

Das interseções entre o *nikki* (diário japonês) e o diário eurocêntrico

Felipe Chaves Gonçalves Pinto

Universidade de Tsukuba, Ibaraki, Japão

felipe-chaves78@hotmail.com

O trabalho propõe a análise daquilo que se identifica como ponto de interseção entre a tradição do *nikki* (diário japonês) e a do diário eurocêntrico. A proposta é de que ambos comportam nuclearmente questões similares que remetem às estruturas sociais que regem as interações humanas e, neste sentido, compartilham recurso e estratégias discursivas que se avizinham. Através da análise formal, estética e social dos gêneros em questão, busca-se identificar enquanto ponto de interesse os embates entre a esfera pública e a privada e entre o pressuposto papel social feminino e masculino no advento destas tradições de escrita íntima. Assim, argumenta-se que, mesmo em suas diferenças (aspectos ficcionais, da individualidade enquanto conceito etc.), ambas as realizações apresentam pontos de interseção que remetem à estruturação social patriarcal de que são frutos.

Palavras-chave: Diário; *nikki*; escrita íntima; interseção cultural; papéis sociais de gênero.

Cómo citar este artículo (MLA): Gonçalves Pinto, Felipe. “Das interseções entre o *nikki* (diário japonês) e o diário eurocêntrico”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 1, 2025, págs. 200-228.

Artículo original. Recibido: 22/05/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



Las intersecciones entre el *nikki* (diario japonés) y el diario eurocéntrico

El artículo propone un análisis de lo que se identifica como un punto de intersección entre la tradición del *nikki* (diario japonés) y la del diario eurocéntrico. La propuesta es que ambos tienen temas centrales similares que se refieren a las estructuras sociales que rigen las interacciones humanas y, en este sentido, comparten recursos y estrategias discursivas similares. Mediante el análisis formal, estético y social de los géneros en cuestión, se pretende identificar los choques entre las esferas pública y privada, así como entre los roles sociales asumidos por mujeres y hombres en el advenimiento de estas tradiciones de escritura íntima. De este modo, se argumenta que, incluso en sus diferencias —aspectos ficcionales, individualidad como concepto, etc.—, ambas realizaciones presentan puntos de intersección que remiten a la estructura social patriarcal de la que son fruto.

Palabras clave: diario; *nikki*; escritura íntima; intersección cultural; roles sociales de género.

The intersections between the *nikki* (Japanese diary) and the Eurocentric diary

The paper proposes an analysis of what is identified as a point of intersection between the tradition of the *nikki* (Japanese diary) and that of the Eurocentric diary. The proposal is that both have similar core issues that refer to the social structures that govern human interactions and, in this sense, share similar discursive resources and strategies. Through a formal, aesthetic and social analysis of the genres in question, the aim is to identify the clashes between the public and private spheres as well as between the assumed female and male social roles in the advent of these intimate writing traditions. Thus, it is argued that, even in their differences —fictional aspects, individuality as a concept, etc.—, both achievements present points of intersection that refer to the patriarchal social structure from which they are built.

Keywords: Diary; *nikki*; intimate writing; cultural intersection; social gender roles.

Abertura

ESTE TEXTO BUSCA ANALISAR AS possíveis interseções entre o *nikki bungaku*, diário literário japonês (doravante apenas “*nikki*”, exceto quando couber diferenciação), e o diário eurocêntrico (doravante “DE”). Por “diário”, de maneira sintética, entende-se um grupo de textos que se agrupam pelo registro em um tom mais intimista de acontecimentos, pensamentos, sentimentos, reflexões etc., sobre o dia a dia daquela pessoa que escreve. Comumente, no caso do DE, são cronológicos e em primeira pessoa. Já no caso do *nikki*, o emprego, por exemplo, da terceira pessoa e do relato não-cronológico também é observável. Além disto, não se deve confundir o *nikki*, do qual se tratará neste texto (isto é, aquele que se desenvolveu enquanto produção autóctone no país), com o gênero de diário moderno também praticado, principalmente, após a Restauração Meiji (1868) no Japão. Este é mais próximo do DE do que do *nikki* propriamente dito.

