

**UNB - UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**PAULA LOBÃO BARROSO DE SOUZA**

**REFLEXOS ATEMPORAIS DE ONO NO KOMACHI:**

Representações, Tradução e Intertextualidade

BRASÍLIA

2017

Paula Lobão Barroso de Souza

**REFLEXOS ATEMPORAIS DE ONO NO KOMACHI:**

Representações, Tradução e Intertextualidade

Monografia apresentada à Universidade de Brasília  
como parte das exigências para a obtenção do título  
de Licenciado em Letras — Língua e Literatura  
Japonesa.

Orientador(a): Profa. Dra. Alice Tamie Joko

BRASÍLIA

2017

Paula Lobão Barroso de Souza

**REFLEXOS ATEMPORAIS DE ONO NO KOMACHI:**

Representações, Tradução e Intertextualidade

Monografia apresentada à Universidade de Brasília  
como parte das exigências para a obtenção do título  
de Licenciado em Letras — Língua e Literatura  
Japonesa.

Orientador(a): Profa. Dra. Alice Tamie Joko

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2017.

Banca Examinadora

---

Orientador(a): Profa. Dra. Alice Tamie Joko — Universidade de Brasília

---

Examinador(a): Profa. Me. Kaoru Tanaka de Lira Ferreira — Universidade de Brasília

---

Examinador(a): Prof. Dr. Marcus Vinícius de Lira Ferreira Tanaka — Universidade de  
Brasília

Dedico este trabalho à Profa. Dra. Alice Tamie  
Joko, que acreditou em mim ainda que eu não  
acreditasse em mim mesma, e ao Prof. Gabriel  
Fernandes, que me mostrou a beleza da  
literatura japonesa.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, a Deus, por me acompanhar em toda minha trajetória de vida.

À minha família por todo o suporte que me deram.

Aos meus amigos por toda a paciência e força para continuar.

A todos os professores do curso de Letras Japonês da Universidade de Brasília que fizeram parte da minha vida acadêmica, principalmente à Profa. Dra. Tae Suzuki e à Profa. Dra. Yuko Takano.

E meus mais especiais e sinceros agradecimentos à minha orientadora, Profa. Dra. Alice Tamie Joko, por ter me aceitado como orientanda, por toda a paciência que teve comigo e por toda a ajuda e apoio com e ao longo desse trabalho.

*"As pessoas que vivem neste mundo deparam constantemente com inúmeros acontecimentos e os manifestam por meio de palavras que são depositárias das sensações daquilo que elas viram e ouviram."*

*(Ki no Tsurayuki, tradução de Geny Wakisaka)*

## 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, o presente trabalho investigou 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 determinadas retratações de Ono no Komachi, construídas através de lendas a seu respeito e de peças de *Nô* que a tem por protagonista, ainda permanecem arraigadas na sociedade japonesa atual.

**Palavras-chave:** Ono no Komachi; poesia japonesa; intertextualidade.

## ABSTRACT

Literature acts as a toll for reality's representation and construction. However, much of what was written and taken as truth will be reread, reinterpreted and rewritten according to the point of view of a time, making a new reality diverse from the previous one. Therefore, it is seen in literature an everlasting cycle of realities' constructions and deconstructions by the clash of voices from whom reads it. From questioning how much of the "other" can be seen at the present moment, this work analyzed Ono no Komachi's presence and influence in Japanese literature under a timeless perspective. It was taken three poems as sample range: one of the classical poet Ono no Komachi, one of the modern poet Akiko Yosano and one of the contemporary poet Machi Tawara. By translations and intertextual analyzes between those poems — analyzes based essentially on Julia Kristeva's intertextuality theory —, it has been shown that both themes expressed in the classical poet's poem and her understanding about these topics are seen and applied in current works. Moreover, through the reading of books and articles, it was recognized that certain Ono no Komachi's portrayals, set up by legends about her and *Nô* plays that take her as leading figure, remain rooted in current Japanese society.

**Keywords:** Ono no Komachi; Japanese poetry; intertextuality.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>1 METODOLOGIA DE PESQUISA</b> .....	<b>3</b>
<b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	<b>4</b>
2.1 POESIA JAPONESA.....	4
2.1.1 Shûjihô .....	5
2.1.2 Kokin Wakashû .....	7
2.2 PROCESSO TRADUTÓRIO .....	9
2.3 INTERTEXTUALIDADE.....	10
2.3.1 Texto.....	10
2.3.2 Origem do termo .....	11
2.3.3 Honkadori.....	12
<b>3 POETAS</b> .....	<b>14</b>
3.1 ONO NO KOMACHI (小野小町) .....	14
3.1.1 Contexto histórico .....	14
3.1.2 Sobre a poeta .....	15
3.1.3 Os poemas de Ono no Komachi.....	16
3.1.4 Representações da poeta.....	18
3.2 AKIKO YOSANO (与謝野 晶子) .....	20
3.3 MACHI TAWARA (俵 万智).....	22
<b>4 POEMAS</b> .....	<b>25</b>
4.1 TRADUÇÃO DO POEMA DE ONO NO KOMACHI.....	25
4.2 POEMA DE AKIKO YOSANO.....	28
4.3 POEMA DE MACHI TAWARA .....	29
<b>5 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS</b> .....	<b>31</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>33</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>36</b>

## 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? O presente trabalho visa averiguar a presença de Ono no Komachi na literatura japonesa sob um prisma atemporal. Dada sua importância na história e desenvolvimento da poesia clássica japonesa, pesquisar-se-á a influência e importância dessa poeta de quem história, vida e arte serviram de inspiração para diversos trabalhos artísticos.

Tendo o objetivo geral apresentado acima, os objetivos específicos consistem no estudo das representações de Ono no Komachi ao longo da história da literatura japonesa, tradução e interpretação de um dos seus mais famosos poemas e análises intertextuais com autores atuais para averiguar a atuação direta ou indireta da poeta na posteridade.

Para tal, a pesquisa é de natureza bibliográfica, com o universo da amostra restrito a um poema de Ono no Komachi, um poema de Akiko Yosano e um poema de Machi Tawara. Além de fichamentos de artigos e livros, a pesquisa baseia-se em traduções realizadas com apoio de conteúdos morfológicos e gramaticais e versões em inglês previamente publicadas, e em análises intertextuais entre os poemas das poetisas mencionadas acima.

