

O EXEMPLO DAQUELAS MULHERES: REFLEXÕES COMPARATISTAS SOBRE A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

THE EXAMPLE OF OTHER WOMEN: SOME THOUGHTS ON COMPARATIVE LITERATURE AND FEMALE AUTHORSHIP

Andrei Cunha
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: Tradicionalmente, a ideia de que a caneta se identifica com o masculino tem seu contraponto histórico na recorrência da imagem da página em branco associada ao feminino. Gubar (1981), ao analisar um conto de Karen Blixen ([1957] 1991), propõe que a criatividade feminina está associada a uma “ansiedade da autoria”. A autoria feminina é um fenômeno verificável na maneira como escritoras e tradutoras retomam os textos de mulheres que vieram antes delas, como se a trama da palavra engendrasse uma comunidade de textos, a qual, por sua vez, é comparatista e internacional, pois inclui autoras de diferentes épocas e culturas. Em **O Livro de Cabeceira**, filme de Peter Greenaway, de 1996, que é uma adaptação de **O Livro de Travesseiro**, de Sei Shônagon (séculos X–XI), reencontramos as metáforas do texto-têxtil e do corpo-página, presentes tanto como um eco do texto japonês antigo, como de questões teóricas da pós-modernidade, que o diretor encenou em muitos de seus filmes. O filme **O Livro de Cabeceira** pode ser lido como uma expansão das reflexões de Susan Gubar sobre a página em branco.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina; Página em branco; Comparatismo.

Abstract: Traditionally, the association of the pen with the masculine has had its historical counterpoint in the recurrence of image of the blank page associated with the feminine. Gubar (1981), when analyzing a short story by Karen Blixen ([1957] 1991), proposes that feminine creativity comes with an “anxiety of authorship”. Female authorship is a verifiable phenomenon in the way female writers and translators reread the texts of women who came before them, as if words, when woven together, could create a community of texts. This community is comparativist and international, as it includes authors from different eras and cultures. In **The Pillow Book**, Peter Greenaway’s 1996 film, which is an adaptation of Sei Shônagon’s **The Pillow Book** (X–XI centuries), we find the metaphors of text-textile and body-page both as a tribute to the old Japanese text, and as a meditation upon postmodern theoretical issues, which the filmmaker has staged in many of his films. The film **The Pillow Book** can be read as an expansion of Susan Gubar’s reflections upon the metaphor of the blank page.

Keywords: Female literary authorship; Blank page; Comparativism.

Quando a contadora é leal, eterna e firmemente leal à história, então, ao final, o silêncio falará. Se a história é traída, o silêncio é só um vazio. Mas nós, as fiéis, quando dissermos nossa última palavra, ouviremos a voz do silêncio
(BLIXEN, [1957] 1991, loc. 1502)¹.

Texto e silêncio

Em 2014, enquanto escrevia minha tese de doutorado², houve um momento em que não soube mais como avançar. Ao discorrer sobre as diferentes traduções e adaptações de um importante clássico da Literatura Japonesa, **O Livro de Travesseiro**, escrito por Sei Shônagon, uma dama da corte no século X³, deparei-me com um nó que eu não conseguia desatar sozinho: como explicar, ou definir, a ideia de autoria feminina, de maneira que essa conceptualização abrangesse tanto as autoras contemporâneas quanto uma escritora da antiguidade do Japão? Meu impasse diante da tela em branco foi prolongado e só começou a se resolver com duas indicações de leitura que me ajudaram muito a pensar sobre essa questão. A primeira foi de minha orientadora, Rita Schmidt, que me disse para reler Virginia Woolf – conselho aparentemente simples, mas que se revelou certo por motivos que ficarão claros mais adiante neste ensaio. A segunda veio da escritora Lélia Almeida, por ocasião de um curso que ela ministrou, naquele mesmo ano, no Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul. Nesse curso, Lélia Almeida fazia uma leitura muito inspirada – diria mesmo inesquecível – de um artigo de Susan Gubar (1981), “*A página em branco*” e *as questões da criatividade feminina*.

Em seu texto de 1981, Gubar analisa, dentre outras obras, o conto *A página em branco*, de Karen Blixen (1991; a primeira publicação é de 1957), uma releitura do mito de Xerazade. A referência mais aparente ao **Livro das Mil e Uma Noites**⁴ encontra-se no começo do texto, com o estabelecimento

¹ Nota do revisor: Será indicada a localização no texto para esta e todas as outras citações retiradas de *e-book*.

² Tese intitulada **O livro de travesseiro: questões de autoria, tradução e adaptação** (CUNHA, 2016).