Apesar da aparente similaridade que a taxonomia pode sugerir, a tradição diarística japonesa registra uma produção antiga do gênero e que precede o encontro entre as duas culturas em alguns vários séculos. Assim, é previsível que diferenças substâncias surjam do cotejo destas tradições. Earl Miner, por exemplo, localiza, em contraposição ao DE, certo lirismo fundador presente no *nikki* e, junto disto, postula que o molde para o que posteriormente ficou conhecido como *nikki bungaku* seja o de um diário artístico que se caracteriza por ter as fronteiras entre o fictício e o real borradas pelo artifício estético (40-48). Em uma aproximação derivativa das proposições de Miner, Marilyn Jeanne Miller propõe que o *nikki* por ser mais lírico, expressivo e poético do que o DE se caracteriza por almejar a expressão do próprio eu, em oposição ao modelo eurocêntrico que privilegia não a expressão em si, mas a busca deste eu (*The poetics* 130). Ainda contrastivamente, Joy Nascimento Afonso e Gabriela Kvacek Bettela, também reforçando o lirismo proposto por Miner, interpretam o *nikki* como receptáculo de uma visão universalista que pode ser apreendida da vivência e expressão pessoal daquele que escreve, o que não seria o caso do DE que suscitaria, antes, reflexões de cunho mais intimistas (24).

O intuito deste texto, no entanto, não é tanto sublinhar essas diferenças, mas sim buscar traços que desvelam o que ambas as tradições trazem de

similar apesar das diferenças. Através disto, é possível refletir sobre o que, a despeito das distâncias espaciais e temporais, há de comum na experiência humana que é moldada por meio do perpétuo *diálogo* com o outro. Neste sentido, é proposto neste trabalho a existência de uma possível ancoragem interseccional presente na composição social, na estruturação ideológica de ambas as culturas, o que se buscará argumentar posteriormente.

Nesta oportunidade, por questões argumentativas e espaciais, o DE será entendido como um gênero já amplamente difundido e sedimentado pela tradição cultural de base europeia. Portanto, a argumentação deste texto se iniciará pela análise mais criteriosa dos adventos que possibilitaram a apreciação do *nikki* na cultura japonesa devido a comparativamente pouca familiaridade que se tem com esta tradição. Em seguida, serão trabalhadas as interseções propriamente ditas após contida contextualização do DE.

Contudo, introdutoriamente, uma elucidação taxonômica faz-se necessária. Neste trabalho o termo *nikki* é usado para referir às produções que atualmente, em língua japonesa, são conhecidas como *nikki bungaku*, diário literário japonês. A diferenciação surge do fato de que existe todo um outro universo de produções verbais japonesas que assumem a alcunha de *nikki*, diário, como, por exemplo, o *Shôyû-ki* (982-1032), de Fujiwara no Sanesuke (957-1046) e o *Midô Kanpaku-ki* (998-1021), de Fujiwara no Michinaga (966-1028). No entanto, estes não serão trabalhados aqui. Estas obras são marcadamente protocolares, com anseios históricos e de caráter notadamente catalográfico. O elo entre os dois tipos de diário é, ainda que em níveis diversos, o intuito de registrar acontecimentos diários e, também, os pontos de distinção como o tipo de pessoa que escreve, o escopo, o intuito, a forma, a posição adotada perante os acontecimentos narrados, etc. (cf. Nomura 47-49).