O presente trabalho é significativo por dois principais motivos. Primeiramente, apesar do aumento no número de traduções de obras japonesas para a língua portuguesa, a maioria tende a seguir obras recentes e de importância no mercado editorial. Portanto, há intensa escassez de versões em português de poemas clássicos japoneses, os quais, em inúmeros momentos, são postergados pela dificuldade de tradução de aspectos estéticos japoneses utilizados nos poemas. Ademais, mesmo que Ono no Komachi tenha sido de grande influência em obras de sua época, ainda não se sabe o que pode ser constatado em suas poesias que permanece operante em obras da atualidade.

Essa monografia encontra-se dividida em seis capítulos, fora esta introdução e referências ao final. O primeiro capítulo expõe a metodologia de pesquisa e o segundo apresenta a fundamentação teórica, a qual discursa sobre a poesia japonesa, o processo tradutório e intertextualidade. O capítulo seguinte discorre sobre as poetisas, tendo em vista que o foco e profundidade foram concentrados em Ono no Komachi. O quarto capítulo descreve em detalhes como foi realizada a tradução do poema de Ono no Komachi e apresenta os poemas das outras autoras e que serão utilizados na análise. O quinto capítulo segue com a análise e a interpretação dos dados recolhidos ao longo da pesquisa e o último capítulo trata das considerações finais do presente trabalho.

## 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*.

O estudo das representações de Ono no Komachi ao longo da história da literatura japonesa foi focado basicamente nas múltiplas retratações de Komachi nas peças de *Nô* e nas fontes que as influenciaram.

Traduções dos poemas da língua original (japonês) para a língua alvo (português) são sustentadas por teor morfológico e gramatical com auxílio de versões em inglês previamente publicadas. Conteúdos de caráter morfológico e sintático foram retirados de dicionários, livros, artigos, sítios da internet e de uma apostila de língua clássica japonesa da Profa. Dra. Tae Suzuki. Para obter uma maior abrangência acerca das interpretações do poema, foram utilizadas duas fontes com versões em inglês para suporte: os livros "The Ink Dark Moon", de Jane Hirshfield e Mariko Aratani, e "One Hundred Leaves", de Frank Watson.

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.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esse capítulo apresenta a fundamentação teórica utilizada ao longo do trabalho. A fim de contextualizar os leitores não estudantes ou conhecedores de língua, literatura e cultura japonesa, o primeiro tópico explica um pouco acerca da poesia japonesa, de seus recursos retóricos — um dos motivos pela qual é tão famosa — e da obra de onde foi retirado o poema de Ono no Komachi. Em seguida, aborda brevemente comentários quanto a processos tradutórios e, por fim, discorre sobre concepções de intertextualidade e sobre a teoria de intertextualidade de Julia Kristeva.

Pontos envolvendo as variadas poetas foram separados em um capítulo à parte, logo após esse.

### 2.1 Poesia Japonesa

Segundo Nakaema (2012, p.80-81),

"Os períodos da Literatura Clássica Japonesa são comumente divididos em três grandes momentos. O primeiro é a Antiguidade (*Jôdai*), que pode ser também dividida em Alta Antiguidade (*Jôdai*), que abrange os Períodos Yamato (~ 710) e Nara (710-794), e em Média Antiguidade (*Chûko*), que abrange o Período Heian (794-1192). O segundo momento da Literatura Japonesa é a Idade Média (*Chûsei*), que abrange os Períodos Kamakura (1192-1333) e Muromachi (1333-1573). E por último, temos a Era Pré-Moderna (*Kinsei*), constituída pelos Períodos Azuchi-Momoyama (1573-1603) e Edo (1603-1867)."

Apesar do poema já existir na antiguidade, ele só começa a ser propagado no Período Nara (WAKISAKA, 1997). No Período Heian, a poesia era um importante componente da vida na corte (MULLER, 2001) e ela possuía tamanho valor que, para que uma experiência fosse considerada concluída, era necessário que ela viesse acompanhada de um poema; o desejo de expressar essa experiência em poesia, por si só, marcava a presença de profunda emoção para uma pessoa educada (HIRSHFIELD; ARATANI, 1990).

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:

- *tanka*: poemas de trinta e uma sílabas em cinco versos de 5, 7, 5, 7, 7 sílabas;

- *chôka* (ou *nagauta*): 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;
- *sedôka*: poemas com sequências de seis versos distribuídos em 5, 7, 7, 5, 7, 7 sílabas;
- *katauta* (meio-*sedôka*): poemas de três versos ordenados ou em 5, 7, 7 sílabas ou, raramente, 4, 7, 7 sílabas;
- *bussokuseki no uta*: poemas de seis versos arranjados em 5, 7, 5, 7, 7, 7 sílabas.

Salvo os *tanka* e os *chôka*, 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* (a ser tratado ainda neste tópico), 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.

### 2.1.1 *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*, *engo*, *makurakotoba*, *jokotoba* e *honkadori*. Este último será abordado posteriormente.

*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.

O *makurakotoba* ("palavra-travesseiro") é um termo que funciona como um epíteto<sup>1</sup>, sendo normalmente composto de cinco sílabas no caso de *waka* (FRÉDÉRIC, 2008). De acordo com Nakaema (2012), a determinação quanto ao caráter da relação entre o *makurakotoba* e o termo que o precede (*himakura*) não apresenta conformidade — há quem defenda que o *makurakotoba* modifica/altera o termo precedente e quem presuma que a relação entre esses dois termos é fixa e constante. Entretanto, defende que, para uma expressão ser considerada *shûjihô*, ela deve ter uma relação fixa, em que o *makurakotoba* fornece sentido ao texto a partir de um conhecimento coletivo, um costume.

Ainda que o significado de *jokotoba* seja próximo às definições de "prefácio", "introdução", "epíteto" e "antonomásia", não há uma correspondência exata na língua portuguesa. À semelhança do *makurakotoba*, ele antecede o termo a que se refere, mas a relação entre eles não é fixa, ou seja, não é determinada pelo coletivo, detendo, consequentemente, um caráter mais individual; diferenciam-se também pelo fato do *jokotoba* possuir uma métrica livre. É utilizado de modo a atribuir uma qualidade a um nome por meio da substituição de um nome próprio por uma particularidade que lhe é intrínseca (Idem). Watanabe (2009, apud NAKAEMA, 2012) complementa explicando que, normalmente, apresenta uma descrição da natureza; visto que na poesia clássica as paisagens podiam estar associadas a um determinado sentimento, é possível que a associação dos termos gere um sentimento compartilhado de acordo com um conhecimento coletivo.

