



Gabriela Semensato Ferreira
Marta Ramos Oliveira
Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Vanessa Hack Gatteli(Orgs.)

ESPAÇO / ESPAÇOS
VI Colóquio
Internacional Sul de
Literatura Comparada

ARTIGOS

Porto Alegre
Instituto de Letras UFRGS
2015



**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras**

Jane Tutikian
Diretora

Maria Lúcia Machado de Lorenci
Vice-diretora

Conselho da Editora do Instituto de Letras

Lucia Rebello | Antonio Marcos Sanseverino | Regina Zilberman
Rita Terezinha Schmidt | Ana Zandwais | Pedro de Moraes Garcez
Sérgio de Moura Menuzzi | Gisela Colishonn | Rosalia Angelita Neumann Garcia
José Carlos Baracat Júnior | Luiz Carlos da Silva Schwindt | Félix Bugueño Miranda

**ESPAÇO / ESPAÇOS
VI Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada**

ISBN 978-85-64522-20-6

Gabriela Semensato Ferreira
Marta Ramos Oliveira
Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Vanessa Hack Gatteli
Organizadoras

Andrei Cunha
Ilustrador

Leandro Bierhals Bezerra - Núcleo de Editoração Eletrônica do I. L.
Diagramação e editoração eletrônica

Instituto de Letras - UFRGS
Av. Bento Gonçalves, 9500, Prédio 43221
Porto Alegre, RS - 91540-000
Fone (51) 3308-6711, Fax (51) 3308-7303
iletras@ufrgs.br - www.ufrgs.br/iletras



AUTORIA E MEMÓRIA EM SEI SHÔNAGON
MEMORY AND AUTHORSHIP IN THE PILLOW BOOK

Andrei dos Santos Cunha¹

A única coisa que ainda tinha valor para mim, que ainda era repleta de significado, eram diários e ensaios. A literatura não dizia respeito à narrativa, não versava sobre nada, mas consistia apenas em uma voz, uma voz única e pessoal, uma vida, um rosto, um olhar que se podia encontrar. O que é uma obra de arte, senão o olhar de outra pessoa? Não um olhar acima de nós, tampouco um olhar abaixo de nós, mas um olhar exatamente na mesma altura do nosso. A arte não pode ser experimentada na coletividade, ninguém é capaz de uma coisa dessas, a arte é aquilo com que você fica sozinho. Encontramos esse outro olhar sozinhos.

Karl Ove KNAUSGÅRD, **Um Outro Amor** — Minha Luta, vol.2 (2014) [2010].

ABSTRACT: *The Pillow Book of Sei Shônagon (Japan, X–XI centuries) can be categorized as a memoir, an elegy and a tribute to an era that had already ended at the time of its writing. It is a hybrid text that sits uneasily with depersonalized notions of authorship. MINER (1990) proposes to take into account Japanese poetics as the basis for an interpretation of authorial voice within that context. Japanese poetics is based on the lyric genre, and could be described as closer to DERRIDA’s “il n’y a pas de hors-texte” (1967) than to BARTHES’s (1968) and FOUCAULT’s (1969) “mort de l’auteur”. This paper seeks to discuss the assumptions that allow reading **The Pillow Book** as on the one hand, self-fiction, and on the other hand, as testimonial literature, and how the differences between the uses of reading in Japan and in the West have important consequences for our conception of authorship and truth in the literary text.*

KEYWORDS: *Sei Shônagon, The Pillow Book, authorship.*

RESUMO: *O Livro de Travesseiro, de SEI Shônagon (Japão, séculos X–XI),*

¹ Doutorando em Literatura Comparada pelo PPG/Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) — Orientadora: Rita Terezinha Schmidt. Tradutor Público e Intérprete Comercial de Japonês pela Junta Comercial do Estado do Rio Grande do Sul. Professor de Literatura Japonesa e Tradução do Curso de Bacharelado em Letras — Tradutor Japonês/Português da UFRGS, Instituto de Letras, Departamento de Línguas Modernas, Setor de Japonês, Núcleo de Estudos Japoneses (NEJa). Mestre em Relações Internacionais pela Universidade de Hitotsubashi, Tóquio, Japão. Bolsista do Ministério da Educação do Japão de 1994 a 2001. E-mail: <andrei.cunha@ufrgs.br>.

