a compreensão de **O Livro de Cabeceira**. Ora, pode-se afirmar quase o contrário — as questões de tradução e literatura estão no centro da discussão proposta pelo filme, cuja protagonista, uma escritora, tem um amante tradutor chamado Jerome, que a trai com um editor. É como se o triângulo amoroso representasse uma espécie de “cena primitiva” do ato de traduzir, em que sexo e texto são um comentário sobre os estigmas da profissão, à qual tradicionalmente se associam expressões como *les belles infidèles* e *traduttore, traditore*.

Por outro lado, as discussões sobre o livro parecem também evitar a associação entre escrita e filme. No Japão, antes de tudo, porque se trata de um texto fundador de sua literatura e de fixação da língua nacional, e é assim que ele é lido. Não é difícil supor que, para um público com esse *background*, uma adaptação tão livre como a de Greenaway pode causar estranheza, ou mesmo repulsa — afinal, trata-se de um estrangeiro lendo um texto-chave da identidade japonesa, fazendo uso de alusões a outras culturas, com atores das mais diversas procedências. Dentro do sistema literário japonês, ideologicamente, o lugar de **O Livro de Travesseiro** é aquele da pureza (étnica e linguística), onde não se encontra o híbrido; que ele tenha sido instrumentalizado para uso por uma coprodução internacional com uma protagonista de ascendência chinesa é algo tão extravagante que os acadêmicos da área de literatura japonesa se

permitiram ignorar completamente o filme, ou tratá-lo como uma entidade não relacionada à obra de Sei Shônagon³³⁷.

A representação da autora, no entanto, é crucial para compreendermos a concepção de Oriente do filme, que Greenaway herdou dos modernistas. A representação do autor já era central ao seu filme anterior. Aliás, a comparação de **A Última Tempestade** (1991) com **O Livro de Cabeceira** (1996) é um procedimento usado por muitos críticos que escreveram sobre a carreira de Greenaway (WILLOQUET-MARICONDI; ALEMANY-GALWAY, 2008; MACIEL, 2004; KEESEY, 2006; etc.). Talvez não fosse exagerado dizer que as duas obras formam algo que poderíamos chamar de o “**díptico dos livros**”. O próprio diretor muitas vezes fala dos dois filmes juntos: “Nunca ponha a palavra ‘livro’ no título de um filme. Eu o fiz duas vezes. De propósito” (GREENAWAY, 2004, p.13)³³⁸.

Os dois filmes têm outras coisas em comum. Ambos têm participação de Wada Emi, colaboradora de Kurosawa em **Ran** (1985) — pelo qual ela ganhou um Oscar. Ela é responsável por todo o guarda-roupa de **A Última Tempestade** e por boa parte do figurino de inspiração tradicional japonesa de **O Livro de Cabeceira**. Além disso, o tratamento de imagem e a montagem de **A Última Tempestade** foram feitos no Japão, nos estúdios da NHK, emissora estatal de televisão. Satisfeito com os resultados obtidos nesse filme e com a equipe japonesa de pós-produção, Greenaway teve a ideia de filmar **O Livro de Cabeceira** e de usar o mesmo grupo de profissionais para montá-lo (ELLIOTT; PURDY, 2008, p.268).

A montagem e pós-produção de imagem de **A Última Tempestade** e de **O Livro de Cabeceira** eram extremamente inovadoras para a época. De fato, o equipamento de edição a que Greenaway teve acesso na NHK era bastante sofisticado, permitindo o recorte e combinação, em um mesmo *frame*, de imagens analógicas e digitais, estáticas e em movimento, e obtidas a partir de diferentes suportes materiais— livros, papéis, texto em tipografia digital, película de cinema, imagem eletrônica, fotografia, fotocópia, animação tradicional, animação digital, e outros. O resultado é uma imagem compósita, “neobarroca”, abundante, vertiginosa. Nas palavras de Greenaway, “podemos implementar as noções de multiplicidade de telas e de uma não cronologia temporal com a ajuda das novas tecnologias [... como foi feito em] filmes como **A Última Tempestade** e **O Livro de Cabeceira**” (GREENAWAY em entrevista a MOURÃO, 2004, p.182–183).

A noção da multiplicidade de telas deveria estar no centro de nosso interesse cinematográfico. [...] Você pode experimentar as mais variadas noções de tempo, e pode mostrar o passado, o presente e o futuro, tudo em um mesmo plano. Você pode

³³⁷ Gildenhard (2003) sustenta que o Japão de Greenaway seria um “signo”, como o Japão de Roland Barthes.

³³⁸ Em inglês, *Prospero's Books* e *The Pillow Book*.

[...] mostrar três ângulos de um mesmo objeto, como em uma pintura de Braque ou Picasso. (GREENAWAY em entrevista a MOURÃO, 2004, p.184)

A noção de intermedialidade³³⁹ se aplica de forma orgânica ao trabalho de Peter Greenaway. De fato, ele é pintor de formação, atuou como produtor de documentários para a TV, tem uma presença considerável no circuito de exposições em museus e galerias de arte, criou espetáculos teatrais, escreve seus próprios roteiros e possui uma abordagem ao filmar que faz uso de várias outras mídias e expressões artísticas híbridas — não esquecendo, claro, que o cinema é, por definição, uma arte intermídia, ou, como propõe Spielmann (2001, p.55), uma “hipermídia”.

Portanto, há o dado biográfico de que o artista Greenaway trabalha com diversas mídias; o imperativo formal de o cinema ser um “artefato humano” com “participação de mais de uma mídia” (WOLF, 2011, p.2–3); e o fato empírico de que, em seus filmes, o autor Greenaway faz uso de combinações de mídias. Assim, por exemplo, em *The Draughtsman’s Contract* (1982), um importante componente da trama são desenhos, executados pelo personagem principal, de elementos arquitetônicos e paisagísticos³⁴⁰. Em *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante* (1989), os quadros de mestres flamengos que decoram as paredes do restaurante são um comentário à trama e às relações de poder estabelecidas entre as personagens. Ainda nesse filme, o *design* de figurino do estilista Jean-Paul Gaultier é muito importante para a composição visual das cenas. Mais recentemente, em *Ronda Noturna* (2007), Greenaway retoma a tradição do *tableau vivant* para mostrar não apenas como o quadro *A Ronda da Noite* (1642) foi estruturado, mas usando também a obra-prima de Rembrandt como uma espécie de

³³⁹ “‘Mídia’, tal como o termo é usado em estudos literários e de intermedialidade, é um meio de comunicação com características próprias, definidas por convenção ou culturalmente, especificadas não apenas em virtude das propriedades técnicas ou institucionais do conduto (ou condutos), mas antes de tudo pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão de um conteúdo, o que inclui (mas não se restringe a) mensagens referenciais. Em geral, a mídia faz diferença na determinação de que tipo de conteúdo pode ser evocado, como esse conteúdo é apresentado, e como ele é recebido” (WOLF, 2011, p.2). Intermedialidade *stricto sensu* é a “participação de mais de uma mídia em um artefato humano” (id., p.2–3). Intermedialidade *lato sensu* é “qualquer transgressão de limites entre mídias distintas por convenção, incluindo relações intra e extracomposicionais entre diferentes mídias [...] que vão desde uma perspectiva mais sincrônica em referência a artefatos individuais [...], mas designando também, a partir de uma perspectiva diacrônica e mídio-histórica, [...] a ‘remediação’” (WOLF, 2011, p.3).

³⁴⁰ Sendo que o tipo de pintura que se chama de *architectural painting* pode ser, ele também, considerado como um gênero híbrido ou intermedial. Cf. Richardson (1937, p.106): “Pintura de temas arquitetônicos, considerada como um gênero distinto, incluindo o interior de igrejas, palácios imaginários e outros similares”. O autor afirma que esse tipo de pintura floresceu na Holanda entre 1560 e 1680 e que era considerado (juntamente com a natureza morta) como um gênero “menor”, ao contrário dos dois “grandes gêneros” da época: retratos e paisagens. A classificação de Richardson pode causar dúvidas hoje, quando as naturezas mortas dos mestres flamengos já foram totalmente reabilitadas; no entanto, permanece a ideia de que a pintura arquitetônica é um gênero menor, pois trata-se da representação de uma outra forma de arte — mais um exemplo, dentre tantos, de um gênero que é comumente classificado como menos importante pelo fato de ser percebido como híbrido.

MacGuffin³⁴¹ para o seu enredo cortazariano: o pintor teria escondido na tela a denúncia de um crime.

A carreira do diretor tem, inclusive, uma intersecção importante com o histórico mesmo da elaboração do conceito teórico de intermedialidade. Quando o uso de meios digitais de edição de imagem se tornou mais sofisticado, nos anos 1990, Greenaway foi um dos primeiros *auteurs* a se interessar pelos usos que podiam ser feitos dessas ferramentas no contexto do “cinema de arte”. Ao mesmo tempo, a academia buscava, nesse momento, redefinir a relação entre mídias a partir de novos modelos artísticos. Assim, Yvonne Spielmann, por exemplo, propõe uma definição de intermedialidade que se baseia inicialmente na análise de **A Última Tempestade**:

No domínio do cinema, um estado intermedial ocorre quando os processos fílmicos de criação da imagem temporal são usados combinadamente com ferramentas digitais (como a *paint box* gráfica) e elementos de hipermídia (multidimensionais e omnidirecionais, ou seja, com múltiplas camadas). [...] Pode-se ver essa transição, por exemplo, no filme eletrônico de Peter Greenaway, **A Última Tempestade** (1991), que faz uso conjunto e misturado de mídia analógica e digital, obtendo um resultado que pode ser categorizado, no contexto do uso de mídia nas artes, como sendo **intermídia**, com elementos de imagens de diferentes mídias combinadas e transformadas para criar uma nova forma de imagem. (SPIELMANN, 2001, p.55)

Ainda que só 24 anos se tenham passado desde o lançamento de **A Última Tempestade**, a definição de Spielmann para multimídia parece, a um tempo, muito antiquada e um pouco óbvia demais. De fato, as últimas três décadas se encarregaram de banalizar completamente o uso combinado ou amalgamado de imagens digitais e analógicas, a ponto de ser essa hoje a norma, e não a exceção, no domínio da produção audiovisual. Por outro lado, se essa definição acadêmica de multimídia necessita ser revista, o seu uso em **A Última Tempestade** continua sendo considerado como pioneiro, pois até aquele momento na história do cinema, o uso de tecnologia de edição de imagem era algo restrito a gêneros “menores”, como a ficção científica, e as imagens digitais eram consideradas meramente como um tipo de “efeito especial”. É claro, a produção da época na área das artes plásticas já fazia uso de imagens digitais, mas elas ainda não eram bem vistas no circuito do **cinema** dito “de arte”. **A Última Tempestade** era um filme arriscado nesse sentido, pois não apenas se colocava no mercado como um título de *cinéma d’auteur*, lançado em festivais europeus de cinema, etc., como também reivindicava para si

³⁴¹ MacGuffin. Termo popularizado por Alfred Hitchcock, a partir dos anos 1930, para designar o objeto intradieético (ou situação, personagem, problema, ideia, etc.) que move a ação do filme. Na maioria das vezes, trata-se da motivação por trás da ação do personagem principal (a acrofobia em **Um Corpo de Cai**); ou do vilão (o anel em **O Senhor dos Anéis**); ou ainda do protagonista e do antagonista ao mesmo tempo (a arca de **Os Caçadores da Arca Perdida**); outras vezes, é um elemento central para o desenvolvimento do enredo (a fotografia de **Blow Up**; o pátio dos fundos de **A Janela Indiscreta**) ou o mistério revelado ao final (o significado de “Rosebud” em **Cidadão Kane**). Cf. Truffaut; Scott (1985, p.138–139).

outras tradições: era um filme “britânico de época” (*heritage film*)³⁴²; um filme de John Gielgud, decano dos grandes atores ingleses; e, mais perigosamente ainda, era uma adaptação de uma obra de Shakespeare (**A Tempestade**, de 1611³⁴³).

E de fato, a crítica reagiu negativamente ao que considerou um “excesso para o olho e ouvido de um reles mortal [...], afogando a mente com uma sucessão infinita de sons e imagens que produzem o efeito de um grande borrão multicolorido” (KEESEY, 2006, p.99). Toda e qualquer adaptação cinematográfica de uma obra de Shakespeare sempre corre o risco de ser criticada por acrescentar à obra canônica elementos que não estavam lá, ou ainda por modificar e distorcer um autor tido quase como sagrado pela cultura. O peso e importância da figura de Shakespeare se refletem na maneira como, em **A Última Tempestade**, Próspero, munido de pena e tinteiro, dá início à narrativa — quando ele escreve “*Boatswain*”, os marujos gritam, a milhas de distância de seu escritório: “*Bos’n!*”. A cena do filme tem ecos intertextuais da Bíblia: “No princípio, era o verbo” — a escrita de Próspero (a de Shakespeare) é que dá vida e voz a esses marinheiros. Próspero é, a um tempo, personagem, narrador, e metáfora do autor (e de Deus). Ele é como um representante (interno à peça) de Shakespeare, que escreveu o texto, mas também de Greenaway, que encenou as palavras. A ideia de que Próspero é como um *alter ego* do autor está presente no texto da peça de Shakespeare, e as personagens fazem diversas alusões ao seu *status* de seres fictícios, dentro de um espetáculo — culminando nos monólogos de Próspero no Ato 4, Cena I (“*Our revels are now ended... these our actors*”) e no Epílogo³⁴⁴. Em

³⁴² O significado da expressão *heritage film*, é claro, é problemático e necessita uma reflexão mais demorada. Quando Greenaway faz uso das sinalizações comuns a esse gênero (por exemplo, em **The Draughtsman’s Contract**), sua intenção declarada é subvertê-lo. Uma maneira de entender o conceito seria adotar uma definição *stricto sensu*, baseada em exemplos arquetípicos, como a obra de Merchant & Ivory: filmes britânicos de época, em geral adaptados de importantes obras da literatura; realizados com imenso cuidado de reconstituição do passado e altos valores de produção; fazendo referência nostálgica a períodos históricos em que a Inglaterra tinha (ou pode ser apresentada como tendo) uma maior estabilidade social ou protagonismo no mundo; criando uma ideia de “Grã-Bretanha” e de *Britishness*, baseada em uma construção de identidade e de orgulho nacional, com pretensão fundamentada histórico e na tradição; com atores reconhecidos, representando personagens glamorosos e pertencentes às classes dominantes, falando variantes linguísticas associadas a posições de poder, prestígio ou convenção dramática. No entanto, os próprios filmes de Merchant & Ivory nem sempre se encaixam totalmente nesse molde conservador e confortável, e podem às vezes retratar um pouco dos conflitos da classe média e mesmo o sofrimento das classes populares (**Retorno a Howards End**), dos empregados dos poderosos (**Os Vestígios do Dia**) e discutir questões de gênero e orientação sexual (**Maurice**). O termo *heritage film*, no entanto, é usado também em um significado *lato sensu*, no sentido de que a Grã-Bretanha construiu sua imagem fazendo uso “dos pontos positivos de [sua] história e de [seu] caráter e construindo [uma nova identidade] a partir dessa base — sem descartar a tradição, mas construindo a partir dela” (LUCKETT, 2000, p.90). Nesse sentido, tanto as minisséries da BBC baseadas em grandes obras da literatura como praticamente toda e qualquer adaptação de Shakespeare — e de Agatha Christie — realizada no contexto da indústria cultural britânica podem ser consideradas como parte do fenômeno *heritage* (cf. MURPHY, 2000, p.40;72;88;90;97;115;167).

³⁴³ Cf. Shakespeare (1990a).

³⁴⁴ No entanto, a ideia de que o mundo é um teatro (e de que o teatro é um mundo) é um *locus* comum da literatura barroca; está presente, por exemplo, já no século XVI, em Montaigne; e também em Calderón de la Barca (**La**

seus múltiplos níveis de significação — tanto no texto de Shakespeare como no filme de Greenaway, que lhe acrescenta camadas interpretativas — trata-se de um exemplo da técnica de *mise en abîme*³⁴⁵, utilizada também na primeira cena de **O Livro de Cabeceira**, em que um pintor (com seu pincel), autor (de um texto) assina sua “obra” (uma menina) e se põe no papel de um “criador” (de um deus), que aprova sua criação. Essas imagens podem ser lidas como uma crítica à ideia do autor-demiurgo:

Isso [...] se relaciona com a noção de autoria, a ideia renascentista de criador. [...] A noção de artista-herói, super-homem, como Michelangelo, tem que desaparecer. O artista tem que compartilhar o espaço, compartilhar o tempo da imagem com o espectador. Assim, o conceito de multiplicidade de telas e a ideia de compartilhar esse espaço serão dois dos mais importantes contrastes relativos às novas formas de uso da tecnologia. (GREENAWAY em entrevista a MOURÃO, 2004, p.184)

A Última Tempestade tem ainda outro dispositivo visual que reaparecerá em **O Livro de Cabeceira**: a enumeração dos livros de Próspero, que dão título à obra de 1991 em inglês, é retomada no filme de 1996, nos treze livros que Nagiko escreve para o editor (Yoshi Oida). No entanto, os livros de Próspero diferem dos de Nagiko, na medida em que aqueles são obras “mágicas” que o duque milanês traz para o seu exílio, uma metáfora da obsessão classificatória e organizadora da ciência e do racionalismo europeu, que domina a natureza na medida em que a representa:

Greenaway considera Próspero como uma “máquina de fazer livros”, cujo conhecimento é ou derivado dos textos que ele traz consigo para a ilha, ou manufaturado por ele e reunido em novos compêndios. O seu é um conhecimento distanciado, e não aquele tipo de conhecimento ou compreensão que se adquire a partir da interação sem mediadores com o mundo. [...] Próspero é o mago tornado cientista, cujas ferramentas e métodos, assim como os da ciência, conferem-lhe um poder sobrenatural sobre o mundo. (WILLOQUET-MARICONDI, 2008, p.186–187)

A figura de Próspero estaria mais próxima, em **O Livro de Cabeceira**, das personagens do pai de Nagiko e do editor; o primeiro, pelo poder arquetípico de criação pelo “pincel”, artefato simbolicamente masculino; o segundo, pela sua obsessão catalográfica e por sua possessão material e erótica das outras personagens. Os livros de Nagiko, por outro lado, têm por referência a atitude de Sei Shônagon para com a escrita — são um exercício de autoconhecimento e da sua vivência estética do mundo. Alguns registram prazer, outros dor — o sexto, o “Livro do Amante”, é feito do corpo de Jerome — experiência tátil, ao mesmo tempo de perda, transformação e renascimento (ele é enterrado sob as raízes de um *bonsai*). Por isso,

Vida es Sueño, de 1635) (CALDERÓN de la Barca, 1998); além de outras obras do próprio Shakespeare (cf. *The Mousetrap*, peça dentro da peça de *Hamlet*) (SHAKESPEARE, 1990c). Cf. Carpeaux (1959, p.683–722).

³⁴⁵ *Mise en abîme*. Vide nota 216.

ao final do filme, ela pode afirmar que adquiriu suficiente experiência para escrever seu próprio livro de travesseiro.

A questão da autoria em **O Livro de Cabeceira** é complexa e faz parte tanto do filme em si como de seu *hors-texte*. Ela está presente na maneira como o texto adaptado e sua autora são incorporados ao filme, como personagens da trama. No texto que é o filme, a questão da autoria se confunde com a narrativa da formação intelectual e sentimental de uma mulher, que se torna uma pessoa pelo processo de se tornar uma autora. Ela começa o filme como o texto de outros (seu pai, sua tia, a Sei Shônagon histórica, o editor de seu pai, os homens que escrevem em seu corpo, o tradutor Jerome — todos exemplos de outros que — literalmente — escrevem nela suas histórias), e evolui ao longo do filme para se tornar uma voz própria, a autora de seu próprio texto. Nesse sentido, a ideia mesma de autoria é como a metáfora central do filme — tratar-se-ia, lido dessa maneira, de uma narrativa da formação da pessoa humana vista como sendo o processo de deixar de ser texto para se tornar autora.

É claro que o processo não é esquemático como essa descrição — e nem o filme pretende retratá-lo com tanta simplicidade. Texto e autora são elementos constituintes de um mesmo todo — nunca se deixa de ser totalmente um para se tornar unicamente o outro. O relacionamento da autora com seu tradutor/amante é um processo de conhecimento do outro e de autoconhecimento.

O Livro de Cabeceira se organiza em torno de listas e classificações, muitas delas de autoria de Sei Shônagon, e outras de Greenaway, criadas “no estilo” da escritora. As listas de Sei Shônagon tinham uma função lúdica no contexto de sua recepção, e, para um leitor contemporâneo, elas parecem mais inventários poéticos do que rígidas classificações. O apelo delas, para Greenaway, vem do fato de serem diferentes das taxonomias totalizantes do Ocidente; e, de fato, a arte e a literatura do Japão valorizam, tradicionalmente, o fragmentário e o incompleto.

Como já indiquei nos capítulos anteriores, o caráter fragmentário de **O Livro de Travesseiro** tem diversas origens literárias, sociais e históricas. Se formos recapitulá-las em ordem cronológica reversa, podemos começar lembrando que seus tradutores muitas vezes optaram por traduzir apenas trechos da obra, deixando de lado aquelas partes que consideravam como menos interessantes para o leitor. No Japão, o estudo de literatura clássica, tanto no ensino fundamental como no médio, é baseado em páginas escolhidas. Assim, para a maioria dos leitores contemporâneos, o livro é uma coleção de *greatest hits*, uma obra condensada, reduzida àquelas passagens que os compiladores consideram como as mais típicas ou mais de acordo com certa concepção do que deveria ser a literatura dos antigos. Para usarmos a expressão barthesiana, dando-lhe um significado diferente, temos aqui um caso de morte do autor bastante

específico: a voz que escreveu o texto se perdeu, e foi substituída pelas necessidades de outras narrativas contemporâneas: a *world literature*, o sistema educacional, a construção do estado-nação japonês ao final do século XIX, o Orientalismo, o feminismo, o *cinéma d'auteur*.

No entanto, educadores e tradutores talvez possam ser absolvidos da acusação de radicalidade editorial se pensarmos que a recepção do texto é também um histórico de fragmentação. A Idade Média demorou a dar a **O Livro de Travesseiro** o *status* de obra canônica e, quando o fez, foi por meio de antologias com pesada interferência do compilador. Esses editores deram início a práticas que se estabeleceriam depois, na modernidade, como corriqueiras no manuseio desse livro: quebra arbitrária dos trechos em parágrafos; acréscimo de pontuação, intertítulos, glosas e comentários; mudança na ordem dos fragmentos; e valorização, no momento da edição, deste ou daquele aspecto que o editor considerava mais interessante (ou imaginava que seus leitores considerariam interessante). Sob esse ponto de vista, o estudo do destino de **O Livro de Travesseiro** pode ser um *case* interessante, extremo, e em muitos sentidos, paradigmático, dos mecanismos de recepção de um texto muito antigo (cf. IVANOVA, 2012; LESIGNE-AUDOLY, 2010; KORNICKI, 1998).

Mas tampouco os glosadores medievais são exatamente “culpados” por todas essas distorções (e talvez minha metáfora de acusados, culpados e absolvidos seja totalmente inapropriada para descrever o fenômeno a que estou me referindo). Como já vimos, a cultura do livro impresso no Japão só se consolidou no século XVII. Antes disso, ainda que já houvesse impressões de textos religiosos, a literatura era disseminada exclusivamente por via da cópia manuscrita. Longe de ser um detalhe ou contingência, a cultura do manuscrito deixou marcas indeléveis na cultura japonesa e nos usos que essa cultura faz do literário. O conhecimento de literatura tem um forte componente hermético, de transmissão de mestre a discípulo, e a inescapável materialidade do texto resultou em uma valorização extrema do papel, da caligrafia e da posse de textos exclusivos. A posse do texto (e da autora, ou de uma ideia de autora) viriam a se modificar radicalmente com o surgimento do livro impresso, na Idade Média, e com o livro impresso em escala industrial, no século XIX. Em seguida, traduzida para línguas ocidentais hegemônicas, Sei Shônagon se tornou cada vez mais uma ideia de autora isolada do contexto em que a sua voz criou o texto: um eco distante do ponto de vista temporal, geográfico, social, de gênero e de suporte material. A cultura do literário como artefato e objeto de consumo em que **O Livro de Travesseiro** se insere hoje insiste tanto em sua homogeneidade estrutural como no caráter “único” do indivíduo que o criou, à semelhança daquilo que se faz com autores europeus a partir da Renascença.

É interessante notar que também o cinema, tendo sido criado no contexto do desenvolvimento do capitalismo industrial, tem em sua genética tanto a ideia de

empreendimento coletivo e comercial (em cujo contexto o conceito de “autor” sofre uma miniaturização e especialização) quanto os ideais românticos de “sentimentos”, “expressão” e “criatividade artística” (ressignificados, por meio do *kitsch* e da reprodutibilidade técnica, para servirem ao discurso do “cinema como arte democrática” e de apelo popular).

Assim, em discussões sobre a questão da autoria em cinema, os argumentos parecem oscilar entre a reivindicação da ideia de “autor-herói-gênio” e a sua refutação — esta última, em geral, acompanhada de uma defesa da superioridade da literatura. Tanto no caso do texto japonês antigo, como na do cinema contemporâneo, é aparente por detrás da argumentação uma percebida necessidade da figura do autor como condição indispensável para a obtenção do *status* de “arte autônoma” — o pertencimento à categoria sendo, para determinado tipo de crítica, essencial para que algo possa ser levado a sério como forma de expressão. Algumas das primeiras elaborações teóricas sobre o cinema já procuravam encontrar nele a figura do artista; assim, por exemplo, Jean Cocteau fala de uma “tinta de luz”, a “tinta do cineasta”, e do desejo de “escrever para os olhos: [...] a escritura do filme não é aquilo que está escrito, e sim aquilo que se vê” (COCTEAU, 1989, p.7).

A concepção de Cocteau de “cinema como escritura” serviu de elo entre as vanguardas artísticas do início do século XX e os realizadores da *nouvelle vague* (BRETÈQUE, 1989), tendo eco na expressão utilizada por Alexandre Astruc³⁴⁶ para designar o instrumento de criação artística do cineasta: *la caméra-stylo*, a “câmera-caneta”, semelhante à pena do todo-poderoso Próspero de **A Última Tempestade** e ao pincel de Nagiko em **O Livro de Cabeceira**. Uma interessante confusão entre os dois filmes ocorre nesta fala de Sei Shônagon (a personagem, não a escritora): “A pluma [*the quill*] é como o instrumento de prazer cuja serventia nunca é posta em dúvida, mas com cuja esquecida eficiência nós sempre — sempre — nos surpreendemos” (GREENAWAY, 1998, p.40)³⁴⁷. A confusão, talvez intencional, se dá entre a pluma e o pincel, já que na cultura japonesa nunca se usou, tradicionalmente, penas de aves para se escrever. O mesmo tipo de confusão de instrumentos pode talvez ser atribuído aos teóricos que buscaram igualar o trabalho do cinema àquele do pintor (pincel) ou do escritor (caneta, pluma), e essa ambiguidade metafórico-conceitual é explorada repetidamente nos dois filmes de Greenaway.

