

INTERTEXTUALIDADE NA POESIA JAPONESA FEMININA: Ono no Komachi em Akiko Yosano e Machi Tawara

INTERTEXTUALITY IN JAPANESE FEMALE POETRY: Ono no Komachi in Akiko Yosano and Machi Tawara

Paula Lobão Barroso de SOUZA (UnB)

Alice Tamie JOKO (UnB)

RESUMO: A literatura opera como um instrumento de representação e construção da realidade. Entretanto, muito daquilo que se foi escrito e posto como verdade é e será relido, reinterpretado e reescrito de acordo com a visão de uma época, gerando uma nova realidade distinta da anterior. Vê-se, portanto, na literatura, um ciclo sem fim de construções e desconstruções de realidades a partir do choque entre as vozes de quem a lê. A partir do questionamento do quanto do "outro" pode-se avistar no hoje, investigou-se a presença e a influência de Ono no Komachi na literatura japonesa sob um prisma atemporal. Tomaram-se três poemas como universo de amostra: um da poeta clássica Ono no Komachi, um da poeta moderna Akiko Yosano e um da poeta contemporânea Machi Tawara. Por meio de traduções e análises intertextuais entre tais poemas, estas fundamentadas basicamente na teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, demonstrou-se que tanto as temáticas expressas no poema da poeta clássica quanto seu entendimento acerca desses temas são vistos e aplicados em obras vigentes. Ademais, mediante fichamentos de livros e artigos, identificou-se que certas retratações de Ono no Komachi, construídas através de lendas e peças de Nô a seu respeito, ainda permanecem arraigadas na sociedade japonesa atual.

PALAVRAS-CHAVE: Ono no Komachi. Poesia japonesa. Intertextualidade. Akiko Yosano. Machi Tawara.

Introdução

O ser humano utiliza-se das palavras para se comunicar, relatar fatos ocorrentes e expressar pensamentos. Pode-se olhar para um texto e ver suas propriedades linguísticas, olhar o detrás da morfologia e das estruturas sintáticas. Entretanto, ao observar a natureza literária de um texto, percebe-se o uso da linguagem para expressar algo muito maior: a literatura registra, reflete e interpreta a vida.

Desde o *Kojiki* — o livro mais antigo sobre a história do Japão —, a literatura japonesa age não só como um instrumento de representação da realidade como também de construção dessa mesma; muito do que se é atualmente só se tornou verdade ou certeza a partir do momento em que foi escrito. Contudo, a realidade projetada pelas palavras sempre possuirá um caráter mutável, visto que de uma mesma palavra podem ser dadas múltiplas interpretações. Muito daquilo que se foi escrito e posto como verdade é e será relido, reinterpretado e reescrito de acordo com a visão de uma época, gerando uma nova realidade distinta da anterior. Vê-se, portanto, na literatura, um ciclo sem fim de construções e desconstruções de realidades a partir do choque entre as vozes de quem a lê.

A partir desse ponto de vista, questiona-se o quanto do "outro" avista-se hoje. Afinal, é possível reconhecer as vozes e realidades de antigos escritores e poetas em obras posteriores à sua época? Este artigo foi construído como uma forma resumida do trabalho de conclusão de curso que tem por foco principal Ono no

Komachi, e no qual a intertextualidade agiu como ferramenta para averiguar a presença da autora na literatura japonesa sob um aspecto atemporal.

1 Metodologia de pesquisa

Esta pesquisa é de caráter bibliográfico, com uma amostra restrita, apesar de um amplo escopo para uma escolha para comparação. Os procedimentos consistiram de resumos e fichamentos de artigos e livros (inclusive recursos disponibilizados em meio eletrônico), além de traduções e análises intertextuais.

O universo da amostra abrange um poema de Ono no Komachi que se encontra na obra *Kokin Wakashû* — também encontrado na coletânea *Hyakunin Isshu* —, um poema de Akiko Yosano da obra *Hakuôshû*, e um poema de Machi Tawara da obra *Sarada Kinenbi*.

Com a versão em português do poema de Ono no Komachi são realizadas análises intertextuais — fundamentadas, essencialmente, na teoria da intertextualidade de Julia Kristeva e seguindo o modelo apresentado no trabalho de Antonio Carlos Rodrigues de Freitas (2011) — com poemas das poetisas japonesas moderna, Akiko Yosano, e contemporânea, Machi Tawara. Importante ressaltar que, para esse procedimento intertextual, foi necessário um estudo das representações de Ono no Komachi ao longo da história, focando basicamente nas múltiplas retratações de Komachi nas peças de *Nô* e nas fontes que as influenciaram.

2 Fundamentação Teórica

2.1 Intertextualidade

Para entender o que é intertextualidade é necessário, em primeiro lugar, definir o que é "texto". Para introduzir a noção de texto, Silva (2003) remete a conceitos como signos e sistemas semióticos, os quais estão diretamente entrelaçados, dado que a semiótica estuda os signos e a produção de significados (processo de significação). Além dos componentes usuais dos signos — parte material (significante) e conceito acerca deste (significado) —, é inserido o conceito de significância, que seria uma atividade metonímica onde o significado de um signo gera outro signo, que gera outro signo, e assim infinitamente.

Considerando tais elementos, o texto seria qualquer coisa (seja qual for o sistema semiótico) capaz de gerar significância, mas a qual só acontecerá com a interação entre o leitor e a obra e diversos outros fatores. Assim sendo, "[...] o texto implica, inevitavelmente, integrar-se-lhe, adentrar uma complexa e, praticamente, incontrolável rede de significações" (Ibid., p.212).

A palavra intertextualidade, a partir da sua raiz latina, denomina uma relação entre textos e, antes mesmo da origem do termo, o cruzamento entre textos já era percebido pela literatura comparada (CORRALES, 2010). Ademais, se remetermos ao conceito de significância acima, há pouca diferença em relação à intertextualidade (SILVA, 2003).

