



$\lambda$  Faculdade de Letras  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ORIENTAIS E ESLAVAS

**Yosano Akiko: a ruptura de paradigmas na tradicional poesia japonesa**

**Jennyfer Lima de Melo**

**Rio de Janeiro  
2021**

Jennyfer Lima de Melo

**Yosano Akiko: a ruptura de paradigmas na tradicional poesia japonesa**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português-Japonês.

Orientadora: Profa. Maria Lucia  
Guimarães de Faria

Rio de Janeiro  
2021

CIP – Catalogação na Publicação

De Melo, Jennyfer Lima.

Yosano Akiko: a ruptura de paradigmas na tradicional poesia japonesa. / Jennyfer Lima de Melo – Rio de Janeiro, UFRJ 2021

Total de folhas: 26 f.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Lucia Guimarães de Faria.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, 2021.

Bibliografia: f. 26

1. Poesia Japonesa 2. Literatura Japonesa I – De Melo, Jennyfer Lima. II – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2021. III – Yosano Akiko: a ruptura de paradigmas na tradicional poesia japonesa.

# FOLHA DE AVALIAÇÃO

JENNYFER LIMA DE MELO  
DRE: 116.044.487

## YOSANO AKIKO: A RUPTURA DE PARADIGMAS NA TRADICIONAL POESIA JAPONESA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português / Japonês

Data de avaliação:

Banca Examinadora:



NOTA: 10,0

---

Nome completo da Orientadora – Presidente da Banca Examinadora  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lucia Guimarães de Faria, UFRJ



NOTA: 10,0

---

Nome completo da Leitora Crítica  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ

MÉDIA: 10,0

## Agradecimentos

Agradeço aos meus queridos amigos do curso de japonês, Guilherme, Juliana, Ludmila, Rafaela e Amanda. Estivemos juntos do início ao fim, enfrentamos desafios e dificuldades e compartilhamos muitos momentos de alegria. Sem dúvida, foi o companheirismo e apoio diários de cada um deles que me fizeram chegar até aqui.

Agradeço, sobretudo, a minha professora orientadora, Maria Lucia Guimarães de Faria, por todas as inúmeras orientações ao longo de todo esse trabalho, e, principalmente, pela sua generosidade e empatia. Mesmo no novo cenário global de distanciamento social, devido a pandemia de Covid-19, nunca me senti sozinha. Em todos os momentos que tive dúvidas e precisei de apoio, ela esteve ao meu lado, compreendendo minhas dificuldades e respeitando o tempo que eu precisava para concluir esse trabalho. Ela me deu o direcionamento que eu tanto precisava e mais do que isso, em cada troca de e-mail, me motivou e me ajudou a acreditar em mim.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>UM BREVE HISTÓRICO DA POESIA WAKA</b>	<b>7</b>
	2.1 AS BASES DA POESIA TRADICIONAL JAPONESA	7
	2.2 PERÍODO MEIJI: O IMPACTO DAS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS NA PRODUÇÃO LITERÁRIA	8
<b>3</b>	<b>AKIKO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER MODERNA</b>	<b>11</b>
	3.1 O DESENVOLVIMENTO DA MULHER MODERNA NO JAPÃO PRÉ-GUERRA	11
	3.2 DESENVOLVIMENTO DA IDENTIDADE FEMININA ATRAVÉS DO CONCEITO DE AMOR	15
<b>4</b>	<b>MIDAREGAMI: A SUBVERSÃO DE PARADIGMAS ESTÉTICOS E MORAIS NO JAPÃO PRÉ-MODERNO</b>	<b>17</b>
	4.1 A AUTÊNTICA VOZ FEMININA	17
	4.2 A ESSÊNCIA DO TANKA DE AKIKO	18
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>24</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>26</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Yosano Akiko nasceu em 7 de dezembro de 1878, início do período *Meiji*, filha de uma família muito próspera de comerciantes. Em 1901, decidiu fugir para Tóquio para viver com aquele que futuramente se tornaria seu esposo, Yosano Tekkan. No mesmo ano, Akiko publicou a obra que marcou a sua carreira como poeta, intitulada *Midaregami*, considerada como um dos cem livros mais importantes do Japão no século XX. Beichman considera *Midaregami* “um hino à arte, ao amor, à juventude, à primavera e, acima de tudo, ao individualismo, sendo o exemplo supremo da poesia japonesa da época”. (BEICHMAN, 2002, p. 1)

Akiko estava inserida em um contexto de mudanças intensas em diferentes aspectos da sociedade japonesa. No período *Meiji*, o movimento modernista fomentou discussões sobre a rigidez das tradições da cultura e da sociedade japonesa, e a poesia não estava fora desse debate. Foi nesse momento que Yosano se destacou como uma das mais importantes poetisas do Japão. Akiko reinventou, no início do século XX, a tradicional poesia japonesa, denominada *waka* ou *tanka*, através de sua coletânea de 399 poemas, o *Midaregami*.

O próprio título da obra já é uma sugestão do que pode ser apreciado em seus 399 *tankas*. O vocábulo *Midaregami* é composto por dois ideogramas, *kanjis*, o primeiro *midare* quer dizer “confuso, desordenado” e o segundo *gami*, derivação fonética de *kami*, quer dizer “cabelo”. A sugestão que o título traz pode não ser compreendida pelas atuais gerações, mas naquela época esse vocábulo evocava a imagem de uma mulher imoral.

Como o período *Meiji* era um período em que os japoneses ainda estavam fortemente atrelados aos paradigmas culturais do período anterior, período *Edo*, ainda havia uma cultura patriarcal em que as mulheres deveriam se portar de uma maneira considerada “própria” para elas. Assim, as mulheres deveriam manter seus cabelos sempre belos e bem arrumados, pois o cabelo em desordem teria uma conotação sexual, associada ao momento pós relação sexual, único momento em que uma mulher estaria com seus cabelos desarrumados.

Através de *Midaregami*, Akiko desconstruiu a tradição *waka* e, utilizando as mesmas métricas, falou sobre amor, incluindo o amor romântico e erótico, e, sobretudo, celebrou a sexualidade e a identidade feminina em uma sociedade ainda extremamente machista. Natili (2007) acrescenta que o título, *Midaregami*, traz um sentido a mais: “temos de visualizar uma cabeleira com poucas mechas fora do lugar, a qual evoca não apenas uma imagem bonita no sentido tradicional, mas, também, algo que se relaciona com a questão da emancipação feminina e sua liberdade sexual; e é, ao mesmo tempo, carregada de implicações mais complexas como

a beleza, a sexualidade e até a fraqueza psicológica das mulheres”. (NATILI e FALEIROS, 2007 p.13)

A obra de Akiko, embora tenha sido muito aclamada e enaltecida, também recebeu duras críticas entre seus contemporâneos, como o poeta Saito Mokichi, e, também, de estudiosos como Yoshida Sei'ichi. Para alguns, a poesia *waka* de Akiko seria uma poesia imitativa, e ela, na verdade, estaria assumindo um discurso masculino. Em outras palavras, esses críticos sugerem que a poesia de Yosano não representa verdadeiramente a voz feminina.