³ **O Livro de Travesseiro** (枕草子, **Makura no Sôshi**) de Sei Shônagon (清少納言, sécs. X-XI). A tradução brasileira de 2013 chama-se **O Livro do Travesseiro**. A adaptação de Peter Greenaway para o cinema chama-se **O Livro de Cabeceira** (**The Pillow Book**, 1996). Vide referências.

⁴ O título dessa obra é diferente em diferentes traduções. Quando possível, procuro dar

de molduras narrativas. Primeiro, ouvimos uma narradora culta, escritora, supostamente, a própria Isak Dinesen. Esta, em seguida, passa a palavra a uma contadora de histórias que exerce seu ofício na rua, mediante o pagamento de algumas moedas: “é verdade, nessa minha vida muitos contos já contei, um mais do que mil” (BLIXEN, [1957] 1991, loc. 1492). A velha contadora de histórias herdara a profissão da avó, de quem sempre ouvira que, quando uma história é bem contada, o mais importante não é o dito, mas o silêncio.

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

Eu lhes digo, cara senhora, caro senhor, que, em Portugal, as famílias muito antigas e muito nobres observavam um costume venerável. Na manhã após o casamento de uma filha da casa, e antes que o contradote fosse concedido⁵, o camareiro ou mordomo-chefe pendurava no parapeito de uma sacada do palácio os lençóis da noite, proclamando solenemente: *Virginem eam tenemus* – “declara-se ter sido virgem” (BLIXEN, [1957] 1991, loc. 1537⁶).

Esses lençóis eram então enviados de volta ao convento, onde as manchas eram enquadradas em “pesadas molduras”. O nome de cada princesa ia engastado em uma placa de ouro, logo abaixo do pano. Essas figuras de sangue, como nuvens, sugeriam, a cada uma que as via, diferentes desenhos: os signos do zodíaco, uma rosa, e mesmo “um coração trespassado por uma espada”. Em tempos posteriores, quando o convento já entrara em decadência, ainda vinham visitá-lo “solteironas muito velhas e de alto nascimento”, que muitos anos antes haviam sido damas de honra (“meninas”) daquelas princesas emolduradas (BLIXEN, [1957] 1991, loc. 1553). O parágrafo seguinte poderia descrever o trabalho de escrita de Sei Shônagon, a dama da corte japonesa cuja obra é o assunto de minha tese:

preferência ao título da tradução de Mamede Mustafa Jarouche, de 2006 (**Livro das Mil e Uma Noites**). Por outro lado, Jarouche manteve o nome de Xerazade com a transcrição direta do árabe (Šahrāzād), e eu optei por deixá-la com o nome aportuguesado.

⁵ Contradote (latim: *donatio propter nuptias*). Patrimônio outorgado à noiva, como garantia de sua subsistência em caso de viuvez, na manhã seguinte ao casamento.

⁶ Exceto quando especificado nas referências, todos os textos estrangeiros citados foram traduzidos por mim.

Devagar, muito lentamente, as lembranças, em fila, vão passando pela pequena, venerável cabecinha, semelhante já a uma caveira sob a mantilha de renda negra, e que acusa, com um movimento de simpatia, reconhecer cada uma dessas imagens. A amiga leal e confidente se lembra da nobre vida de casada da jovem noiva com o seu consorte real de eleição. A velhinha pesa um a um os eventos felizes e as decepções – coroações e jubileus, intrigas da Corte e guerras, o nascimento dos herdeiros do trono, as alianças das gerações mais jovens de príncipes e princesas, a ascensão e queda das dinastias (BLIXEN, [1957] 1991, loc. 1569).

Apenas uma moldura era diferente das outras, sem nome: “Nesta placa de ouro apenas, não havia nome inscrito, e o linho dentro da moldura era branco como a neve, de um canto a outro, como uma página em branco” (BLIXEN, [1957] 1991, loc. 1569). É diante dessa página que tanto as visitantes mais ilustres como as monjas e a madre superiora passavam mais tempo, “mergulhadas no mais profundo pensamento” (BLIXEN, [1957] 1991, loc. 1584).

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

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

Releituras das histórias das culturas ocidentais modernas acumulam evidências sobre as formas sutis, mas não menos violentas, de cerceamento

das mulheres na esfera pública e privada, mostrando o quanto suas incursões na cidade letrada dos homens eram consideradas impróprias ou ilegítimas. A literatura “verdadeira” e as “verdades” da literatura em sua função civilizatória, de engrandecimento espiritual e de elevação moral, não comportavam a mulher como sujeito-autora, e as histórias das literaturas, em seus formatos tradicionais, constituem o registro contundente dessa exclusão (SCHMIDT, 2012, p. 66).

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

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

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

criatividade feminina foram produzidas por uma comunidade de mulheres tecelãs.