---

<sup>1</sup> De acordo com o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (MICHAELIS), epíteto é uma "palavra ou frase que se junta a um nome de pessoa ou coisa para qualificá-los ou realçar seus significados" ou também "qualificação elogiosa ou ofensiva atribuída a algo ou alguém; alcunha, apelido, cognome".

Traduzido como "palavra-pivô", o *kakekotoba* é composto normalmente por palavras homófonas que, ao fornecerem uma determinada ambiguidade ao poema, possibilitam diversas interpretações (FRÉDÉRIC, 2008). Konishi (2010, apud NAKAEMA, 2012) acrescenta que os dois significados que o *kakekotoba* fornece atuam de modo complementar e devem ser considerados ao mesmo tempo, sem que um sobreponha o outro. Chamberlain (1880, p.5-6, tradução nossa<sup>2</sup>) fornece uma definição de *kakekotoba* com cunho conotativo: "uma palavra possuindo dois significados serve como uma espécie de dobradiça em que duas portas viram, de modo que, enquanto a primeira parte da frase poética não tem um fim lógico, a última parte não tem um início lógico".

### 2.1.2 *Kokin Wakashû*

Abreviado como *Kokinshû*, o *Kokin Wakashû* (Coletânea de Poemas Antigos e Modernos) é considerado a primeira de um conjunto de vinte e uma antologias imperiais. Compilada a mando do imperador Daigo por Ki no Tsurayuki, Ki no Tomonori, Mibu no Takamine e Oshikôchi no Mitsune, a obra abrange mil e cem poemas — sendo que cerca de 450 são anônimos — distribuídos em vinte fascículos (FRÉDÉRIC, 2008).

Nakaema (2012) afirma que a realização do *Kokinshû* tinha por objetivo compilar poemas *waka* não constados no *Man'yôshû*<sup>3</sup> e que a obra, além de servir de modelo para as demais coletâneas imperiais, foi referência para múltiplas gerações de poetas.

Em seu estudo acerca da poética do *Kokin Wakashû*, Wakisaka (1997) explica que a obra conta com dois prefácios, sendo um em ideogramas chineses (*manajo*), do poeta Ki no Yoshimochi, e outro em fonogramas japoneses (*kanajo*), por Ki no Tsurayuki. Há teorias que afirmam que o objetivo de Ki no Tsurayuki ao ter escrito esse prefácio era estabelecer uma poética japonesa, definindo os padrões estéticos para a poesia da época. Nele, inclusive, relatam-se os seis estilos de poema japonês (*Yamato uta*<sup>4</sup>), apesar de que alguns poemas podem não se enquadrar em alguma destas classificações:

---

<sup>2</sup> "A word having two significations serves as a species of hinge on which two doors turn, so that while the first part of the poetical phrase has no logical end, the latter part has no logical beginning."

<sup>3</sup> "'Coletânea de dez mil folhas". Grande antologia de poemas compilados por Otomo no Yakamochi por volta de 760, reunindo obras de poetas da corte, assim como de pessoas comuns, camponeses e outros" (FRÉDÉRIC, 2008, p. 756).

<sup>4</sup> Ao longo do prefácio, depreende-se que Ki no Tsurayuki considera somente o *tanka* como *Yamato uta* (WAKISAKA, 1997).

- *soeuta*: poema com um segundo significado;
- *kazoe uta*: poema compreendendo vários nomes de coisas;
- *nazurae uta*: poema que utiliza técnicas comparativas;
- *tatoeuta*: poema com exemplificação;
- *tadagoto uta*: poema que exprime momentos de tranquilidade;
- *iwai uta*: poema de cunho comemorativo.

Nesse mesmo prefácio, Ki no Tsurayuki determinou os "seis poetas divinos" (*rokkasen*): o prior Henjô, Ariwara no Narihira, Fun'ya no Yasuhide, o monge Kisen, Ono no Komachi e Ôtomo no Kuronushi (Idem). Entretanto, ao mesmo tempo em que os enaltece ao intitular-los desse modo, ele critica suas poesias:

"Sobre os poemas do prior Henjô, nota-se a aprovação das formas e as falhas no conteúdo; em Narihira o excesso de emotividade faltando-lhe as palavras, em Fun'yano Yasuhide o excesso de técnicas prejudicando o estilo, no monge Kisen o vocabulário insuficiente e mensagem imprecisa, em Komachi a falta de vigor apesar da emotividade, e finalmente em Kuronushi reprova o ar provinciano." (Ibid., p.68).

A organização dos poemas não segue uma sequência cronológica; a obra é estruturada por temas. Consultou-se Hachirou (1952) para elaboração do quadro a seguir, o qual descreve a composição do *Kokin Wakashû* de acordo com seus tópicos:

<b>Parte</b>	<b>Tópico</b>
<b>1 e 2</b>	Estações do ano: Primavera
<b>3</b>	Estações do ano: Verão
<b>4 e 5</b>	Estações do ano: Outono
<b>6</b>	Estações do ano: Inverno
<b>7</b>	Congratulações
<b>8</b>	Separação
<b>9</b>	Viagens
<b>10</b>	Acróstico
<b>11 a 15</b>	Amor
<b>16</b>	Lamentações
<b>17 e 18</b>	Miscelânea

19	Formas miscelâneas
20	Poemas tradicionais do Departamento da Poesia

Não somente no *Kokinshû*, mas em toda a literatura clássica japonesa, talvez o amor e as quatro estações sejam os temas mais importantes. Shirane (2006) mostra o quanto esses dois tópicos estão atrelados e possuem uma interdependência em seus poemas.

Ao analisar os volumes sazonais do *Kokin Wakashû*, nota-se que uma das características desses poemas é o gênero, onde a maior parte das flores citadas em poemas de estações do ano faz referência às mulheres e os pássaros e animais, aos homens. Outra característica fundamental é certo tipo de antropomorfismo, dado que os animais e insetos expressam emoções como as encontradas no amor, principalmente a saudade e o desejo não satisfeitos (Idem).

A poesia clássica japonesa, no que diz respeito à noção de amor, é bem singular: os poemas nunca fazem referência à felicidade de estarem juntos, e sim à dor de estar longe de uma pessoa do sexo oposto que está ausente ou além do alcance (Idem). "[...] a narrativa de amor no *Kokinshû*, onde o foco não é no encontro ou união, mas na antecipação do amor e então no arrependimento de seu rápido desaparecimento" (Ibid., p.127, tradução nossa<sup>5</sup>).