Antes da cunhagem do termo "intertextualidade", Bakhtin já tratava de conceito semelhante, o que chamara de "dialogismo". Para ele, todo discurso mantém um diálogo interno e externo à obra; sempre estarão presentes pelo menos duas vozes — a do sujeito que escreve e a do autor que o imita —, que dialogam entre si. "Nas palavras do filósofo, todo discurso constitui-se perante o outro e não

sobre si mesmo. Na voz de qualquer falante, sempre encontramos a voz do outro, pois é "o outro" que nos define, que nos completa" (FREITAS, 2011, p.29).

Foi o que Bakhtin chamou de "dialogismo" que a semioticista Julia Kristeva chamou de "intertextualidade". Entretanto, enquanto o conceito de Bakhtin é baseado no exercício da língua em situações sociais específicas, a concepção de Kristeva prioriza o texto e a textualidade. Para a semioticista, o texto é composto por um eixo vertical — relação entre textos/intertextualidade — e um eixo horizontal — relação entre o autor e o leitor —. Portanto, a intertextualidade compreende uma análise entre as relações recíprocas de textos onde a formação de seu significado dá-se através do diálogo que advém do texto com o leitor (RAJ, 2015). Freitas (2011) comenta que, para Kristeva, a intertextualidade depende do conhecimento prévio e do reconhecimento do leitor acerca de outros textos ou fragmentos que tenham relação com o texto lido. Quanto à definição da semioticista, infere-se que todo texto sempre é criado a partir de outros, não havendo, pois, um texto completamente original. O escritor constrói a sua originalidade a partir de um conteúdo apreendido, dando nova "moldura" ao que foi dito antes, esta feita com seu próprio estilo.

2.2 Poesia Japonesa

Apesar do poema já existir na antiguidade, ele só começa a ser propagado no Período Nara (WAKISAKA, 1997) e, logo em seguida, no Período Heian, a poesia tornou-se um importante componente da vida na corte (MULLER, 2001). Em sua obra, Frédéric (2008) explica que a poesia japonesa, comumente chamada de *waka*, é classificada conforme o número de sílabas e a disposição delas. Todavia, salvo os *tanka* (poemas de trinta e uma sílabas em cinco versos de 5, 7, 5, 7, 7 sílabas) e os *chôka* (chamados de poemas longos, não possuem um número exato de versículos, mas cada versículo segue o padrão de dois versos com 5 e 7 sílabas), as demais formas desapareceram no século IX. Atualmente, aos *tanka* aplica-se o termo *waka* — um sentido restrito em comparação com a definição ampla de poesia japonesa clássica (Idem).

O *waka* foca-se somente em uma ou duas imagens para transmitir um forte significado; emoções e ideias abstratas são frequentemente simbolizadas por meio de imagens reais. Desse modo, quase todos os poemas fazem referência à natureza, às estações do ano, ao tempo (clima) e/ou à hora do dia, visto que são pontos de grande impacto no espírito e entendimento da cultura japonesa. Essas referências são carregadas de conotações adicionais de caráter emocional, alusivo ou histórico que acrescentam várias camadas de significado ao poema (WATSON, 2012).

Sekine (2006) comenta sobre a alegação de Ueda Miyoji ao caracterizar o *tanka* como um gênero rico em musicalidade, sem contato com a realidade. Ueda defende que, a partir da obra *Kokinshû*, este gênero tradicionalmente põe em destaque as emoções íntimas do poeta, sem interação com a realidade externa, mas que os poetas modernos de *tanka* têm buscado reformular esse sentimentalismo subjetivo enfatizando a importância do *shasei*, ou seja, a projeção da realidade, da vida.

Shûjihô:

Os *shûjihô*, também chamados de *retorikku*, são os chamados recursos retóricos da língua japonesa, ou seja, técnicas de linguagem que ornamentam o

texto (NAKAEMA, 2012). Para Tavares (1996), tais recursos são de fundamental importância, uma vez que funcionam como modos de expressão humana e passam determinada tradição cultural.

Em sua dissertação, Nakaema (2012) demonstra que não há consenso acerca de quais seriam os *shûjihô* da literatura clássica japonesa. Ao presente trabalho aplica-se a classificação de Tani (2006, apud NAKAEMA, 2012), que os divide em *kakekotoba*, *makurakotoba*, *jokotoba*, *engo* e *honkadori*. Os três primeiros são de fundamental importância no processo tradutório, mas, como o foco deste artigo é a interpretação, atentar-se-á somente aos dois últimos recursos.

Engo é nada menos que uma associação de palavras onde a relação entre elas remete a uma palavra ou situação anterior, frequentemente fornecendo uma nova dimensão de significado (MINER, 1968). Segundo Tani (2006, apud NAKAEMA, 2012), a natureza do *engo* é de contribuir para a composição do sentido de modo secundário, não abordando o tema principal do poema. Ainda que a relação entre as palavras que integram o *engo* seja uma consequência de seu significado, é necessário o conhecimento do coletivo, dado que sua aplicação deriva do costume.

De acordo com Frédéric (2008), o *honkadori* consiste de uma técnica fundamentada em pegar versos (um ou dois) de um antigo poema para colocá-los em um novo. Com isso, os poetas reviviam no leitor um fato antigo ou uma recordação. Em seu artigo, Tsukamoto (2004) refere-se ao *honkadori* como "a arte da citação", onde a citação de um antigo poema torna uma situação atual emocionalmente mais explícita e, conseqüentemente, a situação transforma-se em uma representação do antigo poema. Além disso, pode-se reformular o antigo poema e tornar a própria reformulação um objeto de apreciação. Apesar de aparentar não haver nenhuma prática no ocidente que seja equivalente ao *honkadori* (Idem), percebem-se semelhanças entre ele e o conceito de intertextualidade apresentado por Julia Kristeva.