François Truffaut explica sua ideia de *politique des auteurs*³⁴⁸ da seguinte maneira:

³⁴⁶ Alexandre Astruc, *La Caméra-Stylo* (1948). Cf. Astruc (2009). Segundo a interpretação de Gore Vidal para essa teoria, “um diretor é — ou deveria ser — o verdadeiro e solitário criador de um filme, ‘inscrevendo’ seu filme sobre o celuloide” (cf. VIDAL, 1987, p.73).

³⁴⁷ A equipe de tradutores que passou o roteiro de Greenaway do inglês para as outras línguas encenadas no filme (cf. GREENAWAY, 1998, p.119) optou aqui por traduzir *quill* como 筆 (*fude*), que em japonês quer dizer “pincel”. Lembrando, claro, que a distinção entre escrita e pintura não existe lexicalmente em japonês: o verbo 書 < (*kaku*) significa tanto “escrever” como “desenhar”, e o pincel usado nessas “duas” atividades é exatamente o mesmo.

³⁴⁸ Cf. também Bazin (2009).

[A] ideia de que a carreira de um bom cineasta [*réalisateur*] resumia seu pensamento, de seu primeiro filme aos últimos, mais maduros. [... Cada] um desses filmes é uma faceta de seu pensamento. [...] Era isso o que eu entendia como sendo a “política dos autores”. (TRUFFAUT, 2014, s/p)

E, na verdade, existe um determinado tipo de autor de cinema que é sempre descrito e tratado dessa maneira, ainda hoje, pela crítica. Os manuais mais atualizados sobre a vida e a obra de Fellini, de Bergman, de Kurosawa — e de Greenaway — seguem um roteiro simples e familiar, sempre o mesmo, de dedicar um capítulo à juventude, formação e carreira inicial do diretor, evoluindo em sua análise por meio de capítulos em ordem cronológica, em geral um para cada filme do currículo. Essa maneira de “narrar um autor” é tida por simples, natural e óbvia — por outro lado, o trabalho de encontrar pontos em comum entre todos os filmes de um mesmo diretor — seus temas, inquietações, personagens recorrentes, atores “fetiche”, etc. — é também uma tarefa de abstração intelectual que exige mesmo uma adequação dos fatos à concepção truffautiana de “obra como diferentes facetas de um pensamento”. Além disso, essa maneira de estruturar aquilo que poderíamos chamar de “a função diretor” privilegia determinados cineastas, que tiveram uma carreira percebida como “consistente”, com *Leitmotive* estéticos, repetições temáticas, e mesmo idiossincrasias reconhecíveis, em detrimento de outros que, ao longo de sua produção, não apresentam pontos em comum aparentes entre os diversos filmes que realizaram. O próprio filme, como unidade artística, pode ter sua autonomia ameaçada por essa necessidade de se enxergar um determinado *corpus* como resultado de uma *Weltanschauung* coerente. É o mesmo tipo de pensamento por trás da ideia, mais própria do campo literário, de que existem autores com “obras desiguais”.

A ideia de que uma pessoa — um indivíduo — determina o conteúdo estético de um filme se justifica pelo papel crucial do diretor em diversos estágios de organização do material que se torna depois o filme. Trata-se de uma justificativa centrada no processo:

No *set* de um bom filme, é o diretor, essencialmente, quem está no comando; é ele, também, a todo instante, seu primeiro público. Muita coisa depende dessa primeira reação — ela impregna todos os segmentos do filme. A presença do diretor afeta completamente a qualidade final da obra, tanto na frente como atrás das câmeras. Essa química gera um tipo particular de tensão no filme, em estreita dependência com a personalidade do diretor que, em última instância, filtra tudo. (BOGDANOVICH, 1997, p.21).

Bogdanovich acredita que cada diretor tem uma personalidade ou visão de mundo, que se manifestaria em sua obra. “Foi nessa personalidade, ou atributo pessoal, que os influentes críticos e diretores da *nouvelle vague* francesa basearam sua teoria do *auteur*” (BOGDANOVICH, 1997, p.22). O conceito romântico de autor é importante para nossa discussão, portanto, porque

ele está presente tanto no campo da literatura como no do cinema. A questão da autoria, tanto em *O Livro de Travesseiro* como em *O Livro de Cabeceira*, tem muitas camadas e precisa ser tratada em sua complexidade.

5.2 GLIFOPOÉTICA DO MODERNISMO

Em um célebre ensaio de 1921 sobre os poetas metafísicos³⁴⁹, T.S. Eliot criou o termo “dissociação de sensibilidade” (*dissociation of sensibility*) para descrever um fenômeno, atribuído à literatura de tradição europeia, que ele acreditava ter ocorrido por volta do século XVI. Essa dissociação poderia ser descrita como uma “fissura manifesta entre pensamento e sensibilidade” (MENAND, 2012, p.369). Depois desse evento traumático, os poetas teriam passado a sentir e pensar de maneira diferente: “eles pensam, mas não sentem seu pensamento com a mesma imediatez com que sentem o perfume de uma rosa” (ELIOT, 1932, p.287)³⁵⁰. Resultaria disso um refinamento da linguagem poética; no entanto, ao se afastar da expressão imediata dos sentimentos, a poesia teria não apenas passado a ser incapaz de expressá-los como antes, como teria ainda revelado um progressivo embrutecimento das emoções humanas. A poesia seria desde então retórica, preciosista:

[Em] nossa civilização, tal qual ela se apresenta hoje, o poeta precisa ser *diffcil*. A variedade e a complexidade de nossa civilização, atuando sobre uma sensibilidade refinada, deve produzir vários e complexos resultados. O poeta precisa se tornar mais e mais abrangente, mais alusivo, mais indireto, de maneira a forçar, deslocar se necessário, a linguagem até o significado. (ELIOT, 1932, p.289)

Não é claro se realmente houve esse evento, no sentido histórico. É uma leitura possível do passado. Alguns autores afirmam que, independente deste ou daquele período histórico, “a dissociação de sensibilidade é uma condição cultural permanente que a poesia em específico está apta a abordar” (MENAND, 2012, p.369). No entanto, a ideia de um passado em que as

³⁴⁹ *The Metaphysical Poets*. Citado aqui a partir de uma edição de 1932. Cf. ELIOT (1932, p.281–292).

³⁵⁰ *The difference is not a simple difference of degree between poets. It is something which had happened to the mind of England between the time of Donne [...] and the time of Tennyson and Browning; it is the difference between the intellectual poet and the reflective poet. Tennyson and Browning are poets, and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose. A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes. We may express the difference by the following theory: the poets of the seventeenth century, the successors of the dramatists of the sixteenth, possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience. [...] In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered [...]. [While] the language became more refined, the feeling became more crude (ELIOT, 1932, p.287–288).*

palavras e as coisas eram mais próximas, seguido de uma catástrofe que as separou, é semelhante a muitas outras “narrativas de queda” do Ocidente — como a de Prometeu acorrentado, a de Lúcifer, a da Torre de Babel e a de Adão e Eva expulsos do paraíso — e tem ainda ecos no discurso sobre a origem do amor do **Banquete** de Platão (1987).

O conceito de dissociação proposto por Eliot tem também traços em comum com narrativas que buscam estabelecer um vínculo antigo entre a palavra e o sentido. Essas mitologias da palavra seriam uma espécie de negação da ideia saussuriana de que a ligação entre signo e significado é arbitrária. A leitura que Derrida faz de Platão para explicar o logocentrismo do Ocidente é conhecida. Existe ainda a teoria proposta por Rousseau, em seu **Ensaio sobre a Origem das Línguas** (publicado postumamente em 1781)³⁵¹, que afirma que os primeiros humanos se comunicavam em poesia cantada (a **lírica**), pois essa seria a forma mais ancestral e completa de expressão. Para Rousseau, compositor de óperas, o desenvolvimento da civilização — um processo ruim de progressivo aprisionamento da humanidade — teria, primeiro, separado a música da fala, e em seguida a poesia da comunicação. Haveria, portanto, na narrativa desse autor, um momento inicial e unificado em que a palavra e o sentimento eram uma coisa só, e tinham a forma de canção; a linha histórica descendente seria o relato de uma série de rachaduras que foram separando a palavra do sentimento, da melodia, e da poesia.

Essas mitologias da perda se assemelham entre si e têm eco na primeira cena de **O Livro de Cabeceira**, na qual o pai de Nagiko (Ogata Ken) escreve seu nome e “assina sua obra”. Para Keeseey (2006, p.150), essa seria tanto uma “cena primitiva benigna” quanto um “mito das origens”. De fato, essa cena se confunde com os créditos de abertura que a antecedem. Na tela, pode-se ver inicialmente um texto escrito em caligrafia japonesa e sobre o qual se inscreve, no alfabeto romano e em letras vermelhas, o nome do filme. Os créditos se encerram com o nome do diretor (*Written and Directed by Peter Greenaway*), numa interessante mistura de categorias: o nome do autor-deus-todo-poderoso se inscreve no mesmo vermelho que, na cena seguinte, vemos o pai da personagem usar para escrever no corpo dela. A fala do pai é claramente inspirada em temas religiosos ligados à criação:

Quando Deus fez o primeiro modelo de argila do primeiro ser humano, Ele pintou os olhos... os lábios... e o sexo. [...] Então, Ele pintou na argila o nome de cada pessoa, para que ela não esquecesse. [...] E se Deus aprovasse Sua criação, ele assoprava a vida no boneco de argila, assinando o modelo com o Seu nome. (GREENAWAY, 1998, p.31)

No dia de seus anos, a menina recebe o seu nome e a assinatura de seu pai, como o boneco de argila recebe sua vida de “Deus”. A mãe da menina segura um espelho, no qual se

³⁵¹ Citado aqui a partir de uma edição brasileira de 1997. Cf. ROUSSEAU (1997, p.259–332).

reflete a imagem do seu rosto: a criança é uma com seu criador, com sua família, com sua identidade e com seu nome. É importante também ressaltar outras unidades que o filme consegue expressar por meio dessa cena. Há uma congruência entre a fala e a escrita (o *logos* do pai, que é o sopro da vida, e o *graphein* de sua assinatura no corpo da filha). Há unicidade entre Japão (o pai) e China (a mãe³⁵²) — afinal, a escrita japonesa **vem da China**. A tinta com que o pai escreve o texto é vermelha, como o sangue — há uma harmonia entre corpo (letra) e espírito (o vento da vida, a palavra falada). Essa harmonia se reflete também pelo fato de que a palavra escrita é pintada — não é impressa —, o que lhe confere uma organicidade derivada do gesto caligráfico e, ao mesmo tempo, um caráter mítico, pois o pincel pode tanto pintar uma figura como uma palavra, revelando a vacilação entre texto e imagem que o olho ocidental enxerga na escrita japonesa.

Mas é claro que essa unidade já é problemática desde o início. O dom da vida, imbuído na criatura por meio do pincel do pai, é uma presença na cerimônia de aniversário, mas já é também uma ausência, pois exige repetição, e essa repetição nem sempre é acessível. *Scripta manent*, o adágio latino que atribui permanência à escrita, não vale aqui, pois a tinta com que se escreve esse nome é “aquarela, e pode ser lavada sem dificuldade” (GREENAWAY, 1998, p.31). A criatura pode, portanto “esquecer seu nome” (perder sua identidade). Além disso, ainda que suavizada, a “cena primitiva” retratada aqui dá o poder de representação ao patriarca, e exclui os outros sujeitos do centro do gesto criativo.

Keeseey propõe contrapor a essa cena primitiva “benigna” uma outra, “maligna”, que explicita o quão instável é a unidade do ser, celebrada na cerimônia de aniversário (Figura 29). O pai da menina tem um editor, que publica seus livros em troca de favores sexuais. A escrita, que dá vida em uma cena, é prostituída em outra:

Seu pai, mestre do pincel, aqui se torna aquele que é penetrado, violado, fendido. Ao se prostituir para o editor em troca da publicação de sua caligrafia, o pai permite que se crie uma cisão entre a escrita e o corpo, pois o editor o reduz à carne, ao meio receptor para o seu pincel, e o corpo do pai se torna algo que pode ser sobrepujado, sobrescrito. Despojado de agência e de autoridade, o pai é, para todos os efeitos, castrado. (KEESEY, 2006, p.151)

Se a ideia por trás da “cena benigna” é a unidade, a “cena maligna” se baseia na duplicidade. Tudo se torna plural, ambíguo, dois, muitos. Nagiko tem uma tia (Yoshida Hideko) que lê para ela **O Livro de Travesseiro**; em *flashbacks*, a mesma atriz faz o papel de Sei Shônagon.

³⁵² O roteiro do filme prevê que a mãe de Nagiko seja chinesa e o pai, japonês. A atriz que representa a mãe de Nagiko é Judy Ongg, uma cantora taiwanesa de etnicidade chinesa radicada no Japão (ela obteve nacionalidade japonesa depois de adulta). A história de vida de Ongg reflete o ideal de multiculturalidade que o filme parece defender.

A própria tela se fragmenta, por meio da técnica da *picture in picture*³⁵³, e vemos sobrepostas imagens do presente, do livro, daquilo que o livro descreve, da autora do livro — e uma nota de dez mil ienes, ilustrando a troca do papel-livro pelo corpo e do corpo pelo papel-moeda. Em uma cena posterior, vemos como o pai repassa o dinheiro recebido do editor para a menina, no dia de seu aniversário: o texto tornado coisa (e tornar o texto coisa é tarefa de um editor) se paga com uma nota de dinheiro, que se torna a versão substituída do presente de aniversário (o texto). O corpo, o papel, a escrita e o sexo ganham significados incongruentes, confusos, instáveis — numa espécie de “dissociação de sensibilidade”, de perda da unidade entre o significante e o significado.

Greenaway parece estar fazendo um comentário sobre cultura do Oriente; no entanto, fica também claro o jogo que ele está jogando com noções de escrita do Ocidente. Segundo Lippit (2005, p.190), o filme, “uma frouxa adaptação do livro de Sei Shônagon, faz extenso uso do tropo da escrita do corpo para brincar, ironicamente, com a ‘japonesice’ [*Japaneseness*] de um filme que é japonês apenas nominalmente”. Mesmo fazendo uso essencialista das palavras “adaptação” e “japonês”, Lippit parece compreender que as imagens de **O Livro de Cabeceira** não pretendem ilustrar texto nenhum. As invenções do filme são, muitas vezes, esquemas visuais de ideias ou conceitos abstratos, e é dessa maneira que podemos interpretar a **ideia de ideograma** que Greenaway herdou da teoria do cinema de Eisenstein. O uso de imagens sobrepostas, do efeito *picture in picture*, a narrativa não linear, o descompasso entre som e imagem, etc., são aplicações daquilo que Eisenstein defendia ao afirmar que a composição ou enquadramento de uma cena ou tomada devem ser consideradas como “um caso, por assim dizer, molecular de montagem” (EISENSTEIN, 1977, p.179). Segundo esse autor, o princípio de montagem por superposição de elementos e atrito entre imagem e som seria “ideogramático”, pois teria origem na maneira como o ideograma (chinês) se articula.

Da mesma maneira que Eisenstein vai buscar no Japão e na China inspiração para suas ideias de vanguarda sobre o cinema, o modernismo como um todo deve muito de sua formulação a uma idealização do Oriente, como lugar paradisíaco da unidade entre objeto, voz e escrita. Nessa concepção programática do modernismo, a “dissociação de sensibilidade” de Eliot seria a característica mais importante da vida contemporânea, industrial, urbana, alienante; a rosa não é mais uma rosa, e sim um frouxo emaranhado de significantes e significados, impossível de se desenhar com precisão. Por contraste — e graças ao ideograma —, no Oriente — esse lugar mítico e distante, praticamente inacessível, aonde não se vai e que apenas se imagina —, a conexão entre o referente flor, o seu signo e o equivalente fonético seria

³⁵³ *Picture in picture*. Vide nota 304.

permanente e pura, já que o ideograma, nesse esquema fantasioso, não seria apenas um significante, mas também uma representação de uma realidade.

O uso da palavra ideograma significando algo como a essência da poesia, como uma espécie de “glifopoética do modernismo”, deve sua origem, em grande parte, a um texto de Ernest Fenollosa (1853–1908) denominado “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia” (FENOLLOSA, 1977). Esse ensaio é considerado por muitos como “um manifesto da nova poética do século XX” (SAUSSY, 2008, p.1) e serviu de base para o “método ideogramático” desenvolvido por Ezra Pound, uma “lógica de especificidades justapostas, ‘detalhes luminosos’ que falam por si mesmos quando o poeta os revela” (SAUSSY, 2008, p.5). A mesma mitologia foi adotada como precursora pela poesia concreta no Brasil:

A poesia concreta, indo além da aplicação do processo ideogramático tal como praticado por Pound, introduz o espaço no ideograma como elemento substantivo da estrutura poética. Assim, cria-se uma nova realidade rítmica e espaciotemporal. O ritmo tradicional e linear é destruído. (PIGNATARI, 1982, p.189)

Por outro lado, o uso de uma certa ideia de escrita ideogramática para descrever, por contraste, o estatuto do texto no Ocidente é um esquema que se repete. Por exemplo, em uma parte importante de “O Poço e a Pirâmide”³⁵⁴, Derrida (1991, p.133) critica aquilo que ele chama de “a hierarquia teleológica das escritas” na filosofia de Hegel. De fato, usando qualquer critério atual, o trecho que ele destaca como problemático é quase constrangedor. Por outro lado, os preconceitos expressos na formulação são tão comuns, ainda hoje, e mesmo na Ásia, que o parágrafo merece ser citado.

A matéria-prima bruta da linguagem mesma depende mais de um simbolismo interno do que de um simbolismo que se refira a objetos externos [...]. [Os] hieróglifos usam figuras espaciais para designar **ideias**; a escrita alfabética, por outro lado, utiliza figuras espaciais para designar notas vocais que são signos. A escrita alfabética, portanto, é feita de signos de signos [...]. Mesmo no caso de objetos sensíveis, os nomes desses objetos, ou seja, os seus signos na língua vocal, mudam frequentemente [...]. Apenas uma civilização estagnada como a chinesa pode admitir o uso da linguagem hieroglífica. [...] A imperfeição da língua vocal chinesa é notória: diversas de suas palavras possuem diversos — dez, ou mesmo vinte — significados completamente diferentes [dependendo da entonação]. Perfeição, [na língua chinesa], é o oposto daquele *parler sans accent* que, na Europa, é o justo requisito de um falante culto. A escrita hieroglífica impede que a linguagem vocal da China atinja a precisão objetiva que se ganha na articulação da escrita alfabética. A escrita alfabética é em si e para si a mais inteligente [...] ³⁵⁵. (HEGEL, 1830, §459)

³⁵⁴ No Brasil, “O Poço e a Pirâmide” faz parte de uma coleção de ensaios chamada **Margens da Filosofia** (DERRIDA, 1991, p.107–148).

³⁵⁵ *Das eigentümlich Elementarische selbst beruht nicht sowohl auf einer auf äußere Objekte sich beziehenden als auf innerer Symbolik [...]. Näher bezeichnet die Hieroglyphenschrift die Vorstellungen durch räumliche Figuren, die Buchstabenschrift hingegen Töne, welche selbst schon Zeichen sind. Diese besteht daher aus Zeichen der Zeichen. Geschieht dies doch schon bei sinnlichen Gegenständen, daß ihre Zeichen in der Tonsprache, ihre Namen*

As afirmações desse parágrafo são tão extravagantes e facilmente refutáveis hoje — e, já na época de Hegel, tão desprovidas da “precisão objetiva que se ganha na articulação da escrita alfabética”³⁵⁶, que o leitor mais desavisado poderia ficar na dúvida se não se trata de “uma tradução do chinês” — ou outra imprecisa e fantasiosa linguagem hieroglífica. Por outro lado, o discurso europeu sobre o não ocidental sempre gerou textos muito desleixados, e talvez não seja justo isolar um filósofo em específico como mais merecedor de denúncia³⁵⁷.

Derrida procura usar a repulsa quase visceral que Hegel sentia por sistemas de escrita estrangeiros para tornar mais visível uma concepção transcendentalista da linguagem, que ele detecta ao longo de toda a história da filosofia ocidental, a começar por Platão. A maneira como Derrida explica esse transcendentalismo é por meio da oposição entre *logos* e *graphein*. Talvez devido ao fato de que a filosofia surgiu no Ocidente em escolas particulares para os filhos de atenienses ricos, a primeira ênfase foi dada ao ensino presencial e expositivo do conhecimento do mestre (Sócrates, por exemplo, sequer escreveu o que ensinava). Em Platão, há uma desconfiança permanente contra a linguagem escrita, a qual, segundo ele, diminui nossa capacidade de raciocínio e memorização. Além disso, seguindo esse argumento, o conhecimento escrito é fruto de uma **ausência**, e o discípulo não tem como confirmar se o que ele entendeu do texto é o que o mestre realmente desejaria que ele aprendesse. Resulta dessa subordinação da escrita à fala uma crença de que existiria uma filosofia em estado puro, apenas ideia (verdade, origem), despida de palavras, e de que essa forma de conhecimento dispensaria (idealmente) a atenção à linguagem e à metáfora.

Quando essa hierarquia *logos* > *graphein* reaparece em Hegel, ela já se apresenta de maneira mais sofisticada: a escrita “alfabética”, afinal, sendo uma representação da fala, é considerada por Hegel como um estágio mais avançado de abstração do que o sistema, para ele

häufig verändert werden [...]. Nur dem Statarischen der chinesischen Geistesbildung ist die hieroglyphische Schriftsprache dieses Volkes angemessen; diese Art von Schriftsprache kann ohnehin nur der Anteil des geringeren Teils eines Volkes sein, der sich in ausschließendem Besitze geistiger Kultur hält. [...] Die Unvollkommenheit der chinesischen Tonsprache ist bekannt; eine Menge ihrer Worte hat mehrere ganz verschiedene Bedeutungen, selbst bis auf zehn, ja zwanzig, so daß im Sprechen der Unterschied bloß durch die Betonung, Intensität, leiseres Sprechen oder Schreien bemerklich gemacht wird. Die Vollkommenheit besteht hier in dem Gegenteil von dem parler sans accent, was mit Recht in Europa für ein gebildetes Sprechen gefordert wird. Es fehlt um der hieroglyphischen Schriftsprache willen der chinesischen Tonsprache an der objektiven Bestimmtheit, welche in der Artikulation durch die Buchstabenschrift gewonnen wird. [...] Die Buchstabenschrift ist an und für sich die intelligentere.

³⁵⁶ Em alemão, os termos são *Buchstabenschrift* (“escrita [baseada no] soletramento”) e *hieroglyphischen Schriftsprache* (“língua escrita hieroglífica”). Para a argumentação desta seção, eu vou usar a oposição **ideograma / fonograma**, que será explicada em mais detalhes adiante.

³⁵⁷ Ainda assim, houve filósofos **anteriores** a Hegel que demonstraram uma visão muito mais cosmopolita do mundo — por exemplo, Leibniz e Kant, que são justamente os dois filósofos **contra** quem ele está escrevendo este texto. E, na geração posterior à de Hegel, Schopenhauer já era capaz de manifestar respeito, admiração e uma compreensão aprofundada de questões filosóficas levantadas por autores e tradições do Oriente.

mais primitivo, da linguagem “hieroglífica”: “o viés ‘logocêntrico’ do pensamento ocidental vem acompanhado da ideia de que a escrita fonético-alfabética é a única forma capaz de se aproximar da dignidade da verdade e das origens” (NORRIS, 1987, p.69).



Figura 30 — “Como resultado”.

Os dois caracteres de cima são o exemplo de Sergei Eisenstein para a evolução histórica (ou “revolução”) do ideograma. Aqui, o caractere para “cavalo” está representado em uma versão mais primitiva (esq.), entalhada em madeira ou pedra, e sua forma moderna, bem mais estilizada (dir.). Eisenstein procura com a ilustração mostrar o efeito revolucionário que a invenção do papel, da tinta e do pincel tiveram sobre a escrita, mas a versão moderna de seu exemplo não está na forma cursiva para pincel, e sim de letra de imprensa modernista. (Abaixo, acrescentei uma versão de fonte digital que imita o movimento do pincel, para fins de comparação).

Ora, o argumento chinês mais comum é exatamente o reverso (ainda que na mesma medida essencialista e ideológico): a escrita ideográfica, havendo supostamente mantido a representação dos referentes da natureza e a escrita dos antepassados, está mais próxima da verdade e das origens do que a abstrata escrita dos sons. Por exemplo:

Nem o tempo, nem o espaço, nem as transformações linguísticas impõem limites à livre comunicação na China, devido à natureza da linguagem chinesa escrita: um sistema de pictogramas e ideogramas que transmitem seus significados, independentes dos sons [a eles associados], e que variam, estes, de acordo com a época, a região, e o dialeto urbano ou provincial. Quando um chinês contemporâneo recita um poema da Dinastia Tang (618–907), **o poema continua puro, seu significado praticamente constante, ainda que mais de mil anos se tenham passado [...]**. (CHOU, 2005, loc.1367; meu negrito)

Há ainda o caso de artistas ocidentais que idealizaram o ideograma de origem chinesa. Esses autores atribuem à escrita ideográfica poderes quase mágicos de comunicação visual que estão bastante longe do uso — tanto pragmático como artístico — que se faz realmente desses caracteres em países como a China e o Japão. É o caso do testemunho entusiasmado de Sergei Eisenstein sobre a sua descoberta do que ele chama de “princípio cinematográfico” nos “hieróglifos” japoneses. As simplificações e conceitos compreendidos pela metade são muitos.

Em sua descrição da evolução histórica dessa escrita, por exemplo, Eisenstein não sinaliza que está contando algo que aconteceu **na China, e não no Japão**. A maneira como ele resume esse processo é um exemplo clássico de apropriação ideológica da cultura alheia (Figura 30):

Riscada com um estilete sobre uma tira de bambu, a imagem de um objeto mantinha a semelhança com o seu original, em todos os aspectos. [...] Mas depois [...] inventou-se o pincel [...], o papel [...] e finalmente [...] a tinta da Índia. Uma **subversão** total. Uma **revolução** na arte de desenhar. E, depois de passar, no decorrer da **História**, por nada menos de quatorze estilos diferentes de caligrafia, o hieróglifo cristalizou-se em sua forma atual. Os **meios de produção** (pincel e tinta da Índia) determinaram a forma. (EISENSTEIN, 1977, p.166; meu negrito)

Eisenstein faz a distinção entre “hieróglifo”, símbolo simples, que pretende representar seu referente, e “ideograma”, símbolo composto, cujas partes resultam em um significado complexo ou abstrato. A combinação de dois hieróglifos “da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles, e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*” (EISENSTEIN, 1977, p.167). Em sua nomenclatura um pouco heterodoxa, Eisenstein está se referindo a uma classificação tradicional dos caracteres chineses. **Ideogramas simples** (*zhǐshì*) são símbolos abstratos, como 上 “para cima”, 下 “para baixo”, 三 “número três”; ou ainda, **pictogramas** (*xiàngxíng*), quando possuem um objeto referente, como 馬 “cavalo”, 車 “roda, carro, carroça”. **Compostos semânticos** (*huìyì*) são combinações semânticas de caracteres, como 明 “claro, iluminado”, resultado da união de 日 “sol” e 月 “lua” (Quadro 11) (HENSHALL, 1998, p.xvi).