## 2.2 Processo Tradutório

A expansão acirrada da globalização ao longo dos anos gerou um aumento significativo tanto na demanda por traduções quanto nos estudos sobre elas. O traduzir é um processo em que é necessário não só o conhecimento do idioma, mas também um conhecimento cultural e histórico acerca da língua alvo.

Jakobson (1975), apesar de considerar que não há uma equivalência perfeita dentro de uma língua ou na comparação de duas ou mais, defende a posição da *equivalência na diferença*, onde haveria uma variedade de maneiras de expressar uma mesma ideia em diferentes idiomas. A partir dessa crença, Fonseca (2011, p.139-140) afirma a respeito de tais ideias que:

---

<sup>5</sup> "[...] the narrative of love in the *Kokinshû* where the focus is not on the meeting or union but on the anticipation of love and then the regret at its quick demise".

"[...] não se deve priorizar a simples troca de um signo por seu correspondente literal em outra língua, mas, sim, a substituição de uma mensagem por outra que lhe seja equivalente semanticamente na língua-meta [...] a língua-meta sempre conseguirá moldar os recursos."

Para Bernardo (2002), contrapondo as ideias de Jakobson, Vilém Flusser e Rainer Guldin defendem a *intraduzibilidade fundamental das línguas*, ou seja, é impossível a tradução de uma mensagem por outra plenamente equivalente em outro idioma e que, em cada idioma, a mensagem ganha um novo teor.

A dificuldade em relação às traduções tende a se complicar ainda mais quando estas envolvem a língua japonesa. Sá (2015) explica que as sutilezas que a língua japonesa possui fazem com que o tradutor tenha que decidir entre prender-se ao original — traduzindo ligeiramente ao “pé da letra” — ou adotar uma postura distinta — focando-se mais na mensagem do que nas palavras em si. Ressaltando a importância do compromisso do tradutor quanto a manter a transparência no trabalho de tradução literária, principalmente entre línguas remotas — como é o caso do japonês perante o português —, Aragão (2010, p.220) relata que:

"[...] o tradutor procede a operações de adaptação em seu texto para expressar um dado elemento ou aspecto que é particular da língua de partida. Ainda, muitas vezes esse aspecto ou elemento é simplesmente deixado de lado, porque não foram identificados recursos adequados para sua expressão na língua de chegada."

No tocante à poesia japonesa, além da tradução "literal" da mensagem, é igualmente necessário expor a mensagem por detrás dos recursos estilísticos e retóricos utilizados pelo autor.

## **2.3 Intertextualidade**

"[...] todo texto constitui-se como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto." (KRISTEVA, 1969, apud ALÓS, 2006, p.11).

### *2.3.1 Texto*

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<sup>6</sup> 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).

### 2.3.2 *Origem do termo*

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

---

<sup>6</sup> De acordo com o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (MICHAELIS), metonímia é uma "figura de linguagem que tem por fundamento a proximidade de ideias, havendo o uso de um vocábulo fora de seu contexto semântico. Trata-se do uso de uma palavra por outra, explorando-se a relação existente entre elas".

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:

"[...] não existe texto neutro, puro, original. Todo texto sempre remete a outros textos. O escritor apela para a sua memória discursiva e traz à tona enunciados que já tenha ouvido ou lido antes e, a partir daí, ele constrói o seu texto. No entanto, seu "acabamento" será outro, pois escreverá empregando seu próprio estilo, aproveitando a sua bagagem cultural recebida. É assim que o escritor constrói a sua originalidade, dando nova "moldura" ao que foi dito antes." (Ibid., p.28)

### 2.3.3 *Honkadori*

Como previamente exposto, *honkadori* é um dos recursos retóricos aplicados na literatura japonesa clássica. De acordo com Frédéric (2008), essa técnica fundamenta-se 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. Ao comentar sobre o *Kokinshū*, expõe:

"Poetas posteriores podem, de acordo com suas próprias situações, encontrar algo que expresse o que eles querem expressar e referirem-se a qualquer poema que seja mais adequado. Isso não era somente citação, mas também a confirmação da correspondência entre o caso individual e o modelo tradicional. Alguém olha para a situação atual à luz da experiência universal que está codificada no poema. Se a correspondência é exata, então somente uma frase é suficiente para fazer a ligação e todo o poema é chamado de volta. Talvez, alguém possa até dizer que é a situação atual que é modificada." (Idem, tradução nossa<sup>7</sup>)

---

<sup>7</sup> "Later poets can, according to their own situation, find something that expresses what they want to express, and refer to whatever poem is the most fitting. This was not only quotation but also a confirmation of the correspondence between the individual case and a traditional model. One looks at the present situation in the light of universal experience that is encoded in the poem. If the correspondence is exact, then only one phrase is enough to make the link and the whole poem is called back. Perhaps one can even say that it is the present situation that becomes modified."

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 )

"A figura da poeta japonesa medieval Ono no Komachi tem sido uma das mais controversas e inspiradoras da tradição literária japonesa [...]" (MORO, 2015, p.179, tradução nossa<sup>8</sup>).

#### 3.1.1 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.

Hirshfield e Aratani (1990) expõem que o início de um romance com uma mulher da corte dava-se através da chegada de uma carta, com um poema, por um mensageiro à sua

---

<sup>8</sup> "The figure of medieval Japanese poet Ono no Komachi has been one of the most controversial and inspiring of Japanese literary tradition [...]"

porta. Caso o poema fosse de seu agrado, a caligrafia aceitável e o conteúdo intrigante, ela fornecia uma resposta, igualmente em poesia, onde combinava uma visita secreta, tarde da noite, com o seu pretendente. Nessa primeira noite, ambos não dormiam e deviam limitar-se a fazer amor e conversar até que, com o amanhecer, o homem se queixaria da brevidade da noite e partiria. Entretanto, não terminava por aí: o homem tinha que mandar um poema na manhã seguinte e o mensageiro deveria voltar com uma resposta. Somente depois disso que a noite poderia ser considerada um êxito, sendo que ambos os poemas deviam ser ardentes e talentosos, retomando temas da noite passada. A partir daí, os encontros secretos prosseguiram até que o relacionamento ou terminasse ou se tornasse oficial por meio de casamento.

A partir do momento em que a mulher entregava seu coração a alguém, ela ficava esperando ansiosamente por cartas ou pela visita do amado (Idem). 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).