3 Poetas

3.1 Ono no Komachi (小野小町)

Contexto Histórico:

Segundo Broma-Smenda (2014a), Ono no Komachi teria sido uma poeta da corte do início do Período Heian. Tal período iniciou-se com a mudança da capital, de Nara para Heian (atual Kyoto), a qual foi o centro político e cultural do Japão por quatro séculos. Lembrada por seu esplendor cultural e por uma vasta produção artística, a Era Heian é caracterizada pelo domínio do poder nas mãos da família imperial e pela cultura aristocrática. Por ser um período considerado de grande paz, os aristocratas deixam em segundo plano seus deveres para com a condução da administração e negócios públicos, entretidos em sua intensa e esplendorosa vida cortesã (YAMASHIRO, 1997).

Com a inalterável situação de posições sociais herdadas da família, o principal meio de se destacar em meio aos membros da corte (tanto homens quanto mulheres) era uma boa exibição da sensibilidade estética, principalmente a escrita e declamação de poesia, as quais representavam muito bem tanto um apelo para um futuro romance quanto uma perspectiva de ascensão (HIRSHFIELD; ARATANI, 1990). Watson (2012) afirma que havia constantes competições de poesia na corte imperial e que era esperado que a nobreza instruída compusesse poemas em

variadas situações sociais. Ademais, posto que não podiam se ver ou conversar diretamente em eventos abertos na maior parte deste período, os homens e mulheres da aristocracia que não eram de relações familiares se comunicavam por cartas e cortejavam um ao outro por meio de poemas.

A partir do momento em que a mulher entregava seu coração a alguém, ela ficava esperando ansiosamente por cartas ou pela visita do amado (HIRSHFIELD; ARATANI, 1990). Isso, unido à natureza da época de uma sociedade poligâmica, criou o arquétipo da "mulher que espera", da "mulher passiva" (MULLER, 2001). Ademais, um homem, além da "primeira esposa" — normalmente tomada por meio de um casamento arranjado pela família —, podia ter o quanto quisesse de "segundas esposas", concubinas e amantes; a esposa não só ficava restrita a um único marido como também era esperada a se manter fiel a ele. Em contrapartida, uma mulher que não fosse casada podia ter quantos amantes quisesse caso, porventura, agisse discretamente (HIRSHFIELD; ARATANI, 1990).

Sobre a poeta e seus poemas:

Pouco se sabe a respeito da vida de Ono no Komachi; as datas e lugares de seu nascimento e morte são incertos e até mesmo seu próprio nome permanece desconhecido, dado que "Komachi" seria um *nyôbô na*, ou seja, um nome dado às mulheres da corte. Em 1926, Sakura Shûi sugerira que seu verdadeiro nome seria Ono no Yoshiko (BROMA-SMENDA, 2014b). A despeito dos múltiplos e extensos estudos tentando identificar seu histórico pessoal — uma vez que quase nada de sua vida pode ser afirmado com veracidade —, “[...] de acordo com a tradição, nasceu em 825 e faleceu no ano 900” (WALKER, 2014, tradução nossa). Frédéric (2008) menciona que ela teria sido filha de Ono no Yoshizane, um governador da província de Dewa, e que, no período entre os anos 850 e 869, ela fora dama de companhia na Corte Imperial de Heian; Broma-Smenda (2014a) complementa que seu avô fora Ono no Takamura, um grande poeta e estudioso.

O fato de pouco se saber sobre sua vida faz com que a pessoa Ono no Komachi só seja depreendida por meio de seus poemas, ou seja, eles acabam sendo interpretados como cunho biográfico. Essa interpretação biográfica também é justificada pela profunda paixão expressa nos poemas, a qual só poderia ser explicada pela experiência pessoal da autora (MULLER, 2001).

Na obra *Kokinshû*, muitos de seus poemas foram postos em lugares estratégicos nos capítulos com a temática "amor", encorajando o leitor a considerar Komachi a mulher representante de poesia amorosa (MURPHY, 2011). A essência de seus poemas, a qual é vista constantemente, é sua paixão e saudade não satisfeitas, experienciadas tanto em sonho como acordada; o "encontrar seu amado nos sonhos" é um tema muito recorrente como resposta à sua solidão e saudades do amado (HIRSHFIELD; ARATANI, 1990). Carter (1991) afirma que a preferência pelo mundo dos sonhos dava-se por se tratar de um domínio livre das restrições e repressões sociais sobre a satisfação erótica e romântica.

No tocante aos seus poemas, Gale Research (2002) declara que Komachi escrevia apaixonadamente acerca das tristezas e dores associadas ao amor assim como sobre a infidelidade dos homens e como o amor romântico trazia infelicidade. Enquanto em seus poemas os homens eram a fonte da infelicidade, nas tragédias escritas pelos homens, Ono no Komachi era uma mulher com coração de pedra e, no fim das contas, a causa de seu próprio sofrimento.

Strong (1994) surpreende ao alegar que, em contrapartida a essa visão estabelecida de Komachi como uma mulher cruel com os homens, há pouco material

dentre seus poemas no *Kokinshû* que se enquadre com essa representação. De fato, os dezoito poemas na obra que são dados por sua autoria indicam uma personalidade com ampla gama de voz e postura: a autora é por vez leal, paciente, sem esperança, em deleite e ardente. Contudo, sua reputação de "sem coração" deu-se principalmente devido aos comentários medievais iniciais de críticos literários a respeito do poema 623 da coletânea *Kokinshû*, sendo de demasiada importância realçar que tais críticos eram quase todos homens.

Através dos diversos poemas de amor de Ono no Komachi que são apresentados na obra de Hirshfield e Aratani (1990), percebe-se que, mesmo que alguns de seus melhores poemas representem Komachi esperando pelo amado que mal vê — o típico posicionamento do arquétipo da "mulher que espera" —, vários de seus outros poemas mostram uma mulher confiante de seu poder de sedução e do quanto é desejada e alguns poucos revelam um vislumbre de sua felicidade no amor. As autoras da obra afirmam ainda que, em seus poemas de desejo, é possível notar que a exploração de suas emoções pessoais, com frequência, levava a uma exploração do metafísico, como a relação entre a vida do sonho e a vida acordada, e o reconhecimento da diferença entre aparência externa e realidade interior.