Justifica-se a adoção do termo *nikki* em detrimento de sua forma mais específica *nikki bungaku* por, em nível prático, uma questão de organização argumentativa já que não se abordará diretamente o *nikki*, entendido enquanto registro protocolar. Em nível metateórico, a adoção do termo para denominar os escritos em destaque justifica-se por uma vontade dissidente que busca sublinhar o caráter segregacionista com que a distinção foi balizada já que, por quase um milênio, a única diferenciação relevante entre esses gêneros foi a que se resumia na binaridade público-privado e suas consequências, como será demonstrado. Por quase dez séculos, o *nikki* que hoje é complementado com o *bungaku*, literário (para se diferenciar dos registros de acontecimentos

diários, públicos e produzidos majoritariamente por homens), foi denominado como Produções de Mulheres do Período Heian (794-1185) e agrupado, a despeito da pluralidade, somente como outra possibilidade dos escritos de cunho privado e majoritariamente de autoria feminina. Diante do cenário violento e no intuito de, ainda que apenas em nível estritamente teórico, amenizar a força repressiva contida na taxonomia corrente, justifica-se o uso do termo *nikki* sem complemento para denominar o que hoje é conhecido como *nikki bungaku*.

Um outro argumento introdutório: apesar de não ser o foco analítico deste texto, julga-se relevante destacar que as obras que compõem as respectivas tradições que serão cotejadas foram escritas por uma elite econômica e intelectual. Isto é, são textos produzidos em contextos de relativa abundância material se contrapostos ao grosso populacional formado principalmente por servos e congêneres e, portanto, são frutos de uma lógica social específica.

Das intersecções

A obra que marca a entrada da tradição japonesa na produção dos *nikki* é o *Tosa Nikki, Diário de Tosa*, de Ki no Tsurayuki (872-945) (Nagae 93), que anota os acontecimentos de 21 de dezembro de 934 a 16 de fevereiro de 935. O período de 55 dias correspondidos no diário refere-se a uma viagem de barco de Tosa (atual Kôchi, no Japão), província em que Tsurayuki era governador, a Quioto, então capital imperial. A viagem é empreendida por Tsurayuki, então um sexagenário, e sua família enquanto regresso ao torrão natal após findas as diligências governamentais. A voz narrativa do diário é de uma mulher anônima que relata os acontecimentos da viagem de um ponto de vista exterior. Entre acontecimentos cômicos e pesarosos destaca-se o relato dos lamentos lutuosos de Tsurayuki e sua esposa registrados também em versos. Além destes versos, a obra ainda anota poemas de tripulantes, mulheres e crianças anônimas totalizando um total de 57 poemas tradicionais japoneses, *waka*.

Contudo, a despeito da atribuída vanguarda do *Diário de Tosa*, os escritos de cunho diarístico não eram inexistentes ou pouco praticados. O que possibilita a demarcação do início deste novo gênero do que hoje, quando falamos de diários da era clássica japonesa, se entende como *nikki* foi justamente a mudança de paradigma que a obra de Tsurayuki encabeçou. Neide Nagae

aponta como as principais características inovadoras presentes nessa obra o uso do silabário *hiragana* em detrimento da escrita somente em ideogramas, *kanbun*,¹ a adoção de uma persona feminina para ser a voz da narrativa e a inserção de *waka* no corpo do texto (94). O surgimento do que se entende por *nikki* é, assim, marcado por uma série de rompimentos estilísticos com a tradição que formatou a escrita dos registros de acontecimentos diários produzidos até então.

A primeira característica apontada por Nagae é o uso do silabário *hiragana* em oposição ao uso exclusivo do *kanbun*. Talvez uma das particularidades mais perceptíveis do gênero *nikki* seja precisamente o registro escrito, no período clássico, por meio desse silabário. Em linhas gerais, o *hiragana* foi criado a partir da “simplificação das letras baseadas no *man’yōgana*, ideogramas escolhidos para expressar os fonogramas japoneses” (Nagae 92) e era, apesar de ainda que em menor intensidade também ter sido “utilizado em textos particulares dos homens” (Nagae 92), majoritariamente usado por mulheres envolvidas com a aristocracia daquele período que, geralmente, não eram introduzidas ao sistema de escrita por ideogramas, comumente usados em ambientes públicos e por homens.