Quadro 11 — Tipos de ideogramas.

IDEOGRAMAS SIMPLES são símbolos abstratos.				
ideograma (letra de imprensa)	significado	forma primitiva	forma intermediária	forma atual (cursiva)
上	“para cima”	𠂇	上	上
下	“para baixo”	𠂆	下	下
三	“número três”	𠂇	三	三
PICTOGRAMAS pretendem representar um referente.				
車	“roda, carro, carroça”	𨋖	車	車
月	“lua”	𠂇	月	月
日	“sol”	☉	日	日
COMPOSTOS SEMÂNTICOS resultam da combinação de outros caracteres.				
明 (resultado da união de 日 “sol” e 月 “lua”)	“claro, luminoso”	𠂇	明	明

Estamos bem longe da concepção desinformada de Hegel. Eisenstein explica de forma simples e certa o que acontece muitas vezes na escrita chinesa: a “combinação de dois elementos suscetíveis de serem ‘pintados’ permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado”, como no caso de 明 “claro, iluminado”, visto acima, e muitos outros conceitos abstratos. O problema vem logo em seguida:

Mas, isto é... montagem! [...] Sim, é exatamente isto que fazemos no cinema, combinando tomadas que *pintam*, de significado singelo e conteúdo neutro — para formar contextos e séries *intelectuais*. [...] O haicai e o *tanka* são pouco mais que hieróglifos transformados em frases. Como o ideograma fornece um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, esse mesmo método, quando transposto para uma exposição literária, dá origem a um laconismo idêntico, de agudez imagética. [...] Aplicado à colisão de uma sóbria combinação de símbolos, o método tem como resultado uma enxuta definição de conceitos abstratos. (EISENSTEIN, 1977, p.168)

Ocorre uma síntese essencialista, que trata coisas diferentes como iguais devido ao raciocínio de que todas pertenceriam à mesma cultura: Eisenstein desenvolve seu argumento baseado na suposição de que o ideograma funcionaria internamente (em sua composição) da mesma maneira que em combinação com outros ideogramas (formando palavras e frases), e a poesia funcionaria da mesma maneira que a estrutura interna e externa desses caracteres. Mais ainda: esse funcionamento seria o mesmo em japonês e em chinês. O texto pula de repente de uma fase inicial da história da escrita na China para as características de gêneros poéticos japoneses, como o haicai e o *tanka*: “frases de montagem”; “séries de tomadas” (id., p.170)³⁵⁸. Trata-se de um mantra repetido *ad nauseam* pelas vanguardas ocidentais: a poesia japonesa é “sintética” e “ideogramática”; une a visualidade e o texto, a exemplo do que fazem os elementos mais básicos de sua escrita. É um *insight* que permitiu uma importante renovação na poética **ocidental**, mas que revela uma compreensão muito limitada do funcionamento do poético no Japão, quer nas suas tradições, quer na modernidade.

O principal argumento usado normalmente contra a hipótese de Fenollosa e Eisenstein é de que a maneira como a escrita chinesa se estrutura está longe de ser primariamente pictográfica. Na classificação tripartite mencionada acima (“ideogramas simples”, “pictogramas” e “compostos semânticos”) está omitida uma quarta categoria, “a maior das categorias, contendo em teoria cerca de 85% de todos os caracteres”: os **semasiofônicos** ou fonético-ideográficos³⁵⁹, que são, essencialmente, “uma combinação de um elemento semântico com um elemento fonético, o primeiro muitas vezes indicando a natureza geral do item a ser representado e o

³⁵⁸ Entre a invenção da escrita na China e o surgimento do *tanka* no Japão, há um hiato de mais ou menos dois milênios. Isso equivaleria, talvez, a desenvolver um argumento sobre as qualidades intrínsecas do cinema russo de vanguarda baseando-se no fato de que a poesia russa é escrita usando cirílicas.

³⁵⁹ Caracteres semasiofônicos ou fonético-ideográficos (形声, *xíngshēng*).

segundo especificando, **por meio do som que representa, a pronúncia da palavra**” (HENSHALL, 1998, p.xvi; meu negrito). A maneira como esses caracteres funcionam não tem quase nenhuma relação com a teoria de Fenollosa, e é a **característica principal do sistema como um todo**: uma combinação arbitrária de símbolos em parte pictográficos, em parte fonográficos. Segundo Chow:

Os caracteres chineses são um sistema fonético e não ideográfico de escrita [...]. Nunca houve, nem pode haver, um sistema de escrita puramente ideográfico. O conceito de escrita chinesa como uma maneira de comunicar ideias sem o uso da fala é consequência da moda da *chinoiserie* que foi bastante popular entre intelectuais ocidentais, moda essa que foi estimulada pelos escritos elogiosos dos missionários jesuítas entre os séculos XVI e XVIII. (CHOW, 2001, p.70; meu negrito)

A mesma coisa pode se dizer, *mutatis mutandis*, da escrita japonesa, com mais razão ainda, pois ela faz uso de dois silabários além dos caracteres chineses. Chow considera ainda que os autores ocidentais que refletiram sobre a escrita chinesa são culpados “de uma certa prática orientalista, pois atribuem qualidades imaginadas, fantásticas, ao Leste, sem prestar atenção à sua realidade” (CHOW, 2001, p.70).

A teoria de Fenollosa apresenta ainda outros problemas, se ela for utilizada para entender a poética chinesa. A poesia chinesa tradicional dá, antes de tudo, ênfase ao som (rima, métrica, paralelismo, ritmo, repetições). O uso de ideogramas é uma preocupação secundária com relação à oralidade do poema. Por sua vez, a visualidade do poema japonês também não deve quase nada ao ideograma. A poesia japonesa clássica dá muito mais ênfase à *performance* oral do poema do que à sua estrutura ideogramática — muitos poetas sequer fazem uso de ideogramas, recorrendo apenas aos silabários no momento de registrá-los.

Isso não quer dizer que a poesia chinesa ou japonesa não deem ênfase à visualidade de outras maneiras, as quais os modernistas ignoraram solenemente — elas valorizam o poema como coisa, por meio da materialidade da escrita e pela ênfase no gesto caligráfico, e pela pouca importância dada pela tradição artística à compartimentalização (moeda corrente na história europeia) das artes em “formas autônomas”, “suportes independentes”, “especificidades expressivas”, e outros tipos de limitação retórica do fenômeno artístico a meios separados e não dialogantes.

Na verdade, como ressalta Borges em “Kafka e seus precursores” (1974), um autor não escolhe textos que vieram antes dele pelo que eles representavam na época e lugar em que foram escritos, e sim em termos do que eles podem significar para ele como leitor e de como ele pode ainda modificar esse significado com a criação de mais textos. E é precisamente o que ocorre aqui. Desde o início do século XX, as vanguardas ocidentais buscavam despersonalizar e descontextualizar o texto literário. Tratava-se (inicialmente, ao menos) de uma reação à retórica

verborrágica do século XIX e a uma visão romântica da literatura, associada aos mitos do “gênio” e do “talento”. É a isso que se refere Paulo Prado, no prefácio a **Pau Brasil**, de Oswald de Andrade³⁶⁰:

Esperemos também que a poesia “pau-brasil” extermine de vez um dos grandes males da raça — o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações, a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética.

*Le poète japonais
Essuie son couteau:
Cette fois l'éloquence est morte.*

diz o haikai japonês, na sua concisão lapidar. Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia. (PRADO, 1972, p.8)

Em retrospecto, não deixa de ser engraçado que um texto retórico como esse tenha por objetivo denunciar a “eloquência balofa e roçagante”. Encontramos aí a ideia, discutida anteriormente, de que a poesia chegara, no início do século XX, a um nível de complexidade que a tornava impura e insincera, e que a missão do modernismo era o retorno a um estado “rude e nu”, anterior ao esfacelamento da consciência humana na Era Industrial. Ora, um estudo menos centrado em conceitos ocidentais da história da poesia japonesa revelaria facilmente que o haikai é um sistema retórico (mais ainda: um sistema retórico tradicional, com séculos de história), e que foi o realismo ocidental (sobretudo o realismo nas artes plásticas) que foi usado como modelo por autores do modernismo japonês (como Masaoka Shiki) para renovar o haikai por meio de uma reação contra a retórica, “numa sinceridade total e sintética”. Mais ainda: a concisão do haikai, no contexto japonês, é muito mais complexa do que se pensava no Ocidente, nessa época. Ela depende de sofisticados elementos de intertextualidade e de tropos consagrados pelo uso para expandir suas possibilidades semânticas, e se apoia numa poética da ambiguidade, do vago e do misterioso — e não num ideal de precisão, como imaginavam as vanguardas europeias.

A concepção do haikai de autores como Haroldo de Campos é consideravelmente mais sofisticada do que a dos primeiros modernistas brasileiros. No entanto, o ideal de concisão é mais uma vez enfatizado, a partir de uma “visão ideogramática” da poesia. Essa interpretação da poética japonesa faz todo o sentido, quando vista como um instrumento de legitimação do movimento concretista, que buscava uma estética totalizante, unindo o visual, o sonoro e o textual.

³⁶⁰ Cf. Franchetti, 2012, p.195–196.

Haroldo de Campos também retoma o método de leitura de Fenollosa e Pound em suas traduções, dando grande ênfase, novamente, à ideia de ideograma. Assim, em **Hagoromo de Zeami**, obra que Campos começou a traduzir nos anos 1970 mas só veio a ser publicada postumamente, em 2005, ele adota uma estratégia tradutória que se “poderia definir, enquanto radicalização do método, de hiperpoundiana” (CAMPOS, 2005, p.16), procurando “extrair as metáforas encasuladas nos ideogramas, na linha etimológico-poética de Fenollosa-Pound” (p.19). Ele mesmo propõe o seguinte exemplo:

一樓の明月に雨はじめて晴れり。
*ichirô no meigetsu ni ame hajimete hareri*³⁶¹

Lua
 clariluna
 sobre a torre: cessa a
 chuva.

(CAMPOS, 2005, p.19)

Campos afirma que traduziu “*meigetsu* (明月 = *mei* [明]: clara, brilhante; “sol e lua juntos” + *getsu* [月]: lua) por ‘lua clariluna’”, inventando um “verbo composto que recupera a duplicação do *kanji* de ‘lua’ no original”. Ele interpreta *mei* (明) como uma metáfora que ele precisa traduzir, já que se trata de um ideograma que nasce da combinação do sol 日 com a lua 月 para significar “iluminado”, formando um “‘concentrado’ poético de tipo imagístico” (CAMPOS, 2005, p.16). Trata-se de um achado realmente brilhante, e de grande eficácia poética, como é aliás a tradução como um todo; no entanto, para alguém que conhece a maneira como se lê japonês, e postas de lado as teorias de tradução, do ponto de vista prático, **isso não estava lá no texto japonês**. Não estava porque se trata de um texto para o palco, para ser dito. Além disso, a palavra *meigetsu* consta do dicionário: é uma palavra como qualquer outra, de uma sonoridade bela porém simples, de fácil compreensão. Por fim, não estava também porque **não é assim que se lê japonês**: quando se desce os olhos sobre a página, o que surge no ouvido interno é uma voz, e não objetos e combinações.

De uma maneira muito concreta, o poeta está inventando: ele fez um uso do texto que não é o uso que se faz do texto, e enxergou nele coisas que não estão lá. Isso não quer dizer que o texto japonês não seja poético: no entanto, as “metáforas encasuladas” que uma leitora culta enxergaria nesse trecho seriam mais da ordem sazonal (“lua de primavera”) e de forte conexão intertextual com o passado literário do Japão e da China, que relaciona a lua depois da chuva ao mistério e ao sobrenatural (preparando o surgimento do ser de plumas, personagem central da peça), e *meigetsu* não é de modo nenhum um neologismo.

³⁶¹ Minha tradução: “A lua clara brilha sobre a torre, depois da chuva”.

A visão que temos no Brasil das artes e da escrita da China e do Japão foi historicamente filtrada pelos orientalismos europeu e estadunidense. Na Europa, até o final do século XIX, uma das maneiras como esse orientalismo se manifestava era pela oposição entre escrita fonética e escrita ideográfica. A fonética seria mais “racional” e “desenvolvida”; a ideográfica seria uma maneira “desajeitada” de representar o mundo e uma desvantagem de “culturas inferiores” — não apenas a chinesa e a japonesa, mas também a egípcia, a suméria e a maia, dentre outras.

Entre o fim do século XIX e o início do XX, a China e o Japão se tornaram muito mais visíveis aos olhos dos países do Ocidente: como alvo de seus imperialismos, mas também como potenciais adversários no plano internacional. Da mesma maneira que Said define o Orientalismo com relação aos povos islâmicos como “uma tentativa de descrever toda uma região como um acompanhamento da sua conquista colonial” (SAID, 1994, p.342), havia um crescente interesse em “descrever” a China e o Japão, por meio de levantamentos, guias, coleções de arte, dicionários, enciclopédias. Essas descrições, mesmo quando minuciosas e abrangentes, possuíam uma tendência generalizante. Assim, guardadas as diferenças entre o Oriente “Médio” a que Said se refere e o “Extremo” Oriente, composto por China e Japão pode-se afirmar que:

O orientalismo é um estilo de pensamento, baseado na distinção ontológica e epistemológica feita entre “o Oriente” e (na maioria das vezes) “o Ocidente”. É assim que uma grande multidão de escritores, dentre os quais se encontram poetas, romancistas, filósofos, cientistas políticos, economistas e administradores imperiais, aceitaram a distinção básica entre Leste e Oeste como sendo o ponto de partida de elaboradas teorias, épicos, romances, descrições sociais e narrativas políticas relativas ao Oriente, seu povo, costumes, “mentalidade”, destino, e assim por diante. (SAID, 1994, p.2-3)

As visões de Oriente de Fenollosa e Eisenstein podem ser lidas nesse contexto. Esses autores veem nas escritas chinesa e japonesa uma superioridade de expressão, cujo “método” podia ser trazido para a língua inglesa (no caso de Fenollosa) ou para o cinema (no caso de Eisenstein), com efeitos revolucionários. No entanto, essa tentativa de dialogar com a cultura do Outro passou por uma simplificação conceitual desses vastos mundos, tratados como um bloco homogêneo de conhecimento do qual se poderia extrair uma essência (o “método ideogramático”). Essa leitura equivocada da cultura alheia, por um lado, foi de extrema importância para a poesia do Ocidente; por outro lado, como chave de leitura para as civilizações que ela pretende celebrar, ela precisa ser completamente revista.

Figura 31 — Greenaway e a tela-ideograma.



Neste fotograma do filme, pode-se ver um exemplo dentre muitos de uma composição que faz uso de camadas e de molduras/quadros para criar uma imagem que pode ser lida como um texto, ou mesmo como vários textos. A protagonista acaba de receber uma carta do editor, rejeitando seu manuscrito para publicação. Nagiko tem seu rosto enquadrado entre uma assinatura e um carimbo (que na cultura japonesa equivale à nossa “firma reconhecida”). Abaixo da carta, que está em japonês e em inglês, encontra-se novamente a assinatura e o carimbo do editor. O editor se chama Fujiwara, e é associado à figura de Fujiwara no Michinaga, líder do partido rival ao de Sei Shônagon na Corte Imperial. A sobreposição do nome do antagonista ao rosto da protagonista cria uma vacilação de sentido: a cabeça humana pode ser lida como um signo (do feminino, do oriental, da beleza, da determinação) e os carimbos e ideogramas podem ser interpretados como uma metonímia da própria figura do editor, que Nagiko desafia com o olhar, como se estivesse frente a frente com ele. Ao texto impresso, o arrogante editor acrescentou, à mão, a observação: “É um desperdício de papel”, que pode tanto se referir ao texto de Nagiko como (ironicamente) à própria carta que se vê na tela. Ao fundo, uma parede coberta de escritos acrescenta mais uma camada de significações, como que afundando a personagem num mar de letras.

5.3 HETEROTOPIA, CIDADE, ESCRITA

Peter Greenaway é frequentemente descrito como sendo um cineasta “pós-moderno”, ou “pós-estruturalista”. Willoquet-Maricondi e Alemany-Galway citam o próprio diretor, o qual, mesmo desconfiando do rótulo acadêmico, admite que, sendo “uma criatura de sua época”, pode ser considerado como um autor do período pós-moderno. A pós-modernidade de Greenaway seria “uma desconstrução crítica de ideologias” (WILLOQUET-MARICONDI; ALEMANY-

GALWAY, 2008, p.xiii). Por trás de “todo o trabalho de Greenaway há um senso de pós-modernidade, de que as estruturas narrativas de sucessão cronológica e de causa e efeito são falsas, diante da natureza essencialmente caótica e problemática da experiência subjetiva, e de que os padrões que discernimos na experiência são totalmente ilusórios” (WILLOQUET-MARICONDI; ALEMANY-GALWAY, 2008, p.xiv–xv). Além disso, essas práticas estariam informadas pela teoria pós-estruturalista, pela obra teórica de Michel Foucault e de Jacques Derrida, às quais se somariam a reflexão sobre “um *corpus* de códigos ou mitos (como em Barthes)”, e sobre “uma coleção de soluções imaginárias para contradições reais (como em Claude Lévi-Strauss)” (WILLOQUET-MARICONDI; ALEMANY-GALWAY, 2008, p.xiv).

Como ressalta Gerbase (2007), o pós-modernismo de Greenaway tem origens nas estéticas da vanguarda (modernista) dos anos 1920. Na seção anterior, mencionei o papel que a teoria da montagem ideogramática de Eisenstein desempenhou no uso que Greenaway faz da técnica do *picture in picture*³⁶². Gerbase encontra ainda ressonâncias entre a obra de Greenaway e a de Alberto Cavalcanti, de Jean Vigo e de Walther Ruttmann, diretores que realizaram filmes experimentais nos anos 1920. Gerbase detecta na obra desses cineastas as mesmas estratégias de montagem que fazem com que a imagem de Greenaway se ofereça “como um ‘texto’ para ser decifrado ou ‘lido’ pelo espectador”; trata-se de “usar as técnicas de fusão [...], sobreposição [...] ou divisão do quadro, que mostra múltiplas imagens opacas ao mesmo tempo” (GERBASE, 2007, p.10) (vide Figura 31).

As afinidades entre a obra de Michel Foucault e de Greenaway são muitas³⁶³. Isto se deve, sobretudo, ao fato de que Greenaway está

preocupado com os sistemas semióticos arbitrários que servem de guardiães da razão cotidiana, no ordenamento da informação e do conhecimento — aquilo que Foucault denomina **representação** e cujas fundações epistemológicas historicamente subjacentes ele analisa e submete a uma crítica. (TESTA, 2008, p.80)

Greenaway propõe o uso desses sistemas semióticos de uma maneira que promove o estranhamento, levando o espectador a questionar o que pode haver de corriqueiro em

³⁶² Greenaway realizou, em 2015, um filme biópico sobre a passagem de Eisenstein pelo México (*Eisenstein in Guanajuato*) e em 2014 organizou, com Saskia Boddeke, uma exposição sobre as vanguardas russas (*The Golden Age of the Russian Avant-Garde*). Que a vanguarda seja referida, no título de uma exposição, como possuindo uma “época de ouro” (ou seja, tenha se tornado um “clássico”) é uma das maneiras que Greenaway encontra para se afastar do modernismo, sem negar seu impacto: de maneira pós-moderna, ele revisita as vanguardas do início do século XX como uma tradição artística dentre outras da história da cultura, podendo tanto ser citada, como parodiada, ou ainda transformada em assunto de exposição em um museu.

³⁶³ Vide *Peter Greenaway’s Postmodern/Poststructuralist Cinema* (WILLOQUET-MARICONDI; ALEMANY-GALWAY, 2008). Os artigos desse livro se propõem a analisar a obra de Greenaway pelo viés de sua pós-modernidade e informação teórica baseada no pós-estruturalismo, a partir de textos de autores como Roland Barthes e Michel Foucault.

construções tão artificiais. Greenaway demonstra desconfiança com relação ao paradigma da narrativa linear: “a narrativa é a forma moderna de conhecimento *par excellence*, como demonstra Foucault em **As Palavras e as Coisas**” (TESTA, 2008, p.95).

Em **Z00 — Um Z e dois Zeros** (1986), Greenaway nos mostra dois irmãos (Brian e Eric Deacon) obcecados com a observação “científica” da morte e da putrefação. Nesse filme, estão presentes algumas das preocupações que ele desenvolveria em outros filmes: a permanência do registro, a condição efêmera dos seres vivos, e a medida de crueldade embutida na impessoalidade da ciência. Em **O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante** (1989), Greenaway parece afirmar que há prazer também na cultura mórbida e classificadora: pelo paladar, pelo sexo, e pela literatura. **A Última Tempestade** (1991), por motivos óbvios (trata-se de uma adaptação de **A Tempestade**, de Shakespeare), insiste mais no poder de representação da palavra escrita.

O cineasta afirma que adaptar **O Livro de Travesseiro** lhe era conveniente por dois motivos. O primeiro seria porque Sei Shônagon afirma, a cada linha que escreve, que os dois grandes prazeres do ser humano são o sexo e o texto. O segundo, é que, em sua carreira como diretor de cinema, a maior preocupação de Greenaway tem sido a de libertar a arte cinematográfica da obrigação de constituir uma narrativa coerente. Temos aí os elementos estilísticos mais atraentes na obra de Sei Shônagon, tanto para Borges como para Greenaway — as listas e a ausência de linearidade:

Li **O Livro de Travesseiro** de Sei Shônagon pela primeira vez em 1972, em uma tradução para o inglês de Arthur Waley. Dentre as inúmeras qualidades do texto, a obsessão com as listas aparentemente arbitrárias foi a primeira coisa que excitou minha atenção. Eu li uma tradução muito mais completa de **O Livro de Travesseiro** em 1984³⁶⁴, enquanto preparava e me deleitava com as listas alfabéticas, mais ortodoxas, do filme **Z00 — Um Z e dois Zeros**. Imaginei então que um dia poderia comunicar os excêntricos deleites taxonômicos de Sei Shônagon por meio de um filme [...]. (GREENAWAY, 1998, p.5)

Os filmes de Greenaway fazem frequente alusão às classificações e enumerações que deram início à tradição racionalista na pintura, ciência, filosofia e arquitetura do Ocidente. Em seu artigo sobre **O Livro de Cabeceira**, Elliott e Purdy mencionam ainda “ecos intertextuais” entre o filme e o conceito de “heterotopia”³⁶⁵ de Foucault, assim como entre as listas de Greenaway (e de Sei Shônagon) e as de Jorge Luis Borges (ELLIOTT; PURDY, 2008, p. 261–262).

³⁶⁴ A tradução de Ivan Morris (SEI, 1971), que é o texto que serve de base ao roteiro.

³⁶⁵ “Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo

Figura 32 — A heterotopia de Nagiko.



Quando se muda para Hong Kong, Nagiko procura reencenar a sua conexão com a escrita/pai por meio de uma máquina de escrever chinesa. Ela datilografa o seu próprio nome e tenta fixá-lo ao peito, com cola escolar. Essa tentativa é fadada ao fracasso, devido ao caráter mecânico da letra impressa.

Em **O Livro de Cabeceira**, Nagiko foge de um casamento infeliz e vai viver em Hong Kong — na parte de Hong Kong chamada *Walled City*, localizada na região de Kowloon, próxima ao antigo aeroporto internacional de Kai Tak. Em algumas cenas do filme, podemos ver os aviões sobrevoando o bairro, enchendo o ar com o som ensurdecedor de suas turbinas. Essa parte da história se passa nos anos de 1996 e 1997 (vide Figuras 32 e 33). Não se trata de um lugar nem de uma data escolhidos ao acaso — em 1997, após um século e meio nas mãos da Grã-Bretanha, Hong Kong foi “devolvida” à China continental³⁶⁶. Hong Kong (e em especial a

representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias” (FOUCAULT, 2009, p.415).

³⁶⁶ *Perhaps because of its recent reabsorption by China, Hong Kong has drawn enormous interest from urban scholars and social critics. Struggling historically between traditional Chinese culture and British imperialism, and at this moment adjusting its full-fledged capitalism in order to be embraced by socialism, Hong Kong's postmodern identity has been singled out as a unique case in the world* (YUEN, 2000, s/p).

cidade intramuros de Kowloon) já foi descrita como sendo uma heterotopia (HUNG, 2013)³⁶⁷; além disso, trata-se de uma heterotopia importante para Greenaway, cidadão britânico criando um filme que se passa na Ásia.

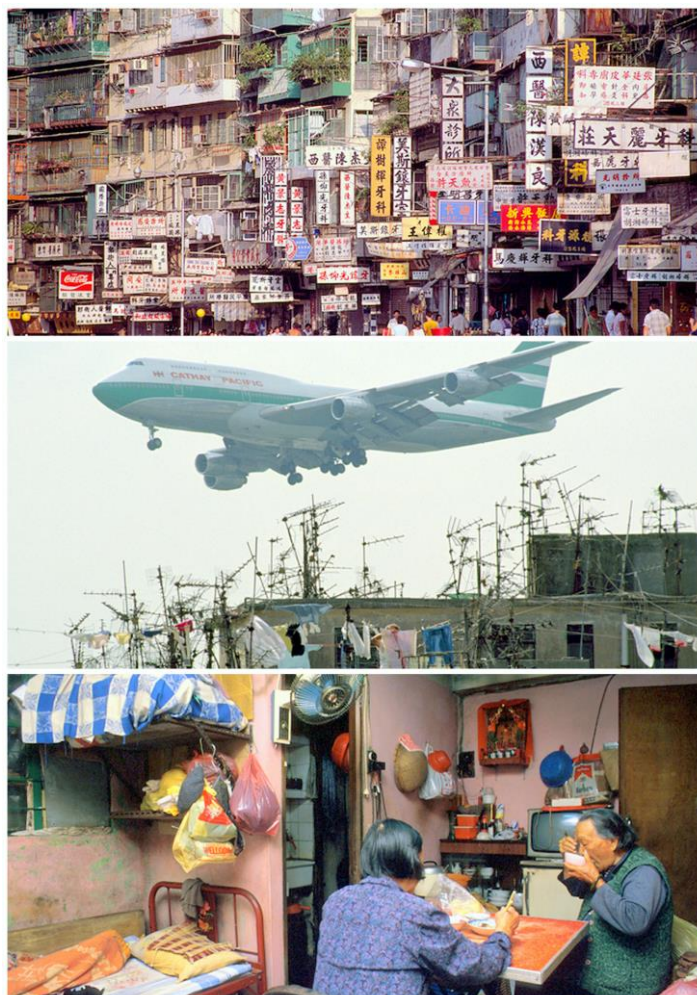


Figura 33 — Hong Kong como entrelugar.
Nesta série de fotos de Greg Girard, Hong Kong se apresenta como o lugar onde o Ocidente e Oriente, o moderno e o ancestral, se encontram, gerando uma forma híbrida de espaço e visualidade, ao mesmo tempo brutal e vibrante. A metrópole e sua estética do acúmulo de coisas e de palavras inspirou inúmeros autores de literatura, cinema, quadrinhos e games.