Por ser fortemente religiosa, seus poemas refletem tanto a visão budista de mudança incessante quanto questionamentos sobre profundas questões da vida e o que, de nossa experiência, pode ser considerado real (Idem). Para Komachi, "[...] a metafísica do ensino religioso e o rumo tumultuado de um coração apaixonado confirmam uma verdade singular, a impermanência do ser" (Idem, tradução nossa).

Seu uso de *kakekotoba*, *engo* e técnicas associativas tornam seus poemas uns dos mais retoricamente complexos e ainda assim bem sucedidos (CARTER, 1991). Hirshfield e Aratani (1990) afirmam que nenhum poeta utilizou o *kakekotoba* de forma tão eficaz. Todavia, ela foi considerada uma grande poeta não somente devido à sua maestria e destreza técnica com *tanka*, mas também porque utilizou tal poesia como meio para reflexão e introspecção.

Representações da poeta:

"Ela é lembrada por seu talento, sua beleza, seu orgulho, seu amor pelo luxo, sua fragilidade e sua velhice miserável" (PORTER, 1909, p.9, tradução nossa). Entretanto, de acordo com Murphy (2011), pouco há em comum entre a Komachi "poeta do *Kokinshû*" e a "lendária" Komachi, aquela que aparece em múltiplas obras literárias dos mais diversos períodos.

Para Broma-Smenda (2014b), o fato de não se saber quase nada sobre a vida de Ono no Komachi — e o pouco que se sabe ser incerto — permitiu e deu espaço para que especulassem sobre sua história e acrescentassem suposições fantasiosas; as múltiplas representações da poeta decorreriam da criação de lendas a seu respeito. A figura conhecida atualmente como Ono no Komachi não seria a figura histórica, mas sim uma construção literária importante para a literatura japonesa.

Antes mesmo de sua aparição no teatro *Nô*, já havia lendas e histórias sobre Ono no Komachi; as peças que a tomaram por protagonista retomavam temas que já eram comuns nessas lendas, inclusive sua velhice malfadada e seu uso como símbolo do *mujô*, ou seja, da impermanência e transitoriedade das coisas. Entretanto, o modo como as peças operavam tais temas era consideravelmente distinta das histórias anteriores (MURPHY, 2011).

Dentre o grande acervo de obras e gêneros com representações de Ono no Komachi, é a Komachi das peças de *Nô* que exhibe a solidificação e propagação de

uma específica imagem da Komachi — uma que agregou as prévias lendas, anedotas e estórias e que se torna a principal imagem de Komachi por séculos depois (Idem). Strong (1994) corrobora tal afirmação ao chamar atenção para o fato de que a "versão *Nô*" de um dado personagem famoso é frequentemente a mais significativa ao longo dos séculos e afirma que, nas cinco peças de *Nô* em que Komachi é protagonista e que estão ativas no repertório, são nitidamente expostos os motivos primordiais pelos quais seria conhecida: seu talento para poesia, sua beleza em sua juventude, sua crueldade perante os homens e as consequências cármicas dessa crueldade, uma velhice de dificuldade e sofrimento.

Como exposto por Murphy (2011), para os budistas, o corpo feminino era considerado fortemente impuro e uma tentação que prendia os homens em um mundo imaginário; as mulheres eram impedidas de adentrar determinados espaços considerados sagrados e sofriam uma série de outras restrições. Como uma das maneiras que elas encontraram de lutar contra essas contenções deu-se através da poesia, foi-se construída uma conveniente imagem de Ono no Komachi de modo a domar a ameaça que as mulheres e sua poesia representavam para os budistas no Japão medieval. Ademais, o corpo era uma representação viva de impermanência e efemeridade (*mujô*); não só a beleza como a poesia feminina igualmente.

Broma-Smenda (2014b) afirma que a fonte de múltiplos trabalhos literários que a mencionam não é a vida real de Ono no Komachi e que estes agem de modo a (re)construir sua vida. A criação de lendas a seu respeito ao longo dos séculos manipula sua imagem para alcançar determinados fins e para atingir as necessidades da sociedade de cada época.

Tal assertiva é corroborada quanto Broma-Smenda (2014a) faz uma análise sobre a peça *Call me Komachi*, uma peça que trata sobre *enjo-kôsai* e estreada em 2003. Além do uso de Komachi no título, a peça apresenta diferentes imagens de Ono no Komachi que constam nas suas já construídas representações. Durante a peça, o nome "Komachi" funciona como sinônimo para menina bonita, para prostituta e para meninas envolvidas em relações de *enjo-kôsai*. Ademais, também é utilizado com forte conotação à sexualidade feminina. "Através da análise do texto da peça, nós podemos ver que o nome de Ono no Komachi, uma poeta do Período Heian, é utilizado como um rótulo para a prostituição de adolescentes na sociedade japonesa moderna" (Idem, p.21, tradução nossa).

3.2 Akiko Yosano (与謝野 晶子)

Yosano Akiko, Hô Shô, Ôtori Akiko, Hô Akiko são os vários nomes pelos quais a poeta e escritora Akiko Yosano é conhecida (FRÉDÉRIC, 2008). Segundo Kurihara, Nishizawa e Nagahama (2008), Akiko Yosano nasceu em Sakai (cidade ao sul de Osaka) em 1878 e faleceu em 29 de maio de 1942. Sempre muito apegada à leitura desde pequena (Idem), Akiko era filha de um comerciante burguês, dono da confeitaria Surugaya e amante da arte e literatura (DOLLASE, 2005).

Em 1892, Akiko se formou no colegial na escola de Sakai restrita a meninas (Idem), com uma educação típica àquela fornecida no Japão da época, ou seja, com foco em economia doméstica (GARIEPY, 1995). Entretanto, com sua graduação, ela voltou sua atenção à literatura (Idem), lendo livros desde literatura ocidental a clássicos japoneses, como o *Man'yôshu*, o qual lhe impactou de tal maneira que ela começou a escrever *tanka* (DOLLASE, 2005).