### 3.1.2 Sobre a poeta

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 (BROMAS-MENDA, 2014b). Apesar 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<sup>9</sup>). Frédéric (2008) menciona que ela teria sido filha de Ono no Yoshizane, um

---

<sup>9</sup> “[...] according to tradition, was born in 825 and passed away in the year 900.”

governador da província de Dewa<sup>10</sup>, e Broma-Smenda (2014a) complementa que seu avô fora Ono no Takamura, um grande poeta e estudioso.

Frédéric (2008) expõe que, no período entre os anos 850 e 869, ela fora dama de companhia na Corte Imperial de Heian, o que corrobora a afirmativa de Walker (2014) acerca de que não haveria dúvidas sobre o pertencimento de Ono no Komachi ao período em questão. Acredita-se igualmente que tenha sido uma consorte do imperador, visto que na obra *Shoku nihon kôki*<sup>11</sup>, compilada em 869, o nome Ono no Yoshiko é citado entre as consortes e concubinas do imperador Ninmyô<sup>12</sup> (BROMA-SMENDA, 2014a).

### 3.1.3 Os poemas de Ono no Komachi

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). Segundo Broma-Smenda (2014b), atualmente, à Ono no Komachi são atribuídos em torno de cem poemas e acredita-se que ela tenha se especializado em poemas de amor, expressando uma multiplicidade de emoções humanas.

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.

---

<sup>10</sup> Província ao norte da ilha de Honshu.

<sup>11</sup> Quarto dos *Rikkoku-shi* (termo genérico para as seis obras históricas compiladas por ordem dos imperadores). Cobre o período que vai de 832 a 850 (FRÉDÉRIC, 2008).

<sup>12</sup> O imperador Ninmyô (810-850) foi um imperador japonês do período entre 833 a 850.

No tocante aos seus poemas, Gale Research (2002) declara que Komachi escrevia apaixonadamente acerca das tristezas e dores associadas ao amor assim como:

"[...] expressava o sentimento, comum em seus círculos aristocráticos, de que homens eram infiéis e que o amor romântico trazia infelicidade. Foi-se dito que a poeta, que frequentemente escrevia sobre amor não correspondido, estava apaixonada por um imperador. [...]. Enquanto em seus poemas os homens eram a fonte da infelicidade, nessas tragédias escritas pelos homens, Ono no Komachi é uma mulher com coração de pedra e, no fim das contas, a causa de seu próprio sofrimento." (Idem, tradução nossa<sup>13</sup>)

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:

"Uma última qualidade a ser notada nos poemas de desejo de Ono no Komachi é o modo como sua exploração de emoções pessoais, frequentemente (embora nem sempre), leva a uma exploração do metafísico. A relação entre a vida do sonho e a vida acordada; o questionamento acerca daquilo que chamamos "realidade"; o reconhecimento da discrepância entre aparência externa e realidade interior — todas essas questões não somente no amor erótico, mas também em todos os aspectos da existência humana. O talento de Komachi era demonstrar em seu trabalho que investigar qualquer sentimento suficientemente profundo é chegar ao alicerce de nossas vidas." (Idem, tradução nossa<sup>14</sup>)

---

<sup>13</sup> "[...] expressed the sentiment, common in her aristocratic circles, that men were unfaithful and romantic love brought unhappiness. It was said that the poet, who often wrote about unrequited love, was in love with an emperor. [...]. While in her poems men were the source of unhappiness, in these tragedies written by men Ono no Komachi is a hard-hearted woman and ultimately the cause of her own suffering."

<sup>14</sup> "A final quality to be noted in Komachi's poems of desire is the way her exploration of personal emotion often (though not always) leads to an exploration of the metaphysical. The relationship between dream life and waking

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<sup>15</sup>).

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.

### 3.1.4 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<sup>16</sup>). Entretanto, de acordo com Murphy (2011), pouco há em comum entre a Komachi "poeta do *Kokinshū*" 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*<sup>17</sup>, já havia lendas e estórias 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

---

life; inquiry into this thing called "reality"; recognition of the discrepancy between outer appearance and inner truth — all these are matters not only of erotic love but of every aspect of human existence. Komachi's genius was to demonstrate in her work that to investigate any feeling sufficiently deeply is to reach down to the very bedrock of our lives."

<sup>15</sup> "[...] the metaphysics of religious teaching and the tumultuous course of the heart in love confirm a single truth, the impermanence of being."

<sup>16</sup> "She is remembered for her talent, her beauty, her pride, her love of luxury, her frailty, and her miserable old age."

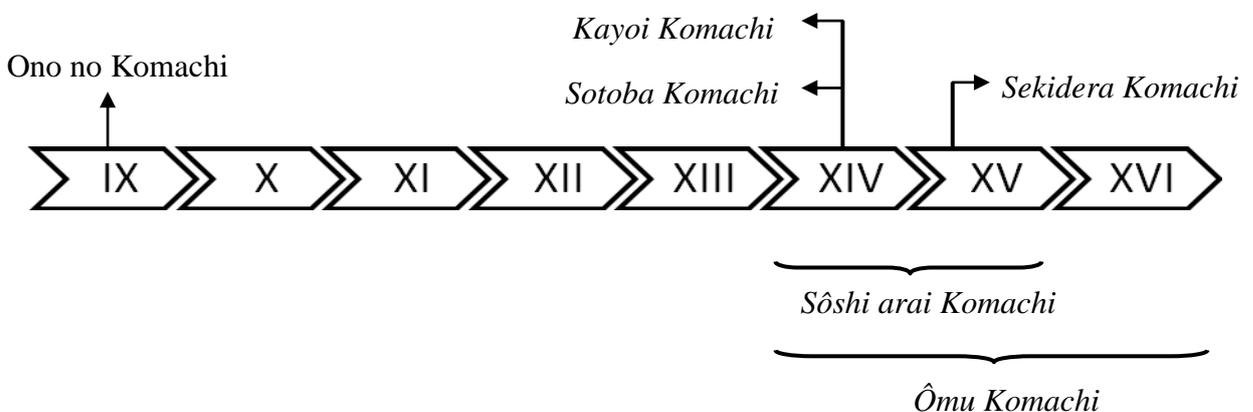
<sup>17</sup> "[...] forma aristocrática de espetáculo cantado e dançado [...]" (FRÉDÉRIC, 2008, p.886).

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 histórias 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<sup>18</sup> 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.