Assim, o uso do silabário *hiragana* caracterizava-se por ser empregado pelas mulheres e em textos particulares dos homens daquele tempo, uma vez que, como recorda Haruo Shirane, “apesar do surgimento de um silabário nativo, a nobreza masculina continuou a escrever em chinês, que continuou a ser a língua de maior prestígio e a língua do governo, dos estudos e da religião”² (114). Portanto, existe por trás da escolha gráfica empregada uma perceptível diretriz. A escrita em chinês, através do *kanbun*, era carregada de um prestígio público e que, por isso, não se adequaria aos escritos de complacência mais particular e pessoal. Para estes, a escrita em *hiragana* era empregada. A distinção entre o público e o privado é, seguindo essa lógica, uma separação entre o sentimental e o racional. Nessa divisão, a balança pende em favor da razão como diretriz de prestígio e, dando forma a esta, ao registro em ideogramas. É nesta linha que a adoção do silabário

1 É provável que *Tosa nikki* tenha sido primeiro composto em *kanbun* e só posteriormente vertido para *hiragana* (Miller, “Nikki bungaku” 207), o que reforça o caráter de consciente inovação e construção estética da obra.

2 Doravante, são próprias todas as traduções. No original: “Despite the emergence of a native syllabary, the male nobility continued to write in Chinese, which remained the more prestigious language and the language of government, scholarship, and religion”.

para a efetivação deste gênero é relevante e coloca-se como característica discriminatória por excelência. É com o intuito de dedicar-se a produção de um diário que tem como foco não mais o registro racional, objetivo, dos acontecimentos, mas sim a explanação sentimental, de teor pessoal, que o recurso de mudança gráfica é empreendido. Deste modo, é empregado, replicando uma lógica confucionista, diante da necessidade de delimitar os espaços entre o público e o privado, entre o registro de prestígio e o desprestigiado socialmente, entre, enfim, os homens e as mulheres (Bundy 82).

Derivativa das questões acima, a segunda característica é a adoção da voz feminina. O *Diário de Tosa* tem como ponto de partida narrativo a enunciação desta voz: “eu, uma mulher, tentarei escrever um diário tal como ouvi que os homens também o fazem”³ (Ki no Tsurayuki, “Tosa” 14). Assim, o autor deste diário incipiente, ao reproduzir a fronteira social entre a produção de relatórios racionalizados (objetivos, de interesse público, altamente prestigiados e escritos em *kanbun*) e a produção verbal de escritos com teor mais intimista (particulares, menos prestigiados e registrados em *hiragana*), emprega a voz feminina como voz narrativa, já que as mulheres aristocráticas, que geralmente eram relegadas a uma esfera não-pública, eram quem se dedicavam aos temas privados (cf. Shirane 114; Bundy 81-82). É em decorrência desta inclinação ao privado que a escrita feminina adquiriu “uma dimensão interna e psicológica que raramente era encontrada até mesmo na escrita em kana [em *hiragana*] masculina, que, de qualquer forma, permanecia secundária em relação ao seu [dos homens] trabalho em chinês”⁴ (Shirane 115).

A despeito da aparente neutralidade formal, existe, implicitamente, um posicionamento ideológico por trás desta escolha. Como apontado, a intencionalidade em estabelecer um limite que o público não pode transgredir e delimitar o campo específico que o discurso privado deve ocupar é, mais do que uma organização que pretensamente visa o bom funcionamento social, uma forma de controle sobre quem diz e o que é dito que possui raízes confucionistas (Bundy 82). A escolha da voz feminina para narrar o diário é uma escolha deliberadamente retórica e estética empregada pelo autor que parece objetivar delimitações bem específicas e transparentes. Uma

3 No original: “男もすなる日記といふものを、女もしてみむとてするなり”.

4 No original: “an internal, psychological dimension that was rarely found even in men’s kana writing, which, in any case, remained secondary to their work in Chinese”.

escolha que tem como pano de fundo a manutenção e o aprofundamento de uma imagem estereotipada da mulher e de seu discurso.