Quando jovem, Akiko participava de várias sociedades literárias em Sakai (GARIEPY, 1995), assim como o *Naniwa Seinen Bungaku-ka*, um grupo de amantes

de literatura (KURIHARA; NISHIZAWA; NAGAHAMA, 2008). Além disso, associou-se ao grupo de poesia *Sakai Shikishima Kai*, em Osaka, e publicou seus trabalhos no jornal de poesia *Yoshiashigusa*. Pouco a pouco começou a ganhar reconhecimento e, através dos seus trabalhos literários, conheceu poetas já famosos, como Tomiko Yamakawa e Tekkan Yosano, sendo que este último era o editor de uma nova revista, *Myojo*, para a qual Akiko começou a contribuir (DOLLASE, 2005). A admiração se tornou amor e Akiko se apaixonou pelo editor, que já possuía uma esposa. Mesmo assim, Akiko saiu de casa e se mudou para Tóquio em 1901 para morar com Tekkan. Casaram-se em outubro do mesmo ano e, apesar dele ser um homem de muitos amores, Akiko "dedicou sua paixão imensurável ao marido Tekkan durante toda a sua vida" (KURIHARA; NISHIZAWA; NAGAHAMA, 2008).

Yosano Tekkan foi uma figura central do movimento romântico japonês, sendo o fundador da Sociedade de Nova Poesia, *Shinshisha*. A revista de poesia que editava e para qual escrevia, a *Myojo*, era focada na publicação da "nova poesia", uma poesia influenciada pelo romantismo europeu e que permitiu a expressão de sentimentos pessoais. Foi nesse cenário que Akiko, cujos primeiros trabalhos eram poemas tradicionais seguindo os padrões clássicos, despontou com sua poesia ardente e apaixonada e pela qual ficaria tão conhecida (GARIEPY, 1995). Em agosto de 1901, dois meses antes de se casar com Tekkan, ela publicou sua primeira coleção de *tanka*, *Midaregami*; com 399 poemas, 385 eram poemas de amor expressando seus sentimentos por Tekkan (DOLLASE, 2005).

"*Midaregami* resume a paixão de Akiko pelo amor e pela poesia durante sua juventude" (Idem, tradução nossa). A obra, considerada um trabalho primordial no romantismo japonês, seguia o padrão de *tanka* de 31 sílabas, dispostas na métrica 5-7-5-7-7, porém o renovou ao não utilizar linguagem e temas pré-determinados (GARIEPY, 1995). Seus poemas, ao invés de exaltar a beleza da natureza e a vida tranquila, abordavam assuntos apaixonados com uma linguagem emotiva, expressando a paixão e o sentimento de forma aberta e direta (KURIHARA; NISHIZAWA; NAGAHAMA, 2008). *Midaregami* expunha o amor sensual e utilizava linguagem que, naquela época, seriam consideradas eroticamente explícitas (GARIEPY, 1995).

A autoimagem, ou seja, "a concepção pessoal que um indivíduo tem de si mesmo, da qual deriva a consciência de sua identidade, de seu papel social e de seu valor", nunca foi o foco central dos poemas das mulheres; porém, Akiko liberou as mulheres das barreiras da autoexpressão e ensinou ao público feminino que não havia problemas em apreciar e se entregar à sua própria beleza. Longe da imagem padrão feminina da época, a imagem das mulheres nos seus poemas foi revolucionária: eram vívidas, livres, sexuais e assertivas; ao invés de esperarem passivamente por um homem, elas eram agentes de seu amor (DOLLASE, 2005).

3.3 Machi Tawara (俵 万智)

Além de conhecida crítica, autora e tradutora de literatura japonesa clássica para língua japonesa contemporânea, Machi Tawara (nascida em 1962) é uma das mais populares poetas de *tanka* da atualidade. Sua estreia deu-se com a obra *Sarada Kinenbi* (Comemoração da Salada), sua primeira coleção de *tanka*, que vendeu mais de dois milhões de cópias em 1987. Considerada um fenômeno cultural, Tawara adere um estilo coloquial de fala, mas sendo fiel ao formato fixo de

tanka de 5-7-5-7-7; ela não desafia a tradição e sim a revitaliza com componentes contemporâneos (SEKINE, 2006).

Em entrevista, Tawara (2006a) expõe que, por ser algo de longa data, normalmente o *tanka* é tomado como algo antiquado e que, quando escrito, ainda há pessoas que usam palavras arcaicas. Todavia, ela acredita que o melhor meio de expressar seus sentimentos e pensamentos é utilizando a linguagem atual. Declara que não possui qualquer intenção de destruir o *tanka* tradicional, considerando que "[...] infundir o *tanka* com o espírito das épocas serve para revitalizá-lo e tornar a tradição ainda mais profunda" (Idem, tradução nossa).

Para Sekine (2006), Machi Tawara é uma observadora nata, que constantemente dialoga com a realidade externa e que, devido à distância que adota, possibilita ter uma série de visões acerca de uma mesma cena. Alega que esse diálogo possui poucas interações com aspectos hostis da realidade e que, juntamente à suas habilidades de expressão, seus poemas soam bons, apesar de faltarem para com uma mensagem que instigue o leitor intelectualmente. Tawara oscila entre as diferentes e contraditórias abordagens à realidade de modo comovente e com um estilo agressivo passivo e, seu talento para observação, explora uma relação entre a profundidade da realidade e os sentimentos humanos.