Esse trabalho visa analisar, com base em dois poemas selecionados da obra *Midaregami*, a voz e a identidade feminina na obra de Yosano Akiko, e, sobretudo, como a poeta desconstruiu a poesia *waka* para, com isso, mostrar como Akiko, com sua voz própria, ousadia e forte sensibilidade poética, trouxe notáveis transformações para a poesia então praticada e introduziu motivos e bandeiras femininas que lhe valeram um lugar de destaque. Tendo em vista o resgate da poesia de autoria feminina atualmente em curso, parece-nos fundamental trazer à luz a sua vibrante e corajosa voz poética.

Assim, este trabalho aborda, no segundo capítulo, o histórico da tradicional poesia japonesa, *waka* ou *tanka*, e as transformações socioculturais do período *Meiji* que impactaram os conceitos e visão de mundo de muitos japoneses, principalmente dos escritores da época, como Yosano Akiko. No terceiro capítulo, acompanha a formação da mulher moderna no Japão, com a criação dos primeiros grupos feministas, verificando como Akiko se destaca nesse contexto. Investiga, ainda nesse capítulo, como o conceito de amor estava inserido nos discursos literários de construção da identidade feminina. Já no quarto capítulo, o foco é como a poesia de Akiko utilizou as mesmas métricas da poesia tradicional de forma única e inovadora, quebrando os paradigmas da estética japonesa, tocando em assuntos tabus para a sociedade da época e se revelando como a voz da mulher moderna. Por fim, encerramos com algumas considerações finais, fazendo um apanhado de tudo que foi abordado e situando todos os pontos chave da análise sobre a obra de Akiko.



## 2 UM BREVE HISTÓRICO DA POESIA *WAKA*

### 2.1 AS BASES DA POESIA TRADICIONAL JAPONESA

A poesia tradicional japonesa, denominada *waka* e posteriormente *tanka*, teve seu início durante um importante período da história do Japão, o período *Heian* (794-1185). Naquele momento, os japoneses buscavam desenvolver uma cultura nacional, em outras palavras, uma cultura genuinamente japonesa para criar uma oposição à cultura chinesa, que ainda era muito marcante no território nipônico. O que os japoneses desejavam era que sua cultura fosse a representação dos valores da elite japonesa e não uma cópia do que era valorizado e produzido no território chinês. A produção literária da época deveria, então, seguir o que foi denominado de *kokufu-bunka*, ou cultura nacional.

O *hiragana* e o *katakana*, dois dos alfabetos da língua japonesa, surgiram neste período. Com a criação e unificação do *hiragana* em quarenta e oito letras, a literatura japonesa floresceu. A partir disso, os japoneses passaram a expressar seus sentimentos e emoções livremente. Foi também com o desenvolvimento do *hiragana* que a literatura que antes era um campo restrito aos homens se estendeu também às mulheres. A escrita e a caligrafia japonesa eram nomeadas de *onna-de*, que significa “mão de mulher”, e a escrita chinesa de *otoko-de*, “mão de homem”. Isso porque, antes da criação dos alfabetos japoneses, a produção literária era escrita em *kanji*, os ideogramas chineses, e até aquele momento somente os homens os dominavam.

Nesse contexto, a poesia *waka* nasceu ao redor da corte imperial, idealizada pela comunidade literária da época. É importante destacar que a ética e a estética que formaram a base da cultura japonesa são provenientes das relações que se desenvolviam dentro do Palácio. Assim, para a elite do período *Heian*, era fundamental construir uma literatura genuinamente japonesa. Foi, então, que a poesia *waka* constituiu-se sob a forma de um poema curto de trinta e uma sílabas estruturado em versos de 5-7-5-7-7, extremamente rítmico e musical, capaz de em poucas palavras conter um infinito de possibilidades de interpretações poéticas (TAKEDA, 1996).

A poesia *waka* se consolidou como a literatura da corte imperial a partir da solicitação feita pelo imperador para a elaboração da coletânea de poemas *Kokin waka-shu*. Como a poesia representava a nobreza, ela deveria seguir alguns parâmetros, os quais acabavam implicando em certas limitações de temas e da própria forma.

Quanto à temática, o amor não correspondido, a tristeza da transição das estações da natureza e o prazer da solidude eram os temas chave da poesia japonesa tradicional. A

melancolia que cercava os poemas *waka* foi denominada em japonês de *mono no aware*. Esse conceito pode ser caracterizado por uma mistura entre compaixão e tristeza pela impiedosa inconstância da vida. As poesias eram inundadas por esse conceito que justapõe tristeza e beleza, caracterizando a noção estética de elegância da poesia *waka*.

Já com relação à forma, os poemas deveriam seguir uma determinada estrutura para a combinação de palavras. Essa característica da poesia *waka* fazia com que o eu lírico preservasse o anonimato e a ambiguidade em versos extremamente refinados que, ao mesmo tempo, criavam uma atmosfera de tensão (TAKEDA, 1996).

Ki no Tsurayuki<sup>1</sup>, em uma das primeiras declarações sobre a natureza da poesia *waka*, revelou o que para ele seriam as principais características da poesia japonesa e da poesia em geral para a vida humana.

A poesia do Japão tem suas raízes no coração humano e floresce nas incontáveis folhas da palavra. Como o ser humano possui interesses de muitos tipos, é na poesia que eles expressam as meditações de seus corações através de visões aparecendo diante de seus olhos e sons chegando aos seus ouvidos. Ouvindo o rouxinol cantar entre as flores e a rã em suas águas frescas - existe algum ser vivo que não cante? É a poesia que, sem esforço, move céus e terra, desperta o sentimento de deuses e espíritos invisíveis aos olhos, suaviza as relações entre homens e mulheres, acalma os corações de guerreiros ferozes. (Ki no Tsurayuki apud Brower e Miner, 1975, p.3, tradução nossa)<sup>2</sup>

Através das características apresentadas da poesia *waka*, podemos ter alguns parâmetros que nos orientam sobre a poesia nipônica no seu período de formação, o qual consolidou a base estética que se perpetuou por longos anos, para, então, alcançarmos as transformações pelas quais ela passou, sobretudo, em um importante período da história japonesa, denominado de Revolução *Meiji*.