Cinthia Gannett lembra que “uma forma de controle emerge na forma de estereótipos sobre a maneira como homens e mulheres falam. Por exemplo, quando as mulheres falam, muitas vezes é derogado por termos como tagarelice ou fofoca”⁵ (68). É este mesmo controle que, infraestruturalmente, está em jogo na adoção desta figura feminina diante da proposta de narrar acontecimentos em tom pessoal, intimista. Não é coincidência, portanto, que a produção dos *nikki* deste período esteja concentrada principalmente em obras de autoria feminina. A conjuntura social e, então, ideológica assim o estabelece ao ponto de um aristocrata daquele período ter que se valer de um recurso retórico em que assume a posição de uma mulher para dar sustentabilidade ao seu projeto literário. Sobre o tema:

Durante todo o período Heian, os cortesãos japoneses continuaram a usar o chinês, e não há dúvida de que a prosa em chinês (feita por homens) era muito mais valorizada do que a prosa em japonês (geralmente feita por mulheres). Para complicar ainda mais a questão, a maioria das obras em prosa escritas por mulheres eram romances fictícios ou tratavam de eventos privados, como casos amorosos. O confucionismo havia ensinado ao cortesão masculino que nenhum desses assuntos era preocupação literária de um cavalheiro adequado.⁶ (Bundy 82)

Por detrás deste projeto literário, desta estratégia estética que *possibilitou a produção/apreciação* do *nikki* (Bundy 86), existe todo um contexto de necessidade diferencial no quale, em alguns casos, dois grandes polos estão em conflito e são, por sua vez, valorizados negativa ou positivamente a depender de suas características. Um destes, o negativo, é formado pela mulher, seu discurso e a sua alocação mais privada na sociedade. O outro,

5 No original: “One form of control surfaces in the form of stereotypes about the ways in which men and women talk. For example, when women talk, it is often derogated by terms such as chatter or gossip”.

6 No original: “Throughout the Heian period, the Japanese courtiers continued to use Chinese, and there is no question that prose in Chinese (by men) was regarded far more highly than prose in Japanese (often by women). To further complicate the matter, the majority of the prose works by women were either fictional romances or dealt with such private events as love affairs. Confucianism had taught the male courtier that neither was the literary concern of a proper gentleman”.

em contrapartida, é formatado pelo espaço público que é entendido como território por excelência do homem. Foi preciso um homem “fazer-se” mulher para que o gênero efetivamente emergisse à esfera pública. Afinal, mesmo antes do *Tosa nikki*, a Imperatriz Yasuko, por exemplo, já produzia diários com o teor mais íntimo e rememorativo usando o *hiragana* enquanto ainda não era efetivamente imperatriz e, após entronada, os seus registros passaram a ser escritos em chinês provavelmente por algum encarregado já que, dada a conjuntura, era bastante improvável que ela soubesse⁷ escrever fluentemente neste idioma, como argumenta Suzuki (“Nikki” 430).

Uma outra proposta analítica deste movimento empregado por Ki no Tsurayuki ao elaborar sua obra é que o autor emprega o *hiragana* e simula a voz e a condição feminina para manter-se sintonizado com as tendências diarística da alta aristocracia de então, a qual o autor não pertencia. Isto é, a lógica diarística desta alta aristocracia determina que mulheres da baixa aristocracia sejam responsáveis pelo registro da vida de mulheres e homens hierarquicamente superiores. Nesta lógica, Tsurayuki buscava simular para si e sua família uma condição que, distinta da realidade, os inseria em uma posição hierárquica superior ao delegar, ficcionalmente, a voz narrativa a uma mulher anônima (baixa aristocracia) que, por sua vez, anotaria as aflições e os atos da família de Tsurayuki (ficcionalmente alta aristocracia) (Heldt 7-11). A questão seria preferencialmente posta, então, em nível de diferenças sociais, econômicas e políticas. Neste sentido, o projeto poético do autor teria fins mais palpáveis, práticos e imediatos.