é um texto de caráter memorial, autobiográfico e elegíaco, uma homenagem e testemunho de uma época que já se encerrara no momento da escritura. É um texto híbrido, que se encaixa com dificuldade em noções despersonalizadas de autor. MINER (1990) propõe que se leve em conta a poética japonesa como base para uma interpretação da voz autoral dessa época e lugar. A poética japonesa, baseada na lírica, estaria mais próxima do “*il n’y a pas de hors-texte*” de DERRIDA (1967) do que da “*mort de l’auteur*” de BARTHES (1968) e FOUCAULT (1969). O presente trabalho busca discutir os pressupostos que permitem ler **O Livro de Travesseiro** como, por um lado, autoficção, e, por outro, como escrita de testemunho, e como as diferenças entre a maneira de ler no Japão e no Ocidente têm consequências importantes para a nossa concepção de autoria e verdade no texto literário.

PALAVRAS-CHAVE: Sei Shônagon, **O Livro de Travesseiro**, autoria.

Silêncio e fragmentação

O caráter fragmentário de **O Livro de Travesseiro** [枕草子, *Makura no Sôshi*], de SEI Shônagon [清少納言] (Japão, séculos X–XI) tem diversas origens. 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.

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). 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.

Uma abordagem possível, portanto, seria a de que não há um **O Livro de Travesseiro** definitivo (há vários). Da 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 apresentações desses textos são produto de diversos tipos de suposições e de leituras de cópias de fragmentos.

O Livro de Travesseiro tem muitos trechos com um formato e temática normalmente associados à literatura de testemunho. Alguns autores chegam ao extremo de afirmar que “se trata de um livro no qual Sei Shônagon abandona por completo sua posição e individualidade frente à obra, e a escreve baseada na determinação e elevada consciência profissional de uma dama de honra” (SHIMONO, 2002, p.15). Esse caráter de documento público e de obra encomiástica se deveria às circunstâncias em que o texto foi escrito:

Enquanto escrevia sua obra, dia a dia seu mundo ia se desmoronando, entre ardis e estratégias, e, ao terminar de escrevê-la, a realidade que seus olhos encontraram foi a morte da Imperatriz Teishi [...], um clã destruído, a ascensão da [rival e] prima Shôshi à dignidade de Imperatriz, e o triste e patético destino de todo aquele que é vencido no mundo da política e desaparece. (SHIMONO, 2002, p.15; minha tradução)

Nesse aspecto, **O Livro de Travesseiro** dialoga intertextualmente com as crônicas históricas da China, de caráter público e laudatório. A atitude shonagônica, “quase patológica”, de veneração de sua senhora — uma acusação de seu tradutor Ivan Morris (1971, p.10) — teria, portanto, uma explicação: era uma exigência do próprio gênero textual. 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 sua facção.

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 figura do *makura*, que nós traduzimos como “travesseiro”, mas que, na verdade, era uma peça de madeira, para apoiar a nuca, à noite (vide FIGURA 1). Muitos desses *makura* possuíam um compartimento ou gaveta, onde se podiam guardar objetos privados, como um caderno ou diário. 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. 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 a lugares e às quatro estações. Essa seria também uma explicação 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.

Prosa poética, diário íntimo, registro público de eventos, testemunho da história, obra encomiástica, tratado de poesia: o travesseiro parece ser muitas coisas ao mesmo tempo, e, de fato, é um pouco fútil tentar estabelecer um gênero textual a que todos os fragmentos pertençam igualmente. 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).



Figura1 — *makura* / *pillow* / travesseiro.

O travesseiro (*makura*) 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 do século XIX mostra a escritora (do século IX) Ono no Komachi, junto à sua roupa de cama. O *makura* se encontra à sua frente (ampliado no detalhe). À esquerda e à direita (acima, detalhe): UTAGAWA Kunisada I (Toyokuni III) (1786–1864). **Pedindo por Chuva** (*Ama-
goi*, 1823). À direita (abaixo): GARDINER, R. *Japan as we saw it* (1892). Vide referências ao final do texto para fonte detalhada.

A palavra brota do coração humano

Tendo sido escrito na virada do século X para o XI d.C., no Japão, **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.

A visão que temos hoje de autor em literatura é um amálgama 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. Além disso, a recepção dessa literatura fora do Japão, já bastante complexa devido a esses fatores, é tingida por questões orientalistas; pelo fato de que a noção de autoria em tradução, historicamente, não é a mesma coisa que a ideia de autoria em literatura vernácula; e, no caso de Sei Shônagon, vem a isso se somar a hostilidade ao não europeu e ao feminino do momento histórico em que sua obra entrou para o sistema literário dito “universal” ou “mundial” (fim do século XIX).

Podemos tentar descrever algumas características do sistema literário doméstico da época em que **O Livro de Travesseiro** foi escrito 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” (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” (id.). No caso do Japão do século X, “todos (homens e mulheres), mesmo os iletrados” podiam ser autores de poesia (id.); e, de fato, o *Man’yōshū*² inclui, dentre outras modalidades bastante heterogêneas, *waka* anônimos de soldados da fronteira; lamentos de mendigos; canções folclóricas; refinadas *chōka* 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. O que pode não ficar claro nessa nossa atitude ocidental moderna de repulsa ao poeta amador, no entanto, é que ela é uma decorrência lógica justamente do culto romântico ao gênio e da especialização dos fazeres no capitalismo, aos quais vêm 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.