## 2.2 PERÍODO MEIJI: O IMPACTO DAS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS NA PRODUÇÃO LITERÁRIA

---

<sup>1</sup> Ki no Tsurayuki foi um reconhecido poeta do período Heian e um dos principais responsáveis pela compilação da antologia de poesias japonesas *Kokin waka-shu*.

<sup>2</sup> The poetry of Japan has its roots in the human heart and flourishes in the countless leaves of words. Because human beings possess interests of so many kinds, it is in poetry that they give expression to the meditations of their hearts in terms of the sights appearing before their eyes and the sounds coming to their ears. Hearing the warbler sing among the blossoms and the frog in his fresh waters – is there any living being not given to song? It is poetry which, without exertion, moves heaven and earth, stirs the feeling of gods and spirits invisible to the eye, softens the revelations between men and women, calms the hearts of fierce warriors.

Em 1868, um novo sistema político foi implantado no Japão em substituição ao *Xogunato de Edo*. Nesse ano, o governo retorna ao imperador e começa um novo período na história japonesa, o período *Meiji*.

Esse novo período foi marcado por inúmeras mudanças sociais, as quais puderam ser nitidamente notadas nas grandes cidades, como Tóquio, Yokohama e Osaka, por meio das mudanças de hábitos e comportamentos do povo para se assemelharem aos costumes ocidentais.

Naquele momento, uma nova sociedade estava se formando, tornando-se uma sociedade industrial. A produção literária acompanhou essas transformações sociais e, assim como já era comum no ocidente, passou a se preocupar com o indivíduo. Essa preocupação era algo novo para a sociedade japonesa, que tinha entre os seus valores fundamentais o coletivo em detrimento do individual.

Essas mudanças de comportamento e pensamento pelas quais os japoneses estavam passando também não poderiam deixar de ter seus reflexos na literatura. Para a poesia tradicional japonesa, iniciou-se uma reforma modernista, por meio da qual alguns poetas e autores da época questionaram a dominância da poesia *waka*, reconsiderando sua formalidade e suas convenções.

Dentre os influenciadores desse movimento de reforma da poesia estava Ochiai Naobumi (1868-1912). Ele estimulou o pensamento de que a poesia não poderia ser limitada em nenhum de seus aspectos e que, sobretudo, deveria ser criada de maneira original. Um de seus seguidores foi Yosano Tekkan (1873-1935), marido de Yosano Akiko, criador da revista *Myojo* e da Nova Sociedade Poética.

Tekkan, inspirado por Ochiai, difundiu através de sua revista a "poesia do Eu" e deu as diretrizes para a criação de um novo estilo de poesia que poderia refletir a criatividade individual do autor. A intenção de Tekkan era produzir um novo estilo de *tanka*, de modo a criar uma nova poesia nacional. Tekkan, em 1900, definiu treze princípios que norteariam a produção da "poesia do eu". Dentre os treze, um dos princípios dizia que os poemas antigos deveriam ser respeitados, mas não imitados.

A poeta Yosano Akiko foi um dos grandes nomes desse período que contribuiu para a renovação da poesia. Nessa época, ela publicou seu primeiro livro, intitulado *Midaregami*, que constituiu o principal objeto de investigação da presente monografia. Através dele, podemos enxergar a criatividade, inovação e liberdade que os entusiastas da reforma modernista da poesia *waka* tanto almejavam.

Sabemos que a sociedade japonesa passou por intensas transformações no período *Meiji* e essas mudanças enfrentaram resistência de diferentes partes. Afinal, elas trouxeram uma perturbação para o estado natural das coisas, provocando discussões sobre padrões, cultura e valores até então intocáveis e inquestionáveis.

Akiko foi uma mulher ousada para sua época, pois não teve medo de encerrar as críticas direcionadas ao seu trabalho. Ela compôs uma poesia única, que até aquele momento ninguém tinha feito. O seu discurso é considerado pré-feminista e estimulou inúmeras mulheres a refletirem sobre como a sociedade japonesa ainda precisava avançar em relação aos direitos das mulheres. Por isso, podemos dizer que Akiko foi a representação da mulher moderna no Japão.

### 3 AKIKO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER MODERNA

#### 3.1 O DESENVOLVIMENTO DA MULHER MODERNA NO JAPÃO PRÉ-GUERRA

Suzuki (2010) destaca o trabalho do missionário americano Sidney Gulick de 1903, *A evolução dos japoneses*, como uma obra importante para compreensão do progresso e do desenvolvimento de um “Novo Japão” no início do século XX e sobretudo ressalta a visão de Gulick sobre a transformação das mulheres japonesas. De acordo com o missionário, “a mulher do antigo Japão não recebeu a liberdade necessária para o desenvolvimento pleno de seus poderes”.

A declaração de Gulick, esclarece Suzuki (2010), sugere que tanto a condição quanto a posição das mulheres na sociedade melhoraram com o avanço da nação rumo ao “Novo Japão”, sendo essa associação de mulher e nação uma representação comum do discurso de civilização. Dessa forma, o nível de esclarecimento da nação estava estreitamente relacionado ao status que a mulher ocupava na sociedade e servia como um indicador para avaliar o crescimento como um todo. (SUZUKI, 2010, p.2)

Embora o trabalho de Sidney aparentemente enalteça o desenvolvimento das mulheres da época e a liberdade que elas adquiriram em comparação a épocas anteriores, ele oferece o olhar e a perspectiva de um homem. Além disso, ele não apresentou a narrativa de nenhuma mulher. Por essa razão, investigar a produção literária, sejam romances, contos, novelas ou poemas, das escritoras nesse período de transição para a modernidade é uma forma de conseguirmos imaginar como as mulheres enxergavam essas mudanças e como avaliavam o próprio desenvolvimento.

Com base no trabalho de Suzuki (2010), podemos compreender um pouco do contexto histórico em que Yosano Akiko estava inserida e de que forma as transformações sociais que levaram à modernidade, ao desejo de romper com os paradigmas tanto na vida como na poesia, podem ser visualizados e sentidos através de sua obra, *Midaregami*.

Para Suzuki (2010), tanto o Japão quanto o Ocidente têm uma visão do que seria a mulher na modernidade.

[...] a mulher é um símbolo flexível, maleável no contexto de sua representação. Ela é frequentemente retratada como a personificação da modernidade, mas ela é também usada para significar seu Outro. Ela é uma figura ‘moderna’ que reflete mudanças sísmicas em valores e tecnologias; ao mesmo tempo, ela é uma figura ‘pré-moderna’ de inocência e nostalgia,

proporcionando estabilidade em um mundo imprevisível. Frequentemente, ela é uma representação de ‘locais’ de gênero que produzem ou questionam o significado da modernidade, como o não-Occidente, a cultura popular, o cotidiano, o espetáculo, a língua, a cidade ou país e o consumo. (SUZUKI, 2010, p.4, tradução nossa)<sup>3</sup>

Dessa forma, a mulher tornou-se um símbolo de ambivalência no período *Meiji*, o que fez com que esse período fosse tão produtivo para a investigação das causas feministas. Para muitos estudiosos, houve uma transformação significativa na visão das mulheres na cultura e na sociedade japonesa que podem ser percebidas pela presença de imagens e “vozes” femininas através da arte e da literatura, por exemplo.