Esta leitura, que focaliza preferencialmente aspectos sociais, econômicos e políticos, é instigante por tratar a questão em termos que remetem a um conflito de interesses e, logo, a uma *quase* luta de classes, exceto, entretanto, pelo fato dos personagens desse conflito integrarem, estritamente, uma mesma classe: a aristocrática. Gustav Heldt não vai por essa linha argumentativa e, enquanto resultado de sua investigação, sublinha que, anterior à questão de gênero, no Japão de então, as questões supracitadas exerceram estruturalmente um papel mais central nas relações interpessoais e, portanto, na formatação do texto de Tsurayuki. O recorte materialista-marxista empregado por Heldt sugere que o amálgama dessas questões e o ponto de diferenciação fulcral

7 Ou que lhe fosse socialmente permitido. Bundy recorda, por exemplo, que Murasaki Shikibu (970?-1014?), talvez a mais famosa cortesã japonesa, anotou em seu diário que, por vergonha, privou-se de escrever até mesmo o ideograma chinês mais simples (81).

recai sobre a lógica de *propriedade*. Isto é, o autor argumenta que, tal qual a produção poética, o direito à propriedade dentro da aristocracia de então é subdividido entre a *administração* e a *posse efetiva*. E é nessa divisão que se encontra razões e motivos para as escolhas poéticas de Tsurayuki.

Apesar das proposições bases deste trabalho não rivalizarem nuclearmente com a leitura de Heldt, o foco interpretativo priorizado aqui é outro. Na proposta deste trabalho, a questão de gênero subjaz a noção de propriedade já que preferencialmente lida com questões de (re)produção social e, portanto, necessariamente relacionadas ao gênero. Se há a baixa aristocracia, os servos, etc., e estes se relacionam em uma lógica de *propriedade*, há, ainda, dentre estes, aqueles que são responsáveis pela literal reprodução social, dos primeiros cuidados dos sujeitos, etc. (Federici). Assim, a leitura que se levanta aqui é de uma interpretação mais centrada nas diferenciações de gênero e, nessa linha, interconectada aos estereótipos atribuídos a homens e mulheres, a despeito de possíveis idiosincrasias na manifestação destes papéis.

Ainda assim, independente da proposta tomada, o projeto de Tsurayuki pode ser compreendido além do intuito de registrar acontecimentos privados de maneira sentimental e além da vontade de construir, ficcionalmente, um cenário em que Tsurayuki e sua família integrassem a alta aristocracia de então. O objetivo deste incipiente diário também envolveria a última característica que possibilitou o surgimento dos diários, a saber: a composição de poemas *waka* dentro da obra. Nesse sentido, a obra ganha profundidade, seja em uma leitura que focaliza a proeminência da posição social em detrimento da diferença de gênero; seja ainda enquanto ferramenta de manutenção dos papéis de gênero. As proposições, contudo, não são excludentes, mas somatórias. Se Tsurayuki, como proposto por Heldt, estava almejando a possibilidade de receber favores da alta aristocracia de então através da exibição de seu refino poético em um contexto em que dominar e expressar-se através de um código poético específico era altamente valorizado (15), a questão de gênero se intensifica. Há, neste sentido, uma segregação acentuada das mulheres quando se verifica que elas são efetivamente instrumentalizadas para tanto. Isto é, na obra as mulheres e crianças são instrumentos que cantam, como se fossem seus, os poemas compostos por Tsurayuki para que este possa, assim, exibir sua refinada técnica poética à alta aristocracia e obter prestígio público e social. Em outras palavras, Tsurayuki exhibe seu refino poético à alta aristocracia ao criar uma obra ousada em que empresta sua erudição a

mulheres e crianças para que estes, enquanto instrumentos poéticos, cantem, em verossimilhança, poemas que são socialmente tidos por improváveis. Assim, através da saborosa surpresa que a narrativa geraria no público de então (Bundy 86), o autor realçaria seu profundo domínio poético.

Mas regressando às características que deram na sedimentação do *nikki*, diretamente ligado aos dois pontos anteriores há a composição de *waka* como terceira característica apontada por Nagae. Para evidenciar a relação entre os pontos anteriores e este último é necessário, inicialmente, estabelecer em linhas gerais as funções e características do *waka*.