Voz e autoria

Quando dei início a meu projeto de pesquisa, que depois se tornou projeto de tese, eu já possuía uma bagagem anterior relacionada a **O Livro de Travesseiro**. O texto de Sei Shônagon chegou a mim de diversas maneiras e se confunde com parte da minha história de vida. Quando eu tinha vinte anos, um professor de japonês fez-nos memorizar “Na primavera, o amanhecer” e declamar em aula. Quando estava no segundo ano da faculdade, comprei a tradução de Ivan Morris (SEI, 1971), e, em seguida, um manual didático japonês, desses de leituras obrigatórias para o vestibular, que apresentava o livro e os trechos mais célebres. Em 1997, quando **O Livro de Cabeceira** foi lançado no Japão, eu estava morando em Tóquio, onde assisti ao filme ainda na semana de estreia. O impacto que o filme teve em mim foi enorme. Não porque tivesse necessariamente uma ligação com a cultura japonesa que me ensinaram (ele era muito híbrido, o oposto da maneira como a cultura do Japão é apresentada em sala de aula), e sim porque o filme combinava muito com Tóquio e seu cosmopolitismo, com a fusão de culturas e estímulos que a capital japonesa oferecia nos anos 1990 – a partir dos anos 2000, com a crise econômica internacional, o Japão voltou-se para dentro, como faz periodicamente em sua história, e hoje Tóquio é um panorama bem menos diverso.

De volta ao Brasil, fui procurado por uma editora de Porto Alegre para traduzir o livro de Sei Shônagon. Eu nunca antes traduzira um livro inteiro e também não tinha muita experiência na área de tradução literária; na época, um amadorismo que termina por transparecer nesse trabalho. Tivera então a ideia de utilizar simultaneamente todas as traduções a meu dispor (duas inglesas, uma para o japonês contemporâneo, uma francesa e uma argentina) e diferentes versões dos manuscritos originais (disponíveis *online*, em sites especializados) como base para a minha tradução, combinando todos esses textos em um grande amálgama, um Übertext que incluísse todas essas leituras em um lugar só. O resultado foi bem menos espetacular do que eu imaginava, pois essa multiplicidade de pontos de vista teve o efeito de distanciar ainda mais a voz da autora, no espaço e no tempo. Além disso, como eu acrescentei à tradução ideias contemporâneas que os japoneses têm sobre sua própria cultura, assim como as de japanologistas de culturas hegemônicas, acabei transferindo ao livro em português uma combinação

de interpretações nacionalistas e orientalistas que não faziam parte nem do texto japonês de partida, nem da cultura brasileira de chegada.

Enquanto traduzia, fui vítima de uma vertigem, comum na profissão de tradutor, que eu chamo de “possessão tradutória”. Ela ocorre quando o tradutor imbuí-se de tal maneira do texto que passa a imaginar ser ele o autor. Há muitos tradutores brilhantes que são acometidos desse quase transe alucinatório quando escrevem; no entanto, embora tal fato se dê, quando o referido processo funciona bem, pode trazer benefícios ao texto de chegada. Por outro lado, e infelizmente é o que mais seguidamente acontece, essa ilusão (narcisista, possessiva, megalomaniaca) de que um texto escrito por outra pessoa pode se tornar nosso acarreta um apagamento da voz autoral. A ideia que o tradutor desenvolve sobre quem seria aquela autora que ele está reescrevendo toma conta da imagem de como o texto traduzido deveria ser, e essa imagem coloca-se no lugar do próprio texto de partida e de sua leitura. A “possessão” é de mão dupla: a impressão de que a voz da autora nos possui nada mais é do que a ilusão de que se possui a voz da autora.

Mas um texto publicado é um texto que nos persegue para sempre. Como as dívidas de gratidão dos japoneses, as traduções não vão nunca embora da vida do tradutor; elas retornam cada vez que alguém lê aquilo que escrevemos. E o livro não muda. Está lá, sempre, testemunha de todas as más (e irreversíveis) escolhas que um dia se fez. Há uma década, em momentos inesperados, o fantasma de Sei Shônagon vem falar comigo e reclamar do meu livro.

Por outro lado, acho que posso dizer que eu comecei a traduzir **O Livro de Travesseiro**, no verdadeiro sentido, generoso e de abertura ao outro, no momento em que entreguei minha tradução de **O Livro de Travesseiro** à editora. A tradução que foi publicada, com todos os seus problemas e riscos, foi o evento que me levou à decisão de me tornar tradutor. De lá para cá, nunca mais parei de estudar tradução e de traduzir, e cada novo livro é um novo aprendizado. Além disso, nunca parei de ler **O Livro de Travesseiro**. Tudo o que escrevi posteriormente sobre a obra de Sei Shônagon foi uma tentativa de pagar a dívida que tenho para com ela.