Em uma linha cronológica (em séculos), as cinco peças ficam dispostas do seguinte modo<sup>19</sup>:



<sup>18</sup> Ono no Komachi é a personagem feminina que mais aparece em peças de *Nô* (MURPHY, 2011).

<sup>19</sup> Datas por BROMA-SMENDA (2014b).

Apesar dessas peças de *Nô* terem por semelhança a mesma protagonista, elas devem ser tratadas separadamente, sem vínculo, visto que foram originadas de lendas e histórias distintas, as quais, muitas vezes, sequer faziam menção explícita ou citações à Ono no Komachi (MURPHY, 2011).

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*<sup>20</sup> 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<sup>21</sup>).

### 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<sup>22</sup> e faleceu em 29 de maio de 1942<sup>23</sup>. 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

---

<sup>20</sup> *Enjo-kôsai* é uma tendência que surgiu no Japão no meio dos anos noventa onde um homem rico e mais velho "contrata" mulheres consideravelmente mais novas (normalmente meninas do colegial) por suas companhias e, às vezes, serviços sexuais (BROMA-SMENDA, 2014a).

<sup>21</sup> "By analyzing the text of the play, we can see that the name of Ono no Komachi, a poet from the Heian period, is utilized as a label for teenage prostitution in modern Japanese society."

<sup>22</sup> Ano 11 da Era Meiji (KURIHARA; NISHIZAWA; NAGAHAMA, 2008).

<sup>23</sup> Ano 17 da Era Showa (Idem).

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'yoshu*, 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<sup>24</sup>, 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<sup>25</sup>). 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

---

<sup>24</sup> Seu verdadeiro nome era Hiroshi Yosano; Tekkan era um nome artístico (KURIHARA; NISHIZAWA; NAGAHAMA, 2008).

<sup>25</sup> "*Midaregami* summarizes Akiko's passion toward love and poetry during her young days."

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"<sup>26</sup>, 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 (DOLLASE, 2005). Ademais

"A imagem das mulheres que Yosano Akiko ilustrou em seus poemas foi revolucionária; estava longe da imagem convencional das mulheres. As mulheres que Akiko retratou eram vívidas, livres, sexuais e assertivas. Elas não esperam passivamente para os homens as acharem. Elas são agentes de seu amor — elas encontram o amor e o perseguem." (Idem, tradução nossa<sup>27</sup>)

Foi grande defensora da liberdade e igualdade da mulher, escrevendo várias composições e ensaios abordando educação, política, sociedade, eventos atuais, experiências pessoais, parto — um tópico anteriormente considerado como impróprio para discutir-se publicamente — e papéis das mulheres na sociedade japonesa do início do século XX (GARIEPY, 1995).

### 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 poetisas 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).

---

<sup>26</sup> Definição pelo Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (MICHAELIS).

<sup>27</sup> "The image of women that Yosano Akiko illustrated in her poems was revolutionary; it was far from the conventional picture of women. The women Akiko depicted were lively, free, sexual and assertive. They do not passively wait for men to find them. They are the agents of their love — they find love and pursue it."

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<sup>28</sup>).

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<sup>29</sup>):

"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

---

<sup>28</sup> "[...] infusing *tanka* with the spirit of the times serves to revitalize it and makes the tradition only that much deeper."

<sup>29</sup> "I try to take the essence of a certain emotion, or a moment, and stick to that one essence. "I love you/I miss you/I want you" — those are things we'd all like to say, the *only* things we'd like to say, given the chance. But circumstances and decorum will usually make that difficult, so we "say-sing" them in *tanka*. That's what the women and men of this country have been doing for a long, long time — which to me is a wonderful thing. There's just no space in the lines of a *tanka* for whys and whats and hows. That's the beauty of it: no explanations, apologies, recriminations."

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 POEMAS

### 4.1 Tradução do poema de Ono no Komachi

O poema de Ono no Komachi a ser trabalhado é o número 113 da obra *Kokin Wakashû*, presente no segundo "capítulo" (temática de primavera). Abaixo encontra-se o poema como escrito na obra e a transcrição fonética realizada por mim:

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  
*hana no iro wa utsuri ni keri na itazura ni wagami yo ni furu nagame seshi ma ni*

Em seguida, as versões em inglês previamente publicadas por Hirshfield e Aratani (1990) e por Watson (2012), respectivamente:

While watching  
the long rains falling on this world  
my heart, too, fades  
with the unseen color  
of the spring flowers.

The vibrant flower's  
Face has faded --  
While I gaze in vain  
As the world grows old  
And the long rain falls

Hirshfield e Aratani (1990) explicam que os poemas japoneses são escritos em uma única linha e sem espaços, diferentemente da usual estrutura de versos em que estamos acostumados. Entretanto, para separar a métrica 5-7-5-7-7 do *tanka*, o poema foi dividido em versos, como exposto abaixo:

花の色は	<i>hana no iro wa</i>
うつりにけりな	<i>utsuri ni kerina</i>
徒に	<i>itazura ni</i>
わが身世にふる	<i>wagami yo ni furu</i>
ながめせしまに	<i>nagame seshi ma ni</i>

Observando os dois primeiros versos do poema, vemos o ideograma de flor (花) logo no primeiro. Na literatura clássica japonesa, a referência à flor já remete à flor de cerejeira, *sakura* (桜), e, sendo assim, o verso seria traduzido como “a cor da flor de cerejeira” (OGURASANSOU, 2017). Ademais, nesse caso, também apresenta implicitamente a ideia da “beleza e juventude da mulher” (NBATARO, 2017). Entre os diversos significados do verbo "*utsuru*" (MICHAELIS, 2012, p. 532), o qual se encontra na forma adverbial (*ren'yôkei*) como "*utsuri*", o poema permite que ele seja interpretado como “perder a cor” ou “passar o tempo”, com o primeiro se referindo à flor em si e o segundo fazendo menção à beleza e juventude. Desse modo, a afirmativa de Blankestijn (2016) de que os dois primeiros versos fazem alusão ao declínio de Ono no Komachi é válida, já que sua beleza está desaparecendo como a cor das flores.

Conforme as informações do site Nbataro (2017), tanto "*keri*" quanto "*ni*" são flexões na forma final (*shûshikei*) e adverbial (*ren'yôkei*) dos auxiliares verbais (*jodôshi*) "*keri*" e "*nu*", respectivamente, indicando um evento passado que foi concluído. O "*na*" seria um morfema final (*shûjoshi*) e, visto que se poderia supor o poema como um monólogo, seu objetivo é que o locutor exprima uma nova realidade que lhe foi percebida (MORALES, 2011).