Tawara (2006b) afirma que, por natureza, *tanka* são sobre amor e espera. Para Juliet Carpenter, apesar de o amor (ou a falta deste) ser o tema primordial da poesia de Machi Tawara, ela igualmente escreve sobre lar e família, suas experiências com ensino, a vida na cidade grande, entre outros pequenos eventos e coisas da vida, encontrando beleza numa vida em que cada momento é vivido com intensidade (TAWARA, 1989). Visto que considera valiosos os sentimentos encontrados no cotidiano, Machi Tawara acredita que muitos leitores compartilharam de sua apreciação (TAWARA, 2006a). Em entrevista à Japan Times, ela revela (2006b, tradução nossa):

"Eu tento pegar a essência de uma certa emoção ou de um momento e me firmo a essa essência. "Eu te amo/ Sinto sua falta/ Eu te quero" — essas são coisas que todos gostaríamos de dizer, as *únicas* coisas que gostaríamos de dizer, tendo a chance. Porém, as circunstâncias e o decoro normalmente tornarão isso difícil, então nós as "dizemos/cantamos" em *tanka*. Isso é o que mulheres e homens deste país têm feito por um longo, longo tempo — o que, para mim, é algo maravilhoso. Simplesmente não há espaço nas linhas de um *tanka* para porquês e quês e comos. Essa é a beleza dele: sem explicações, desculpas, recriminações."

Segundo Shoji (2006), a maior contribuição de Machi Tawara para o *tanka* é a sua habilidade de pegar elementos do dia-a-dia do cotidiano japonês e transformá-los em linhas transparecendo feminilidade.

4 Análise e Interpretação dos Poemas

Ono no Komachi:

花の色は
うつりにけりな
徒に
わが身世にふる
ながめせしまに

Assim como a cor da cerejeira se perdeu,
a beleza se esvaiu
e, também em vão,
enquanto eu observava a longa chuva,
o tempo me leva e leva o mundo.

(Tradução nossa)

Talvez poucos entendam a profundidade que pode ser vista nesse poema pelo uso do recurso retórico *engo*.

A flor de cerejeira é a flor símbolo do Japão e possui múltiplas simbologias. Ela representa a primavera, a qual remete não só à beleza e amor como também à juventude e puberdade. Por serem flores que levam muito tempo para florescer e que perduram pouco tempo nos galhos das árvores, elas são metáforas da natureza simbolizando a efemeridade da vida. Importante ressaltar que a transitoriedade remonta a mortalidade, que remonta a tempo. Percebe-se, portanto, uma cadeia de significados a partir de uma única figura.

Em seu poema, Ono no Komachi trata da sua própria relação com o tempo e a transitoriedade. O tempo levou a cor das flores e igualmente levou sua beleza; isso gera um reconhecimento do seu envelhecimento, pois o fim da cerejeira indica o fim da primavera, o fim da sua juventude. Simultaneamente, o desaparecer da cerejeira infere o desaparecer do amor. Ela sofre ao constatar a recíproca dependência entre amor, beleza e juventude. O uso do "em vão" gera um sentimento de solidão, como se a chuva cair, a flor fenecer e ela envelhecer passassem despercebidos, principalmente, do seu amado.

Ono no Komachi, por detrás de palavras que em seu sentido supérfluo descrevem somente o contemplar das flores e da chuva, demonstra seu sofrimento com a perda de sua beleza e com o chegar da idade. Talvez, em seu subconsciente, ela acreditasse que essa perda tenha sido a culpada pelos comentários maldosos da Corte e pelo abandono de seus amantes. Aprofundando-se ainda mais, pode-se fazer a relação de que ela acreditava que, se não fosse bonita e jovem, não seria amada nem desejada e nem admirada.

O poema passa a sensação de uma epifania, quando Komachi percebe a transitoriedade não só da vida humana como também dos prazeres da beleza e da mocidade.

Akiko Yosano:

木の間なる
染井吉野の
白ほどの
はかなき命
抱く春かな

Ah! A primavera
que envolve a vida
tão efêmera quanto
a branquidão das cerejeiras
em meio às árvores
(Tradução nossa)

Akiko Yosano reouve a prática do *engo* ao mencionar a cerejeira e retomar toda a simbologia que ela carrega. O leitor que tenha conhecimento prévio acerca do poema de Komachi e do significado dele consegue perceber que Akiko também fez uso da técnica *honkadori*, de intertextualidade. Ambos os poemas empregam termos que remontam à beleza, juventude e efemeridade.

Inclusive, ambas as poetisas passaram por situações semelhantes. Esse poema de Yosano Akiko foi publicado no livro *Hakuôshû*, que é uma obra póstuma contendo poemas que Akiko escreveu logo após a morte de seu marido em 1935. Por esse ponto de vista, há a associação da efemeridade com a mortalidade, com a vida humana.

Akiko Yosano, apesar de em sua juventude não retratar uma "mulher que espera" e sim uma que corre atrás do seu amor e de seus desejos, quando mais velha, vê-se tomando a posição da "mulher que espera". Como no período clássico japonês, quando a mulher entregava seu coração a um homem, ela ficava esperando ansiosamente por cartas ou pela visita do amado. Daí talvez que venha a profunda tristeza do poema de Akiko, pois o seu amado não se encontra mais vivo e a espera passa a ser um estado permanente.

Como visto anteriormente por meio de sua biografia, sabe-se da intensidade da paixão da autora por Tekkan Yosano, seu marido. Quando escreveu *Midaregami*, uma obra com foco na expressão da sensualidade e do desejo feminino, Akiko tinha 23 anos, na flor da idade e ápice da mocidade. Já o poema em questão foi escrito entre seus 57 e 64 anos; na meia idade, o tempo com certeza já levou a beleza e a juventude. Nesse caso, há um paralelo significativo entre a expressão de transitoriedade de Akiko e de Komachi.

Machi Tawara:

さくらさくらさくら
咲き初め咲き終わり
なにもなかったような公園

Sakura, sakura...
as cerejeiras floresceram e feneceram
como se nada tivesse acontecido neste parque
(Tradução por Masuo Yamaki e Paulo Colina)

Uma das primeiras coisas a chamar atenção no poema de Machi Tawara é a ausência de palavras e estruturas da língua clássica japonesa, distintamente de Ono no Komachi e de Yosano Akiko. A esse respeito, atenta-se para o uso do vocábulo "sakura".