Durante muito tempo, eu quis determinar quem era realmente Sei Shônagon. Achava que essa fosse minha principal tarefa e que, de alguma maneira, a autora estaria escondida nas páginas de seu livro, nas análises das introduções ou nos artigos acadêmicos. Apesar da ingenuidade da pretensão, posso dizer em minha defesa que quase todos os autores que consultei e que escreveram sobre ela tentaram fazer coisa semelhante. **O Livro de Travesseiro** engendra no leitor uma impressão muito forte de que há uma

pessoa ali falando e de que aquele texto – o estilo do texto – é a expressão da personalidade da autora. A tradutora Meredith McKinney (2006, loc. 153), por exemplo, afirma que a autora demonstraria uma “cativante intimidade” com o leitor: “nós encontramos seu olhar, a mil anos de distância” (loc. 473); estamos “na presença de uma mulher que reconhecemos como amiga” (loc. 153). Aliás, a tradução de McKinney pode ser descrita como um exemplo bem sucedido de “fusão de horizontes”⁷, e a ênfase na construção de um discurso de cumplicidade cria uma ilusão muito coerente de que estamos ouvindo a autora falar. A atitude tradutória de McKinney não é fruto de uma possessão, e sim de uma cumplicidade, de uma troca de olhares entre a autora e a tradutora.

É importante destacar a ideia de “uma mulher que reconhecemos como amiga” e a importância que isso tem para a autoria feminina — assim como para a tradução feminina. McKinney está fazendo eco às palavras de Virginia Woolf ([1929] 2015), que expôs, muito lucidamente, a necessidade de haver exemplos de mulheres que escrevem para que surjam novas escritoras. Como ouvi minha orientadora, Rita Schmidt, dizer inúmeras vezes, o conceito de autoria feminina de Woolf era cosmopolita, multitemporal e internacional, incluindo as mais diversas épocas e lugares. Em sua busca por modelos, Woolf incluiu em seu cânone um livro que havia sido recentemente traduzido por Arthur Waley: **O Romance do Genji**, obra narrativa de ficção escrita por uma contemporânea de Sei Shônagon, Murasaki Shikibu⁸.

Se você considerar qualquer grande figura do passado, como Safo, como a Lady Murasaki, como Emily Brontë, você vai ver que cada uma delas é tanto herdeira como origem, e existiu porque [em sua época] as mulheres haviam passado a escrever naturalmente (WOOLF, 2015, loc. 202⁹).

A sua resenha sobre a tradução de Waley, publicada na revista *Vogue*, em 1925¹⁰, principia comparando a Inglaterra do ano mil ao Japão da mesma época. Ela descreve a Literatura Inglesa de então como primitiva e bárbara e contrapõe à brutalidade da vida e da cultura do século XI em seu país o

⁷ Para uma definição do conceito de “fusão de horizontes”, cf. Gadamer (1997, p. 457-458).

⁸ Tendo sido escrito no século XI, **O Romance do Genji**, de Murasaki Shikibu, é muitas vezes indicado para o “título” de “primeiro romance” da história. Trata-se de uma discussão bastante longa e que já custou muita tinta e papel ao mundo, mas Virginia Woolf parece reconhecer o livro japonês como um romance.

⁹ Trecho de **A Room of One's Own**, publicado em 1929.

¹⁰ O primeiro volume da tradução de Arthur Waley foi publicado em 1925. A resenha de Woolf refere-se apenas a esse primeiro volume.

refinamento e o esteticismo da Era Heian (WOOLF, 1994). É interessante notar a oposição que ela está criando, implicitamente, entre culturas belicosas e masculinas e civilizações mais desenvolvidas e que incluem o feminino. Ao mesmo tempo, Woolf está reivindicando uma linhagem de escritoras, suas antepassadas espirituais, por assim dizer, e essa linhagem é diversa e universal. A sua abordagem teórica é intrinsecamente comparatista. A respeito dessa comunidade de autorias, Lélia Almeida afirma:

A ideia de uma interlocução das autoras contemporâneas com suas antecessoras está presente em depoimentos de várias autoras que justificam o impulso primeiro para a escritura como um mandato interno, inexplicável, mas também externo, como se houvessem escutado uma voz, uma voz que pede para ser falada, para ser ouvida (ALMEIDA, 2010, p. 13).

Ainda que **O Romance do Genji** tenha recebido muito mais destaque na recepção, **O Livro de Travesseiro** também foi traduzido por Waley nessa mesma época (1928)¹¹. De lá para cá, Sei Shônagon também passou a fazer parte da *Weltliteratur*. No discurso da recepção, ela é apresentada como um “gênio” de talentos natos, excêntrica, original e espontânea: o “frescor” de seu senso estético (WASHBURN, 2011, p. 140) não é “semelhante a nada que tenha sido escrito antes” (MCKINNEY, 2006, loc. 473). Seu texto “*sui generis*” (WASHBURN, 2011, loc. 140), “original e anômalo” (KODAMA, 2004, p.10), tem uma facilidade, uma fluidez, semelhante à do improviso, o que leva Waley (2011, loc. 1379), por exemplo, a afirmar que não há nele “nenhuma sugestão de que [a autora] estivesse buscando efeitos literários”.