Assim, associou-se a identidade feminina com a representação de mudança, contudo, para Suzuki (2010), a mulher moderna é uma parte intrínseca da modernidade, isto é, faz parte do desenvolvimento e progresso da sociedade. Em outras palavras, a consciência da modernidade foi um processo dinâmico de construção que foi de grande importância para a formação da identidade feminina.

Yosano Akiko (1878-1942) participou de toda essa transformação cultural e expressou a voz da *atarashii onna*, a nova mulher, em seu primeiro título publicado *Midaregami*, sua coletânea de poemas *tanka*. Alinhada com a concepção literária de transformação e libertação da poesia tradicional japonesa, Akiko foi duramente criticada por conservadores, principalmente por ser uma mulher e não apresentar constrangimentos para falar sobre amor e sexualidade. Eles enxergavam a poesia de Yosano como um ataque a elegância da tradição *waka*, que sempre preferiu abordar em suas composições a solidão, passagem das estações do ano e priorizando apresentá-los de forma comedida e subjetiva.

Para a sociedade japonesa, que até o período *Edo* estava fechada para o restante do mundo e enxergava as mulheres como hierarquicamente inferiores aos homens, sendo as relações de poder estabelecidas pelos pais, maridos e filhos, a Revolução *Meiji* proporcionou uma reavaliação da estrutura da sociedade e dos papéis desempenhados pelos indivíduos.

---

<sup>3</sup> [...] the woman is a flexible symbol, malleable within the context of her representation. She is often depicted as the embodiment of modernity, but she is also used to signify its Other. She is a “modern” figure that mirrors seismic shifts in values and technologies; at the same time, she is a “premodern” figure of innocence and nostalgia, providing stability in an unpredictable world. Often, she is a representation of gendered “sites” that produce or interrogate the meaning of modernity, such as the non-West, popular culture, the everyday, the spectacle, language, the city or country, and consumption.

As mulheres até então tinham as suas fases da vida bem definidas, primeiro a infância, depois o casamento e em seguida a maternidade. Em outras palavras, não havia espaço para as mulheres fora dessa trajetória de vida bem definida, em que seu primeiro objetivo seria se casar e em seguida ter filhos, se dedicando inteiramente ao seu esposo e à sua família.

Entre os ensinamentos da época, havia o ditado que dizia “boas esposas, mães sábias”. Essa concepção sobre a mulher passou por um processo de desconstrução que se iniciou junto com o conceito de modernidade. Quando olhamos para a vida de Akiko, além da sua carreira literária, percebemos como a sua percepção de mundo era totalmente distinta desses conceitos obsoletos sobre como deveria ser a vida de mulher. Primeiro, escandalizou a todos quando decidiu fugir para Tóquio para ficar ao lado de Tekkan, que já era um homem casado e deixou sua esposa para viver seu amor com Akiko. Depois disso, ao longo de sua vida de casados, tiveram treze filhos e mesmo assim ela nunca parou de escrever. Pelo contrário, a sua produção literária era tão grande que mesmo após sua morte mais obras foram encontradas.

Diante da efervescência de novos costumes e visão de mundo vinda do ocidente, muitas mulheres começaram a ganhar destaque na luta pela igualdade entre gêneros, como Yosano Akiko e Hiratsuka Raicho. Akiko escreveu inúmeros ensaios sobre as mulheres, participou da revista *Seito*, primeira revista literária feminista do Japão, e teve papel fundamental no estabelecimento da escola de artes para garotas, *Bunka Gakuin*, onde posteriormente passou a lecionar.

Em 1901, Akiko escreveu para a revista *seito* o seguinte poema:

Chegou o dia em que as montanhas se movem  
Falo, mas ninguém acredita em mim.  
Por um tempo as montanhas ficaram adormecidas.  
Mas, antigamente, elas dançavam com o fogo.  
Não importa se acreditam nisso, meus amigos,  
mas sim que acreditem no seguinte:  
todas as mulheres que dormiam  
agora acordaram e  
se movem.

(apud NATILI e FALEIROS, 2007, p.14)

A poeta fez uma comparação entre a inércia das montanhas e a falta de poder das mulheres para determinarem seus próprios caminhos na sociedade japonesa. Elas apenas deveriam viver sob as ordens dos homens de sua família. Contudo, a partir das transformações sociais que estavam ocorrendo, elas passaram a deter o conhecimento para juntas buscarem uma

sociedade igualitária, e, então, as montanhas que sempre foram reconhecidas pela sua inércia, passaram a se mover.

Já Raicho foi uma das fundadoras da revista *Seito* e uma das mais influentes feministas japonesas da história. Raicho fundou a revista *Seito* porque não aceitava a sociedade patriarcal japonesa, em que o único objetivo de vida das mulheres era serem obedientes e virtuosas. Para ela, a revista era um meio de mostrar à sociedade o poder inerente a cada mulher e também encorajá-las a buscar sua identidade.

Em 1911, ela fez a seguinte declaração:

O fluxo da vida progride momento a momento. Agora, as pessoas do mundo finalmente ultrapassaram as fronteiras humanas conhecidas e estão fazendo um esforço intenso dia e noite [...] para evoluir além da humanidade de hoje. Não somos mais os seres definidos e imutáveis concebidos por pessoas de eras passadas. Somos ricos em mudanças, cheios de promessas com a capacidade de evoluir indefinidamente no futuro, para nos tornarmos mais bonitos, fortes, maiores e superiores a cada dia. As leis da natureza não podem ser injustas a ponto de dizer que apenas as mulheres são uma exceção a esta regra de evolução, e são incapazes, mesmo agora, de se tornarem parte da humanidade. É claro que devemos usar nossa vontade para acelerar e fortalecer o poder de nosso progresso. (apud SUZUKI, 2010, p.5, tradução nossa)<sup>4</sup>

De acordo com Suzuki (2010), Raicho afirmou que as mulheres da sua época, até o momento eram invisíveis, estavam despertando de um estado semelhante à infância. Naquele momento, era fundamental que as mulheres pudessem se concentrar em si mesmas e buscar seu espaço e sua identidade. Contudo, Raicho não acreditava que isso iria ser sempre o objetivo final das mulheres, mas que esse seria o primeiro passo para construção da verdadeira personalidade feminina, em um contexto que ainda via as mulheres como inferiores aos homens.