³⁶⁷ *The Kowloon Walled City is known by many as the informal settlement that once existed seemingly out of place within modern Hong Kong. Many dared not enter this lawless zone that had developed a reputation as a place to be avoided, somewhere that harbored vice and illicit trades. A place where triads and criminals were in control and those brave enough to enter risked having their cameras smashed or worse their throats slit, apparently at odds with the rest of Hong Kong. It was often considered an anomaly, a place defined through difference from its context [...]. For it to grow to such an extent and be sustained for such a long period in history there must have been a vast number of social, economic and cultural links with the rest of Hong Kong. Some of these links can be uncovered by examining the Walled City through the spatial concept of Heterotopia and in doing so begin to provide a more thorough understanding of the area (HUNG, 2013, s/p).*

A ilha de Hong Kong era um porto do Império Chinês até 1842, quando, como resultado da Guerra do Ópio, passou a ser uma colônia britânica. Os ingleses ainda conquistaram, até o início do século XX, boa parte da península adjacente à ilha, onde fica o bairro de Kowloon. O *status* político e epistemológico dessa faixa costeira, entre o continente e a ilha, nunca foi sem ambiguidade. A China, na verdade, nunca reconheceu a posse britânica sobre Hong Kong; por outro lado, os governantes chineses do século XIX sabiam que qualquer tentativa de reconquistar Kowloon estaria fadada ao fracasso. Os ingleses, por sua vez, compreendiam também que a reivindicação oficial da península como território britânico levaria fatalmente a um conflito armado. O resultado foi o surgimento de um lugar de ninguém, onde as leis de um sistema se confundiam e se sobrepunham às de outro, cancelando-se mutuamente. Formou-se um território com alta densidade demográfica e presença apenas fantasmática do Estado, associado à criminalidade e ao tráfico. É a essa Hong Kong híbrida e babilônica, nem Grã-Bretanha nem China, entrelugar de impérios, que fazem referência, por exemplo, a obra em quadrinhos de Moebius e Jodorowsky (cf. MCEBIUS; JODOROWSKY, 2012); filmes como **Blade Runner** (1982); ou, ainda, o “ciberespaço” criado por William Gibson nos anos 1980 para seus romances *cyberpunk* (cf. GIBSON, 2008).

Como outros elementos presentes em **O Livro de Cabeceira**, a Hong Kong de Greenaway é uma metáfora de como o filme se apresenta e, ao mesmo tempo, um comentário à situação existencial das personagens. Nagiko é apátrida, exilada de si mesma em um casamento que é a negação de quem ela é, de sua identidade. Ela é uma mestiça, filha de pai japonês e mãe chinesa, e já não encontra no Japão, terra de uma fictícia pureza cultural e linguística (associada à Sei Shônagon histórica) a confirmação daquilo que ela deseja ser. O filme a mostra em movimento, numa plataforma de trem e em seguida em um aeroporto, um ser à deriva, indo finalmente se instalar em um bairro de uma cidade multicultural que é definido pelo seu caráter de entrelugar, de casa de passagem, de ponto de mistura. Ali, se encontram, em um interstício, presente industrial e passado ancestral; caligrafia e reprodução mecânica; Oriente e Ocidente; homem e mulher. Assim como o filme, a cidade se apresenta como babilônica e cacofônica; ela é um texto que precisa ser lido em muitas línguas; ela é barroca, e não clássica.

5.4 ESCRITAS DO CORPO

Presentes no filme **O Livro de Cabeceira**, que é falado em chinês, inglês e japonês, estão frases ou textos em ao menos vinte e cinco línguas — apenas duas das quais compreendidas pela autora do livro, que falava uma versão do japonês muito diferente da utilizada hoje, e compreendia o chinês clássico, apenas por escrito. Além disso, uma leitura comparada dos dois textos evidenciará que mais de noventa por cento dos episódios do livro não são representados no filme, que tem uma trama passada no século XX, em lugares que a escritora japonesa nunca conheceu. A invenção visual mais célebre do filme — corpos nus em que se escrevem, como se fossem papel, ou tela, textos e caracteres, não consta do livro de Sei Shônagon.

O corpo em que se escreve é uma imagem cara ao cinema japonês e, antes dele, à cultura e à literatura do Japão. Uma versão desse *topos* tem origem mitológica, e pode ser encontrada, por exemplo, em histórias como a de **Miminashi Hôichi**³⁶⁸. Hôichi era um *biwahôshi*, um cantor cego que levava uma vida ascética dedicada a cantar narrativas com o acompanhamento do *biwa*, um instrumento musical de cordas, semelhante a um alaúde, que se toca usando um grande plectro. Ele era conhecido pelo seu talento, especialmente ao entoar trechos de **A História dos Heike**³⁶⁹, épico que relata a ascensão e queda de uma poderosa família do Japão feudal. Apesar de seu talento, Hôichi era pobre, e vivia de favor no Templo Amidaji.

Esse templo era o local onde se encontrava enterrado o corpo do Imperador Antoku, que pertencera ao clã Heike e morrera aos oito anos de idade, durante a batalha naval de Dannoura (1185). Segundo **A História dos Heike**, no início da batalha, os Heike estavam em vantagem, pois seus inimigos, os Genji, não tinham muita experiência com barcos. No entanto, com uma mudança da corrente marítima, estes passaram da defesa para o ataque. Além disso, algum traidor revelou aos Genji o esconderijo do Imperador Antoku, em uma embarcação de aparência humilde. Sob o ataque acirrado dos Genji, os Heike acabaram sofrendo pesadas perdas. A monja Nii no Tsubone, avó de Antoku, sabendo da situação desesperada em que seu clã se encontrava, tomou uma decisão drástica. Foi até onde se encontrava o pequeno Imperador e disse com ele uma prece. Então, com o Imperador nos braços, desapareceu nas profundezas do mar. Depois

³⁶⁸ *Miminashi Hôichi* (耳なし芳一, “Hôichi sem Orelhas”). Utilizaremos aqui a versão do folclorista Lafcadio Hearn, de 1904. Essa versão reaparece na literatura brasileira como um dos hipotextos de **O Mistério da Prostituta Japonesa & Mimi-Nashi-Oichi**, de Valêncio Xavier (1986). Cf. Kubota (2012, p.74): “A imagem da escrita sobreposta ao rosto é usada por um dos cineastas preferidos de Valêncio, Peter Greenaway, no filme **O Livro de Cabeceira** (*The Pillow Book*, 1996). Nesse caso, não poderíamos falar em influência, já que o filme é posterior às transcrições de Valêncio”.

³⁶⁹ **A História dos Heike** (平家物語, *Heike Monogatari*). Narrativa épica sobre a ascensão e queda do clã Heike. A forma mais conhecida foi compilada em 1243. Cf. *The Tale* (1988).

de contemplar essa cena terrível, a mãe de Antoku e as outras damas também se atiraram, uma após a outra, na água. Os bravos guerreiros Heike se lançaram ao mar e afundaram sob o peso de suas armaduras. E assim foi decidida a batalha de Dannoura.

Uma noite, já quase de madrugada, Hôichi recebeu a visita de um guerreiro de armadura, exigindo que ele o acompanhasse até a casa de seu senhor. O cantor foi com ele até um palácio, onde lhe pediram que cantasse um trecho de **A História dos Heike**. A plateia ficou emocionada com a narrativa, e os elogios foram tantos, que Hôichi foi convidado a voltar no dia seguinte. No entanto, ele foi avisado de que não deveria revelar aonde fora durante a madrugada.

Na terceira noite, o monge responsável pelo templo, que desconfiava que estava acontecendo alguma coisa estranha com Hôichi, mandou seus empregados seguirem o cantor. Eles foram atrás dele e o encontraram sozinho, sentado no meio do cemitério, tocando o *biwa* animadamente. Levado de volta ao templo, Hôichi relatou o que lhe acontecera.

O monge compreendeu então que Hôichi fora enfeitiçado pelos fantasmas dos Heike, e decidiu salvar o amigo, por meio de um ritual de exorcismo. Com um pincel, cobriu o corpo de Hôichi com as inscrições do “Sutra do Coração”³⁷⁰. Essas letras serviriam para protegê-lo dos fantasmas. Então, disse ao cantor que não se movesse nem respondesse aos chamados, quando o guerreiro o viesse buscar.

O guerreiro fantasma veio buscar Hôichi, mas não obteve resposta ao chamá-lo. Enfurecido, foi até onde o cantor estava, mas não conseguia enxergar nada. O sutra tornara Hôichi invisível para o espectro. No entanto, uma parte de seu corpo ainda se podia ver: o monge esquecera de pintar suas orelhas. Para provar que estivera ali, o guerreiro as arrancou e voltou ao palácio.

Essa história é retomada em dois filmes do pós-guerra japonês: **Contos da Lua Vaga**³⁷¹ e **Kwaidan — as quatro faces do medo**³⁷². O primeiro é, ostensivamente, uma adaptação de outra obra literária — mais especificamente, de dois contos do livro **Contos da Lua e da Chuva**³⁷³. Um deles, “A Volúpia da Serpente”³⁷⁴, conta a história de um rapaz (Toyoo) que se rende aos encantos de uma bela desconhecida, e descobre tarde demais que se tratava de um espírito maligno (a serpente do título). Um monge budista reconhece o perverso fantasma e ajuda o rapaz a se livrar

³⁷⁰ O “Sutra do Coração” (sânscrito: *प्रज्ञापारमिताहृदय* *Prajñāpāramitā Hṛdaya*, ou “Coração da Perfeição da Sabedoria”; chinês: 般若波羅蜜多心經) é um sutra do budismo Mahāyāna. É um dos sutras mais conhecidos.

³⁷¹ **Contos da Lua Vaga** (雨月物語, *Ugetsu Monogatari*, de Mizoguchi Kenji, 1953). Leão de Prata em Veneza, 1953.

³⁷² **Kwaidan — as quatro faces do medo** (怪談, *Kwaidan*, de Kobayashi Masaki, 1964). Prêmio especial do júri em Cannes, e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1965.

³⁷³ **Contos da Lua e da Chuva** (雨月物語, *Ugetsu Monogatari*, de Ueda Akinari; primeira edição de 1776). A tradução brasileira é de 1996, feita por Neide Hissae Nagae, Elisa Mie Nishikito, Tae Suzuki, Geny Wakisaka, Kanami Hirai, Luís Fabio M. R. Mietto e Luiza Nana Yoshida. Vide referências (UEDA, 1996).

³⁷⁴ “A Volúpia da Serpente” (蛇性の姪, *Jasei no In*, UEDA, 1996, p. 97–120).

da maldição, por meio de um ritual de exorcismo. É importante ressaltar, no entanto, que o brilhante roteiro de Kawaguchi Matsutarô e Yoda Yoshikata também faz uso de outras fontes — dentre as quais, inclusive, há um conto de Guy de Maupassant³⁷⁵.

O episódio do homem enfeitiçado — que, no filme, se chama Genjurô (Mori Masayuki) — por um espírito feminino (Kyô Machiko) é incorporado ao roteiro com importantes modificações. O elemento que interessa para nossa argumentação é o método de exorcismo sugerido pelo monge budista. No conto do século XVIII, a mulher se transforma em uma gigantesca serpente branca, que o rapaz subjuga usando uma estola do monge, aromatizada com incenso de papoulas; no filme, o monge (Aoyama Sugisaku) escreve em seu peito e suas costas um sutra em sânscrito, e a mulher é incapaz de se aproximar de sua vítima, pois ele tem como que o “corpo fechado” pelo texto (Figura 34).

Figura 34 — O “corpo fechado” de Genjurô.



Em *Contos da Lua Vaga*, uma oração em sânscrito protege o corpo do artesão, afastando a serpente.

³⁷⁵ “*Décoré!*”, de 1883 (MAUPASSANT, s/d).

Não se trata de uma modificação gratuita, nem de uma apropriação indevida da história de Hôichi. Pelo contrário, a substituição de elementos entre o livro (**Contos da Lua e da Chuva**) e o filme (**Contos da Lua Vaga**) cumpre um importante papel visual e simbólico. Lippit (2000, s/p) afirma que “Genjurô foi reduzido a uma impressão cinemática, a um fotograma impresso entre as superfícies do espaço imaginado e do real”. O mesmo autor observa ainda que o filme é um caso raro entre as narrativas fantásticas, de um instável “regime do real e do imaginário”³⁷⁶ no qual nenhum dos dois planos consegue se impor definitivamente sobre o outro — quando os seres fantásticos se fortalecem, os humanos se tornam meras “ilusões”; já quando o humano consegue se libertar do plano do sonho, são os monstros que recuam para a sombra; no entanto, nenhuma das duas dimensões consegue eliminar de todo a outra. Aliás, a eliminação do plano oposto é indesejável, pois o sonho se alimenta do real, e vice-versa.

Figura 35 — Hôichi se torna invisível.



Em **Kwaidan**, Hôichi tem um calcanhar de Aquiles: as orelhas, que o monge esqueceu de cobrir com texto.

³⁷⁶ O termo usado por Lippit para descrever essa “mistura instável” é “emulsão”, uma “mescla de líquidos imiscíveis” (2000, s/p).

A pele de Genjurô tem ainda importância visual devido ao apelo erótico que representa para o monstro (em uma cena anterior, vemos os dois tomando banho juntos, e a direção de atores deixa clara a volúpia que a serpente tem pelo humano); quando ela se cobre de texto, a mesma pele se torna motivo de repulsa.

Já em **Kwaidan**, o erótico deixa de ser a dominante, para dar lugar ao terror. Nas palavras de Lippit, se no primeiro filme aquilo que faz a distinção entre o real e o fantástico são os “sentidos táteis”, no segundo, é “uma divisão ótica” que “separa a carne das sombras” (LIPPIT, 2000, s/p). Se a mulher pode ver Genjurô, mas não consegue tocá-lo, o espírito do guerreiro (Tanba Tetsurô) não pode ver Hôichi (Nakamura Katsuo), mas ainda assim consegue arrancar suas orelhas.

À primeira vista, o episódio de **Kwaidan** que lida com a história de Hôichi sem Orelhas é uma adaptação bastante linear; no entanto, como **Contos da Lua** e, de fato, como todas as traduções, ele atualiza os significantes que adapta, acrescentando à pele da história antiga novas camadas de texto contemporâneo (Figura 35). Neste caso específico, segundo Lippit, trata-se do horror da bomba atômica e de seus fantasmas. Esses novos elementos vêm se somar ao grupo de espectros de que já faziam parte a grande serpente branca (a sexualidade feminina — tanto no sentido de **uma sexualidade da mulher**, como do **desejo masculino**, recalcado e temido, **de se tornar passivo diante da mulher**) e o exército dos Heike mortos em combate (o peso da História, ou ainda, o preço que o artista paga para realizar sua obra).

O horror da bomba tem ressonância com os encontros entre espíritos e corpos descritos até aqui. O clarão atômico cria fantasmas instantâneos: os seres e coisas que se evaporaram ficam inscritos nas superfícies das ruínas, como sombras permanentes (ao contrário de Hôichi, que se torna transparente, ou seja, imune ao mal). Aqueles que sobrevivem têm sua pele gretada, bolhas se formam, e a superfície do corpo se encrespa e dissolve, sob o efeito da radiação. Não há mais separação (a pele, envelope, recipiente) entre o corpo e a morte; o reino dos vivos e dos mortos se confunde. Os mesmos raios penetram a carne, os ossos, e destroem o humano de dentro para fora (ao contrário de Genjurô, que tem a sua interioridade selada contra a invasão externa). Segundo Lippit:

O ato de escrever no corpo, nessas duas cenas, sugere um desejo de se reestabelecer a separação absoluta entre a vida e a morte. [...] Entre a literatura e os filmes, então, começa a emergir um arquivo liminal: a existência fantasmática transborda para o reino dos vivos [...]. Os dois filmes do pós-guerra revisitam textos do pré-guerra que são, também, a seu turno, reflexões sobre as guerras. O texto literário está ali presente como traço, como memória, um remanescente do arquivo japonês, praticamente destruído pela Segunda Grande Guerra. (LIPPIT, 2000, s/p)

Quando Greenaway retoma a imagem da escrita sobre o corpo em **O Livro de Cabeceira**, alguns elementos permanecem e outros se modificam. A personagem de Sei Shônagon é visualmente muito parecida com a mulher-serpente de **Contos da Lua**, e o desejo sexual feminino ganha ainda maior destaque, o que se reflete na passagem mais citada por estudiosos do filme: uma fala de Sei Shônagon, que ocorre durante uma cena em que Jerome está comemorando o aniversário de Nagiko (GREENAWAY, 1996, p.76–77 — Seção 54, HONG KONG, APARTAMENTO DE JEROME, INVERNO, COR):

SHÔNAGON (JAPONÊS)

Com duas coisas, estou certa, pode-se contar na vida — os prazeres da carne e os prazeres da literatura. Quis o destino que eu pudesse uni-los e desfrutá-los juntos, a contento³⁷⁷.

O desejo feminino é visto como algo positivo em Greenaway, ao contrário do que ocorre no livro **Contos da Lua e da Chuva** e no filme **Contos da Lua Vaga**. Consequentemente, a escrita no corpo deixa de ter a função de expulsar o outro, e passa a ter a de atraí-lo. Enquanto os sutras na pele de Hôichi o tornavam invisível, os amantes de Nagiko só se tornam visíveis — desejáveis — quando escritos. O mesmo ocorre com a escrita: os textos de Nagiko só ganham a atenção do editor quando pintados no corpo de Jerome (Ewan McGregor) — antes disso, Nagiko enviara seus manuscritos à editora, mas eles foram devolvidos com uma mensagem dizendo que “não valiam o papel em que tinham sido escritos”. É necessário fazer igualmente a distinção entre os rituais familiares e eróticos do filme de Greenaway e as inscrições punitivas de Kafka em **Na Colônia Penal** (1986; publicado pela primeira vez em 1919), ou ainda o terrível estigma da tatuagem dos prisioneiros de Auschwitz, no Ocidente, e da pele marcada pela chuva negra e radioativa, no Oriente. Nas palavras de Greenaway,

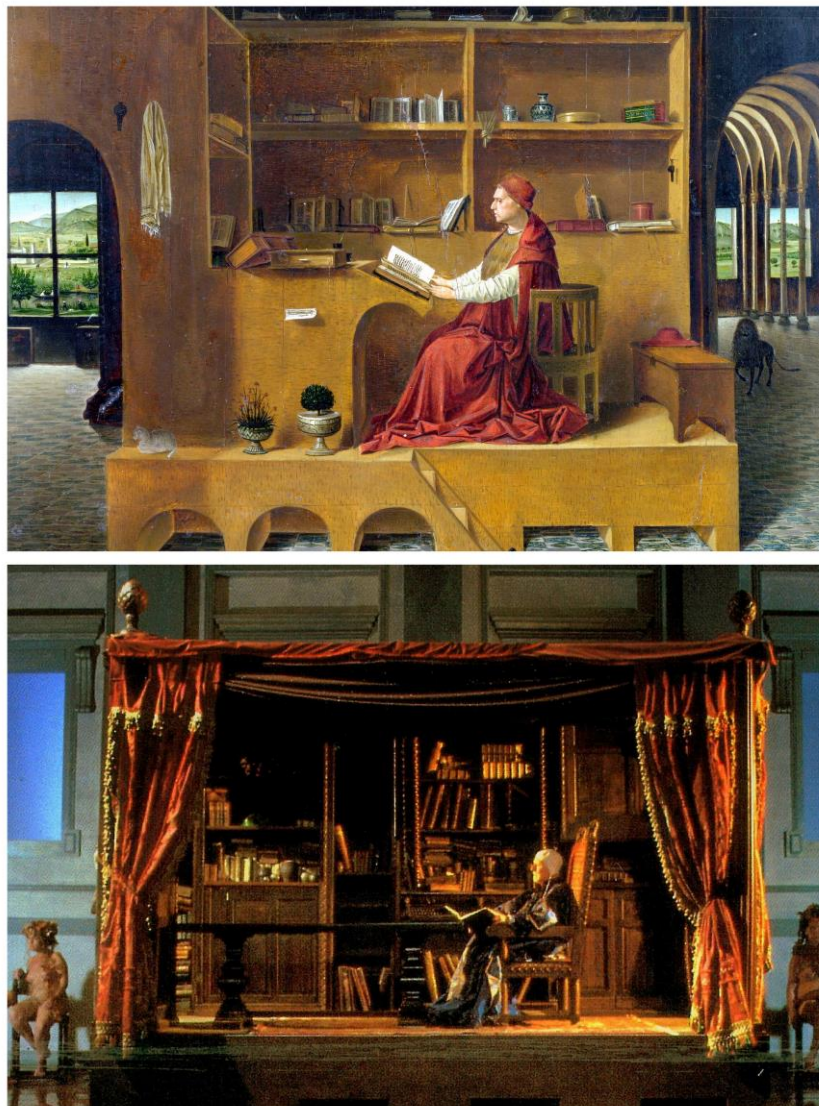
Fizemos questão de deixar claro [em **O Livro de Cabeceira**] que a ênfase está em formas de escrita que não sejam violentas ou penetrativas — feitas com pincel e tinta, laváveis *ad infinitum*, como fica evidente várias vezes na história do filme. (GREENAWAY, 2008, p. 290–291)

A escrita é sagrada, desempenhada em caracteres e línguas não vernáculas, associadas a tradições religiosas, tanto em **Contos da Lua Vaga** (sânscrito) como em **Kwaidan** (sânscrito e chinês clássico). A escrita protege o corpo escrito dos perigos do mundo. Em **O Livro de Cabeceira**, a escrita é polissêmica, poliglossal e polimórfica, e vai do sagrado, à reivindicação do romance familiar como paralelo ao sagrado, passando pelo artístico, pelo literário, pelo erótico, para chegar a supremo objeto do desejo. Assim, o ritual de escrita realizado pelo pai de

³⁷⁷ *I am certain that there are two things in life which are dependable — the delights of the flesh and the delights of literature. I have had the good fortune to bring them together and enjoy them together in full quantity.*

Nagiko é a um tempo uma representação da criação do mundo e marca do elo que existe entre pai e filha (entre criador e criatura). O desejo de Nagiko de ter a sua pele pintada com escrita se transforma e expande, levando-a a encenar outras religiões (em um encontro, seu corpo é coberto com o “Pai Nosso” em latim), outras culturas e línguas, e finalmente, ao encontrar o tradutor, ela passa a autora da escrita, e ele se torna o seu papel em branco, receptivo para o pincel de Nagiko: “O ritual de escrita no corpo que Jerome pratica com Nagiko é um prazer compartilhado, e não exige nenhum ato mais penetrativo do que as tenras cerdas do pincel do calígrafo” (ELLIOTT; PURDY, 2008, p. 267).

Figura 36 — São Jerônimo e Próspero.



Jerome é um tradutor com o nome do santo padroeiro da profissão — São Jerônimo. A figura de São Jerônimo é importante para Greenaway, e já havia aparecido antes, em seu filme **A Última Tempestade** (1991). Uma das referências iconográficas utilizadas por Peter Greenaway e Wada Emi para o cenário da biblioteca de Próspero e para criar a indumentária de John Gielgud, é o quadro de Antonello da Messina, **São Jerônimo em seu Escritório**³⁷⁸ (Figura 36), representação arquetípica, em sua versão da Renascença, do homem de letras. Jerome é um tradutor que se torna, pelas vicissitudes da trama do filme, em um corpo que é um livro — ele é o suporte para a palavra da autora, que escreve sua obra na pele do homem. Ao mesmo tempo, ele é o parceiro erótico da autora — seu outro, sua realização fora de si mesma (e pai de seu filho, repetindo o ciclo que se iniciara com o pai da autora).

O prazer do texto — que Greenaway afirma ser equivalente ao prazer do sexo — precisa do outro, do leitor/tradutor, para se realizar por completo. Essa concepção do processo tradutório, se excluída a carga freudiana que Greenaway lhe atribui, é semelhante à de George Steiner, que afirma: “quando lemos ou ouvimos qualquer afirmação de linguagem do passado, seja ela o Levítico ou um *best-seller* de um ano atrás, nós estamos traduzindo” (STEINER, 1992, p.28). Aí está, inclusive com uma menção da Bíblia como texto-fonte, a concepção de que ler é traduzir, ou, mais precisamente, de que o tradutor é um leitor — talvez mais atento do que o leitor médio, mas ainda assim ele é como o outro que dá sentido ao texto.

5.5 A ROUPA DO CORPO

A importância do cerimonial, da classe e da indumentária é expressa, em **O Livro de Cabeceira**, por um constante paralelo estabelecido entre texto sobre papel, texto sobre a pele humana e texto por meio do tecido. A carreira profissional de Nagiko inclui um período como contadora de um ateliê de alta costura (uma releitura de uma das funções das damas da Corte do século X); posteriormente, ela se torna modelo, trajando roupas confeccionadas por *fashion designers* como Martin Margiela especialmente para o filme. Trata-se talvez de um dos comentários mais “lineares” propostos por Greenaway: a obsessão do século XX com o vestir e o apresentar-se tem pontos em comum com a da Era Heian.

Também no plano da obra cinematográfica, encontramos uma problematização da questão da “fidelidade ao original”. Para o diretor, “o cinema não é uma desculpa para ilustrar a literatura” (GREENAWAY, 2004, p.12). A pesquisa mais recente na área de estudos de adaptação

³⁷⁸ Londres, National Gallery (circa 1475).

rejeita a ideia de que a sua principal tarefa seria a de comparar texto e filme, à procura de “erros” (por exemplo, segundo LEITCH, 2008); no caso de **O Livro de Cabeceira**, essa noção faz ainda menos sentido, porque Greenaway não busca ilustrar o texto de Sei Shônagon, e sim colocar imagem e palavra em uma espécie de diálogo, jogando justamente com o caráter fragmentário do antigo livro japonês. O filme propõe a visualização de conceitos: assim, as imagens de corpos nus revestidos de escrita remetem à materialidade da literatura, à corporalidade do livro, e também à textualidade do corpo.

No livro, a roupa da Imperatriz é muito obviamente um texto: ela se apresenta para nós na forma de palavras; além disso, cada camada de seda de suas roupas tinha significados muito precisos, como uma lista de distinções e elementos identitários. Em uma cena do filme (cf. Figura 25, no capítulo anterior), a imagem da Imperatriz vem escondida por uma cortina, à qual se sobrepõe uma moldura com o texto em japonês, o título do texto em inglês, imagens de um desfile de moda e uma *picture in picture* de outro texto em japonês. Com esse amálgama de diferentes tipos de imagem, Greenaway propõe uma visualização da atividade do leitor: as palavras do livro antigo não são apenas transformadas em um novo texto, e sim acrescidas de novas camadas de sentido a cada leitura, como uma roupa da Imperatriz. As novas camadas às vezes realçam, às vezes escondem, às vezes emolduram os significados antigos; e o texto japonês, escrito na vertical, se apresenta ao olho ocidental como um véu — a cortina de trás da qual emerge a soberana. A tarefa do tradutor (que é um tipo especial de leitor) consistiria, para alguns, em descortinar o sentido guardado por trás de todas essas barreiras translúcidas. No entanto, a cada nova interpretação, os leitores, tradutores e adaptadores vão criando mais textos e tecidos, que contribuem para a progressiva indefinição dos signos.