No entanto, essa construção da autora como “única”, “original”, “graciosa” e “fácil” ignora o contexto em que o livro foi escrito. O texto insere-se sem problemas em uma tradição literária específica e em uma prática social. Essa afirmação pode soar como se eu estivesse diminuindo o valor do livro ou dizendo que o texto de Sei Shônagon é “ruim” – pelo contrário, é a ideia (totalmente alienígena para o lugar e a época da autora) de “gênio original”, do artista que vai contra sua própria tradição e acredita estar criando *ex nihilo* que eu não considero muito boa (ou acho, no mínimo, inadequada para o contexto). A “originalidade” de Sei Shônagon deve-se ao

¹¹ Até recentemente, considerava-se como “definitiva” a tradução inglesa de **O Livro de Travesseiro** feita por Ivan Morris nas décadas de 1950-1960 (1971; a primeira edição é de 1966). A tradução anterior, de Waley, era incompleta e extremamente predatória e orientalista. Morris pertence à geração subsequente de tradutores ingleses. A tradução de Waley de **O Romance do Genji**, por sua vez, continuou sendo considerada como a de maior prestígio literário, mesmo depois da publicação de outras versões, e teve impacto visível mesmo no polissistema literário da Inglaterra, para além do círculo confinado das obras traduzidas.

fato de que os textos que ela escrevia (prosa em japonês) localizavam-se à margem da hierarquia de gêneros de sua época, com sua maior ênfase na língua “cultura”, o chinês escrito.

Uma comunidade de textos

A história-moldura do **Livro das Mil e Uma Noites** é frequentemente lembrada como um exemplo do poder positivo e libertador da narrativa, mas ela tem também em seu centro o peso terrível da brutalidade e da paranoia assassina, relacionada ao masculino e representada pelo rei que deseja vingarse de todas as mulheres, usando-as e em seguida mandando matá-las. O pai de Xerazade também é retratado como um homem que exerce seu poder por meio da violência: é ele o vizir encarregado de assassinar as esposas do rei após cada noite de núpcias. O corpo da mulher aparece aqui, como em Blixen, na condição de objeto a ser consumido, ou de sangue por derramar.

Trata-se de uma variação do tema, discutido por Foucault, do “parentesco entre a escrita e a morte”. Desde a Antiguidade, a Literatura “estava destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era para que a sua vida, assim consagrada, e ampliada pela morte, passasse à imortalidade; a narrativa compensava essa morte consentida” (FOUCAULT, 1983, p. 7). Também no caso de Xerazade:

De outra forma, a narrativa árabe — eu penso aqui no **Livro das Mil e Uma Noites** — tinha também por motivação, por tema e por pretexto, o não morrer: falava-se, contavam-se histórias até o raiar do dia para espantar a morte, para adiar esse prazo final que viria a fechar a boca do narrador (FOUCAULT, 1983, p. 7).

De certa maneira, a obra literária de autoria feminina que eu analiso em minha tese, **O Livro de Travesseiro**, de Sei Shônagon, é, como a história de Blixen e a da mítica Xerazade, uma obra de resistência, de silêncio e de “não morrer”. Sei Shônagon, dama de honra e escritora, pertenceu ao círculo da Imperatriz Teishi¹², mas boa parte daquilo que posteriormente foi reunido em livro, ela escreveu quando o *salon* já não existia. Teishi morreu com 24 anos, e sua facção na Corte foi derrotada. Sei Shônagon escreve, em parte, como memorialista de um passado de esplendor que se encerrou com a morte de sua senhora. As reviravoltas políticas e existenciais que ela testemunha são expressas no texto por uma espécie de silêncio:

¹² Imperatriz Teishi (定子, 976–1001), consorte do Imperador Ichijō (一条, 980–1011). Filha de Fujiwara no Michitaka.

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

O contexto de escritura de **O Livro de Travesseiro** foi marcado pela disputa entre Michitaka¹³ (pai da Imperatriz Teishi) e Michinaga¹⁴ (pai da Imperatriz Shôshi¹⁵), ambos membros do clã Fujiwara. Primeiro, Michitaka – o patrão de Sei Shônagon – tornou-se chanceler. Sua filha tornou-se a consorte do Imperador Ichijô e aumentou o poder do pai. No entanto, Michitaka morreu em seguida. Sei Shônagon quase não menciona o período difícil que veio após a morte de Michitaka, e uma leitura menos atenta dos acontecimentos narrados no livro pode dar a impressão de que se trata de um período de esplendor ininterrupto para o *salon* de Teishi.