Em seu poema, devido ao uso da língua clássica, Komachi não escreve "flor de cerejeira" exatamente, mas somente "flor" por saber que já era uma referência direta. Akiko, mesmo usando estruturas clássicas, especificou a flor: Somei Yoshino. Tal uso provavelmente é explicado por uma simbologia pessoal, já que é a flor símbolo de Tóquio, cidade onde construiu sua vida junto à Tekkan. Entretanto, observando a linguagem aplicada por Tawara em suas obras, depreende-se que o uso da palavra "flor de cerejeira" foi proposital, pois, caso somente mencionasse "flor", o leitor creia ser uma flor qualquer. Sendo assim, Machi Tawara está usando *engo* também, dado que quer remeter a toda a simbologia que a cerejeira traz. Essa ideia é corroborada ao se ler o restante do poema dado que o florescer e o fenecer da flor mostram a passagem do tempo. Junto ao último verso, o eu-lírico transparece dizer que o tempo passou, mas ninguém percebeu isso.

Ampliando-se a gama de interpretações, o eu-lírico pode estar fazendo uma referência à paixão pelo amado: assim como o tempo passou e ninguém percebeu as cerejeiras brotarem e morrerem, o tempo passou e pareceu que o amor — o começar e terminar da paixão — nunca aconteceu. Com essa interpretação, vê-se novamente o uso do *honkadori*, da intertextualidade. O poema de Tawara reflete as angústias de uma paixão assim como é exposto no poema de Komachi. As coisas passam, são transitórias e não necessariamente serão lembradas.

Quando um autor emprega a ideia de flor de cerejeira, deve-se prestar demasiada atenção. Afinal, uma das representações que foi dada à Ono no Komachi foi de símbolo de transitoriedade. Portanto, há uma correspondência direta entre Ono no Komachi, a flor de cerejeira e a efemeridade das coisas.

5 Considerações Finais

Como exposto por Murphy (2011), algumas das peças de *Nô* que colocaram Ono no Komachi como protagonista construíram a imagem de uma relação antagônica entre o envelhecimento do corpo feminino e a poesia. Essas peças sugeriram que, apesar da poesia apresentar um poder de resistir às fronteiras sociais e ele fosse algo a ser levado em consideração, quaisquer distúrbios sociais que a poesia feminina causasse seriam somente temporários. No fim, esse poder seria derrotado e controlado pela realidade estabelecida do envelhecimento do corpo feminino e a poesia voltaria a ser uma esfera particular masculina.

Através das peças de *Nô*, das reconstruções de lendas a seu respeito e do poder da influência budista na época, foi possível a incorporação da simbologia de transitoriedade e efemeridade das coisas (*mujô*) à Ono no Komachi. Ademais, esse fato viabilizou a propagação de valores budistas através de séculos e séculos. Como defendido por Broma-Smenda (2014b), a criação de lendas a respeito da poeta ao longo dos séculos manipula sua imagem para alcançar determinados fins e para atingir as necessidades da sociedade de cada época, ou seja, a construção dessa conveniente imagem de Ono no Komachi atendeu aos propósitos budistas e demandas do período.

"O poder é a habilidade não só de contar a história de uma pessoa, mas de torná-la a história definitiva desta pessoa" (TEDGLOBAL, 2017, tradução nossa). Essa afirmação pode ser corroborada ao longo do estudo das representações de Ono no Komachi ao observar que algumas imagens negativas da poeta construídas ao longo dos anos permanecem presentes até hoje na sociedade japonesa. Além disso, a representação dada à poeta como símbolo do *mujô* e a aparição de tal tema ao longo de seus poemas foi de tamanha intensidade que propiciou inferir-se uma correspondência direta entre Ono no Komachi, a flor de cerejeira e a efemeridade das coisas.

O presente artigo demonstrou também que tanto as temáticas expressas no poema de Ono no Komachi quanto seu entendimento acerca desses temas são vistos e aplicados em obras vigentes. Tanto Akiko Yosano quanto Machi Tawara inovaram o *tanka* e a poesia japonesa com a quebra de temáticas pré-estabelecidas e a exposição dos desejos e vontades femininos. Entretanto, mesmo com todas as novas ideias e percepções, viu-se que crenças e valores dados à beleza e juventude da mulher, surgidas ainda no período clássico, permanecem nos poemas atuais japoneses. Nota-se que a preocupação com a aparência e o receio do envelhecer foram e são alvos da tormenta das mulheres ao longo de toda a história e, provavelmente, ainda serão por um bom tempo. Apesar de serem poetas pertencentes a períodos tão significativamente distintos, constatou-se que seus poemas remetem ao mesmo tipo de pensamento feminino.

"Estórias são importantes. Muitas estórias são importantes. Estórias têm sido usadas para desapropriar e caluniar, mas estórias também podem ser usadas para dar poder e humanizar" (TEDGLOBAL, 2017, tradução nossa). Essa fala da escritora nigeriana Chimamanda Adichie mostra a importância que as palavras exercem na formação de uma pessoa e de um povo; ela mostra o poder que a literatura exerce na formação da imagem de uma pessoa (Idem). Portanto, do exposto, espero que esse artigo tenha chamado a atenção dos leitores para o poder das palavras e a importância da literatura na construção e desconstrução de realidades.

REFERÊNCIAS

BROMA-SMENDA, Karolina. Enjo-kôsai (compensated dating) in contemporary Japanese society as seen through the lens of the play Call Me Komachi. **Acta Asiatica Varsoviensia**, Varsóvia, n.27, p.19–40, 2014a.

_____. How to create a legend? An analysis of constructed representations of Ono no Komachi in Japanese Medieval Literature. **The IAFOR Journal of Literature and Librarianship**, Japão, v.3, p. 69-91, novembro. 2014b.