Margiela pode ter sido escolhido para ser um dos *couturiers* de Nagiko³⁷⁹ por se tratar de um representante da moda desconstrutivista³⁸⁰. O desconstrutivismo têxtil teria em comum com a desconstrução do texto uma desconfiança com relação ao próprio objeto de sua atividade: a roupa dos desconstrutivistas é constantemente questionada (Isso é um terno? Por quê? Quais os elementos necessários para que **algo** seja chamado de **terno**? Quais elementos podem ser omitidos? Quais podem ser substituídos por outros? E quando dizemos ironicamente, “**Isso é um terno?**”, o que quer dizer o **terno** da nossa ironia?), tratada como um emaranhado de

³⁷⁹ Assim como Jean-Paul Gaultier fora o da personagem de Helen Mirren, em **O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante** (1989).

³⁸⁰ Flavia Loscialpo narra o começo do desconstrutivismo da seguinte maneira: “No início dos anos 1980, surgiu um novo grupo de profissionais de pensamento independente, muitos deles japoneses; esses *designers* transformaram profundamente a *fashion*. Trazendo a influência do minimalismo da cultura e da arte japonesa, os *designers* Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo (Comme des Garçons), Issey Miyake e, ao final da década, os belgas Martin Margiela, Ann Demeulemeester e Dries Van Noten foram pioneiros da revolução na moda” (2011, p.15).

significantes que podem ser descosturados, que podem sofrer **deslizamentos** de uso ou sentido (LOSCIALPO, 2011). O mesmo tipo de deslizamento pode ser encontrado no filme, quando Nagiko afirma que seu amante tradutor, ao escrever em seu corpo, a estava vestindo com palavras: “a sua escrita — em tantas línguas — [... me deu] sapatos em alemão, meias em francês, luvas em hebraico, um chapéu com um véu em italiano” (GREENAWAY, 1998, p.75).

Em tradução e em adaptação, o texto de Sei Shônagon passa por deslizamentos semelhantes aos que os desconstrutivistas impõem às suas criações. Um leitor mais exigente pode querer saber se os quimonos da tradução eram “mesmo” quimonos no Japão do ano mil, e o que o tradutor quis dizer ao escolher a palavra “quimono” para traduzir a roupa da Imperatriz (“Quais os elementos necessários para que **algo** seja chamado de **quimono**?”). No caso da adaptação, Greenaway faz uso deliberado das associações eróticas que o quimono ganhou no Ocidente, pondo em cena as poses lânguidas das pinturas francesas de *coquettes da belle époque* “vestidas como orientais” — o que, para um japonês que estudou **O Livro de Travesseiro** no contexto escolar, pode parecer muito despropositado. Uma das roupas que Nagiko desfila no filme é uma revisão atual da profusão de camadas de pano e de texto que Sei Shônagon descreve em seu livro: um emaranhado monocromático de tecido translúcido e armação de arame, que envolve totalmente o seu corpo, lembrando ainda uma versão sem cores de **A Grande Onda de Kanagawa**, de Katsushika Hokusai (década de 1830) (Figura 37).

Figura 37 — A “grande onda” de Nagiko.

Este vestido, de autoria do *designer* japonês Tatsuno Kôji, transforma a ideia da sobreposição de camadas do quimono tradicional em um emaranhado de significantes, semelhante às ondas de um mar agitado, como no célebre quadro de Hokusai.



O “quimono desconstruído” de Tatsuno/Greenaway chama a nossa atenção para o que tradução e adaptação têm em comum: os dois processos envolvem a criação de um novo texto/objeto que está em diálogo com o texto de partida. Para cada novo texto criado, os textos anteriores ganham novas camadas, refrações e disseminações. Tanto a literatura como o cinema e a moda são pontos de contato entre culturas e textos. Traduzida para o século XX por um diretor britânico, a estética de Sei Shônagon ganha novos significados e põe em diálogo as concepções de roupa e vestimenta da Antiguidade e da pós-modernidade, problematizando a maneira distante como se lê a cultura japonesa tradicional no Ocidente.

Por sua vez, para a Sei Shônagon histórica, a roupa é parte de um sistema coerente de significantes que se articulam a partir de noções de classe, gênero e idade — e esse sistema abrange mesmo a natureza e sua interpretação poética:

SGK18:23, p.58–63 — COISAS LAMENTÁVEIS (TRECHO)

Coisas lamentáveis. [...] Quimonos ameixa com rosa no terceiro ou quarto mês. [...] Ou ainda, quando o homem para de visitar a esposa. É lamentável saber que ele se arrumou outra dama da Corte de boa família. A esposa sofre com a vergonha e a humilhação³⁸¹.

SGK18:43, p.100–101 — COISAS QUE NÃO FICAM BEM (TRECHO)

Neve nos telhados das casas dos pobres. [...] Ou ainda, uma velha bem grávida e barriguda. Já não é bom de ver se ela é casada com um homem mais moço. Pior ainda, se ela fica braba quando ele vai com outras. [...] Um pobre de calça *hakama* escarlate. Hoje em dia, é só o que se vê³⁸².

No Japão antigo, o apresentar-se era parte essencial da vida aristocrática, instrumento da manutenção e obtenção do poder. Os saberes acessíveis à mulher nobre incluíam a produção de quimonos e de literatura. A roupa e o texto eram elementos constitutivos do corpo e da sexualidade feminina, que desempenhavam papel central nos jogos políticos do palácio. À distância de dez séculos, o texto de Sei Shônagon se apresenta como uma sobreposição de camadas de sentido e de corporalidade, em ressonância com o título da célebre coleção primavera-verão de 1997 da Comme des Garçons³⁸³: *Dress becomes Body becomes Dress*.

O ideal de beleza e sofisticação — característica das épocas que posteriormente receberam o nome de “clássicas” — tem diferentes manifestações em diferentes épocas; por outro lado, muitas sociedades aristocráticas parecem dar centralidade ao uso do tecido e do texto autobiográfico na construção da subjetividade. Essas culturas autocráticas e sua obsessão

³⁸¹ すさまじきもの。[...] 三、四月の紅梅の衣。[...] また、家のうちなる男君の来ずなりぬる、いとすさまじ。さるべき人の宮仕へするがりやりて、恥づかしと思ひみたるも、いとあいなし。

³⁸² にげなきもの。下衆の家に雪の降りたる。[...] また、老いたる女の腹たかくてありく。[...] わかきをとこ持ちたるだに見ぐるしきに、こと人のもとへいきたるとてはら立つよ。[...] 下衆の紅の袴着たる。この頃はそれのみぞある。

³⁸³ Da também japonesa Rei Kawakubo, importante nome do desconstrutivismo.

com o espetáculo — seja na forma de roupas, seja na forma de textos autorreferentes — podiam ser ressignificadas pela via do purismo de formas e pela experimentação poética do modernismo, que Diana Vreeland instrumentalizou, por exemplo, no texto jornalístico e no editorial de moda de revista. A visão de Vreeland, a um tempo elitista e populista, atualiza o ideal de nobreza e de esteticismo de autoras como Sei Shônagon para o capitalismo e o culto da personalidade do século XX.

Por sua vez, a crítica proposta pelo desconstrucionismo e por artistas da pós-modernidade, como Peter Greenaway, problematiza as questões do ideal de beleza e da estrutura autocrática de produção de subjetividade, associadas aos mais diferentes classicismos e modernismos. Na maneira como Greenaway encena, em **O Livro de Cabeceira**, a roupa, o corpo e o livro, encontramos uma importante discussão sobre a instabilidade dos conceitos e sobre a maneira como, a cada nova leitura, são acrescentadas novas camadas textuais a palavras como “quimono”, de um significado (aparentemente) tão simples, e que revelam, no momento em que são descosturadas, um mar de signos e grandes ondas de significados.

Nos fragmentos acima, temos brevemente mencionado o drama de uma mulher cujo esposo já não vem visitar, e o de outra que está grávida, mas sendo velha, é abandonada pelo marido. Nessas e em muitas outras passagens de **O Livro de Travesseiro**, há uma refutação da imagem de liberdade sexual e independência feminina que se costuma associar a Sei Shônagon. A sociedade aristocrática do período Heian está longe de ser um paraíso profeminista. O sistema matrimonial da época é *duolocal* (chamado de *kayoikon*³⁸⁴): o homem visita a mulher e passa a noite com ela; após três noites passadas juntos, o casal é visto como estável, mas o marido continua morando sozinho, em uma residência separada. Como em muitas sociedades tradicionais, o casamento é decidido entre os pais do noivo e da noiva, obedecendo a considerações patrimoniais e de *status*.

O homem podia ter duas esposas, mas as mulheres não podiam ter dois maridos. Além disso, o estupro e o adultério eram ocorrências frequentes, devido à fácil mobilidade dos homens, combinada à quase total imobilidade das mulheres, que não podiam ser vistas por estranhos, e eram obrigadas a viverem encerradas em seus aposentos. Na literatura feminina da época, “quando a narradora reflete sobre sua situação na vida”, ela se considera como “um objeto amoroso que espera, que ama ao tornar-se um objeto de espera para um homem móvel. Essa mulher se sente, acima de tudo, incerta sobre seu destino” (WALLACE, 2005, p.31).

Em conexão com essa realidade da mulher da Era Heian, proponho a análise de mais uma fala do filme. Trata-se de uma “citação” de **O Livro de Travesseiro** que ocorre após a

³⁸⁴ *Kayoikon* (通い婚, “casamento de frequentação”).

protagonista se mudar para Hong Kong (GREENAWAY, 2004, p.45). Nagiko está tendo o seu corpo pintado por um calígrafo japonês, enquanto lê trechos do livro de Sei Shônagon:

NAGIKO (CITANDO SHÔNAGON) (JAPONÊS)

Escrever é uma ocupação tão comum — mas como é preciosa. Se não houvesse escrita, que terríveis depressões não sofreríamos todos³⁸⁵!

Essa é uma adaptação da tradução de Morris do trecho abaixo:

134 — UMA CARTA É ALGO TÃO COMUM

Uma carta é algo tão comum, mas que coisa maravilhosa é uma carta. Quando alguém está em uma terra distante, e a gente fica angustiada de preocupação, se chega uma carta, só de olhar para ela, eu me sinto como se estivesse vendo a pessoa ali na minha frente. Também quando a gente escreve o que está sentindo numa carta, mesmo sabendo que ela ainda não chegou a seu destino, já se sente um alívio. Se não houvesse cartas, que triste e escura seria a vida³⁸⁶.

Como fica claro na leitura desse trecho, o texto atribuído a Sei Shônagon era bastante concreto em suas preocupações — tratava-se de expressar os sentimentos de alguém que espera uma resposta a uma carta. Dada a imobilidade da mulher, a correspondência nessa sociedade adquire grande importância — ela pode ser o único meio de comunicação com o exterior. A vida “triste e escura” a que se refere Sei Shônagon neste parágrafo é a solidão da clausura, e não uma hipótese abstrata de uma vida sem belas letras.

Esse sentimento tem seu escopo bastante expandido na adaptação que Greenaway faz do trecho — as cartas viram “escrita”. Mas a grande surpresa para o espectador é ainda outra — Nagiko está lendo **em chinês** um texto que a tia, vestida como Sei Shônagon, diz em japonês. Não apenas isso: o texto que ela diz **não é o texto de Sei Shônagon**, e sim uma tradução para o japonês moderno da frase de Peter Greenaway:

書くということは、とてもありふれたこととはいえ、何とも尊いことでございます。書くということがなかったら、どれほどゆ憂鬱な気持ちになることございましょう³⁸⁷。

³⁸⁵ NAGIKO (QUOTING SHONAGON) (JAPANESE). *Writing is an ordinary enough occupation — yet how precious it is. If writing did not exist, what terrible depressions we should all suffer.*

³⁸⁶ めづらしといふべきことにはあらねど、文こそ猶めでたきものなれ。遥なる世界にある人の、いみじくおぼつかなく、いかならんとおぼふに、文を見れば、唯今さし向ひたるやうにおぼゆる、いみじきことなりかし。わが思ふ事を書き遣りつれば、あしこまでも行きつかざらめど、こころゆく心地こそすれ。文といふ事なからましかば、いかにいふせく、くれふたがる心地せまし。 Em inglês: **134. Letters are Commonplace.** *Letters are commonplace enough, yet what splendid things they are! When someone is in a distant province and one is worried about him, and then a letter suddenly arrives, one feels as though one were seeing him face to face. Again, it is a great comfort to have expressed one's feelings in a letter even though one knows it cannot yet have arrived. If letters did not exist, what dark depressions would come over one!* (SEI, 1971, p.206). O texto de Morris não segue o *Sankanbon*, e sim o *Nôinbon*.

³⁸⁷ “Escrever é algo tão comum, mas que coisa preciosa é escrever! Se não houvesse escrita, como eu me sentiria deprimida!”

Além disso, como este fragmento só se encontra no *Nôinbon*, quase nenhuma tradução inclui esse trecho, exceto a de Morris. Os trechos que ocorrem em apenas uma versão do manuscrito em geral têm sua autenticidade questionada — ou seja, é muito provável que este seja um fragmento apócrifo, e que nunca tenha constado do original.

No entanto, existe algo nessa linha de raciocínio que não se encaixa bem aos objetivos do próprio Greenaway (declarados em artigos, prefácios, entrevistas). De certa maneira, acusá-lo de infidelidade ao original e de orientalismo desinformado é julgar o filme por critérios pelos quais o diretor não quis nunca se balizar. Muito pelo contrário — no mundo das artes visuais, e mais ainda no caso do cinema, tanto a prática como a teoria sempre valorizaram o uso da criatividade e da transformação no momento de se transpor um texto de um código a outro (os critérios incluiriam ainda, dentre outros, a adequação à cultura de chegada, ao público, ao formato e ao mercado). Da mesma forma, “os estudos de adaptação tomam sua teoria emprestada do pós-estruturalismo, dos estudos culturais e dos estudos midiáticos” (MILTON, 2011, s/p), que são correntes acadêmicas que valorizam a diferença e questionam justamente a possibilidade (ou a desejabilidade) de fidelidade em tradução.

Trata-se de uma repetição da história de Pierre Menard, autor do **Quixote**: quando Sei Shônagon diz, no século X, em japonês clássico, que um texto é uma coisa ótima, ela está preocupada com um homem que não dá notícias, sendo irritantemente machista e “desempoderada” em sua angústia; por outro lado, que profundidade de sentimento, que riqueza de sentidos, que prazer sinestésico é ter seu corpo nu coberto de letras, e ler em 1996 — em chinês contemporâneo — que a escrita é uma coisa maravilhosa! Que bela citação de Barthes! Quanta intertextualidade e erudição!

Ainda assim, a incompatibilidade de paradigmas entre a teoria da tradução (e a visão de literatura que ela supõe) e as teorias da arte, do cinema e da adaptação pode gerar uma aporia bastante incômoda (MILTON, 2011). A transcrição da cultura do outro pode muito facilmente descambar para o exótico, ou para uma espécie de ventriloquismo, cujas implicações éticas são difíceis de compreender sem uma teoria da tradução e da tradução cultural, que deem conta de questões de autoria, identidade, voz, equivalência e erro.

Se por um lado temos análises que se concentram em acusar de infiéis as transcrições de textos, de outro temos abordagens que não procuram descrever o papel da tradução (ou da tradução cultural) no contexto da adaptação cinematográfica. De que maneira é tratado o grego clássico da **Odisseia** em suas versões hollywoodianas? Por que as adaptações anglófonas de Shakespeare não procuram atualizar a língua do texto? Como são tratadas as línguas não ocidentais em visões cinematográficas hegemônicas? Existe a possibilidade de se falar (não em fidelidade, mas) em **lealdade** ao texto de partida em transcrições de textos literários para o

código audiovisual? E quais seriam os critérios éticos, ou *minima moralia*, a serem observados para que se assegure o respeito a outras culturas? A integração dos campos da tradução e da adaptação se faz necessária, em especial em casos como o de **O Livro de Cabeceira**, em que tantos conceitos explosivos — nação, língua, gênero, origem — estão em jogo no momento de compreender a relação entre o papel e a película.

Dios toma un terrón de tierra (Adán quiere decir tierra roja), le insufla vida y crea a Adán, que para los cabalistas sería el primer golem. Ha sido creado por la palabra divina, por un soplo de vida. Se supone que si un rabino aprende o llega a descubrir el secreto nombre de Dios y lo pronuncia sobre una figura humana hecha de arcilla, ésta se anima y se llama golem. En una de las versiones de la leyenda, se inscribe en la frente del golem la palabra EMET, que significa verdad. El golem crece. Hay un momento en que es tan alto que su dueño no puede alcanzarlo. Le pide que le ate los zapatos. El golem se inclina y el rabino sopla y logra borrarle el aleph, o primera letra de EMET. Queda MET, muerte. El golem se transforma en polvo.

Jorge Luis Borges
“La Cábala”, 1980

Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela
E oculta mão colora alguém em mim.

Fernando Pessoa
“Passos da Cruz— XI”, 1916

Quando a contadora é leal, eterna e firmemente leal à história, então, ao final, o silêncio falará. Se a história é traída, o silêncio é só um vazio. Mas nós, os fiéis, quando dissermos nossa última palavra, ouviremos a voz do silêncio.

Karen Blixen
“A Página em Branco”, 1957

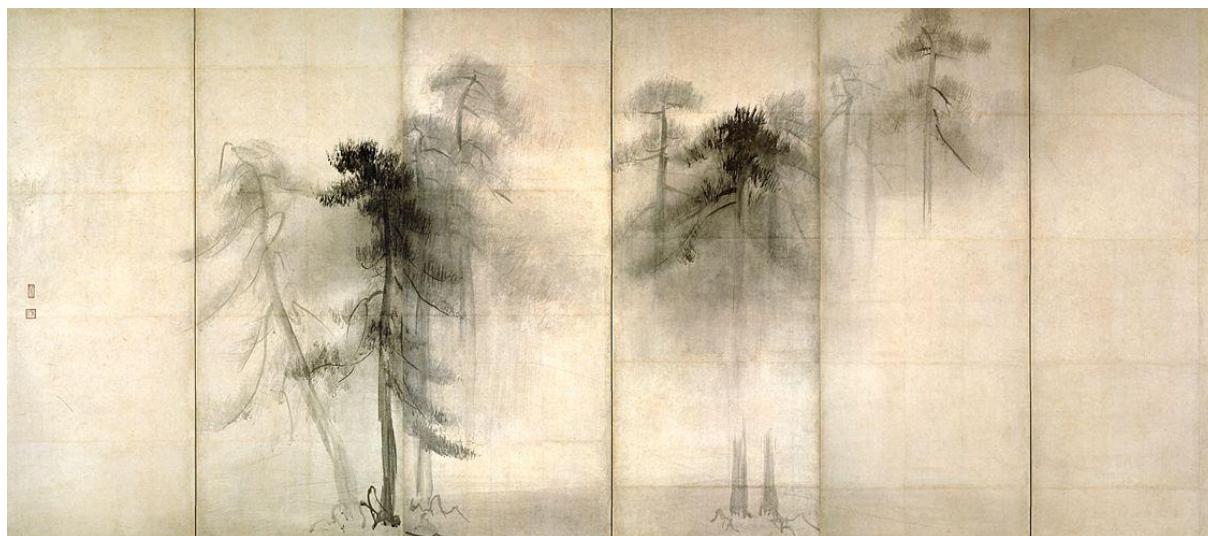


Figura 38 — Pinheiros, de Hasegawa Tōhaku.

Esta obra do século XVI ilustra o princípio da pintura japonesa (e chinesa) do yohaku (“espaço em branco”). As partes vazias têm a mesma importância que as partes pintadas. O olho diante da obra de arte tem a tarefa de preencher o que falta.



Figura 39 — Ecos da pintura japonesa.

Esta cena do filme é um dos (poucos) momentos em que Greenaway dialoga com a tradição pictórica do Japão (e não com a ocidental), renunciando ao princípio do horror vacui e ao uso do chiaroscuro. As figuras humanas, soltas no vazio, tornam-se símbolos gráficos, sugerindo uma paisagem vasta e silenciosa, por meio da tela em branco.



6 EPÍLOGO

O tema do silêncio está presente em muitas das obras mencionadas aqui. Ele é associado a vozes literárias em desvantagem e à metáfora da página em branco. Por outro lado, o silêncio é também uma estética, presente tanto na pintura como na literatura japonesa:

Na literatura japonesa, o cuidado com aquilo que não se expressa é o mesmo que se tem com o que se diz. Assim, em uma pintura japonesa, os espaços vazios estão planejados de maneira a possuírem o mesmo poder evocativo que as montanhas e pinheiros delineados. Parece sempre haver uma relutância em se dizer as palavras óbvias, sejam elas “Estou tão feliz” ou “Estou tão triste”. (KEENE, 1955, p.9)

A arte japonesa (e a tradição em que ela se insere, incluindo elementos estéticos vindos da China e outros desenvolvidos a partir de ideias do budismo) desde muito cedo deu grande ênfase ao silêncio do artista e à tarefa que a obra de arte impõe ao olho de quem a vê: a de preencher esses espaços em branco. Existe aqui uma tensão entre duas tendências artísticas: a do **vazio** e a do **preenchimento**. Associada ao conceito de vazio, há a ideia da **fragmentação**. O fragmento, por definição, faz alusão a uma parte que está faltando, e que precisa ser complementada. O preenchimento, pelo contrário, cria a ilusão de que todas as partes de algo se encontram presentes — a sensação de **plenitude** ou de **completude**. Uma terceira tendência artística — menos frequente na arte japonesa clássica — exacerba e suplementa as primeiras duas: a da **abundância** ou **excesso**.

A escrita de Sei Shônagon adota, talvez por vicissitude, uma estética da **fragmentação** e do **silêncio**. Conforme foi visto, a história do manuscrito, de sua gênese e transmissão, é uma história fragmentária. Além disso, muitas das listas de Sei Shônagon dão exemplos de uma certa categoria, mas não a esgotam, permitindo que o leitor complemente o catálogo com itens de sua própria imaginação. Na minha experiência em sala de aula, não foram poucos os alunos que, apresentados a **O Livro de Travesseiro**, começaram espontaneamente a criar novas listas ou versões atualizadas de suas enumerações, como se o texto fosse um jogo em aberto, convidando

novos participantes a cada leitura. Da mesma forma, os silêncios e lacunas do livro escondem partes importantes da trajetória da Imperatriz Teishi e do seu partido, deixando ao leitor a tarefa de unir os pedaços de narrativa.

Ao contrário dos jogos enumerativos e da fragmentação poética, a arte da narrativa tem uma importante relação de proximidade com um ideal de **preenchimento**. Mesmo quando faz uso da elipse, mesmo quando omite informações, mesmo quando o desfecho da história é frustrante, a narrativa cria sobre o leitor um efeito de expectativa de completude. Ainda quando a linha é rompida, aquilo que move o leitor de uma história é o desejo de que a contadora o leve ao fim do novo.

Existe um tipo de enumeração, muitas vezes associado à narrativa, que cria uma ilusão de **plenitude**. O Capítulo 2 de **O Romance do Genji** tem uma célebre passagem em que os amigos do protagonista discutem diferentes tipos de mulheres, e esses tipos são depois, um a um, ilustrados nos capítulos subsequentes, criando a impressão de um mundo completo e diverso. Em **A Vertigem das Listas**, Umberto Eco (2009, p.9–18)³⁸⁸ cita a descrição do escudo de Aquiles, encontrada no Livro XVIII da **Ilíada**, como exemplo de um rol ordenado, cuja acumulação e organização em uma forma estética e plena (que ele chama de *mise en forme*) “não incentiva que vejamos outras coisas a não ser aquelas ali representadas”. A natureza circular do escudo “não permite que se presuma haver nada além de seus limites: trata-se de uma forma **finita**” (ECO, 2009, p.12).

O escudo de Aquiles é um microcosmo, representando o universo, as estrelas, as cidades, o campo, a colheita, os seres humanos e o mar. Não por acaso, a descrição se encontra em uma narrativa épica. O épico pressupõe uma visão de mundo que dá ênfase à plenitude, construindo a identidade de um povo em torno de seus mitos e feitos de coragem. Uma das funções do épico é a de reforçar uma concepção estável e tradicional do lugar do herói — modelo para todos os homens — no universo. Da mesma maneira, no Japão, encontramos em narrativas de estilo épico, como **A História dos Heike**³⁸⁹, longas enumerações de soldados, cavalos, heróis do

³⁸⁸ Eco propõe uma distinção, que eu deliberadamente não adotei nesta tese, entre “listas propriamente ditas” e “catálogos”. O escudo de Aquiles seria um “catálogo” e não uma lista, pois ele cria uma ideia de plenitude, de finitude. Ainda que o autor diga expressamente o contrário, o próprio livro de Eco é um catálogo, pois na sua vertigem enumeratória pretende explorar todos os tipos e subtipos de listas artísticas da história. Infelizmente (e é esse o perigo que engendra a ideia de plenitude), a sensação de preenchimento criada pelo livro é ilusória, pois (ignorando o exemplo de Jorge Luis Borges, um dos autores mais importantes para ele como leitor) Eco se limitou a listas do Ocidente, com grande ênfase na cultura erudita e europeia, admitindo uns poucos exemplos das Américas e da cultura popular. A eurocêntrica enciclopédia de listas que ele propõe é como a maioria das enciclopédias regionais que encontramos ao longo da história ocidental: um compêndio que limita seu escopo a um grupo restrito, e cria ao mesmo tempo a ilusão de que é um universo completo, sobrepondo-se à realidade como sua sinédoque.

³⁸⁹ Vide nota 369.

passado, ancestrais, exércitos. Essas intermináveis listas de elementos militares cumprem a função de localizar a narrativa numa época e dentro de uma tradição, além de criar um mundo mítico de heróis e batalhas. Por muito tempo, o **Heike** foi considerado como um relato verdadeiro de fatos históricos. Também não por acaso, **A História dos Heike** deu origem a inúmeras histórias de fantasmas, que criam um elo entre o mundo dos antepassados, o dos espíritos e o dos vivos.