Michitaka morreu em 995. Depois da sua morte, a disputa pelo cargo de chanceler ficou entre o seu filho Korechika¹⁶ e Michinaga. No final, foi Michinaga quem venceu a disputa, o que selou tanto o destino de Teishi como o de Korechika, seu irmão. Shirane Haruo afirma:

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

Michinaga recebeu plenos poderes e foi ele o líder incontestado do Japão pelos trinta anos seguintes. Michinaga conseguiu criar uma intriga contra Korechika, acusando-o de uso indevido das forças do palácio, prática de magia negra e execução de ritos esotéricos que apenas o Imperador poderia realizar (MCCULLOUGH, 2008, p. 70). Korechika foi exilado em Kyûshû, deixando sua irmã, Teishi, isolada na Corte. Em 997, Korechika foi perdoado e voltou à Corte, mas sem o poder de antes. Teishi voltou a viver no palácio, mas em uma ala afastada. Sei Shônagon também voltou a

¹³ Fujiwara no Michitaka (藤原道隆, 953-995).

¹⁴ Fujiwara no Michinaga (藤原道長, 966-1027). Regente-Chanceler do Imperador Ichijô.

¹⁵ Imperatriz Shôshi (彰子, 988-1074). Filha de Fujiwara no Michinaga.

¹⁶ Fujiwara no Korechika (藤原伊周; 974-1010).

trabalhar com ela. A seguir, o episódio do livro que narra, de maneira velada, o exílio do irmão da Imperatriz:

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

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

– Vem, gata levada, volta já para dentro.

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

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

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

– Castiguem esse Okinamaro e depois o exilam na Ilha dos Cachorros!

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

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

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

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

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

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

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

Mandei uma serva lhes dizer que parassem com aquilo, mas antes mesmo

que ela voltasse, os latidos não mais se ouviram. Ao retornar, ela relatou que o cachorro havia morrido e que o haviam jogado para fora do muro do Palácio, o que muito nos condoeu.

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

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

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

Quando Dona Ukon chegou, a Imperatriz lhe perguntou:

– Este aqui é o Okinamaro?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Vamos dar-lhe comida – eu disse.

Tadataka, chegando do serviço, exclamou:

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

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

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

Logo depois, o decreto imperial foi revogado, e Okinamaro reencontrou sua felicidade anterior. Ainda agora, quando comentam esse episódio e eu me lembro, com uma emoção sem igual no mundo, de como ele voltou, tremendo e em lágrimas, no momento em lamentávamos sua ausência, sinto vontade de chorar (SEI, 2011, p. 38-43).

Nesse texto, podemos imaginar que o cachorro Okinamaro é Korechika; a gatinha, a Imperatriz Shôshi; e os perseguidores do cachorro, os partidários de Michinaga. O retorno do exílio não assegurou a Korechika uma volta ao poder e ao esplendor de antes. A Corte, agora, era o domínio do pai de Shôshi, rival de sua irmã. O declínio do poder de Teishi é rápido e irreversível:

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

Teishi veio a falecer dois anos depois. Seu filho foi criado por sua rival, Shôshi, mas, mesmo sendo o primogênito de Ichijô, suas chances de sucessão eram mínimas. Em 1016, Michinaga finalmente conseguiu que seu neto, filho de Shôshi, ascendesse ao trono, com o nome de Imperador Goichijô.

No texto de Sei Shônagon, a mudança de tom que ocorre quando se dá a queda de sua patroa é notável; mais interessante ainda porque Sei Shônagon recusa-se a narrar acontecimentos tristes ou violentos, deixando lacunas gigantescas na narrativa da decadência de seu partido. Alguém que sabe o que ocorreu é capaz de reconhecer muitos indícios da derrocada; no entanto, um leitor desavisado pode pensar que **O Livro de Travesseiro** é

apenas uma sucessão de deleites: a parte do trauma está envolta em silêncio.

Por sua vez, em sua elegia à ideia de silêncio, “A página em branco” de Blixen pode ser lida como uma defesa da irmandade de artistas mulheres ao longo dos séculos – uma idealização de um lugar (o convento) fora do ciclo mundano de guerras e conflitos, onde as mulheres podem trabalhar em uma comunidade de mútuo apoio. O produto dessa cooperativa é o mais puro linho: um tecido, matéria historicamente associada aos fazeres femininos em sociedades patriarcais. O pano tem conotações muito importantes para o movimento feminista: o Dia Internacional da Mulher, instituído em 1914, presta homenagem às operárias de fábricas de roupas e tecidos, que contribuíram, a partir de 1908, para o surgimento dos sindicatos de trabalhadores na cidade de Nova Iorque¹⁷.