CARTER, Steven D. Ono no Komachi. In: **Traditional Japanese Poetry: An Anthology**. Stanford: Stanford University Press, 1991. p.82-87.

CORRALES, Luciano. A Intertextualidade e suas Origens. In: SEMANA DE LETRAS, 10, 2010, Porto Alegre. **Anais da X Semana de Letras - 70 anos: a FALE fala [recurso eletrônico]**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

DOLLASE, Hiromi Tsuchiya. Awakening Female Sexuality in Yosano Akiko's Midaregami (Tangled Hair). **Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry**, v.3, n.3, 2005. Disponível em: <simplyhaiku.com/SHv3n3/features/dollase_awakfemsxlyt>. Acesso em: 9 jun. 2017.

FRÉDÉRIC, Louis. **O Japão: dicionário e civilização**. Tradução por Álvaro David Hwang. São Paulo: Editora Globo, 2008.

FREITAS, Antonio Carlos Rodrigues de. O Desenvolvimento do Conceito de Intertextualidade. **Revista Icarahy**, Rio de Janeiro, n.6, p.27-42. 2011.

GALE RESEARCH. Ono no Komachi (c. 830–?). **Women in World History: A Biographical Encyclopedia**. 2002. Disponível em: <www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/ono-no-komachi-c-830>. Acesso em: 17 maio 2017.

GARIEPY, Jennifer. Yosano Akiko 1878-1942. **Twentieth-Century Literary Criticism**. v.59. Gale Cengage, 1995. Disponível em: <www.enotes.com/topics/yosano-akiko/critical-essays/akiko-yosano>. Acesso em: 15 jun. 2017.

HIRSHFIELD, Jane; ARATANI, Mariko. **The Ink Dark Moon: Love Poems by Ono no Komachi and Izumi Shikibu, Women of the Ancient Court of Japan**. Nova York: Vintage Books, 1990. *E-book*.

KURIHARA, Akiko; NISHIZAWA, Hiroko; NAGAHAMA, Kurenai. A grande poetisa da Era Meiji. **Zashi**, n.10. jun. 2008. Disponível em: <www.zashi.com.br/japoneses_notaveis>. Acesso em: 15 jun. 2017.

MINER, Earl. **An Introduction to Japanese Court Poetry**. Stanford: Stanford University Press, 1968.

MULLER, Simone. Biographismus und Intertextualität in der klassischen japanischen Poesie, dargestellt anhand der Traumgedichte der Ono no Komachi [Biographism and Intertextuality in classical Japanese poetry, exemplified by the dream poems of Ono no Komachi]. **Asiatische Studien / Études Asiatiques**, Berna, v.55.4, p.1023-1032. 2001.

MURPHY, Anthea Lea. **This too, too solid flesh: the representation of Ono no Komachi as an old woman in Noh plays**. 2011. 129 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – The Faculty of Asian Studies, The University of British Columbia, Vancouver. 2011.

NAKAEMA, Olivia Yumi. **Os Recursos Retóricos na Obra Kokinwakashû (Coletânea de Poemas de Outrora e 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.

RAJ, P. Prayer Elmo. Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality. **Asr Artium: An International Research Journal of Humanities and Social Sciences**, Nova Deli, v.3, p.77-80. 2015.

SEKINE, Eiji. Notes on the Tanka and Tawara Machi. **Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry**, v.4, n.3, 2006. Disponível em: <simplyhaiku.com/SHv4n3/features/Sekine>. Acesso em: 30 maio 2017.

SHOJI, Kaori. **Taking tanka to a new and timeless plane**. 2006. Disponível em: <www.japantimes.co.jp/life/2006/04/02/to-be-sorted/taking-tanka-to-a-new-and-timeless-plane#.wsy1zkwrliv>. Acesso em: 30 maio 2017.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v.25, n.2, p.211–220. 2003.

STRONG, Sarah M. The Making of a Femme Fatale: Ono no Komachi in the early medieval commentaries. **Monumenta Nipponica**, Tóquio, v.49, n.4, p.391–412. 1994.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária**. 11.ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.

TAWARA, Machi. An Interview with Tawara Machi. **Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry**, v.4, n.1, 2006a. Entrevista. Disponível em: <simplyhaiku.com/SHv4n1/features/Tawara-Machi_interview>. Acesso em: 30 maio 2017.

_____. **Comemoração da Salada**. Tradução por Masuo Yamaki e Paulo Colina. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

_____. **Salad Anniversary**. Tradução por Juliet Winters Carpenter. Londres: Pushkin Press, 1989. *E-book*.

_____. **Taking tanka to a new and timeless plane**. 2006b. Entrevista. Disponível em: <www.japantimes.co.jp/life/2006/04/02/to-be-sorted/taking-tanka-to-a-new-and-timeless-plane#.wsy1zkwrliv>. Acesso em: 30 maio 2017.

TEDGLOBAL. **Chimamanda Ngozi Adichie: The danger of a single story**. Disponível em: <www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story>. Acesso em: 19 jun. 2017.

TSUKAMOTO, Akiko. Modes of Quoting: Parody and Honkadori. **Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry**, v.2, n.4, 2004. Disponível em: <simplyhaiku.com/SHv2n4/features/Akiko_Tsukamoto>. Acesso em: 30 maio 2017.

WAKISAKA, Geny. A Poética de Kokin Wakashû. **Estudos Japoneses**, São Paulo, v.17, p.55-70. 1997.

WALKER, Lee Jay. **Japanese Art and Culture: Ono no Komachi, Poetry and Myths**. 2014. Disponível em: <moderntokyonews.com/2014/12/02/japanese-art-and-culture-ono-no-komachi-poetry-and-myths>. Acesso em: 17 maio 2017.

WATSON, Frank. **One Hundred Leaves**: A new annotated translation of the Hyakunin Isshu. Canadá: Russell Books, 2012. *E-book*.

YAMASHIRO, José. Japão Antigo. In: **Japão**: Passado e Presente. 3.ed. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1997. p.17-87.