O *waka* é um poema tradicional japonês que, a partir de sua forma, se opõe à tradição de escrever poemas em chinês, *kanshi*. São poemas compostos e registrados, em oposição aos chineses, em *hiragana*, usando um léxico nativo⁸ e que se organizam em 31 sílabas (Shirane 113). Socialmente, desempenhavam naquele período um papel “importante da vida pública, particularmente em banquetes onde a composição da poesia em japonês ou chinês era necessária”⁹ (Shirane 113). Neste sentido, o “*waka* tornou-se parte integrante da vida cotidiana da aristocracia, funcionando como uma forma de diálogo elevado e o principal meio de comunicação entre os sexos, que geralmente eram fisicamente segregados uns dos outros”¹⁰ (Shirane 113, grifo adicionado). A produção dos *waka*, então, é marcada por características formais específicas e, socialmente, ocupa um papel de proeminência no traquejo interpessoal. Compor um *waka*, conseqüentemente, não é apenas um ato artístico, é, simultaneamente, a observância de uma rígida etiqueta aristocrática e social.

Retomando a primeira característica apresentada como força motriz por trás do aparecimento dos *nikki*, observa-se que a grafia em *hiragana* em oposição ao texto em chinês, possibilitou o surgimento, ou, no mínimo, a sedimentação do registro dos *waka*. Se se argumentou que o registro

8 Na retórica estética do *waka* o léxico nativo ainda é dividido em dois tipos: o *zokugo* (palavras cotidianas) e o *gago* ou *kago* (palavras refinadas ou poéticas). O *waka* deve ser necessariamente composto em *gago*, registro lexical dominado majoritariamente pelos integrantes da aristocracia de então, estabelecendo, portanto, uma estratificação no uso vernacular do idioma (Ishizuka 17).

9 No original: “an important part of public life, particularly at banquets where the composition of poetry in Japanese or Chinese was required”.

10 No original: “Waka became integral to the everyday life of the aristocracy, functioning as a form of elevated dialogue and the primary means of communication between the sexes, who usually were physically segregated from each other”.

escrito sob a forma de *hiragana* era desprestigiado, este fato é exclusivo da produção de registros em prosa (*sanbun*). Em aspectos ligados à composição de poemas (*waka* e *kanshi*), este não é o caso. O registro tanto em *hiragana* quanto em ideograma não ocupam polos diferentes de valoração quando se trata de poemas. Ambos são altamente prestigiosos e produzidos em ambientes públicos e formais. Entender o porquê da prosa em *hiragana* ser menos prestigiada e, em contraste, a produção poética no mesmo registro não sofrer desse mal, não se trata de tarefa analítica muito complexa. Como colocado por Shirane, além do papel que o *waka* exerce como obra de arte, a produção deste gênero de poesia estava intimamente ligada a uma etiqueta aristocrática que estabelece como homens devem interagir com outros homens e, principalmente, como homens devem interagir com as mulheres que, comumente, estavam fisicamente segregadas (113). Ora, se o prestigiado registro em prosa escrita em chinês é voltado para o domínio público, domínio este a que, geralmente, as mulheres não têm acesso (Shirane 114), esta prosa converte-se em um registro verbal que, ao cabo, é feito *por* homens e *para* homens da aristocracia. Para adicionar o contato entre homens e mulheres aristocratas na equação é necessário um meio que seja inteligível e compartilhado tanto por homens quanto pelas mulheres daquela época.

O responsável por estabelecer essa ligação entre os dois lados é justamente o *waka* (Shirane 113). Além de toda a riqueza estética que a adoção do silabário *hiragana* proporcionou para sua composição, o caráter social que esta forma de comunicação verbal permitiu naquele período não deve ser ignorado. Osamu Ishizuka atesta que um dos principais fins práticos do *waka* é exatamente a troca destes poemas, conhecida como “*zôtôka*”, entre os homens e, também, entre homens e mulheres para que, assim, pudessem estabelecer uma comunicação verbal (28-29). Portanto, é somente através da adoção deste registro inteligível para os homens e mulheres da aristocracia da época que a poesia tradicional japonesa pôde desempenhar o papel que desempenhou para além das questões estéticas.