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 dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo

2 *Man’yōshū* [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).

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 opor, 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.

Ora, o tipo de crítica que Proust previa e Barthes estabeleceu 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 — afinal, o papel da crítica seria estabelecer uma conexão entre coisas diferentes e, se as coisas já estão interligadas *a priori* de maneira mais ou menos óbvia, a crítica não teria papel nenhum. 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 do 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). 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 apud RAMIREZ-CHRISTENSEN, 2001, p.49). Supostamente, ela seria fruto de “uma preocupação peculiar do homem ocidental [... isto é, a 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”: “a autobiografia pertenceria, portanto, à história pós-copernicana

do humanismo no Ocidente” (id.). A narrativa de Gusdorf é muito semelhante à de Barthes, quando este diz 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”.

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, muitos dos poemas “assinados” das antologias poéticas imperiais do período clássico japonês 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.

Quando Foucault, em 1969 (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” (id., 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” (id., 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” (id., p.10).

O texto autobiográfico ou testemunhal, por sua vez, guarda essa diferença: a vida que é implicada no texto faz parte dele e altera significativamente aquilo que Foucault chama de funcionamento do nome do autor. Assim, se amanhã descobrirmos que Sei Shônagon não trabalhou para a Imperatriz Teishi, ou que ela não estava na Corte Imperial na primavera de 998, sua obra e a ideia que temos dela como autora passarão necessariamente por alterações. Mais ainda: 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 escrito. (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*.)

A construção do cânone japonês inclui necessariamente a figura do autor. Isso talvez se deva ao fato de que — paradoxalmente para nós, acostumados com as exigências de despersonalização que os poetas modernistas se impunham — a poética do Japão tenha se fundado na lírica, e não no drama (MINER, 1990). Miner propõe uma comparação entre a **Poética** de Aristóteles (séc. IV a.C.) e o “Prefácio”³ 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 **Odisséia**); 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.

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** (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 negativamente⁴ (id.). A essa centralidade do lírico no

3 O “Prefácio” aqui referido é o “*Kanajo*” [仮名序, “prefácio em letras japonesas”], de autoria de Ki no Tsurayuki [紀貫之] (872–945), da antologia poética ***Kokin’wakashū*** [古今和歌集, **Antologia de Waka Antigos e Modernos**] (compilação terminada em 913 ou 914). “O prefácio é composto basicamente de cinco partes: a essência do poema *waka* [poema japonês], sua origem, os estilos de poemas, a história do *waka* e o processo de organização da obra ***Kokin’wakashū***” (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 (op.cit.).

4 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

caso japonês, vem-se somar uma concepção clássica daquilo que venha a ser literatura que é bastante distinta da ocidental.

Uma importante consequência para a noção de autoria decorre da centralidade da lírica, uma herança da poética chinesa: as obras de não ficção, os livros de História e tratados religiosos, assim como os textos de cunho confessional, 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 aconteceu⁵.

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’ [作者の言葉, *sakusha no kotoba*]” (id.).

Para que a evolução dessa “presunção de intencionalidade” fique mais clara, vou discutir um exemplo do **Kokin’wakashū**, que é a antologia prefaciada por Tsurayuki e que teve maior impacto sobre as escolhas poéticas e discursivas da geração de Sei Shōnagon. O **Kokin’wakashū** tem um total de 1.111 poemas, distribuídos em 20 volumes⁶, e 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*).

Muitos poemas do **Kokin’wakashū** apresentam aquilo que eu chamei anteriormente de “parafernália autoral”. Uma antologia ambiciosa como essa necessita se basear em muitas fontes documentais. Dentre elas, encontravam-se relatos de eventos que envolviam a composição de poesia, arquivos de particulares, álbuns de poemas pertencentes a indivíduos ou a uma família,

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.).

5 Encontramos a noção de intencionalidade, por exemplo, na página de abertura do “Grande Prefácio” do **Shijing** [詩經], ou **Clássicos da Poesia** (China, séculos XI a VI a.C.).

6 A edição crítica da Shōgakukan tem aproximadamente 500 páginas com poemas e um total de 578 páginas (cf. **KOKIN’WAKASHŪ**, 1995).