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

O tecido é também metáfora do corpo – que ele envolve, como o casulo abriga o bicho-da-seda. Em **O Romance do Genji**, de Murasaki Shikibu (2008), escrito um pouco depois de **O Livro de Travesseiro**, o Capítulo 3 (“A Muda da Cigarra”) tem, por metáfora central, o quimono de uma mulher por quem o Genji se apaixona. Ele trata a roupa da amada como o seu corpo – como a casca da cigarra do título do capítulo, que é também o nome da mulher (Utsusemi). Genji compõe para ela o seguinte poema, que ele manda entregar:

¹⁷ A narrativa da história desse movimento passa pelo trauma do incêndio de uma fábrica de roupas (conhecido como o “Grande Incêndio na Fábrica da Triangle Shirtwaist”), em Nova Iorque, em 25 de março de 1911, quando morreram ao menos 123 trabalhadoras que haviam sido trancadas dentro do prédio da empresa e não puderam escapar do fogo.

空蟬の身をかへてける木のもとになほ人がらのなつかしきかな
utsusemi no mi wokaetekeru ki no moto ninaohitogara no natsukashikikana

Debaixo da árvore
vejo a muda da cigarra e
penso com saudades
na roupa da dama e
na dama (MURASAKI, 2008, p. 84; adaptação).

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

Em **O Livro de Cabeceira**, filme de Peter Greenaway, de 1996, que é uma adaptação de **O Livro de Traveseiro**, reencontramos as metáforas do texto-têxtil e do corpo-página, presentes tanto como um eco do texto japonês antigo, como de questões teóricas da pós-modernidade, que o diretor encenou em muitos de seus filmes. **O Livro de Cabeceira** pode ser lido como uma expansão das reflexões de Susan Gubar sobre a página em branco. A metáfora visual central é o corpo como mídia do texto. Associada a essa metáfora, temos a ideia de que a roupa encobre o corpo (é também um texto) e de que o corpo traduz-se pela roupa (o texto-tradução, que envolve o corpo-texto). Esse corpo, em princípio feminino, é o receptor passivo do pincel criador, que assina seu nome e determina a identidade da criatura. No entanto, nesse caso também, Greenaway reverte a situação inicial e põe a autora mulher na posição daquela que escreve em seu próprio corpo e nos corpos de outros, que são seus livros. Ela torna-se o sujeito de sua própria liberação, propondo uma nova ideia de autoria que não se baseia na oposição entre pincel e papel.

Nos textos discutidos até aqui, a autoria feminina surge reiteradamente como tema central. Sem reivindicar necessariamente uma relação genética ou de influência entre todos esses escritos, creio que posso identificar neles, além da angústia de Gubar e do silêncio de Blixen, uma contribuição

importante em termos de exemplo. Assim, o episódio narrado por Sei Shônagon é escolhido como tema poético pela escritora argentina Silvina Ocampo, nove séculos depois:

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

Él, que paseaba un día coronado
de flores de durazno y de cerezo,
el triste Okinamaro como un preso
a la isla de los perros fue expulsado.
Cuando volvió al palacio oscuro, herido,
lo llamaste, pero él no te miró,
y nadie, nadie lo reconoció,
mas era él mismo, él mismo destituido.
Y lo reconociste en el momento
en que lloró a tus pies y que lo viste
desfigurado, sucio, hinchado y triste,
y lloraste con él su sentimiento (OCAMPO, 2002, p. 378).

Em sua adaptação da história, Silvina Ocampo transforma a narrativa velada de uma intriga palaciana em uma espécie de metáfora da permanência do texto: a glória do cachorro, depois perdida, assim como o contexto em que todos esses fatos ocorreram, não são mais indispensáveis à sobrevida do livro, que surge de novo em cada leitura e no reconhecimento do leitor que “chora com ele seu sentimento”. Deve-se notar, também, que Ocampo dedica o poema a Sei Shônagon como o faria a uma amiga e, ainda que a autora japonesa tenha vivido quase mil anos antes, trata-se da “troca de olhares” entre escritoras, uma característica da comunidade de exemplos que compõe a ideia de autoria feminina.

É frequentemente dito ser temerário buscar comparar textos antigos aos contemporâneos, ou de uma cultura muito distante aos da nossa; é nesse sentido que muitos autores recusam incluir, em sua teoria, outras literaturas que não a ocidental, como se isso fosse se intrometer em outras culturas que não “funcionam” do mesmo jeito (e às quais, levando adiante esse raciocínio, não nos compete aplicar nossas chaves de compreensão). No entanto, se o modo de leitura permitir a inclusão de outros contextos, compreendo que não há problema em identificarmos pontos em comum: a escrita da mulher sendo frequentemente tratada como anomalia a ser explicada (mesmo pela

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

Referências

ALMEIDA, L. Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina. *Ângulo*, n.117, v. 8, p. 11-17, 2010.