Suzuki (2010) esclarece que a busca pela identidade feminina estava intrincada com a construção da própria identidade nacional, pois essa evolução não era apenas uma meta para o

---

<sup>4</sup> The flow of life progresses moment by moment. Now the people of the world have finally burst forth beyond known human boundaries and are making an intense effort day and night . . . to evolve beyond the humanity of today. We are no longer the set, unchanging beings conceived of by people of past ages. We are rich in changes, full of promise with the ability to evolve endlessly into the future, to become more beautiful, stronger, larger and superior day by day. The laws of nature cannot be so unfair as to say that only women are an exception to this rule of evolution, and are unable even now to become a part of humanity. It is clear that we must use our will to accelerate and strengthen the power of our progress.



sexo não normativo, as mulheres, mas também para os territórios não normativos, aqueles não ocidentais. Isso porque, no início do século XX, o Japão ainda era visto como um lugar periférico e atrasado em relação aos avanços ocidentais. Dessa forma, a busca pela modernidade era um tema inserido em diversas camadas da sociedade.

### 3.2 DESENVOLVIMENTO DA IDENTIDADE FEMININA ATRAVÉS DO CONCEITO DE AMOR

O amor foi um importante conceito para a formação da identidade da mulher moderna no período pré-guerra, além de ter sido um dos conceitos que moldou as ideias sobre o eu moderno, sobre sexo, diferenças de gênero e a própria identidade nacional. (SUZUKI, 2010 p.7)

O conceito de amor era particularmente especial para as mulheres, pois através dele elas poderiam se expressar fora do contexto familiar e livres das convenções sociais e patriarcais. Nesse sentido, o amor pode ser compreendido como um ideograma, de acordo com a acepção de Fredric Jameson (apud SUZUKI, 2010), isto é, uma unidade mínima que molda uma ideologia, pois em volta do conceito de amor foi se desenvolvendo uma série de ideologias sobre gênero, modernidade e progresso.

Suzuki (2010) abordou diferentes concepções de amor, como amor homoafetivo, o amor matrimonial e também o amor maternal, em seu livro, *Becoming modern women*. De acordo com a autora, o conceito de *ai*, amor em japonês, está por trás do desenvolvimento e da identidade feminina no contexto pré-guerra e ele formou a conexão entre gênero e modernidade. Contudo, ela ressalta que analisar o conceito de amor é algo complexo, pois, mesmo que seja uma emoção amplamente compartilhada, é algo que muda de acordo com a cultura, a literatura e o contexto histórico-social.

Quando investigamos o amor através da história europeia pré-moderna, por exemplo, o casamento era motivado pela situação econômica e não por paixão. Nas relações matrimoniais, a troca de afetos e demonstrações de carinho não eram comuns entre marido e mulher, pois o casamento estava ligado a divisão de tarefas e trabalhos agrários. Todavia, as relações extraconjugais eram comuns para os homens, que buscavam em outras mulheres a proximidade e intimidade que não desenvolviam com suas esposas.

Em japonês, a palavra *ai* significa amor e podemos encontrá-la na formação de outros vocábulos que representam outras formas de amor, como por exemplo, o *ren'ai* que quer dizer amor romântico. Esses termos são frequentemente encontrados em numerosas obras da

literatura *Meiji*. Para Hiratsuka Raicho, os termos de amor, *ai* e *ren' ai*, seriam a chave para a autodescoberta das mulheres, assim como a representação de uma fusão entre espírito e sexo.

Takeda (1996) observa que embora diversos vocábulos tenham um status privilegiado nas obras de Yosano Akiko, sem dúvida, a palavra *ai* requer atenção. Akiko evitou a utilização do ideograma, *kanji*, de *ai*, e escreveu seus poemas em *hiragana*, o que permitiu que a palavra recebesse um tom ambíguo e parecesse até invisível na obra, ao mesmo tempo que ampliava o discurso poético, trazendo harmonia entre as palavras e imagens do seu *tanka*.

Yosano Akiko teve uma carreira de mais de quarenta anos e passou por três períodos da história do Japão, Meiji, Taisho e Showa. Durante sua longa carreira como poeta, sua escrita e temas abordados em suas poesias foram mudando consideravelmente com a maturidade. A sua primeira coletânea de poemas, *Midaregami*, considerada como a sua infância, apresentou o amor homossexual de forma ardente e intensa, assim como também exaltou a voz e a imagem feminina através de jovens mulheres, prostitutas e gueixas.

O sucesso de *Midaregami* foi tão grande que até hoje essa é a obra de Yosano mais conhecida por japoneses e estrangeiros. Contudo, em sua fase mais madura, ela declarou que o sucesso de *Midaregami* ofuscava seus trabalhos posteriores, os quais ela considerava melhores.

Portanto, podemos observar que o conceito de *ai* não só pode mudar de uma forma geral, com as mudanças histórico-sociais, como também ao longo da produção literária de uma autora. Em outras palavras, no início de sua carreira, Akiko foi impactada pelo contexto da época, e seu desejo e motivação para escrever estavam voltados para o conceito de amor enquanto veículo de libertação de tradições enraizadas na poesia *tanka*, a qual não aceitava que uma mulher fizesse declarações sobre amor, sexualidade e gênero sem constrangimento ou pudores.

## 4 MIDAREGAMI: A SUBVERSÃO DE PARADIGMAS ESTÉTICOS E MORAIS NO JAPÃO PRÉ-MODERNO

### 4.1 A AUTÊNTICA VOZ FEMININA

A poesia *waka* de Yosano Akiko foi considerada por inúmeros críticos, japoneses e ocidentais, como uma poesia imitativa. Para eles, o que Yosano produzia era, na verdade, uma tentativa de simular a liberdade da poesia produzida por homens, como seu marido Yosano Tekkan, por exemplo.

Akiko era encarada como a costela de Tekkan. De acordo com Yoshida Sei'ichi, reconhecido pesquisador de literatura japonesa moderna, Akiko era uma poeta romântica e seu melhor momento literário teria sido durante a sua juventude, quando escreveu *Midaregami*. O que está por trás dessa afirmação é que Tekkan seria o grande incentivador e orientador de Akiko, a qual não teria desenvolvido sua carreira poética se não fosse por tê-lo como marido e mentor.