Alguns fragmentos de Sei Shônagon podem ser descritos como listas de plenitude — em especial, “Na Primavera, o Amanhecer”³⁹⁰, que encerra, em sua enumeração das coisas mais belas de cada estação, uma visão da natureza como harmonia. Em sua referência a um ciclo temporal, o trecho de abertura de **O Livro de Travesseiro** também busca engendrar uma ideia de totalidade. No entanto, uma distinção precisa ser feita: a plenitude de “Na Primavera” não é da mesma ordem que a do escudo de Aquiles — este é uma representação do universo; aquela, uma seleção do que há de melhor na apreciação da natureza. Onde Homero pretende com seu verso abarcar o mundo, Sei Shônagon busca, com suas listas, criar pequenos pontos de diferença e distinção. O seu silêncio sobre os outros elementos da natureza não os elimina de sua concepção de mundo; ela sugere, por meio de exemplos de excelência, todo o resto. Por último, a escolha de terminar com o inverno melancólico reflete uma preferência marcadamente japonesa pelo fim em tom menor, como que sugerindo uma situação inconclusiva.

À plenitude das listas épicas, opõem-se aquelas que se baseiam na ideia de **abundância**, ou, nas palavras de Eco, no “**excesso**” (2009, p.245–254). As listas do excesso criam conjuntos transbordantes de acumulação desordenada, relacionados a mundos transicionais, em crise de identidade e de legitimidade. Alguns dos exemplos mais conhecidos estão, sem dúvida, na obra de Rabelais, “cujas gigantescas listas parecem ter sido criadas por desprezo aos requisitos da ordem desejada pelos sábios doutores da Sorbonne de sua época” (ECO, 2009, p.249). As enumerações rabelaisianas estão associadas, é claro, ao carnavalesco, à cultura popular e à ideia de um mundo de pernas para o ar, como sustenta Bakhtin (1987)³⁹¹.

Essa abundância (ou excesso) é também uma tradição artística europeia relacionada ao princípio estético do *horror vacui*, cuja expressão mais conhecida se encontra no barroco e no maneirismo. Em sua obra, Greenaway retoma muitas vezes esse princípio, povoando a tela com um máximo de elementos, criando um mundo de acumulação de detalhes que não se resolvem em um todo, chamando atenção simultânea para diferentes focos visuais, e gerando a mesma impressão de instabilidade e de sufocação que eu discuti em relação a alguns exemplos poéticos

³⁹⁰ Vide nota 196. Vide seção 3.3.

³⁹¹ Esse gosto pela lista transbordante é reencontrado em autores posteriores, como Sterne e Rostand, por exemplo.

no Capítulo 3. Essa característica do cinema de Greenaway está (ao menos aparentemente) em contradição com a concepção estética japonesa, que valoriza o não dito, o silêncio e a página em branco. Nesse sentido, a sua adaptação de **O Livro de Travesseiro** parece ainda mais arriscada.

A atração de Sei Shônagon pelo excesso do luxo e do esplendor não se manifesta tanto em suas enumerações, e sim em suas descrições de cerimonial e vestuário, com sua ênfase na teatralidade, ornamentação e sofisticação³⁹². **O Livro de Cabeceira**, no entanto, e talvez seja desnecessário repetir, não é uma adaptação em moldes tradicionais. E Greenaway e Shônagon têm pontos de contato. Ambos são movidos por uma espécie de alto esteticismo que (como comentei na seção 4.3) só é possível em sociedades aristocráticas ou que busquem emular ideais aristocráticos de elegância e refinamento. Além disso, como foi visto na seção 3.4, a obra de Sei Shônagon faz parte de uma tradição enciclopédica com raízes na China e que foi posteriormente adotada no Japão. Greenaway, ao longo de sua carreira, tem desenvolvido um comentário sobre o “impulso enciclopédico” — uma característica da cultura ocidental, que busca organizar e catalogar as palavras e as coisas a partir de categorias.

Greenaway está também falando (criticamente) a partir de uma tradição específica, com raízes no gosto aristocrático. O fato de ser britânico e pintor se manifesta de muitas maneiras em sua obra. Por exemplo, **O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante** (1989) pode ser lido como um comentário à política conservadora e autoritária de Margaret Thatcher (KEESEY, 2006, p.82). A personagem do Ladrão representaria a classe política inglesa, com sua hipocrisia, ganância e brutalidade. A presença do luxo, da sofisticação e das referências pictóricas nesse filme é um comentário ao vazio intelectual e existencial da civilização thatcheriana. A Mulher se apaixona pelo homem que lê (o Amante, que possui uma imensa biblioteca): aqui já encontramos a relação entre sexo e literatura que vai ser o foco de **O Livro de Cabeceira**.

Greenaway faz referência a períodos conturbados da história (inclusive em **O Livro de Cabeceira**, cuja trama se passa no momento em que Hong Kong foi devolvida à China), e cuja ansiedade epistemológica se reflete na composição da imagem. Merecem destaque as referências ao barroco e às vanguardas modernistas do início do século XX. Esses períodos artísticos podem ser vistos em contraposição ao que veio antes deles: o racionalismo e o classicismo, no caso do barroco; e o romantismo e o cientificismo, no caso das vanguardas. Os filmes de Greenaway são antirracionalistas e antirromânticos. A dignidade amena e equilibrada das obras clássicas é sempre objeto de paródia e perturbada por excessos, como a morte, o sexo, a putrefação, a violência.

³⁹² Conforme discutido no Capítulo 4, o refinamento é uma das características do ideal estético do *wokashi*, mas sendo a palavra polissêmica ela não precisa necessariamente fazer referência ao luxo ou à abundância.

Essa instabilidade passa ao nível do fotograma, pois as belas composições em *chiaroscuro* por que ele é famoso são sempre cenários de deslocamento e de crise. A câmera não é mais o instrumento de registro cristalino da luz, e sim uma moldura precária e suspeita de realidades ambíguas, podendo ser contestada a qualquer momento em seu “discurso de verdade”. À imagem transparente capturada pela máquina, vêm se sobrepor novas camadas de texto, tinta, desejo e sentido. Nada é o que parece: à semelhança da pintura maneirista, Greenaway faz uso do *trompe l'œil*, da *mise en abîme*, da proliferação de objetos, do grotesco, da escuridão. As referências a estilos de pintura como o barroco têm uma conexão temática com a crítica de Greenaway ao discurso das ciências. A visão barroca, com sua ênfase no artificial, no engano, na representação da representação, é, por assim dizer, uma alternativa ao olho racional do cientista.

Segundo o próprio diretor (2004), essa crítica se estende à narrativa. Greenaway afirma buscar em seus filmes alternativas ao uso da narrativa³⁹³. A crítica à narrativa (vista como um mecanismo legitimador de ideologias) está presente em seus filmes e tem grande afinidade com a maneira como a obra de Sei Shônagon é lida no âmbito da *Weltliteratur*. Em primeiro lugar, porque **O Livro de Travesseiro** é tradicionalmente visto como em oposição a **O Romance do Genji** — exemplo paradigmático do triunfo da narrativa como representação legitimadora do real. Em segundo lugar, porque Sei Shônagon faz uso de listas associativas, que tem pressupostos formais completamente diferentes daqueles intrínsecos à narrativa linear. Em terceiro lugar, porque o próprio livro é fragmentado, não linear e híbrido. E, em quarto lugar, porque ele foi absorvido pelo polissistema literário anglófono no contexto de uma tradição orientalista, imperialista e predatória — o tipo de universalismo triunfante, característico do Império Britânico que Greenaway pretende criticar, e que se expressa em “grandes narrativas totalizantes” como a **Encyclopædia Britannica** e o British Museum.

Quando dei início a este projeto de pesquisa, que depois se tornou projeto de tese, eu já tinha uma bagagem anterior relacionada a **O Livro de Travesseiro**. O texto de Sei Shônagon me chegou de diversas maneiras e se confunde com parte da minha história de vida. Quando eu tinha vinte anos, um professor de japonês nos fez memorizar “Na primavera, o amanhecer” e declamar em aula. Quando estava no segundo ano da faculdade, comprei a tradução de Ivan

³⁹³ Se ele conseguiu ou não, ainda está aberto a discussão. Todos os seus filmes apresentam narrativas. O uso de narrativas fragmentadas ou elípticas não significa que elas não estejam lá — cabe ao espectador montá-las mentalmente, mas elas existem. Nesse sentido, muitas das narrativas de Greenaway se assemelham ao paradigma proposto por Alain Robbe-Grillet e Alain Resnais em **O Ano Passado em Marienbad** (1961). É importante ressaltar que **Marienbad** é um filme central e importantemente narrativo: ele existe para contar uma história. Não se deve confundir o uso de efeitos narrativos considerados como heterodoxos (como a não linearidade, a fragmentação, a elipse, a desordem cronológica, o apelo ao espectador para que complemente o que não foi explicitado, etc.) com o abandono do princípio narrativo.

Morris, e depois um manual didático japonês, desses de leituras obrigatórias para o vestibular, que apresentava o livro e os trechos mais célebres. Em 1997, quando **O Livro de Cabeceira** foi lançado no Japão, eu estava morando em Tóquio, e assisti ao filme ainda na semana de estreia. O impacto que o filme teve em mim foi enorme. Não porque tivesse necessariamente uma ligação com a cultura japonesa que me ensinaram (ele era muito híbrido, o oposto da maneira como a cultura do Japão é apresentada em sala de aula), e sim porque o filme combinava muito com Tóquio e seu cosmopolitismo, com a fusão de culturas e estímulos que a capital japonesa oferecia nos anos 1990 — a partir dos anos 2000, com a crise econômica internacional, o Japão se voltou para dentro, como faz periodicamente em sua história, e hoje Tóquio é um panorama bem menos diverso.

De volta ao Brasil, fui procurado por uma editora de Porto Alegre para traduzir o livro de Sei Shônagon. Eu nunca antes traduzira um livro inteiro, e não tinha muita experiência na área de tradução literária. Muito do meu amadorismo daquela época transparece nessa tradução. Eu tive a ideia de utilizar simultaneamente todas as traduções a meu dispor (duas inglesas, uma para o japonês contemporâneo, uma francesa e uma argentina) e o *Nôinbon* e o *Sankanbon* (disponíveis *online*, em *sites* especializados) como base para a minha tradução, combinando todos esses textos em um grande amálgama, um *Übertext* que incluísse todas essas leituras em um lugar só. O resultado foi bem menos espetacular do que eu imaginava, pois essa multiplicidade de pontos de vista na verdade teve o efeito de distanciar ainda mais a voz da autora, no espaço e no tempo. Além disso, como eu acrescentei à tradução ideias contemporâneas que os japoneses têm sobre sua própria cultura, assim como as de japanologistas de culturas hegemônicas, acabei transferindo ao livro em português uma combinação de interpretações nacionalistas e orientalistas que não faziam parte nem do texto japonês de partida nem da cultura brasileira de chegada.

Enquanto traduzia, eu fui vítima de uma vertigem, comum na profissão de tradutor, que eu chamo de “possessão tradutória”. Ela ocorre quando o tradutor se imbuí de tal maneira do texto que passa a imaginar ser ele a autora. Há muitos tradutores brilhantes que são acometidos desse quase transe alucinatório quando escrevem, e quando esse processo funciona bem, ele pode trazer benefícios ao texto de chegada. Por outro lado, e infelizmente é o que mais seguido acontece, essa ilusão (narcisista, possessiva, megalomaniaca) de que um texto escrito por outra pessoa pode se tornar nosso acarreta um apagamento da voz autoral. A ideia que o tradutor desenvolve sobre quem seria aquela autora que ele está reescrevendo toma conta da imagem de como o texto traduzido deveria ser, e essa imagem se coloca no lugar do próprio texto de partida e de sua leitura. A “possessão” é de mão dupla: a impressão de que a voz da autora nos possui nada mais é do que a ilusão de que se possui a voz da autora.

Mas um texto publicado é um texto que nos persegue para sempre. Como as dívidas de gratidão dos japoneses, as traduções não vão nunca embora da vida do tradutor; elas retornam cada vez que alguém lê aquilo que escrevemos. E o livro não muda. Está lá, sempre, testemunha de todas as más (e irreversíveis) escolhas que um dia se fez. Há quase uma década, em momentos inesperados, o fantasma de Sei Shônagon vem falar comigo e reclamar do meu livro.

Por outro lado, acho que posso dizer que eu comecei a traduzir **O Livro de Travesseiro**, no verdadeiro sentido, generoso e de abertura ao outro, no momento em que entreguei minha tradução de **O Livro de Travesseiro** à editora. A tradução que foi publicada, com todos os seus problemas e riscos, foi na verdade o evento que me levou à decisão de me tornar tradutor. De lá para cá, nunca mais parei de estudar tradução e de traduzir, e cada novo livro é um novo aprendizado. Além disso, nunca parei de ler **O Livro de Travesseiro**. Esta tese é o registro de algumas coisas que eu pensei enquanto lia e relia esse texto. De alguma forma, também, é uma tentativa de pagar a dívida que eu tenho com a autora.

Durante muito tempo, eu quis determinar quem era realmente Sei Shônagon. Achava que essa fosse minha principal tarefa, e que de alguma maneira a autora estaria escondida nas páginas de seu livro, nas análises das introduções ou nos artigos acadêmicos. Apesar da ingenuidade da pretensão, posso dizer em minha defesa que quase todos os autores que eu consultei e que escreveram sobre ela tentaram fazer coisa semelhante. **O Livro de Travesseiro** engendra no leitor uma impressão muito forte de que há uma pessoa ali falando e de que aquele texto — o **estilo** do texto — é a expressão da personalidade da autora. A tradutora Meredith McKinney, por exemplo, afirma que a autora demonstraria uma “cativante intimidade” com o leitor (2006, loc.153): “nós encontramos seu olhar, a mil anos de distância” (loc.473); estamos “na presença de uma mulher que reconhecemos como amiga” (loc.153). Aliás, a tradução de McKinney pode ser descrita como um exemplo bem sucedido de “fusão de horizontes”³⁹⁴, e a ênfase na construção de um discurso de cumplicidade cria uma ilusão muito coerente de que estamos ouvindo a autora falar.

Também é importante destacar a ideia de “uma mulher que reconhecemos como amiga” e a importância que isso tem para a autoria feminina (assim como para a tradução feminina). McKinney está fazendo eco às palavras de Virginia Woolf, que expôs muito lucidamente a necessidade de haver exemplos de mulheres que escrevem para que surjam novas escritoras. O conceito de autoria feminina de Woolf era cosmopolita, multitemporal e internacional, incluindo as mais diversas épocas e lugares. Em sua busca por modelos, ela incluiu em seu cânone um livro que havia sido recentemente traduzido por Waley: **O Romance do Genji**.

³⁹⁴ Para uma definição do conceito de “fusão de horizontes”, cf. Gadamer (1997, p.457–458).

Se você considerar qualquer grande figura do passado, como Safo, como a Lady Murasaki, como Emily Brontë, você vai ver que cada uma delas é tanto herdeira como origem, e existiu porque [em sua época] as mulheres haviam passado a escrever naturalmente. (WOOLF, 2015, loc.202) (*A Room of One's Own*, publicado em 1929)

A sua resenha sobre a tradução de Waley, publicada na revista *Vogue* em 1925³⁹⁵, começa comparando a Inglaterra do ano mil ao Japão da mesma época. Ela descreve a literatura inglesa de então como primitiva e bárbara, e contrapõe à brutalidade da vida e da cultura do século XI em seu país o refinamento e o esteticismo da Era Heian (WOOLF, 1994, p.164). É interessante notar a oposição que ela está criando, implicitamente, entre culturas belicosas e masculinas e civilizações mais desenvolvidas e que incluem o feminino. Ao mesmo tempo, Woolf está reivindicando uma linhagem de escritoras, suas por assim dizer antepassadas espirituais, e essa linhagem é diversa e universal. A sua abordagem teórica é intrinsecamente comparatista.

O Livro de Travesseiro foi traduzido por Waley nessa mesma época (1928). De lá para cá, Sei Shônagon também passou a fazer parte da *Weltliteratur*. No discurso da recepção, ela é apresentada como um “gênio” de talentos natos, excêntrica, original e espontânea: o “frescor” de seu senso estético (WASHBURN, 2011, p.140) não é “semelhante a nada que tenha sido escrito antes” (MCKINNEY, 2006, loc.473). Seu texto “*sui generis*” (WASHBURN, 2011, loc.140), “original e anômalo” (KODAMA, 2004, p.10) tem uma facilidade, uma fluidez, semelhante à do improvisado, o que leva Waley, por exemplo, a afirmar que não há nele “nenhuma sugestão de que [a autora] estivesse buscando efeitos literários” (2011, loc.1379).

Espero ter conseguido mostrar, ao longo da tese, que essa construção da autora como “única”, “original”, “graciosa” e “fácil” ignora o contexto em que o livro foi escrito. O texto se insere sem problemas em uma tradição literária específica e em uma prática social. Essa afirmação pode soar como se eu estivesse diminuindo o valor do livro ou dizendo que o texto de Sei Shônagon é “ruim” — pelo contrário, é a ideia (totalmente alienígena para o lugar e a época da autora) de “gênio original”, do artista que vai contra sua própria tradição e acredita estar criando *ex nihilo*, que eu não considero muito boa (ou acho, no mínimo, inadequada para este contexto). Ainda que possuam todos seu próprio estilo, os gênios poéticos³⁹⁶ da Antiguidade japonesa retomam necessariamente as formas e os temas tradicionais. A “originalidade” de Sei Shônagon se deve ao fato de que os textos que ela escrevia (prosa em japonês) se localizavam à margem da hierarquia de gêneros de sua época.

³⁹⁵ O primeiro volume da tradução de Waley foi publicado em 1925. A resenha de Woolf se refere apenas a esse primeiro volume.

³⁹⁶ Como mencionado no Capítulo 2, “gênio poético” seria aqui a tradução de *kasen* (歌仙); a palavra em si está mais próxima em sentido da nossa expressão “grande mestre (poeta)”. Esta última expressão tem a vantagem de incluir a ideia de tradição em suas associações semânticas.

Hoje, Sei Shônagon é uma autora de um livro traduzido para dezenas de línguas, e seu lugar no imaginário japonês, assim como no internacional, é sustentado por uma aparência de estabilidade. No entanto, conhece-se tão pouco da autora que o seu retrato é muitas vezes feito de hipóteses, à imagem do retratista, e não necessariamente da retratada. Não se conhece sequer seu verdadeiro nome; e mesmo os pesquisadores que lidam com fatos históricos não resistem à tentação de supor.

A outra tentação, em sentido contrário, seria de imaginar que a ideia de autor (criação moderna e ocidental) não se aplica a Sei Shônagon. Nem ela mesma se acreditava autora: o livro e sua materialidade instável, suas muitas versões, sua (des)organização em fragmentos, sua recusa de obedecer a cronologia, seus buracos na narrativa, tudo isso nos levaria a crer que se trata de um texto que não depende da ideia (fantasia romântica) de um indivíduo original, criador, ordenador³⁹⁷. Esse livro estaria mais próximo da ideia borgeana de anonimato do texto — daquilo que Efraín Kristal denomina uma “ênfase nos aspectos impessoais da literatura” (2002, p.xix) — da “dificuldade categórica de saber o que pertence ao poeta e o que pertence à linguagem” (BORGES, 1974, p.240). Fruto de reescrituras e diferentes perspectivas sobre a autora (e sobre a ideia de autoria), perdas, alterações, adições, o texto shonagônico pode ser “uma empreitada coletiva que possui maior peso do que a colaboração individual de um autor em específico, ou de um leitor, ou de um tradutor” (KRISTAL, 2002, xix).

Essa tensão entre autoria e anonimato reduz Sei Shônagon ora a uma figura mítica, ora a uma função do texto. No entanto, **O Livro de Travesseiro** é, além disso, uma obra que se pretende autorreferencial — seja na leitura daqueles que a veem como uma peça de propaganda política, seja na visão dos que a consideram como uma espécie de diário íntimo, ou mesmo para aqueles que acreditam encontrar no texto algo que Jakobson chamava de “dominante poética” (2003). A poesia, afinal, no contexto histórico em que Sei Shônagon se encontrava, era (dentre outras coisas) uma atividade social de comunicação, e a poética japonesa, tal como definida por Ki no Tsurayuki, considera a literatura como a “palavra que brota do coração humano” — nada mais distante do impersonalismo borgeano, ou da morte francesa do autor.

A ausência do autor, afinal, já foi definida por Derrida (1995, p.272) como uma ausência do pai (do *logos*). Em geral discreta com relação a suas angústias, Sei Shônagon dedica grande parte do texto a expressar sua insegurança com relação à sua voz poética — uma voz que ela deveria ter, por hereditariedade. Associada a essa tensão, eu detecto algo que Susan Gubar

³⁹⁷ A oposição binária a **O Romance do Genji** é frequente: a narrativa de Murasaki Shikibu seria um modelo de voz autoral homogênea, visão total e articulada de um mundo ficcional, arquitetura narrativa a um tempo complexa e coerente, desenvolvimento aprofundado de personagens e psicologias, agenciamento de cenas-clímax e *crescendos* de tensão e lirismo, etc.

(1981) chamou de “questão da criatividade feminina”. Quando alijada do centro da linguagem, a literatura de autoria feminina busca estratégias de posicionamento artístico; uma dessas estratégias seria recriar instâncias em que a mulher tem um papel “permitido” (por exemplo, o doméstico, a performatividade de gênero, o corpo como mídia, etc.) para lidar com a ansiedade de se pretender literatura.

Essa imagem dilacerada e incongruente daquilo que venha a ser ela mesma é um reflexo de circunstâncias públicas e privadas. O papel da mulher na Corte era, ao mesmo tempo, crucial e inferiorizado — basta lembrar que, ainda que o conhecimento da língua escrita de prestígio, o chinês clássico, fosse amplamente disseminado entre as damas do Palácio, essa habilidade não podia ser posta em destaque, e a posteridade se encarregou de quase esquecer que ela era comum. Por outro lado, a linhagem a que pertencia Sei Shônagon — estirpe de poetas — serviu o propósito contraditório de, ao mesmo tempo, consolidar a confiança que ela tinha em sua escrita, e amplificar a angústia que ela sentia também, ao escrever. É desse lugar, multifacetado como o Aleph de Borges, que emana o texto — o texto não, os textos — de travesseiro.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, J. *Enumerations as Evocations: On the Use of a Device in Borges' Latest Poetry*. In: CORTÍNEZ, C. (Org.). *Borges the Poet*. Fayetteville: University of Arkansas, 1986. p.149–160.
- ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia** — Purgatório. Tradução e notas de Italo Eugenio MAURO. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ALMEIDA, G. **Poetas de França**. São Paulo: Babel, 2011.
- ANDERSON, B. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1991.
- ANO passado em Marienbad, O** (Título original: *L'Année Dernière à Marienbad*). Direção de Alain RESNAIS. Produção de Anatole DAUMAN. Roteiro de Alain ROBE-GRILLET. 1961. 1 filme (94min), son., P&B.
- ASAI, S.; MIYOSHI, Y. *Nippon Bungaku*. **Encyclopædia Britannica Japan**. Tóquio: Encyclopædia Britannica Japan, 1995. p.433–461.
- ASSIS, M. **Memórias Posthumas de Braz Cubas**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00207800>>. Acesso em: 23 nov. 2015.
- ASTON, W. *A History of Japanese Literature*. Londres: William Heinemann, 1899.
- ASTRUC, A. *The birth of a new avant-garde: la caméra-stylo*. In: GRAHAM, P.; VINCENDEAU, G. (Eds.). *The French new wave: critical landmarks*. Tradução de Ginette VINCENDEAU. London: BFI, 2009. p.31–37.
- AZEVEDO, A. **O Japão**. Notas de Fábio LIMA a partir dos comentários de Luiz DANTAS. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- BAILEY, D. *Early Japanese Lexicography*. *Monumenta Nipponica*, v.16, n.1/2, 1960. p.1–52.
- BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara VIEIRA. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BALDERSTON, D. *Borges and the Universe of Culture*. *Variaciones Borges*, Pittsburg, v.14, n.1, p.175–183, 2002.
- BALZAC, H. **O Pai Goriot**. Tradução de Celina PORTOCARRERO e Ilana HEINEBERG. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario LARANJEIRA. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.65–70.
- BARTHES, R. *L'Empire des Signes*. Genebra: Skira, 1993.

BATALHA, M.C. *The Place of Foreign Literature in the Brazilian Literary System*. Tradução para o inglês de John MILTON. In: MILTON, J. (Org.). *Emerging Views on Translation History in Brazil, CROP (Special Edition)*, Revista do Curso de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH, USP, São Paulo, v.6. São Paulo: Humanitas, 2001. p. 109–128.

BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*. Paris: Flammarion, 1964.

BAZIN, A. *La politique des auteurs*. In: GRAHAM, P.; VINCENTEAU, G. (Eds.). *The French new wave: critical landmarks*. Tradução de Ginette VINCENTEAU. London: BFI, 2009. p.131–148.

BEBÊ Santo de Mácon, O (Título original: *The Baby of Mácon*). Direção de Peter GREENAWAY. Produção de Kees KASANDER. Roteiro de Peter GREENAWAY. 1993. 1 filme (118min), son., color.

BELKNAP, R. *The List — the uses and pleasures of cataloguing*. New Haven: Yale University, 2004.

BENEDICT, R. **O Crisântemo e a Espada**: padrões da cultura japonesa. A edição não indica o nome da tradutora. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BHAKTIVEDANTA VEDABASE. **Bhagavad-gītā**, como Ele é. O site não indica o nome da tradutora. s/d. Disponível em: <<http://www.vedabase.com/pt-br/bg/>>. Acesso em: 1. dez. 2014.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira de FIGUEIREDO. Rio de Janeiro: Balsa, 1966. Notas e glossário de José Alberto de Castro PINTO.

BLADE RUNNER, o caçador de andróides (título original: *Blade Runner*). Direção de Ridley SCOTT. Produção de Michael DEELEY. Roteiro de Hampton FANCHER e David PEOPLES, baseado no livro *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip DICK. 1982. 1 filme (117min), son., color.

BLIXEN, K. [também referenciada como Isak DINESEN]. *Last Tales*. Tradução do dinamarquês ao inglês pela própria autora. New York: Random House, 1991.

BOGDANOVICH, P. **Afinal, quem faz os filmes**. Tradução de Henrique LEÃO. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BORGES, J.L. *Biblioteca Personal*. Madri: Alianza, 2008a.

BORGES, J.L. *Obras Completas de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BORGES, J.L. *Obras Completas, 1975–1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

BORGES, J.L. *Textos Cautivos*. Madri: Alianza, 2008b.

BORGES, J.L. *Textos Recobrados, 1931–1955*. Barcelona: Emecé, 2002.