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. 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. 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 lágrimas⁷
(minha tradução)*

Okikaze era membro da Corte e é considerado como um dos “36 gênios poéticos”. Aqui, seria interessante traçar um paralelo entre a maneira como um “típico” “leitor barthesiano” e um “leitor japonês” fariam uso desse poema⁸. 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 ocidental, como a

7 “親のまもりける人のむすめに、いと忍びに逢ひてもら言ひける間に、「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うかぶもくづなりけり”.

8 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 aquelle 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).

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 consagrado. (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 maior ênfase a essa compreensão.) 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. Lido fora de seu contexto, o poema terá significados muito distintos.

A autora e o livro

A questão da autoria em **O Livro de Travesseiro**, portanto, tem muitas camadas e precisa ser tratada em sua complexidade. Hoje, Sei Shônagon é uma autora de um livro traduzido para mais de uma dúzia 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 tentativa, 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 à 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, ordenador⁹. Ele estaria mais próximo da ideia borgueana 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”

⁹ 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.

(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, p.xix).

Essa oposição binária 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 aquilo que Jakobson chamava de “dominante poética”. 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, mas que ela sufoca em nome do pai. Associada a essa mudez, eu detecto algo que Susan Gubar (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. Isso fica claro no caso de Sei Shônagon, que se acredita incapaz de dizer um poema de circunstâncias, por outro lado, se atualiza como autora e personagem na narração de sua produção poética de caráter privado.

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, ao mesmo tempo, para 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.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario LARANJEIRA. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.65–70.
- BORGES, J.L. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BRESSANE, R. De quando a banalidade do “eu” soa épica. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**: Suplemento Cultural. Pernambuco, 02 out. 2014. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/46-resenha/1265-de-quando-a-banalidade-do-eu-soa-epica.html>>. Acesso em: 02 fev. 2015.
- 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.
- FOUCAULT, M. *Qu'est-ce qu'un auteur?* **Revue de Psychanalyse Littoral**, Paris, n.9, p.3–37. jun. 1983.
- GARDINER, R. **Japan as we saw it**. Boston: Rand Avery Supply Co., 1892. Disponível em: THE BRITISH LIBRARY PHOTOSTREAM; <<https://www.flickr.com/photos/britishlibrary/11123688543/in/photostream/>>. Acesso em: 9 dez. 2014. Ilustração, p.94.
- 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.
- IVANOVA, G. **Knowing Women: Sei Shônagon's Makura no Sôshi in Early-Modern Japan**, 2012. Faculty of Graduate Studies, Asian Studies, University of British Columbia, Vancouver. Tese de Doutorado. Disponível em: <<hdl.handle.net/2429/42801>>. 238 fl. Acesso em: 22 ago. 2014.
- KOKIN'WAKASHÛ**. *ShinpenNihon Koten Bungaku Zenshû*, v.11. Edição crítica de UENO Akio. Introdução, notas, apêndices e tradução de OZAWA Masao e MATSUDA Shigeho. Tóquio: Shôgakukan, 1995. [新編日本古典文学全集 11 『古今和歌集』 / 校注・訳者 — 小沢正夫, 松田成穂 / 発行者 — 上野明雄 / 発行所 — 小学館]
- 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.
- 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 mai. 2014.
- MATOS, G. **Obras Completas de Gregório de Matos — Sacra, Lírica, Satírica, Burlesca**, v.VIII. Salvador: Janaína, 1968.

- MINER, E. *Comparative Poetics: an intercultural essay on theories of literature*. Nova Jérsei: Princeton University, 1990.
- MORRIS, I. *Introduction*. In: *The Pillow Book of Sei Shônagon*. Londres: Penguin, 1971. p.9–19.
- NAKAEMA, O. **Os Recursos Retóricos na Obra Kokinwakashû (Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje)**: Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso *Kakekotoba*. 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.
- PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1994.
- 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.
- SEI, S. **Makura no Sôshi**. *ShinpenNihon 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 (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]
- SEI, S. **O Livro do Travesseiro**. Tradução de G. WAKISAKA, J. OTA, L. HASHIMOTO, L. YOSHIDA e M. CORDARO. São Paulo: Editora 34, 2013.
- SHIMONO, M. *Prefacio*. In: SEI, S. *El Libro de la Almohada de la Dama Sei Shônagon*. Tradução de Iván PINTO ROMÁN, Osvaldo GAVIDIA CANNONE Hiroko SHIMONO. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. p.13–24.
- UTAGAWA Kunisada I (Toyokuni III) (1786–1864). “Pedindo por Chuva” (*Amagoi*), da série “**Belezas de Hoje vestidas de Sete Komachi**” (*Tôsei Bijin Nana Komachi*) (1823). Disponível em: MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON; <<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.
- WAKISAKA, G. A Poética de *Kokin'wakashû*. *Estudos Japoneses*, São Paulo, n.17, 1997. p.55–70.