Já Saito Mokichi (1882–1953), considerado o maior poeta de *tanka* do século XX, durante o funeral de Akiko, declarou que “ela era extraordinária, mas que seus poemas eram construídos com qualquer coisa que viesse a sua cabeça e que, ao final, uma mulher nunca chega a ser muito” (BEICHMAN, 2002, p.4)

De acordo com Beichman (2002), em relação aos seus primeiros poemas, Akiko afirmou que “estava presa no corpo de uma mulher” e que escreveria “como se fosse um homem”. Dessa forma, nesse período, Akiko estaria procurando se libertar dos limites do feminino.

Akiko foi acusada de não ter sua própria voz, porque sua poesia refletia a liberdade e sexualidade latente que não eram características das composições femininas da época, logo ela estaria se apropriando do discurso da condição masculina.

Ela, como uma mulher, que nasceu em uma sociedade patriarcal, em que as mulheres eram educadas para exercerem seu papel tradicional de boas esposas e mães, não seria considerada capaz de desenvolver um trabalho de tamanha eloquência, forte o bastante para transformar os paradigmas da atrofiada tradição da poesia *waka*.

A tradicional poesia *waka* ilustrava o cenário das estações do ano, a contemplação da natureza, e mostrava como essas paisagens impactavam os próprios poetas. Todavia, Akiko queria expressar livremente as suas ideias, falando sobre suas experiências pessoais através de uma linguagem explícita, quebrando as convenções da poesia tradicional por meio de uma

escrita informal. Essa característica fez com que muitos críticos também a acusassem de narcisista.

Contudo, Grissom (2011) defende que se há uma poesia que poderia ser denominada de poesia imitativa seria a de Yosano Tekkan, por exemplo, que buscava aspectos estéticos do antigo Romantismo europeu para compor seus poemas. Por outro lado, Akiko dialogava com seus contemporâneos com sua postura desafiadora e inovadora, a qual não se submetia a regras, dogmas ou tradições. Sendo assim, ele reconhece que concorda parcialmente com a perspectiva de Beichman (2002) a respeito de Akiko assumir a liberdade da condição masculina. No entanto, o autor argumenta que a força poética da escrita de Akiko é uma articulação exclusivamente feminina. (Grissom, 2011, p.24)

Grissom (2011) ainda acrescenta que alguns poetas decidiram assumir uma persona feminina ao compor seus poemas *tanka*, como um dos mentores de Akiko, Toson. Contudo, o que podemos notar através dessas tentativas é apenas uma fantasia masculina do que seria a voz feminina, porque a verdadeira voz feminina desafia os estereótipos sobre as mulheres e a tradição estética criada por homens sobre o que seria a imagem do feminino.

Portanto, a voz que emana dos poemas de *Midaregami* expressa a rejeição de paradigmas morais e religiosos, apresentando a verdadeira expressão da sexualidade feminina, imbuída de uma paixão avassaladora, que foi capaz de confrontar séculos da tradição poética japonesa. Para Grissom (2011, p.26), a força da voz feminina, que por tanto tempo foi sufocada, é libertada por Yosano Akiko de forma arrebatadora, ousada e incisiva.

#### 4.2 A ESSÊNCIA DO TANKA DE AKIKO

Para ilustrar essas características de Akiko, selecionamos para este trabalho dois *tanka* da obra *Midaregami*. O primeiro poema vai ser apresentado através da tradução para língua portuguesa, realizada por Natili e Faleiros (2007), presentes no livro *Descabelados*. Já o segundo poema selecionado será apresentado através da comparação entre a tradução para língua portuguesa, também realizada por Natili e Faleiros (2007), e a tradução inglesa de Donald Keene (1998).

Na tradução dos poemas de Akiko para a língua portuguesa, foram levados em consideração uma série de princípios estéticos que conservassem a unidade e autonomia de significados. Faleiros (2007, p.45) explica que, em resumo, a tradução considera os seguintes termos: “não-domesticação temática; conservação da unidade e autonomia de significados das

duas partes que compõem o *tanka*; progressão imagética homóloga; sintaxe elíptica; tipografia em caixa baixa; justificação do texto à direita; respiração visual pela introdução de espaçamentos; e contagem silábica ‘plana’.

Podemos notar, através do *tanka* de abertura de *Descabelados*, os princípios citados por Faleiros (2007).

cabelos negros  
são mil longos cabelos  
descabelados  
mente descabelada  
descabelada mente  
(NATILI e FALEIROS, 2007)

Os poemas *tanka* apresentam duas partes: a primeira é composta por uma ideia completa nos três primeiros versos; a segunda parte contém, nos dois últimos versos, um comentário da ideia anterior ou mesmo um desdobramento. (MILLER WILLIAMS apud NATILI e FALEIROS, 2007, p.32)

Podemos observar que, assim como a composição original em língua japonesa, o poema traduzido tem o mesmo número de sílabas, alternando em 5, 7, 5, 7, 7. Além disso, em japonês não há diferença entre letras minúscula e maiúscula, por essa razão a uniformização em letras minúsculas no poema traduzido procura aproximar graficamente as escritas em língua japonesa e em língua portuguesa.

Já a espacialização à direita foi escolhida como uma referência ao padrão japonês de leitura, da direita para a esquerda. Por fim, os espaços no poema seguem a proposta de Haroldo de Campos procurando favorecer as elipses e remover sentenças explicativas e conectivos. (NATILI e FALEIROS, 2007)

As elipses são uma característica marcante dos poemas de Akiko. Nesse sentido, a tradução para português dá destaque para esse aspecto com a presença de espaços maiores entre os vocábulos, trazendo essa sensação de inquietude e de uma atmosfera imprecisa, ousada e desafiadora.

Esse poema traz a imagem de uma mulher com os cabelos desalinhados, sugerindo um tom relacionado à sexualidade, mas simultaneamente expressa a liberdade das mulheres daquela época que estavam passando pela descoberta do que seria a concepção de uma mulher

moderna. A espacialização entre os vocábulos dos dois últimos versos é insinuante como um sussurro, uma ânsia pelo prazer e pela vida. A mulher japonesa já não é mais uma mulher que somente acata as diretrizes dos homens, mas alguém que busca seu próprio caminho em todos os seus aspectos, incluindo a abertura para expressar a sua sexualidade latente.

Os fios em desordem sugerem o desprendimento de paradigmas e normas que estavam fortemente amarrados durante toda a tradição nipônica e se ligavam a concepções morais que limitavam tanto a estética da poesia *tanka* quanto as mulheres numa sociedade patriarcal.

Procurando identificar se essas características contundentes aparecem em outras traduções, trouxemos mais um poema para análise. Através da comparação da tradução de Natili e Faleiros (2007) para a língua portuguesa e a tradução de Donald Keene (1998) para a língua inglesa de mais um poema de *Midaregami*, desejamos suscitar a discussão se a força, a eloquência e o espírito iconoclastico de Akiko aparecem em ambas as traduções.