O terceiro verso, composto apenas pelo advérbio "*itazurani*", possui o sentido de “em vão”, “inutilmente”. Tanto Porter (1909) quanto Blankestijn (2016) alegam que tal verso faz alusão tanto ao conteúdo dos dois primeiros versos como ao dos dois últimos.

No que se refere ao quarto verso, o dicionário Michaelis (2012, p.534) aponta que "*wagami*" teria o significado de “própria condição”, “própria pessoa”, “próprio corpo” e "*yo*" faria referência ao mundo. Strong (1994) afirma que Ono no Komachi, ao usar "*wagami*", associa os eventos superficiais do poema à sua situação pessoal.

Ao final deste verso temos uma *kakekotoba*. Segundo o dicionário on-line Tangorin (2017), a sílaba "*fu*" pode ser lida como o verbo arcaico "*fu*", que, nesse contexto, significaria

“passar o tempo”, ou como o verbo *"furu"*, de “chover”. Se utilizarmos a análise de Watson (2012, p.20, tradução nossa<sup>30</sup>), “a quarta linha se refere a ela mesma e diz que o corpo e o mundo envelheceram”; desse modo, vemos aplicada a primeira interpretação. A segunda interpretação dar-se-á com o conteúdo do quinto verso.

Logo no início do último verso temos a presença de outra *kakekotoba: nagame*. Consultando o dicionário Michaelis (2012, p. 313-314) pode-se inferir significados como: “chuva prolongada”, “cenário”, “relativamente longo” ou “observar, contemplar”.

De acordo com as informações de Suzuki (2017), consideremos os demais elementos do quinto verso da seguinte maneira: "*se*", a forma adverbial (*ren'yôkei*) do verbo "*su*", atual verbo "*suru*" (fazer), e "*shi*", a forma adnominal (*rentaikei*) do auxiliar verbal "*ki*", representa passado; portanto, "*seshi*" é o equivalente ao atual "*shita*". O "*ma*" significando “tempo, período” (間) e o "*ni*" como uma partícula de caso (*kakujoshi*) marcando o momento específico.

Para o site Ogurasansou (2017), os elementos gramaticais dos dois últimos versos estão na ordem inversa de uma oração<sup>31</sup>, sendo que a oração na forma padrão assumiria a forma de:

花の色はうつりにけりな徒にながめせしまにわが身世にふる

*hana no iro wa utsuri ni keru na itazura ni nagame seshi ma ni wagami yo ni furu*

As anotações de Porter (1909, p.9, tradução nossa<sup>32</sup>) conseguem condensar várias das ideias acima:

"O primeiro e o último par de versos podem significar tanto “o matiz da flor desaparece sob a contínua chuva no mundo” quanto “a beleza desta flor (ela mesma) está desaparecendo à medida que envelheço nessa vida”; enquanto a terceira linha dividindo os dois pares de versos, que o matiz da flor e sua própria beleza são igualmente apenas vaidade."

---

<sup>30</sup> "The fourth line refers to herself and says the body and the world has grown old."

<sup>31</sup> De acordo com o site Ogurasansou, essa inversão se chama *tôchihô* e é usada geralmente para enfatizar algo ou organizar melhor as ideias.

<sup>32</sup> "The first and last couplets may mean either 'the blossom's tint fades away under the continued downpour of rain in the world', or 'the beauty of this flower (i.e. herself) is fading away as I grow older and older in this life'; while the third line dividing the two couplets means, that the flower's tint and her own beauty are alike only vanity."

Dadas as informações e análises, a seguinte versão em português foi proposta:

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.

#### 4.2 Poema de Akiko Yosano

O poema de Akiko Yosano foi retirado da obra póstuma *Hakuôshû*. Abaixo encontra-se o poema como escrito na obra e a transcrição fonética realizada por mim:

木の間なる染井吉野の白ほどのはかなき命抱く春かな  
*konoma naru somei yoshino no shiro hodo no hakanaki inochi idaku haru kana*

Dividindo o poema em versos seguindo a métrica 5-7-5-7-7 do *tanka*, tem-se:

木の間なる	<i>konoma naru</i>
染井吉野の	<i>somei yoshino no</i>
白ほどの	<i>shiro hodo no</i>
はかなき命	<i>hakanaki inochi</i>
抱く春かな	<i>idaku haru kana</i>

Desmembrando-se o poema, o dicionário Michaelis (2012) fornece a definição para os seguintes substantivos: *konoma* significa "entre as árvores" (p.251); *shiro* pode significar tanto "cor branca" como "inocência" (p.425); *inochi*, "vida" (p.168); e *haru* pode ser "primavera" e "puberdade" (p.136). O verbo *idaku* (p.158) é definido como "abraçar", "portar" ou "ter no coração", "abrigar".

*Somei Yoshino* é como é chamada a espécie de flor de cerejeira *Prunus yedoensis*. Atualmente reputada como a flor de Tóquio, é considerada a variedade de cerejeira mais popular, possuindo flores com uma coloração branca ou rosa pálida (GOTOKYO, 2017).

Segundo o Dicionário on-line Tangorin (2017), *naru* é o verbo *nari* na forma adnominal (*rentaikei*); ademais, o verbo *nari* seria equivalente, no japonês moderno, ou ao "*de aru*" ou ao "*ni aru*". Consultando ainda tal dicionário, dessa vez juntamente à apostila de Suzuki (2017), infere-se que *hakanaki* é a forma adnominal (*rentaikei*) do predicador de qualidade (*keiyôshi*, também chamado de adjetivo-i) *hakanashi*, que significa "transitório", "efêmero", "momentâneo".

Os dois "*no*" presentes no poema são partículas de caso (*kakujoshi*) agindo como complementos nominais e o "*kana*" é um morfema final (*shûjoshi*) para exprimir exclamação (SUZUKI, 2017). O vocábulo "*hodo*" está mostrando o grau, a extensão, do branco da flor.