BORGES, J.L.; GIOVANNI, N. **Ensaio Autobiográfico**. Tradução Maria Carolina de ARAUJO e Jorge SCHWARTZ. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- BOTTMANN, D. Jorge Amado, Tradutor (I). **Não Gosto de Plágio**. 16 fev. 2013. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2013/02/jorge-amado-tradutor.html>>. Acesso em: 30 mai. 2014.
- BOWNAS, J.; THWAITE, A. *The Penguin Book of Japanese Verse*. Londres: Penguin, 2009.
- BRETÈQUE, F. *Introduction*. In: COCTEAU, J. *Une Encre de Lumière*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1989. p.5–10.
- CALDERÓN de la Barca, P. *La Vida es Sueño*. 20.ed. Madri: Espasa, 1998.
- CAMPOS, H. (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. Traduções de Heloysa de Lima DANTAS. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPOS, H. **Hagoromo de Zeami**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira — momentos decisivos**. São Paulo: Martins, 1977.
- CARPEAUX, O. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1959.
- CASANOVA, P. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina APPENZELLER. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTELLO BRANCO, L. As cenas fulgor em *O Livro de Cabeceira*. In: MACIEL, M. (Org.). **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: UNIMARCO, 2004, p.139-150.
- CATTRYSSE, P. *Descriptive Adaptation Studies — Epistemological and Methodological Issues*. Antuérpia: Garant, 2014.
- CAVANAUGH, C. *Text and Textile: Unweaving the Female Subject in Heian Writing*. **Positions: East Asia Cultures Critique**, Durham, vol.4, n.3, 1996, p.595–636. Disponível em: <positions.dukejournals.org/content/4/3/595.citation>. Acesso em: 12 out. 2012.
- CERVANTES, M. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**, v.I–II. Tradução e notas de Sérgio MOLINA. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- CHOU, P. *Introduction to Chinese Poetic Form (as a function of yin-yang symmetry)*. In: BARNSTONE, T.; CHOU, P. (Eds.). **The Anchor Book of Chinese Poetry**. Nova Iorque: Anchor, 2005.
- CINEMA Rise: Piitaa Guriinawei no Makura no Sôshi** (edição especial). n.67. 19 jul. 1997. Tóquio: Ace Pictures, 1997. Programa do filme, à venda no cinema na época do seu lançamento no Japão.
- COCTEAU, J. *Une Encre de Lumière*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1989.
- COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria — literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice MOURÃO e Consuelo SANTIAGO. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CONFÚCIO. **Os Analectos**. Tradução, comentário e notas de Giorgio SINEDINO. São Paulo: UNESP, 2012.

CONTOS da Lua Vaga (Título original: *Ugetsu Monogatari*). Direção de MIZOGUCHI Kenji. Produção de NAGATA Masaichi. Roteiro de KAWAGUCHI Matsutarô e YODA Yoshikata. 1953 (produção). 1 filme (94min), DVD, son., P&B.

COPELAND, R. *Preface*. In: COPELAND, R.; RAMIREZ-CHRISTENSEN, E. (Eds.). *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*. Honolulu: University of Hawai'i, 2001. p.vii-x.

COPELAND, R.; RAMIREZ-CHRISTENSEN, E. (Eds.). *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*. Honolulu: University of Hawai'i, 2001.

CORDARO, M. Cronologia de eventos históricos e literários. In: SEI, S. **O Livro do Travesseiro**. Tradução de G. WAKISAKA, J. OTA, L. HASHIMOTO, L. YOSHIDA e M. CORDARO. São Paulo: Editora 34, 2013. p.595-607.

CORDARO, M. **Pintura e Escritura do Mundo Flutuante**: Hishikawa Moronobu e *ukiyo* e Ihara Saikaku e *ukiyo*zôshi. São Paulo: Hedra, 2002.

CORDARO, M. Sobre a Estética de *Okashi* na Tradução de *O Livro-Travesseiro* de Sei Shônagon. **Revista de Estudos Orientais**, v.5. São Paulo: USP, 2006.

COZINHEIRO, o Ladrão, sua Mulher e o Amante, O (Título original: *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*). Direção de Peter GREENAWAY. Produção de Kees KASANDER. Roteiro de Peter GREENAWAY. 1989 (produção); s/d (DVD). 1 filme (120min), DVD, son., color.

CRANSTON, E. *Sei Shônagon*. **Kodansha Encyclopædia of Japan**, v.4. Tóquio: Kodansha, 1983. p.52-54.

CUNHA, A. A Literatura Japonesa em Tradução no Brasil. **Anais do II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais**, SILLPRO, Espaço, Território e Região. Caxias do Sul: UCS, 2014a. p.824-832.

CUNHA, A. A mulher no centro do cânone: o caso de **O Livro de Cabeceira**. In: XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2012, Brasília. **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura**, 2012. 9 páginas. Disponível em: <www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/andrei_santos.pdf>. Acesso em: 9 fev. 2014.

CUNHA, A. Aspectos Literários do Culto à Natureza no Japão. **Sustentabilidade**: o que pode a literatura?, ciclo de palestras, Porto Alegre, ago.-nov. 2013a.

CUNHA, A. Autoria e Memória em Sei Shônagon. In: FERREIRA, G.; OLIVEIRA, M.; BITTENCOURT, R.; GATTELI, V. (Org.). **ESPAÇO / ESPAÇOS — VI Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada**. Porto Alegre: Instituto de Letras / UFRGS, 2015, p. 35-49.

CUNHA, A. Notas do Tradutor. In: Sei, S. **O Livro de Travesseiro**. Tradução e notas de Andrei CUNHA. Porto Alegre: Escritos, 2008. p.7-24.

CUNHA, A. O Cineasta, o Filósofo, a Escritora e seu Tradutor: presença do clássico japonês em autores do modernismo e do pós-modernismo ocidental. In: XII Congresso Internacional ABRALIC, 2011: Curitiba, PR — CENTRO, CENTROS; ética e estética I, 2011, Curitiba. **Anais do XII Congresso Internacional ABRALIC**, 2011: Curitiba, PR — CENTRO, CENTROS; ética e estética I. Curitiba: ABRALIC, 2011. 10 páginas.

Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0471-1.pdf>.

Acesso em: 9 fev. 2014.

CUNHA, A. Orientalismos Periféricos: Presença Literária do Japão no Brasil. In: BITTENCOURT, R.; SCHMIDT, R. (Org.). **Fazeres Indisciplinados**: Estudos de Literatura Comparada. Porto Alegre: UFRGS, 2013b. p.13-25.

CUNHA, A. Pele, pincel, papel e película: texto, corpo e representação em **O Livro de Cabeceira**. **Translatio**, v. 6, p.180-192, 2013c. 12 páginas. Disponível em:

<seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/44685>. Acesso em: 9 fev. 2014.

CUNHA, A. Questões de Tradução e Adaptação em **O Livro de Cabeceira**.

Tradterm, v.21, p.71-95, 2013d. 24 páginas. Disponível em:

<myrtus.uspnet.usp.br/tradterm/site/images/revistas/v21n1/07_andreidossantos21f.pdf>. Acesso em: 9 fev. 2014.

DAMROSCH, D. **What is World Literature?**. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria da SILVA. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DERRIDA, J. *La Pharmacie de Platon*. In: BRISSON, L.; DERRIDA, J.; PLATÃO. **Phèdre, suivi de La Pharmacie de Platon**. Paris: GF-Flammarion, 1995. p.255-403.

DERRIDA, J. O Poço e a Pirâmide — introdução à semiologia de Hegel. Tradução de Joaquim COSTA, Antonio MAGALHÃES e Constança CESAR. In: **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991. p.107-148.

DIDIER, B. *Notes*. In: FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Paris: Librairie Générale Française, 1983. p.443-541.

DRAUGHTSMAN'S Contract, The (filme não lançado comercialmente no Brasil). Direção de Peter GREENAWAY. Produção de David PAYNE. Roteiro de Peter GREENAWAY. 1982. 1 filme (103min), son., color.

DUCASSE, I. [também referenciado como Conde de LAUTRÉAMONT]. *Les Chants de Maldoror*. In: DUCASSE, I. **Œuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1973. p.17-268.

ECKERMANN, J. **Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens**, v.1. Leipzig: Insel Verlag, 1908.

ECO, U. **The Infinity of Lists — from Homer to Joyce**. Tradução do italiano ao inglês de Alastair MCEWEN. Londres: MacLehose, 2009.

- EISENSTEIN, S. O Princípio Cinematográfico e o Ideograma. In: CAMPOS, H. (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem.** Traduções de Heloysa DANTAS. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 163–185.
- ELIOT, T.S. *The Metaphysical Poets*. In: **Selected Essays**. Londres: Faber&Faber, 1932. p.281–292.
- ELLIOTT, B.; PURDY, A. *Skin Deep: Fins-de-Siècle and new Beginnings in Peter Greenaway's The Pillow Book*. In: WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. (Org.). **Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema**. Plymouth: Scarecrow, 2008. p.255–281.
- EVEN-ZOHAR, I. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Leandro BRAGA. **Translatio**, Porto Alegre, n.3, 2012, p.3–10. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/34674/22321>>. Acesso em: 10 dez. 2015.
- FECHINE, Y. Eisenstein como livro de cabeceira. In: MACIEL, M. (Org.). **O Cinema Enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: UNIMARCO, 2004. p.127–138.
- FENOLLOSA, E. Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia. In: CAMPOS, H. (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem.** Traduções de Heloysa DANTAS. São Paulo: Cultrix, 1977. p.115–162.
- FENOLLOSA, E. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. In: SAUSSY, H.; STALLING, J.; KLEIN, L. (Eds.). **The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, a critical edition**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2008. p.41–60.
- FERREIRA, A. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Paris: Librairie Générale Française, 1983.
- FOUCAULT, M. 1984 — Outros Espaços. In: FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos e Escritos, v.III. Tradução de Inês BARBOSA. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. Traduzido por Salma MUCHAIL. São Paulo: Loyola, 1998.
- FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Traduzido por Salma MUCHAIL. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I — a vontade de saber**. Traduzido por Maria ALBUQUERQUE e J.A. ALBUQUERQUE. São Paulo: Loyola, 1999.
- FOUCAULT, M. **Les Mots et les Choses — une archéologie des sciences humaines**. Paris: Gallimard, 2013.
- FOUCAULT, M. *Qu'est-ce qu'un auteur?* **Revue de Psychanalyse Littoral**, Paris, n.9, p.3–37. jun. 1983.
- FRANCHETTI, P. O haicai no Brasil. **Poesia Sempre**, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n.17, p.23–40, 2002.

- FRANCHETTI, P; DOI, E. *Haikai*: Antologia e História. Campinas: UNICAMP, 2012.
- FRÉDÉRIC, L. **O Japão**: dicionário e civilização. Equipe de tradução coordenada por Álvaro HWANG. São Paulo: Globo, 2008.
- GADAMER, H. Esboço dos Fundamentos de uma Hermenêutica. In: GADAMER, H.; FRUCHON, P. (Orgs.). **O Problema da Consciência Histórica**. Tradução de Paulo DUQUE ESTRADA. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003. p.57-71.
- GADAMER, H. **Verdade e Método**. Tradução de Flávio MEURER. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GARCIA, W. Escrita fílmica de **O Livro de Cabeceira**. *Galáxia*, v. 3, n. 5, 2003, p.129-149. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1307/803>. Acesso em: 25 out. 2012.
- GAUBERT, S. *Le jeu de l'alphabet*. In: GENETTE, G.; TODOROV, T. (Orgs.). **Recherche de Proust**. Paris: Seuil, 1980. p.68-87.
- GENETTE, G. *La question de l'écriture*. In: GENETTE, G.; TODOROV, T. (Orgs.). **Recherche de Proust**. Paris: Seuil, 1980. p.7-12.
- GENETTE, G. **Palimpsestes: La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1992.
- GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene GUIMARÃES e Maria COUTINHO. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2006. 48 páginas.
- GENETTE, G. **Paratextos Editoriais** — a literatura de segunda mão. Tradução de Álvaro FALEIROS. Cotia: Ateliê, 2009.
- GIBSON, W. **Neuromancer**. Tradução de Fábio FERNANDES. São Paulo: Aleph, 2008.
- GILDENHARD, B. *Kigô to shite no Nihon? Peter Greenaway kantoku no "Pillow Book" to "Orientalism" to iu otoshiana*. *Ritsumeikan Gengo Bunka Kenkyû*, 14 kan, 4 gô, 2003, p.107-110. Disponível em: <www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/14-4/ritsiilcs_14.4pp.107-110gildenhard.pdf>. Acesso em: 25 out. 2012.
- GILES, H. *Chinese Literature*. In: **Encyclopædia Britannica**, v.6. 11.ed. Cambridge: Cambridge University, 1910. p.222-231.
- GILES, L. **An Alphabetical Index to the Chinese Encyclopædia Ch'in Ting Ku Chin T'u Shu Ch'êng**. Londres: British Museum, 1911.
- GOGA, M. As Rotas do Haicai. **Kakinet/Caqui**: Revista Brasileira de Haicai. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/brasil3.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2012.
- GRAPARD, A. *Shintô*. **Kodansha Encyclopædia of Japan**, v.7. Tóquio: Kodansha, 1983. p.125-132.
- GREENAWAY, P. 105 anos de texto ilustrado. Tradução de Myriam ÁVILA. In: MACIEL, M. (Org.). **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: UNIMARCO, 2004, p. 11-16.

- GREENAWAY, P. *Body and Text & Eight and a Half Women: a laconic black comedy*. In: WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. (Orgs.). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Plymouth: Scarecrow, 2008. p.285–299.
- GREENAWAY, P. *Prospero's Books — a film of Shakespeare's The Tempest*. Roteiro do filme. Nova Iorque: Four Walls Eight Windows, 1991.
- GREENAWAY, P. *The Pillow Book*. Roteiro do filme. Paris: Dis Voir, 1998.
- GREENE, R. (Ed.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4.ed. Princeton: Princeton University, 2012.
- GUBAR, S. "The Blank Page" and the Issues of Female Creativity. *Critical Inquiry*, v.8, n.2, *Writing and Sexual Difference* (Winter, 1981). p.243–263.
- HAYOT, E. *Vanishing Horizons: Problems in the Comparison of China and the West*. In: Behdad, A.; Thomas, D. (Eds.). *A Companion to Comparative Literature*. Malden: Blackwell, 2011. p.88–107.
- HEARN, L. *The Story of Mimi-Nashi-Hoichi*. In: *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*. s/d. Disponível em: <www.gutenberg.org/ebooks/1210>. Acesso em: 15 dez. 2013.
- HEGEL, G. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse — 3. Teil: Die Philosophie des Geistes*. 1830. Disponível em: <www.hegel.de/werke_frei/hw108142.htm>. Acesso em: 1. ago. 2014.
- HENITIUK, V. *A Creditable Performance under the Circumstances? Suematsu Kenchô and the Pre-Waley Tale of Genji*. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, v.23, n.1, 1^{er}. semestre 2010, p.41–70. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/044928ar>>. Acesso em: 10 dez. 2014.
- HENITIUK, V. *Easyfree translation? How the modern West knows Sei Shônagon's 'Pillow Book'*. *Translation Studies*, Londres, v.1, n.1, 2008a, p.2–17. Disponível em: <dx.doi.org/10.1080/14781700701706377>. Acesso em: 18 dez. 2010.
- HENITIUK, V. *Going to Bed with Waley: How Murasaki Shikibu does and does not become World Literature*. *Comparative Literature Studies*, v.45, n.1, 2008b, p.40–46. Disponível em: <muse.jhu.edu/journals/comparative_literature_studies/v045/45.1.henitiuk.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2010.
- HENITIUK, V. *Prefacing Gender: Framing Sei Shônagon for a Western Audience, 1875–2006*. In: FLOTOW, L. (Org.). *Translating Women*. Ottawa: University of Ottawa, 2011. p.239–262.
- HENITIUK, V. *Translating Woman: Reading the Female through the Male*. *Meta*, v.44, n.3, 1999. p.469–484. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/003045ar>>. Acesso em: 18 dez. 2010.
- HENITIUK, V. *Worlding Sei Shonagon: The Pillow Book in Translation*. Ottawa: University of Ottawa, 2012.
- HENSHALL, K. *A Guide to Remembering Japanese Characters*. Tóquio: Tuttle, 1998.
- HENSHALL, K. *História do Japão*. Tradução de Victor SILVA. Lisboa: Edições 70, 2011.

HIROXIMA, meu Amor (Título original: *Hiroshima, mon Amour*). Direção de Alain RESNAIS. Produção de Anatole DAUMAN. Roteiro de Marguerite DURAS. 1959. 1 filme (90min), son., P&B.

HOTCHKISS, L. *Theater, Ritual, and Materiality in Peter Greenaway's The Baby of Mâcon*. In: WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. (Orgs.). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Plymouth: Scarecrow, 2008. p.223–253.

HUNG, M. *Kowloon Walled City: heterotopia in a space of disappearance*. *MAS Context*, Chicago, n.19, p.52–69, Fall, 2013. Disponível em: <<http://www.mascontext.com/issues/19-trace-fall-13/kowloon-walled-city-heterotopia-in-a-space-of-disappearance/>>. Acesso em: 11 out. 2015.

INOKUCHI, S. Considerações sobre tradução de literatura japonesa. *Memai*: Letras e artes japonesas. 30 dez. 2009. s/p. Disponível em: <<http://www.memai.com.br/2009/12/por-tras-da-traducao-de-literatura-japonesa/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

INOKUCHI, S. Tradução artesanal. *Memai*: Letras e artes japonesas. 30 dez. 2011. s/p. Disponível em: <<http://www.memai.com.br/2011/01/traducao-direta-artesanal-uma-iniciativa-da-comunidade-japonesa/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

INTRIGA Internacional (Título original: *North by Northwest*). Direção de Alfred HITCHCOCK. Produção de Alfred HITCHCOCK. Roteiro de Ernest LEHMAN. 1959. 1 filme (136min), son., color.

IVANOVA, G. *Knowing Women: Sei Shônagon's Makura no Sôshi in Early-Modern Japan*, 2012. 238 fl. Tese de Doutorado. Faculty of Graduate Studies, Asian Studies, University of British Columbia, Vancouver., 2012. Disponível em: <<hdl.handle.net/2429/42801>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

IZUMI, S.; MURASAKI, S.; Filha de SUGAWARA no Takasue; et al. *Izumi Shikibu Nikki, Murasaki Shikibu Nikki, Sarashina Nikki, Sanuki no Suke Nikki*. Tóquio: Shôgakukan, 1997.

JAKOBSON, R. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003. p.80–109.

JAROUCHE, M. Uma Poética em Ruínas. In: **Livro das Mil e Uma Noites** — v.1, ramo sírio. São Paulo: Globo, 2006. p.11–35.

JULLIEN, F. *Présentation. Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1990, n.12, p.7–12. Disponível em: <www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/oroc_0754-5010_1990_num_12_12_953>. Acesso em: 19 nov. 2014.

JULLIEN, F. *Vertu pratique de la liste : de la main, du corps, du poème. Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1990, n.12, p.13–36. Disponível em: <www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/oroc_0754-5010_1990_num_12_12_954>. Acesso em: 19 nov. 2014.

KAFKA, F. **Na Colônia Penal**. Tradução de Modesto CARONE. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- KATO, F. **Edições brasileiras de ficção japonesa**. 2006. 195 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- KEENE, D. *Anthology of Japanese Literature*. Tóquio: Tuttle, 1996.
- KEENE, D. *Japanese Literature — an introduction for Western readers*. Tóquio: Tuttle, 1955.
- KEENE, D. *Seeds in the Heart — A History of Japanese Literature, v.1. Japanese Literature from the earliest times to the late sixteenth century*. New York: Columbia University, 1999.
- KEESEY, D. *The Films of Peter Greenaway*. Jefferson: McFarland, 2006.
- KENKÔ, Monge. *Tsurezuregusa*. Tóquio: Iwanami, 2005.
- KI, T.; Mãe de FUJIWARA no Michitsuna. *Tosa Nikki, Kagerô Nikki. Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû*, v.13. Edição de UENO Akio. Introdução, notas, apêndices e tradução de KIKUCHI Yasuhiko, IMUTA Tsunehisa e KIMURA Masanori. Tóquio: Shôgakukan, 1995.
- KNOWLES, E. *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*. Oxford: Oxford University, 2006.
- KODAMA, M. *Prólogo*. In: SEI, S. *El Libro de la Almohada*. Tradução de Jorge Luis BORGES e María KODAMA. Madri: Alianza, 2004. p.7–12.
- KODANSHA Encyclopædia of Japan**. 9 vol. Tóquio: Kodansha, 1983.
- KOKIN'WAKASHÛ**. *Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû*, v.11. Edição crítica de UENO Akio. Introdução, notas, apêndices e tradução de OZAWA Masao e MATSUDA Shigeho. Tóquio: Shôgakukan, 1995.
- KOKINSHÛ — a collection of poems ancient and modern**. Tradução e notas de Laurel RODD e Mary HENKENIUS. Princeton: Princeton University, 1984.
- KORNICKI, P. *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*. Leiden: Brill, 1998.
- KRISTAL, E. *Invisible Work — Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt, 2002.
- KUBOTA, M. **As Narrativas “Japonesas” de Valêncio Xavier: o Mistério da Prostituta Japonesa & Mimi-Nashi-Oichi**, 2012. 104 fl. Dissertação (Mestrado em letras) — Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2012. Disponível em: <https://c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/27860/r%20-%20d%20-%20kubota,%20marilia%20aiko.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 dez. 2013.
- KWAIDAN — as Quatro Faces do Medo** (Título original: *Kwaidan*). Direção de KOBAYASHI Masaki. Produção de WAKATSUKI Shigeru. Roteiro de MIZUKI Yôko. 1964 (produção). 1 filme (183min), DVD, son., color.
- LAGARDE, A.; MICHARD, L. *XX^e siècle – les grands auteurs français, anthologie et histoire littéraire*. Paris: Bordas, 1988.
- LEFEVERE, A. *Mother Courage's cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature*. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2004. p.233–249.

- LEFEVERE, A. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Tradução de Claudia SELIGMANN. Bauru: EDUSC, 2007.
- LEITCH, T. *Adaptation Studies at a Crossroads*. **Adaptation**, v.1, n.1, 2008. p.63–77.
- LESIGNE-AUDOLY, E. *L'auteur, parodie du texte: Sei Shônagon dans les récits médiévaux*. **Asian Cultural Studies**, Tóquio, Special Issue, n.18, p.1–13, March 2010. Disponível em: <subsite.icu.ac.jp/iacs/journal_page/PDF/ACSS18.01.Audoly.pdf>. Acesso em: 29 maio 2014.
- LÉVI-STRAUSS, C. **A Outra Face da Lua**: escritos sobre o Japão. Tradução de Rosa D'AGUIAR. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LIPPIT, A. **Atomic Light: Shadow Optics**. Minneapolis: University of Minnesota, 2005.
- LIPPIT, A. *The Shadow Archive: From Light to Cinder*. **Tympanum — Khoraographies for Jacques Derrida**. n. 4. Los Angeles: USC, 2000. Disponível em: <www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/lippit.html>. Acesso em: 16 dez. 2013.
- LIVRO de Cabeceira, O** (Título original: **The Pillow Book**). Direção de Peter GREENAWAY. Produção de Kees KASANDER. Roteiro de Peter GREENAWAY, adaptado da obra **Makura no Sôshi** de SEI Shônagon. Intérpretes: Vivian Wu; Ewan McGregor; Yoshi Oida; Ken Ogata; Judy Ongg, Hideko Yoshida. França, Reino Unido, Holanda, Luxemburgo (produção); Hong Kong (Reino Unido, atual República Popular da China), Japão, Luxemburgo (locação); Manaus (DVD): Kasander & Wigman, Alpha Films, Studio Canal, Channel Four, Delux, Eurimages, Nederlands Fonds voor de Film (produção); Spectra Nova (DVD), 1996 (produção); s/d (DVD). 1 filme (120min), DVD, son., color.
- LODGE, D. **The Practice of Writing: essays, lectures, reviews and a diary**. Reading: Vintage, 2011.
- LOSCIALPO, F. *Fashion and Philosophical Deconstruction: a fashion in-deconstruction*. In: WITT-PAUL, A.; CROUCH, M. (Ed.). **Fashion Forward**. Oxford: Interdisciplinary Press, 2011. p.13–27.
- LUCKETT, M. *Image and Nation in the 1990s British Cinema*. In: MURPHY, R. (Ed.). **British Cinema of the 90s**. Londres: British Film Institute, 2000. p.88–99.
- MACIEL, M. (Org.). **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: UNIMARCO, 2004. p.127–138.
- MACIEL, M. A poesia no cinema: de Luis Buñuel a Peter Greenaway. **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 7, 2001, p.81–91. Disponível em: <www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5747/5381>. Acesso em: 26 out. 2012.
- MACIEL, M. **As Ironias da Ordem** — coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- MACIEL, M. Exercícios de ficção: Peter Greenaway à luz de Jorge Luis Borges. **Agulha** — Revista de Cultura, n.23. Fortaleza / São Paulo: 2002, s/p. Disponível em: <www.revista.agulha.nom.br/ag23greenaway.htm>. Acesso em: 13 mar. 2010.

- MAN'YŌSHŪ. *Shinpen Nippon Koten Bungaku Zenshū*, v.1–4. Edição crítica de KOJIMA, K. et al. Tóquio: Shōgakukan, 1994.
- MANGUEL, A. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens FIGUEIREDO, Rosaura EICHENBERG e Cláudia STRAUCH. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MANGUEL, A. Março — O Livro de Cabeceira. In: MANGUEL, A. **Os Livros e os Dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.170–183.
- MARINS, J. Haicai no Paraná. Disponível em: <<http://www.jornalmemai.com.br/2009/12/os-cinco-estilos-do-haicai-no-parana/>>. Curitiba: **Jornal Memai**, 2009. Acesso em: 27 nov. 2012.
- MARTIN, F. *L'Énumération dans la théorie littéraire de la Chine des Tang*. **Extrême-Orient, Extrême-Occident**, 1990, n.12, p.37–66. Disponível em: <www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/oroc_0754-5010_1990_num_12_12_955>. Acesso em: 19 nov. 2014.
- MATOS, G. **Obras Completas de Gregório de Matos** — Sacra, Lírica, Satírica, Burlesca, v.VIII. Salvador: Janaína, 1968.
- MATSUMURA, A. **Super Daijirin 3.0**. Tóquio: Sanshodō, 2008. Aplicativo para iPad (dicionário da língua japonesa).
- MAUPASSANT, G. **Décoré!** s/d. Disponível em: <www.kufs.ac.jp/French/i_miyaza/publique/litterature/MAUPASSANT__Decore.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2013.
- MAURICE (Título original: *Maurice*). Direção de James IVORY. Produção de Ismail MERCHANT. Roteiro de James IVORY, baseado no livro *Maurice*, de E.M. FORSTER. 1987. 1 filme (140min), son., color.
- MCCULLOUGH, H. *Aristocratic Culture*. In: SHIVELY, D.; MCCULLOUGH, W. **The Cambridge History of Japan**, v.2. Cambridge: Cambridge University, 2008. p.390–448.
- MCCULLOUGH, W. *The Capital and its Society*. In: SHIVELY, D.; MCCULLOUGH, W. **The Cambridge History of Japan**, v.2. Cambridge: Cambridge University, 2008. p.97–182.
- MCCULLOUGH, W. *The Heian Court*. In: SHIVELY, D.; MCCULLOUGH, W. **The Cambridge History of Japan**, v.2. Cambridge: Cambridge University, 2008. p.20–96.
- MCKINNEY, M. *Introduction*. In: SEI, S. **The Pillow Book**. Tradução, introdução e notas de Meredith MCKINNEY. Londres: Penguin, 2006. p.153–632.
- MENAND, L. *Dissociation of sensibility*. In: GREENE, R. (Ed.). **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 4.ed. Princeton: Princeton University, 2012. p.369.
- MIDORIKAWA, M. *Reading a Heian Blog: A New Translation of Makura no Sōshi*. In: **Monumenta Nipponica**, Tóquio, vol. 63, n. 1, 2008, p.143–160.
- MILHAUPT, T. **Kimono: a modern history**. Londres: Reaktion, 2014.