Ainda tratando das elipses, percebemos que na tradução abaixo de Keene perdemos esse aspecto tão singular de *Midaregami*. De acordo com a análise de Keene (1998) Akiko tinha pensamentos de tamanha complexidade que até mesmo para ela era difícil encaixar seus pensamentos na forma de um *tanka*, e, segundo o autor, isso poderia ser indicado no poema abaixo:

Ask my poetry –  
 Who denies the crimson among  
 The flowers of the field?  
 That is where the meaning lies –  
 The girl guilty with the spring.  
 (KEENE, 1998)

Noriko (1997 p. 42) assinala que a estrutura semiótica fundamental de *Midaregami* possui sintaxe irregular, ausência do significado de algumas palavras e um estilo elíptico, o qual desafia o leitor pela provocação ao mesmo tempo interrogativa e, também, imperativa.

Na tradução de Keene (1998), podemos notar que as elipses características da poesia de Akiko foram suprimidas. O autor, baseado na suposição de que Akiko teria dificuldade de enquadrar seus pensamentos no formato da poesia *tanka*, fez uma tradução explicativa, numa tentativa de organizar os pensamentos de Akiko, preenchendo as lacunas que gerariam ambiguidade e inquietude no leitor.

ouça o poema  
 como negar o carmim

da flor do campo?  
 delícias a menina  
 pecar na primavera  
 (NATILI e FALEIROS, 2007)

Já no mesmo poema agora traduzido em língua portuguesa podemos perceber a valorização das elipses, fazendo com que o leitor consiga ter uma sensação de incompletude, sugestibilidade e ambiguidade parecida com a sensação dos leitores na língua japonesa.

Ao compararmos as traduções, podemos perceber alguns pontos semelhantes nos três primeiros versos. Todavia, pontos que refletem uma escolha de tradução que seguem por caminhos bem diferentes transparecem nos dois últimos versos.

Nos três primeiros versos, a poeta faz um questionamento contundente: ela pergunta de que forma seria possível negar a vermelhidão, o carmim, da flor do campo, fazendo uma analogia entre a existência inevitável da flor vermelha e a existência das mulheres. Da mesma maneira que não é possível negar ou repudiar a flor carmim que floresce nos campos, não há como negar a beleza, a paixão e a sensualidade intrínseca às mulheres. Akiko traz a simbologia da cor vermelha, que remete ao fogo, à intensidade e ao sexo, e das flores, que expressam a beleza, a delicadeza e a pureza, para representar a essência feminina, fortemente sugerindo que uma não exclui ou substitui a outra. A sugestão vai ainda mais longe: tão *natural* quanto o carmim das flores do campo, que de forma alguma pode ser negado ou ignorado, são a paixão e a sensualidade femininas, que a constituem com análoga naturalidade.

No primeiro verso, o poema em português usa o vocábulo “ouça” e em inglês vemos a palavra *ask*. Em língua japonesa o vocábulo *kike* possui o significado tanto de ouvir quanto de perguntar, então podemos interpretar das duas formas. Já no segundo e no terceiro verso, há um mesmo sentido por trás da pergunta que norteia a poesia. Em língua portuguesa os tradutores preferiram dar um tom impessoal usando o verbo no infinitivo, enquanto em inglês Keene (1998) usa o pronome interrogativo *who* assim como temos em japonês o vocábulo *tare* que significa “quem”. Neste ponto, a escolha lexical não alterou o sentido do questionamento que aparece em ambas as traduções.

Por outro lado, nos dois últimos versos da poesia podemos observar que os critérios utilizados na tradução mudaram bastante entre as duas línguas. Com base nos vocábulos presentes na poesia original é possível compreender um pouco mais sobre essas diferenças.

No quarto verso da poesia é onde as traduções mais se afastam. A tradução de Keene (1998) está longe do sentido literal apresentado na poesia original. Ele desenvolveu um verso explicativo que se encaixa com o último verso. Em língua japonesa no quarto verso temos o vocábulo *omomuki* seguido do verbo *aru*, verbo de posse ou existência, que, nesse caso, poderia ser traduzido como “ter”, *aru*, e “bom gosto”, *omomuki*. Mas o vocábulo *omomuki* também tem o sentido de sabor, saboroso e especiaria. Nessa perspectiva, quando olhamos para o mesmo verso traduzido para português percebemos que, ainda que sabor ou saboroso não apareçam na tradução (NATILI e FALEIROS, 2007), temos um sentido implícito e ambíguo deste campo semântico através do vocábulo “delícias”.

Mais uma vez, a escolha do léxico se destaca e traz a ousadia de Akiko exaltando as delícias dos prazeres da vida, do amor e do corpo feminino. Na tradução de Keene (1998), por outro lado, essas características não ficam tão proeminentes e parecem ter sido ocultadas.

Já quanto ao quinto e último verso, olhando novamente para o original, temos o vocábulo *haru*, que significa “primavera”, em seguida *tsumi*, “pecar” e, por fim, o vocábulo *ko* que significa “criança”.

Na tradução de Keene (1998), notamos certa semelhança com a escolha do vocabulário em japonês, mas, também, percebemos que Keene joga a ênfase sobre a garota. Nesse verso fica declarado que a garota se sente culpada na primavera - como se apenas a menina tivesse que ter receio ou pudor sobre seus desejos.

Já em língua portuguesa (NATILI e FALEIROS, 2007), os dois últimos versos conversam sem que um necessariamente explique o outro. A escolha pelo verbo no infinitivo, pecar, amplia a imaginação do leitor. Não fica claro quem peca. Pode ser que seja a menina, mas pecar ainda é muito distante da semântica de se sentir culpada. A menina, como ambos desejaram traduzir o vocábulo *ko*, se delicia com a primavera, com todas as suas cores, sabores, texturas. Ela peca, sem que isso esteja associado a um sentimento de culpa.

O maior contraste entre as duas traduções repousa, a meu ver, no choque entre dois vocábulos que mantêm entre si uma relação opositiva: *guilty* (culpada), na tradução inglesa, *delícias*, na tradução para o português. Considerando que a base das duas palavras é a noção de *pecar*, fica claro que a leitura inglesa a toma por algo negativo, enquanto a interpretação portuguesa não só alivia o pecar de qualquer peso ou culpa, como o considera algo prazeroso e natural. As opções de tradução revelam modos de concepção da poesia de Akiko e da própria figura feminina.



A tradução para o português respeita e resguarda a estrutura aberta e sugestiva do *tanka* original, dotando-a de uma pitada de graça e humor que parece combinar com o poema de Akiko. Em contrapartida, a tradução para o inglês impõe-lhe sentidos que ele não comporta, pautando-se por preconceitos morais que acabam por deformar o texto, uma vez que a noção de culpa do último verso repercute retrospectivamente no poema, incidindo particularmente sobre o carmim (*crimson*) e roubando-lhe a pureza e a naturalidade.