BLIXEN, K. [também referenciada como Isak DINESEN]. **Last Tales**. Tradução do dinamarquês ao inglês pela própria autora. Nova Iorque: RandomHouse, [1957] 1991.

CUNHA, A. **O Livro de Travesseiro**: questões de autoria, tradução e adaptação. 2016. 299 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade

Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur?. **Revue de Psychanalyse Littoral**, Paris, n. 9, p. 3-37, jun. 1983.

GADAMER, H. **Verdade e Método**. Tradução de Flávio Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

GUBAR, S. “The Blank Page” and the Issues of Female Creativity. **Critical Inquiry**, v. 8, n. 2, Writing and Sexual Difference, p. 243-263, Winter, 1981.

LIVRO das Mil e Uma Noites. v. 1, ramo sírio. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2006.

KODAMA, M. Prólogo. In: SEI, S. **El Libro de la Almohada**. Tradução de Jorge Luis Borges e María Kodama. Madrid: Alianza, 2004. p. 7-12.

O LIVRO de Cabeceira (Título original: **The Pillow Book**). Direção de Peter Greenaway. Produção de KeesKasander. Roteiro de Peter Greenaway, adaptado da obra **Makura no Sôshi** de Sei Shônagon. 1996 (produção); s/d (DVD). 1 filme (120min), DVD, son., color.

MCCULLOUGH, W. The Heian Court. In: SHIVELY, D.; MCCULLOUGH, W. **The Cambridge History of Japan**, v. 2. Cambridge: Cambridge University, 2008. p. 20-96.

MCKINNEY, M. Introduction. In: SEI, S. **The Pillow Book**. Tradução, introdução e notas de Meredith McKinney. Londres: Penguin, 2006. p. 153-632.

MORRIS, I. **The World of the Shining Prince**. Nova Iorque: Vintage, 2013.

MURASAKI, S. **O Romance do Genji I**. Tradução, prefácio e notas de Carlos de Oliveira. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

OCAMPO, S. **Poesía Completa I**. Buenos Aires: Emecé, 2002.

SCHMIDT, R. Cãnone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. **El Hilo de la Fábula**, v. 10, p. 59-74, 2012.

SEI, S. **El Libro de la Almohada**. Tradução de Jorge Luis Borges e María Kodama. Madrid: Alianza, 2004.

_____. **Makura no Sôshi. Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû**, v. 18. Edição de Kura Toshinori. Tradução de Matsuo Satoshi. Introdução, notas e apêndices de Nagai Kazuko. Tóquio: Shôgakukan, 2011.

_____. **O Livro de Travesseiro**. Tradução de Andrei Cunha. Porto Alegre: Escritos, 2008.

_____. **O Livro do Travesseiro**. Tradução de G. Wakisaka, J. Ota, L. Hashimoto, L. Yoshida e M. Cordaro. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **The Pillow Book**. The Diary of a Courtesan in Tenth Century Japan. Tradução e notas de Arthur Waley. Introdução e revisão de Dennis Washburn. Tóquio: Tuttle, 2011.

_____. **The Pillow Book of Sei Shônagon**. Tradução, introdução e notas de Ivan Morris. Londres: Penguin, 1971.

_____. **The Pillow Book**. Tradução, introdução e notas de Meredith McKinney. Londres: Penguin, 2006.

SHIRANE, H. **Traditional Japanese Literature: nature, literature, and hearts**. Nova Iorque: Columbia University, 2012.

WAKISAKA, G.; CORDARO, M. Sobre a obra, a autora, o contexto e a tradução. In: SEI, S. **O Livro do Travesseiro**. Tradução de G. Wakisaka, J. Ota, L. Hashimoto, L. Yoshida e M. Cordaro. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 7-41.

WALEY, A. Notes. In: SEI, S. **The Pillow Book** – the diary of a courtesan in tenth century Japan. Tradução e notas de Arthur Waley. Introdução e revisão de Dennis Washburn. Tóquio: Tuttle, 2011 [texto digital].

WASHBURN, D. Notes. In: SEI, S. **The Pillow Book** – the diary of a courtesan in tenth century Japan. Tradução e notas de Arthur Waley. Introdução e revisão de Dennis Washburn. Tóquio: Tuttle, 2011 [texto digital].

WOOLF, V. **A Room of One's Own**. Adelaide: University of Adelaide Library, 2015.

_____. The Tale of Genji. In: WOOLF, V. **The Essays of Virginia Woolf**, v. 4, 1925-1928. Nova Iorque: Harcourt, 1994. p. 164-169.

Andrei dos Santos Cunha <andreicunha@gmail.com>

Recebido: 01/05/2017

Aceito: 19/07/2017