- MILTON, J. Estudos de Adaptação e Estudos de Tradução. Apresentação oral coordenada. XII Congresso Internacional ABRALIC. Curitiba: 2011.
- MINER, E. *Comparative Poetics: an intercultural essay on theories of literature*. Nova Jérsei: Princeton University, 1990.
- MINER, E. *Japanese Poetic Diaries*. Berkeley: University of California, 1969.
- MISHIMA, Y. *Cavalo Selvagem*. Tradução de Isa Mara LANDO, com revisão de Meiko SHIMON. São Paulo: Benvirá/Saraiva, 2014.
- MISHIMA, Y. *Cavalo Selvagem*. Tradução de Isa Mara LANDO. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MISHIMA, Y. *Confissões de uma máscara*. Tradução de Jaqueline NABETA. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MISHIMA, Y. *Confissões de uma máscara*. Tradução de Manoel Paulo FERREIRA. São Paulo: Vertente, 1976.
- MISHIMA, Y. *Depois do Banquete*. Tradução de Vera PEDROSA. Rio de Janeiro: Edinova, 1968.
- MISHIMA, Y. *O Pavilhão Dourado*. Tradução de Shintaro HAYASHI. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MISHIMA, Y. *O Templo do Pavilhão Dourado*. Tradução de Eliana SABINO. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MISHIMA: *uma vida em quatro capítulos*. (Título original: *Mishima: a life in four chapters*). Direção de Paul Schrader. Produção de Francis Ford Coppola e George Lucas. Estados Unidos/Japão: Zoetrope, 1985 (produção); s/d (DVD). 1 filme (121min), DVD, son., color.
- MÆBIUS; JODOROWSKY, A. *O homem é bom?*. Tradução de Fernando SCHEIBE. São Paulo: Nemo, 2012.
- MOFA, Ministry of Foreign Affairs of Japan. *Japan-Brazil Relations (Basic Data)*. nov. 2013. Disponível em: <<http://www.mofa.go.jp/region/latin/brazil/data.html>>. Acesso em: 7 maio 2014.
- MORETTI, F. *Conjectures on World Literature*. *New Left Review*, v.1 (Jan. Feb. 2000), p.54–68. Disponível em: <<http://newleftreview.org/II/1/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>>. Acesso em: 28 out. 2015.
- MORRIS, I. *Introduction*. In: SEI, S. *The Pillow Book of Sei Shônagon*. Londres: Penguin, 1971.
- MORRIS, I. *The World of the Shining Prince*. Nova Iorque: Vintage Books, 2013.
- MORRIS, M. *Sei Shonagon's Poetic Catalogues*. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, v.40, n.1, (Jun. 1980), p.5–54. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2718916>. Acesso em: 13 mar. 2010.
- MOSTOW, J. *Mother Tongue and Father Script: the relationship of Sei Shônagon and Murasaki Shikibu to their Fathers and Chinese Letters*. In: COPELAND, R.; RAMIREZ-CHRISTENSEN, E. (Eds.). *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*. Honolulu: University of Hawai'i, 2001. p.115–142.

MOURÃO, M. Cinema e Novas Tecnologias: conversa com Peter Greenaway. In: MACIEL, M. (Org.). **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: UNIMARCO, 2004. p.179–190.

MURAKAMI, H. **Norwegian Wood**. Tradução de Jefferson TEIXEIRA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MURASAKI, S. **Murasaki Shikibu Nikki**. In: IZUMI, S.; MURASAKI, S.; Filha de SUGAWARA no Takasue; et al. **Izumi Shikibu Nikki, Murasaki Shikibu Nikki, Sarashina Nikki, Sanuki no Suke Nikki**. Tóquio: Shôgakukan, 1997.

MURASAKI, S. **O Romance do Genji I**. Tradução, prefácio e notas de Carlos de OLIVEIRA. Lisboa: Relógio d'Água, 2008a.

MURASAKI, S. **O Romance do Genji II**. Tradução, prefácio e notas de Carlos de OLIVEIRA. Lisboa: Relógio d'Água, 2008b.

MURASAKI, S. **The Tale of Genji**. Tradução, introdução, apêndices e notas de Royall TYLER. Nova Iorque: Penguin, 2001.

NABOKOV, V. **King, Queen, Knave**. Nova Iorque: Vintage International, 1989.

NAGAE, N. A Voz Narrativa e os Poemas nos Diários Literários Japoneses *Tosa Nikki* e *Izumi Shikibu Nikki*. **Estudos Japoneses (USP)**, v.27, p.145–160, 2007.

NAGAE, N. **De Katai a Dazai**: apontamentos para uma morfologia do romance do eu. 2006. 233 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-14052007-151503/>. Acesso em: 6 ago. 2014.

NAGAI, K. *Kaisetsu*. In: SEI, S. **Makura no Sôshi**. *Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû*, v.18. Edição de KURA Toshinori. Tradução e notas de MATSUO Satoshi. Introdução e apêndices de NAGAI Kazuko. 7ª. edição. Tóquio: Shôgakukan, 2011. p. 475–509.

NAKAEMA, O. **Os Recursos Retóricos na Obra Kokin'wakashû (Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje)**: Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso *Kakekotoba*. 2012. 274 p. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-06122012-151442/publico/2012_OliviaYumiNakaema_VCorr.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2013.

NASCIMENTO, E. Essas “Coisas que fazem o coração bater mais forte”. In: MACIEL, M. (org.). **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco, 2004. p.29–48.

NATSUME, S. **Eu sou um Gato**. Tradução de Jefferson TEIXEIRA. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

NICKERSON, P. *The Meaning of Matrilocality. Kinship, Property, and Politics in Mid-Heian*. **Monumenta Nipponica**, Tóquio, v.48, n.4, dez.–mar. 1993, p.429–467. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2385292>. Acesso em: 23 maio 2011.

- NOJIRI, A. (Org.). **Maravilhas do Conto Japonês**. Traduções de Albertino PINHEIRO JÚNIOR, Antônio NOJIRI, Fuyou KOYAMA, Henrique SANTO, José YAMASHIRO, Katsunori WAKISAKA, Konoske OSEKI, Shinobu SAIKI, Teiiti SUZUKI, Yoshihiro WATANABE, José Paulo PAES e Rolando Roque da SILVA. São Paulo: Cultrix, 1962.
- NORRIS, C. *Derrida*. Londres: Harper Collins, 1987.
- NUTU, L. *The Seduction of Word(s) and Flesh and the Desire of God: John's Prologue, The Pillow Book, and Poststructuralism*. *Biblical Interpretation*, v.11, n.1, p.79-97, 2003.
- ORTIZ, R. Aluísio de Azevedo e o Japão: uma apreciação crítica. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, São Paulo, n.9, v.2, out. 1997, p.79-95.
- ORWELL, G. *A Collection of Essays*. Orlando: Harvest, 1981.
- OTA, J.; CORDARO, M. Sobre cargos, títulos, funções e atribuições. In: SEI, S. **O Livro do Travesseiro**. Tradução de G. WAKISAKA, J. OTA, L. HASHIMOTO, L. YOSHIDA e M. CORDARO. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 549-561.
- OXFORD Dictionaries**. *Pizzazz*. Oxford: Oxford University, s/d. Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/pizzazz>. Acesso em: 15 ago. 2015.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PESSOA, F. **O Eu Profundo e os Outros Eus**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.
- PETERSEN, G. *The moon in the water: understanding Tanizaki, Kawabata and Mishima*. Honolulu: University of Hawai'i, 1992.
- PIGEOT, J. *La liste éclatée : tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne*. *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1990, n.12, p.109-138. Disponível em: <www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/oroc_0754-5010_1990_num_12_12_959>. Acesso em: 19 nov. 2014.
- PIGNATARI, D. *Concrete Poetry: a brief structural-historical guideline*. *Poetics Today*, v.3, n.3, *Poetics of the Avant-Garde* (1982), p.189-195.
- PLATÃO. **Fedro**, ou da beleza. Tradução e notas de Pinharanda GOMES. 6. ed. Lisboa: Guimarães, 2000.
- PLATÃO. O Banquete. In: PLATÃO. **Diálogos**. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril, 1997. (Coleção Os Pensadores, 1). p.31-103.
- PRADO, P. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, O. **Obras completas: Poesias Reunidas**, v.7. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1972. p.5-9.
- PRICE, D. *Poetry, Tales, and Literary Subjectivity in The Kagerô Diary*. Los Angeles: UCLA, 2013. Disponível em: <www.library.ucla.edu/sites/default/files/Price2013.pdf>. Acesso em: 5 set. 2014.

- PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1994.
- PROUST, M. *Du Côté de chez Swann*. Paris: Le Livre de Poche, 1992.
- PROUST, M. *Sodome et Gomorrhe*. Paris: Le Livre de Poche, 1993.
- RAMIREZ-CHRISTENSEN, E. *Introduction*. In: COPELAND, R.; RAMIREZ-CHRISTENSEN, E. (Eds.). *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*. Honolulu: University of Hawai'i, 2001. p.1–24.
- RAMIREZ-CHRISTENSEN, E. *Self-Representation and the Patriarchy in Heian Female Memoirs*. In: COPELAND, R.; RAMIREZ-CHRISTENSEN, E. (Eds.). *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*. Honolulu: University of Hawai'i, 2001. p.49–88.
- RAN (título original: *Ran*). Direção de KUROSAWA Akira. Produção de Serge SILBERMAN e HARA Masato. Roteiro de KUROSAWA Akira, OGUNI Hideo e IDE Masato. 1985. 1 filme (160min), son., color.
- RAUD, R. *The Heian Literary System: a tentative model*. In: HOCKX, M.; SMITS, I. (Orgs.). *Reading East Asian Writing: The Limits of Literary Theory*. London: Routledge, 2003. p.92–116.
- REISCHAUER, E.; CRAIG, A. *Japan — Tradition & Transformation*. Tóquio: Tuttle, 1978.
- RETORNO a *Howards End* (Título original: *Howards End*). Direção de James IVORY. Produção de Ismail MERCHANT. Roteiro de Ruth Praver JHABVALA, baseado no livro *Howards End*, de E.M. FORSTER. 1992. 1 filme (140min), son., color.
- RICHARDSON, E. *Architectural Painting in the Netherlands*. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*. Apr. 1937, v.16, n.7, p.106–113. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41501178>>. Acesso em: 23 jun. 2015.
- RODD, L. *Introduction*. In: *KOKINSHŪ — a collection of poems ancient and modern*. Tradução e notas de Laurel RODD e Mary HENKENIUS. Princeton: Princeton University, 1984. p.3–34.
- RONDA da Noite, A (Título original: *Nightwatching*). Direção de Peter GREENAWAY. Produção de Kees KASANDER. Roteiro de Peter GREENAWAY. 2007. 1 filme (134min), son., color.
- ROUSSEAU, J. Ensaio sobre a Origem das Línguas. In: ROUSSEAU, J. *Rousseau*. Tradução de Lourdes Santos MACHADO. São Paulo: Abril, 1997. (Coleção Os Pensadores, 24). p.259–332.
- SAID, E. *Orientalism — with a new afterword*. Nova Iorque: Random House, 1994.
- SARLO, B. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Tradução de Samuel TITAN Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SAUSSY, E. *Fenollosa Compounded: a discrimination*. In: SAUSSY, H.; STALLING, J.; KLEIN, L. (Eds.). *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, a critical edition*. Nova Iorque: Fordham University, 2008. p.1–40.
- SCHMIDT, R. Alteridade planetária: a reinvenção da literatura comparada. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v.7, p.113–130, 2005.

- SCHMIDT, R. Cãnone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. *El Hilo de la Fábula*, v.10, p.59–74, 2012.
- SCHMIDT, R. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. *Estudos Feministas*. v.14, n. 3, p.765–799. Florianópolis, setembro–dezembro, 2006. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a11v14n3.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2012.
- SCHUMANN, D. *Enumerative Style and its Significance in Whitman, Rilke, Werfel*. *Modern Language Quarterly*, v.3, n.2,; p.171–204, jun. 1942.
- SEELEY, C. *A History of Writing in Japan*. Leiden: Brill, 1990.
- SEI, S. *El Libro de la Almohada de la Dama Sei Shônagon*. Tradução de Iván PINTO Román, Osvaldo GAVIDIA Cannon e Hiroko SHIMONO. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- SEI, S. *El Libro de la Almohada*. Tradução de Jorge Luis BORGES e María KODAMA. Madri: Alianza, 2004.
- SEI, S. *El Libro de la Almohada*. Tradução e notas de Amália SATO. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- SEI, S. *Makura no Sôshi*. Notas de IKEDA Kikan. Tóquio: Iwanami Bunko, 1994.
- SEI, S. *Makura no Sôshi*. *Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû*, v.18. Edição de KURA Toshinori. Tradução de MATSUO Satoshi. Introdução, notas e apêndices de NAGAI Kazuko. 7ª. edição. Tóquio: Shôgakukan, 2011.
- SEI, S. *Notes de Chevet*. Tradução e notas de André BEAUJARD. Paris: Gallimard, 2000.
- SEI, S. *O Livro de Travesseiro*. Traduzido por Andrei CUNHA. Porto Alegre: Escritos, 2008.
- SEI, S. *O Livro do Travesseiro*. Tradução de G. WAKISAKA, J. OTA, L. HASHIMOTO, L. YOSHIDA e M. CORDARO. São Paulo: Editora 34, 2013.
- SEI, S. *The Pillow Book — The Diary of a Courtesan in Tenth Century Japan*. Tradução e notas de Arthur WALEY. Introdução e revisão de Dennis WASHBURN. Tóquio: Tuttle, 2011.
- SEI, S. *The Pillow Book of Sei Shônagon*. Tradução, introdução e notas de Ivan MORRIS. Londres: Penguin, 1971.
- SEI, S. *The Pillow Book*. Tradução, introdução e notas de Meredith MCKINNEY. Londres: Penguin, 2006.
- SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*. In: SHAKESPEARE, W. *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres: Chancellor, 1990b. p.733–762.
- SHAKESPEARE, W. *The Tempest*. In: SHAKESPEARE, W. *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres: Chancellor, 1990a. p.11–33.
- SHAKESPEARE, W. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. In: SHAKESPEARE, W. *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres: Chancellor, 1990c. p.832–868.

- SHIMON, M. A natureza como recurso para expressão do sentimento humano — uma tradição da concepção estética japonesa. *Transversões*. Anais do I Colóquio Sul de Literatura Comparada. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.319–323.
- SHIMON, M. **Concepção estética de Kawabata Yasunari em *Tanagokoro no Shôsetsu*** — Contos que cabem na palma da mão. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- SHIMON, M.; CUNHA, A. **História da Literatura Clássica Japonesa** — uma introdução. Porto Alegre: manuscrito inédito, 2014.
- SHIMONO, M. *Prefacio*. In: SEI, S. *El Libro de la Almohada de la Dama Sei Shônagon*. Tradução de Iván PINTO Román, Osvaldo GAVIDIA Cannon e Hiroko SHIMONO. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. p.13–24.
- SHIRANE, H. *Japan and the Culture of the Four Seasons: an anthology, beginnings to 1600*. New York: Columbia University, 2012a.
- SHIRANE, H. *The Bridge of Dreams: a poetics of 'The Tale of Genji'*. Palo Alto: Stanford University, 1987.
- SHIRANE, H. *Traditional Japanese Literature: Nature, Literature, and the Arts*. New York: Columbia University, 2012b.
- SHIRANE, H.; SUZUKI, T. (Eds.). *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*. Palo Alto: Stanford University, 2000.
- SHIVELY, D.; MCCULLOUGH, W. *Introduction*. In: SHIVELY, D.; MCCULLOUGH, W. *The Cambridge History of Japan*, v.2. Cambridge: Cambridge University, 2008. p.1–19.
- SINEDINO, G. Comentários e Notas. In: CONFÚCIO. **Os Analectos**. Tradução, comentário e notas de Giorgio SINEDINO. São Paulo: UNESP, 2012.
- SMITH, B. *Contingencies of Value*. Cambridge: Harvard University, 1988.
- SMITH, R. *Ancestor Worship*. **Kodansha Encyclopædia of Japan**, v.1. Tóquio: Kodansha, 1983. p.54–55.
- SPIELMANN, Y. *Intermedia in Electronic Images*. *Leonardo*, 2001, v.34, n.1, Feb. 2001, p.55–61.
- SPITZER, L. *La Enumeración Caótica en la Poesía Moderna*. Tradução de Raimundo LIDA. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1945.
- SPIVAK, G. *Rethinking Comparativism*. *New Literary History*, 2009, v.40, p.609–626.
- STEINER, G. *After Babel — aspects of language and translation*. New York: Oxford University, 1992.
- STEVENS, W. **Poemas**. Seleção, tradução e introdução de Paulo Henriques BRITTO. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SUZUKI, T. A Montagem do texto “Ideograma: lógica, poesia e linguagem”. *Revista USP*, São Paulo, v.27, p.82–89, 1995.

- TALE of the Heike, The.** Tradução e notas de Helen Craig McCullough. Stanford: Stanford University, 1988.
- TESTA, B. *Tabula for a Catastrophe: Peter Greenaway's The Falls and Foucault's Heterotopia.* In: WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. (Org.). **Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema.** Plymouth: Scarecrow, 2008. p. 79–112.
- THEOBALD, U. *Daxu.* In: **ChinaKnowledge.de — an encyclopaedia on Chinese history, literature and art.** 2010. Disponível em: <<http://www.chinaknowledge.de/Literature/Classics/shijing.html#daxu>>. Acesso em: 4 dez. 2015.
- THOMETZ, K. *From the library of Diana Vreeland. Books are weapons,* Nova Iorque, mar. 2012. Disponível em: <<http://www.the-private-library.com/2012/03/27/from-the-library-of-diana-vreeland-2/>>. Acesso em: 13 ago. 2015.
- TOKUNAGA, S. [N.]. **Rua sem Sol.** Tradução atribuída a Jorge AMADO. São Paulo: Brasiliense, 1945.
- TOURY, G. Em busca de Leis para a Atuação Tradutória. Tradução de Erica SCHULTZ. **Cadernos de Tradução**, n.14, Porto Alegre, 2001. p.19–37.
- TRUFFAUT, F. *André Bazin ou l'initiation à la critique. Truffaut par Truffaut.* Paris: Cinémathèque Française, 2014. Disponível em: <<http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php>>. Acesso em: 13 jul. 2015.
- TRUFFAUT, F.; SCOTT, H. **Hitchcock/Truffaut.** Nova Iorque: Touchstone, 1985.
- UEDA, A. **Contos da Chuva e da Lua.** Tradução de Neide Hissae NAGAE, Elisa Mie NISHIKITO, Tae SUZUKI, Geny WAKISAKA, Kanami HIRAI, Luís Fabio M. R. MIETTO e Luiza Nana YOSHIDA. São Paulo: USP, Centro de Estudos Japoneses, 1996.
- ÚLTIMA Tempestade, A** (Título original: **Prospero's Books**). Direção de Peter GREENAWAY. Produção de Kees KASANDER. Roteiro de Peter GREENAWAY, adaptado da obra **The Tempest**, de William SHAKESPEARE. 1991 (produção); s/d (DVD). 1 filme (123min), DVD, son., color.
- UNESCO. *Midokanpakuki: the original handwritten diary of Fujiwara no Michinaga. Memory of the World.* 2013. Disponível em: <www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-5/midokanpakuki-the-original-handwritten-diary-of-fujiwara-no-michinaga/>. Acesso em: 3 ago. 2014.
- UNESCO. UNESCO, 70 anos, mais atual que nunca. **UNESCO no Brasil.** 13 nov. 2015. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/about-this-office/single-view/news/unesco_at_70_is_more_current_than_ever/#.VkzIzPmrSUL>. Acesso em: 18 nov. 2015.
- URY, M. *Chinese Learning and Intellectual Life.* In: SHIVELY, D.; MCCULLOUGH, W. **The Cambridge History of Japan**, v.2. Cambridge: Cambridge University, 2008. p.341–389.

VENUTI, L. A Tradução e a formação de identidades culturais. Tradução de Lenita ESTEVES. In: SIGNORINI, I. (Org.). **Lingua(gem) e Identidade**: elementos pra uma discussão do campo aplicado. Campinas: Mercado das Letras, 1997. p.173–200.

VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2000.

VESTÍGIOS do Dia, Os (Título original: *The Remains of the Day*). Direção de James IVORY. Produção de Ismail MERCHANT. Roteiro de Ruth Praver JHABVALA, baseado no livro *The Remains of the Day*, de Kazuo ISHIGURO. 1993. 1 filme (134min), son., color.

VIDAL, G. Quem faz o Cinema?. In: VIDAL, G. **De Fato e de Ficção** — Ensaio contra a Corrente. Tradução de Heloisa JAHN. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.70–89.

VREELAND, D. *Diana Vreeland asks, Why don't you?*. *Harper's Bazaar*, Nova Iorque, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.harpersbazaar.com/culture/features/a2620/diana-vreeland-why-dont-you/>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

VREELAND, D. *The divine Mrs. V*. *New York Magazine*. Nova Iorque, nov. 2002. Disponível em: <http://nymag.com/nymetro/shopping/fashion/features/n_7930/>. Acesso em: 13 ago. 2015.

WAISMAN, S. **Borges y la Traducción**. Tradução do inglês ao castelhano de Marcelo COHEN. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

WAKISAKA, G. A Poética de *Kokin'wakashû*. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n.17, 1997. p.55–70.

WAKISAKA, G. *Hôjôki*: Ensaio de um Budista em Retiro. **Estudos japoneses**, São Paulo, v.4, 1984. p. 17–37.

WAKISAKA, G. *Man'yôshû* — vereda do poema clássico japonês. São Paulo: Hucitec, 1992.

WAKISAKA, G. Sobre o 'makura kotoba'. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n.2, 1979. p.23–32.

WAKISAKA, G.; CORDARO, M. Sobre a obra, a autora, o contexto e a tradução. SEI, S. **O Livro do Travesseiro**. Tradução de G. WAKISAKA, J. OTA, L. HASHIMOTO, L. YOSHIDA e M. CORDARO. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 7–41.

WALEY, A. *Notes*. In: SEI, S. *The Pillow Book — the diary of a courtesan in tenth century Japan*. Tradução e notas de Arthur WALEY. Introdução e revisão de Dennis WASHBURN. Tóquio: Tuttle, 2011.

WALLACE, J. *Objects of Discourse: Memoirs by Women of Heian Japan*. Michigan Monograph Series in Japanese Studies, n. 54. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, 2005.

WASHBURN, D. *Notes*. In: SEI, S. *The Pillow Book — The Diary of a Courtesan in Tenth Century Japan*. Tradução e notas de Arthur WALEY. Introdução e revisão de Dennis WASHBURN. Tóquio: Tuttle, 2011.

WATT, I. **A Ascensão do Romance** — Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard FEIST. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- WHITMAN, W. *The Portable Walt Whitman*. Seleção e notas de Mark Van DOREN. Nova Iorque: Viking, 1973.
- WILLOQUET-MARICONDI, P. *Prospero's Books, Postmodernism, and the Reenchantment of the World*. In: WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. (Orgs.). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Plymouth: Scarecrow, 2008. p. 177–201.
- WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. (Orgs.). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Plymouth: Scarecrow, 2008.
- WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. *Introduction: a Postmodern/Poststructuralist Cinema*. In: WILLOQUET-MARICONDI, P.; ALEMANY-GALWAY, M. (Orgs.). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Plymouth: Scarecrow, 2008. p.xiii–xxxv.
- WOLF, W. *(Inter)mediality and the Study of Literature*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011, v.13, n.3, p.1–10. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789>>. Acesso em: 23 jun. 2015.
- WOOLF, V. *A Room of One's Own*. Adelaide: University of Adelaide Library, 2015.
- WOOLF, V. *The Tale of Genji*. In: WOOLF, V. *The Essays of Virginia Woolf*, v.4, 1925–1928. Nova Iorque: Harcourt, 1994. p.164–169.
- WOOLF, V. *Women and Fiction*. In: WOOLF, V. *Granite and Rainbow — essays by Virginia Woolf*. Nova Iorque: Harcourt, 1958. p.76–84.
- WOOLF, V. *Women and Fiction*. *The Forum*, March 1929, p.179–187. Disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/Forum-1929mar>>. Acesso em: 10 dez. 2014.
- XAVIER, V. *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*. Curitiba: Módulo 3, 1986.
- YAMASHIRO, J.; COELHO, N. (Org., Trad.). *Árvores Irmãs*. São Paulo: Clube do Livro, 1958.
- YODA, T. *Gender and National Literature — Heian texts in the construction of Japanese modernity*. Durham: Duke University, 2004.
- YODA, T. *Literary History against the National Frame, or Gender and the Emergence of Heian Kana Writing*. *Positions: East Asia Cultures Critique*, Durham, v.8, n.2, set.–dez. 2000, p.465–497. Disponível em: <muse.jhu.edu/journals/positions/v008/8.2yoda.html>. Acesso em: 10 fev. 2014.
- YOSHIDA, L. As quatro estações de Sei Shônagon. *Estudos Japoneses*, v.6. São Paulo: USP, 1986. p. 31–36.
- YOSHIDA, L. Literatura japonesa em língua portuguesa. *Made in Japan*. v.74, 2003, p. 62.
- YOSHIDA, L. Sobre flores, pássaros, vestuário, arquitetura e calendário. In: SEI, Shônagon. *O Livro do Travesseiro*. Tradução de G. WAKISAKA, J. OTA, L. HASHIMOTO, L. YOSHIDA e M. CORDARO. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 563–593.

YOSHIKAWA, E. **Musashi**, v. I, II. Tradução e notas de Leiko GOTODA. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

YUEN, W. K. *On the edge os spaces — Blade Runner, Ghost in the Shell and Hong Kong's Cityscape*. *Science Fiction Studies*, v. 27, n.80, mar. 2000. s/p. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/80/wong80art.htm>>. Acesso em: 5 dez. 2015.

Z00 — Um Z e Dois Zeros (Título original: *A Zed and two Noughts*). Direção de Peter GREENAWAY. Produção de Kees KASANDER e Peter SAINSBURY. Roteiro de Peter GREENAWAY. 1986 (produção); s/d (DVD). 1 filme (112min), DVD, son., color.

Acabou-se de compor em Minion Pro, Calibri Light, Yu ゴシック Light,
Epson 行書体 M e MS 明朝.

Porto Alegre, 11 de março de 2016.

EX O R I E N T E L U X

COPYRIGHT © 2016 ANDREI CUNHA.

USO AUTORIZADO PARA FINS ACADÊMICOS.

O TEXTO CITADO *ONLINE* DEVE FORNECER A FONTE.