De acordo com a leitura comportada e explicativa de Keene, o *significado* do poema – “This is where the *meaning* lies” – estaria justamente nesta culpa – “The girl guilty with the spring”. Culpabilizam-se tanto a menina quanto a própria natureza. A menina peca porque adere à natureza! À pergunta formulada no segundo e terceiro versos – “Who denies the crimson / Among the flowers of the field?” – poder-se-ia responder: o próprio tradutor! A formulação abrangente em português – “Como negar / o carmim da flor do campo?” –, por outro lado, dá muito mais força à resposta contida nos dois últimos versos que, ao contrário do inglês, comprovam ser impossível negar aquele vermelho intenso, que é o sangue vivo da natureza e do corpo sensual da mulher.

As escolhas lexicais induzem o leitor em língua estrangeira a percepções distintas sobre a natureza e o estilo de Akiko. De acordo com a abordagem de Donald Keene (1998), seria importante e necessário organizar ou estruturar o *tanka* de Akiko. No entanto, percebemos que certamente a poesia de Akiko é complexa, contudo, a autora fez a escolha de compor suas poesias com uma sintaxe irregular de modo deliberado e não pela dificuldade de organizar seus pensamentos. A “correção” feita pelo tradutor é inoportuna e desviante.

Portanto, diante de todo histórico apresentado sobre a vida da poeta, o contexto sociocultural e a obra que repercutiu e abalou os padrões estéticos da poesia tradicional japonesa, a tradução de Natili e Faleiros (2007) fez com que os leitores em língua portuguesa pudessem apreciar mais fidedignamente a energia e ousadia de Yosano Akiko.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No período *Heian*, quando os japoneses buscavam uma cultura genuinamente nacional, a poesia *waka* floresceu. Desde esse período, a poesia tradicional japonesa, que representava a corte nipônica, manteve uma estética que valorizava a solidude, a contemplação da natureza e a melancolia, conceito denominado de *mono no are*.

Essa tradição foi desestruturada por Yosano Akiko quando em 1901 publicou a coletânea de 399 *tanka* intitulado de *Midaregami*. Akiko, uma mulher letrada, mas que vivia em uma sociedade ainda machista e patriarcal, compôs o seu *tanka* mantendo a estrutura dos poemas já conhecidos de 5,7,5,7,7, sendo ousada e desafiando a estética tradicional. Assim, abordou temas como amor, a sexualidade e, mesmo ainda sendo considerada pré-feminista, a emancipação das mulheres e sua busca pela conquista do seu espaço como mulheres modernas.

Nesse sentido, é importante salientar que a poesia de Akiko não estava explicitamente inserida no contexto da luta feminista, mas *Midaregami* foi a primeira obra que celebrou o verdadeiro corpo feminino por uma mulher, sem pudor e sem se prender aos conceitos morais da época. A poeta falou de mulheres reais, como as gueixas, e também abordou suas próprias experiências.

O impacto que Yosano trouxe aos seus contemporâneos foi tão forte que fez com que muitos tentassem ofuscar o seu trabalho. *Midaregami*, particularmente, foi alvo de críticas quanto à autenticidade da voz que ecoa nos poemas. A liberdade com que Akiko escrevia não era algo natural para a sociedade daquele período e, por isso, poetas e estudiosos consideraram que sua poesia era imitativa, apenas uma reprodução da condição normativa.

Contudo, o que tentamos apresentar através dos dois poemas selecionados, apoiados pela tradução de Natalli e Faleiros (2007), foi que a voz de Akiko expressa verdadeiramente a voz feminina com um estilo tão sofisticado e sugestivo que não pode ser encontrado em poemas de autoria masculina, mesmo quando eles assumem a persona feminina.

Além disso, também procuramos destacar uma das características mais marcantes em *Midaregami*, as elipses. Ao realizarmos a comparação entre a tradução de Keene (1998) e a Natilli e Faleiros (2007), percebemos que a tradução para língua portuguesa considerou que era extremamente importante manter essas lacunas sugestivas ao invés de tentar realizar uma tradução buscando explicar o que Akiko supostamente gostaria de dizer.

Já ao olharmos para a tradução de Keene (1998), e, também, baseados na sua afirmativa de que os pensamentos da poeta eram tão complexos que ela mesma teria tido dificuldade de

expressá-los, notamos que o tradutor procurou preencher essas lacunas com uma tradução que se afasta do texto e busca “ordenar” os pensamentos de Akiko, impondo-lhe um sentido que vai na contramão da audácia do poema e contradiz o movimento libertador da poeta.

Dessa forma, compreendemos que *Midaregami* é uma obra instigante e que pode ser analisada por vários aspectos. Nesse trabalho, priorizamos a contextualização acerca da tradição poética, as mudanças sociais que perpassaram o contexto em que a poeta estava inserida, os desafios e a desconfiança que Akiko enfrentou pela sua ousadia frente a uma sociedade patriarcal e, ao final, procuramos através da análise de duas poesias traduzidas ilustrar a eloquência e o vigor da poeta.

Por fim, Yosano Akiko assim como exaltou a força feminina através do poema sobre o movimento das montanhas, erguendo uma bandeira de luta, deixou uma obra memorável que instiga seus leitores até os dias atuais. *Midaregami* foi a obra que revolucionou uma geração, desafiou a estética tradicional japonesa e deixou um legado para inúmeras mulheres.

## REFERÊNCIAS

BEICHMAN, Janine. *Embracing the Firebird: Yosano Akiko and the Birth of the Female Voice in Modern Japanese Poetry*. University of Hawai'i Press, 2002.

BROWER, R. and MINER, E. *Japanese court poetry*. Stanford: University Press, 1975.

Grissom, Harriette D. "The Tanka Poetry of Yosano Akiko: Transformation of Tradition Through the Female Voice." *Japan Studies Review* Vol. 7, 2011.

KEENE, Donald. *Dawn to the West – Japanese Literature of the Modern Era – Fiction*. 10 ed. New York: Columbia University Press, 1998.

SUZUKI, Michiko. *Becoming modern women: love and female identity in prewar Japanese literature and culture*. Stanford University Press, 2010.

TAKEDA, Noriko. *A flowering word: The modernist expression in Stéphane Mallarmé, T. S. Eliot, and Yosano Akiko*. 1997.

TAKEDA, Noriko. "The Modern Tanka and Yosano Akiko" in *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 1996.

YOSANO, Akiko. *Descabelados*. Tradução de Donatella Natili e Álvaro Faleiros. Brasília: Editora da UnB, 2007.