Por fim, a seguinte versão em português foi proposta:

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

#### 4.3 Poema de Machi Tawara

O poema de Machi Tawara foi retirado da obra *Sarada Kinenbi*. Abaixo encontra-se o poema como escrito na obra e a transcrição fonética realizada por mim:

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 sakura sakisome sakiowari nanimo nakatta you na kouen*

Como a versão em português foi dividida em três versos, optei por decompor o poema do mesmo modo:

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

A obra *Sarada Kinenbi* já foi traduzida para o português por Masuo Yamaki e Paulo Colina. Portanto, tomei a liberdade de usar a versão deles presente no livro *Comemoração da Salada*:

Sakura, sakura...  
as cerejeiras floresceram e feneceram  
como se nada tivesse acontecido neste parque

## 5 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

### Ono no Komachi:

花の色は	Assim como a cor da cerejeira se perdeu,
うつりにけりな	a beleza se esvaiu
徒に	e, também em vão,
わが身世にふる	enquanto eu observava a longa chuva,
ながめせしまに	o tempo me leva e leva o mundo.

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	Ah! A primavera
染井吉野の	que envolve a vida
白ほどの	tão efêmera quanto
はかなき命	a branquidão das cerejeiras
抱く春かな	em meio às árvores

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	Sakura, sakura...
咲き初め咲き終わり	as cerejeiras floresceram e feneceram
なにもなかったような公園	como se nada tivesse acontecido neste parque

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.

## 6 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<sup>33</sup>). 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 trabalho 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

---

<sup>33</sup> "Power is the ability not just to tell the story of another person, but to make it the definitive story of that person."

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<sup>34</sup>). 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 trabalho tenha chamado a atenção dos leitores para o poder das palavras e a importância da literatura na construção e desconstrução de realidades.

---

<sup>34</sup> "Stories matter. Many stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign, but stories can also be used to empower and to humanize."

## REFERÊNCIAS

- ALÓS, Anselmo Peres. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem - ReVEL**, v.4, n.6, mar. 2006. Disponível em: <[www.revel.inf.br/pt](http://www.revel.inf.br/pt)>. Acesso em: 9 jun. 2017.
- ARAGÃO, Rodrigo Moura Lima de. Alternativas de Tradução do Japonês para o Português: de Kodomo no Hi a Dia das Crianças. **Revista Letras**, Curitiba, n.82, p.217–236. set/dez, 2010.
- BERNARDO, Gustavo. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.
- BLANKESTIJN, Ad. **Hyakunin Isshu (One Hundred Poets, One Poem Each), Poem 9 (Ono no Komachi)**. 2016. Disponível em: <[www.japannavigator.com/2016/02/hyakunin-issu-one-hundred-poets-one\\_24.html](http://www.japannavigator.com/2016/02/hyakunin-issu-one-hundred-poets-one_24.html)>. Acesso em: 17 maio 2017.
- 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.
- CHAMBERLAIN, Basil Hall. **The Classical Poetry of the Japanese**. Londres: Trubner & Co, 1880.
- 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](http://simplyhaiku.com/SHv3n3/features/dollase_awakfemsxlyt)>. Acesso em: 9 jun. 2017.
- FONSECA, Rafael Schuabb Poll da. Tradução e adaptação de mangás: reflexões e (im)possibilidades. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n.12, p.137-151. 2011.
- 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.
- FU. **Dicionário on-line Tangorin**. Disponível em: <[tangorin.com/classical/fu](http://tangorin.com/classical/fu)>. Acesso em: 18 maio 2017.
- 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](http://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](http://www.enotes.com/topics/yosano-akiko/critical-essays/akiko-yosano)>. Acesso em: 15 jun. 2017.

GOTOKYO. **Somei Yoshino**: the quintessence of sakura. Disponível em: <[www.gotokyo.org/em/discovery/vol11/special05](http://www.gotokyo.org/em/discovery/vol11/special05) >. Acesso em: 16 jun. 2017.

HACHIROU, Ogami. 古今和歌集, **Kokin Wakashû**. 23.ed. Tóquio: Iwanami Shoten. 1952. p.37.

HAKANA. **Dicionário on-line Tangorin**. Disponível em: <[tangorin.com/classical/hakana](http://tangorin.com/classical/hakana)>. Acesso em: 16 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*.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

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](http://www.zashi.com.br/japoneses_notaveis)>. Acesso em: 15 jun. 2017.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa** [recurso eletrônico]. Disponível em: <[michaelis.uol.com.br/moderno-portugues](http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues)>. Acesso em: 8 jun. 2017.

MICHAELIS. **Dicionário Prático Japonês-Português**. 2. ed. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 2012.

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

MORALES, Leiko Matsubara (org.). **Tópicos de Gramática da Língua Japonesa**. São Paulo: Fundação Japão, 2011.

MORO, Daniela. Construction and Deconstruction of a Myth - The vision of Komachi from traditional noh to the contribution of Mishima Yukio and Enchi Fumiko. **Annali di Ca' Foscari. Serie orientale**, Itália, v.51, p.179-196, junho. 2015.

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.

- NARU. **Dicionário on-line Tangorin**. Disponível em: <tangorin.com/classical/naru>. Acesso em: 16 jun. 2017.
- NBATARO. 百人一首 (9) 花の色は移りにけりないたづらに 品詞分解と訳. Disponível em: <nbataro.blog.fc2.com/blog-entry-60.html>. Acesso em: 17 maio 2017.
- OGURASANSOU. ちょっと差がつく百人一首講座. 2002. Disponível em: <ogurasansou.co.jp/site/hyakunin/009.html>. Acesso em: 17 maio 2017.
- PORTER, William N. **A Hundred Verses from Old Japan** (The Hyakunin-Isshu). Tradução por William N. Porter. Londres: The Clarendon Press, 1909. *E-book*.
- 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.
- SÁ, Michele Eduarda Brasil de. Dificuldades na Tradução Literária Japonês-Português. **Belas Infieis**, Brasília, v.4, n.2, p.81-88. 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.
- SHIRANE, Haruo. Love in the Four Seasons, The Four Seasons in Love: From Kokinshû to Modern Haiku. In: SVARCOVA, Zdenka; POULTON, Cody (ed.). **Dreams, Shadows: Tanizaki and Japanese Poetics in Prague, Essays in Honour of Anthony V. Liman**. Praga: Karolinum, 2006. p.121-135. Disponível em: <www.columbia.edu/~hs14/love-in-the-4-seasons\_HS.pdf>. 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#.wsy1zwwkrliv>. 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.
- SUZUKI, Tae. **Língua Clássica Japonesa**. Brasília, 2017. (Apostila – Universidade de Brasília)
- 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#.wsy1zwrliiv](http://www.japantimes.co.jp/life/2006/04/02/to-be-sorted/taking-tanka-to-a-new-and-timeless-plane#.wsy1zwrliiv)>. 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](http://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](http://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](http://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.