Contudo, é preciso salientar que, neste sentido, se as cortesãs, de fato, conseguiram certa proeminência social e pública através da composição de *waka*, esse prestígio não deve ser tomado acriticamente. O que possibilitou a “reabilitação” prestigiosa desta forma de poesia autóctone, isto é, o que propiciou que o *waka* fosse socialmente equivalido ao *kanshi* foi, principalmente, a primeira coletânea imperial de *waka* compilada no país,

Kokinwakashû (905). A coletânea é relevante por oferecer, em duas introduções, diretrizes poéticas para a composição do *waka* e por retoricamente apresentar a poesia autóctone como tão importante quanto a poesia em chinês. Um dos principais compiladores desta coletânea é justamente Ki no Tsurayuki, autor de *Tosa nikki*. Além do trabalho de seleção e compilação, o autor também foi o responsável por escrever a introdução em *hiragana* da coletânea e, neste ensejo, apresentar as diretrizes que preferencialmente deviriam ser seguidas na composição do poema japonês. Entretanto, o que cabe ressaltar aqui são os comentários do autor para a única autora mulher que teve os poemas apreciados criticamente na coletânea. Tsurayuki, ao escrever sobre a poesia de Ono Komachi (825? -900?), alega que a poetisa “Ono Komachi é da ancestral linhagem da Princesa Soto’ori. Tem a efêmera sutíliza, mas lhe falta o vigor. É como o lamento de nobres damas. A falta de vigor certamente é um traço das mulheres¹¹” (Ki no Tsurayuki, “Kana jo” 27-8). Há, portanto, uma perceptível desvalorização apriorística do poema feminino, o que é reforçado por outra passagem presente na coletânea, mas agora na introdução em *kanbun*:

Há ainda aqueles que ininterruptamente mantiveram a tradição do *waka*. [...] Mas todos os frutos do *waka* vieram ao chão. Restou apenas as flores. Aqueles que ainda se favoreciam do *waka*, o utilizavam como intermédio amoroso. Tornou-se o sustento dos andarilhos. Destarte, converteu-se em instrumento das damas e em algo improvável de ser apresentado aos senhores de respeito.¹² (Ki no Yoshimochi, “Mana jo” 425-6)

A coletânea, assim, apresenta-se enquanto intermédio de mudança em um momento em que o *waka* já não era mais o que fora antes. Neste sentido, como sugerido por Bundy, a coletânea foi pensada por Tsurayuki e demais compiladores como a “reabilitação” do *waka*, reabilitação que extirparia do gênero as então predominantes trivialidades da vida privada e as preocupações das mulheres e, portanto, o tornaria digno da esfera pública e masculina da

11 No original: “小野小町は、古の衣通姫の流なり。あはれなるやうにて、つよからず。いはば、よき女のなやめるところあるに似たり。つよからぬは女の歌なればなるべし。”

12 No original: “其業和歌者、綿々不絶。[...] 其实皆落、其華孤榮。至有好色之家。以此為花鳥之使。乞食之客。以此為活計之謀。故半為婦人之右。雖進大夫之前。”

aristocracia (85). Todo este movimento potencializa uma leitura crítica do real prestígio que estas mulheres e seus poemas possuíam em sociedade.

Isto posto, a proposta aqui é de que a inserção dos *waka* na composição do que seria considerado o precursor dos *nikki*, *Tosa nikki*, está intimamente relacionada ao, primeiramente, uso do silabário nativo e, em segundo lugar, a adoção da voz narrativa feminina. Existe uma relação de dependência entre as tendências que podem ser interpretadas do enunciado do autor e a forma com que o enunciado é registrado. Dadas as conjunturas, naquela época só seria possível (socialmente aceitável) registrar sentimentalmente acontecimentos privados, como a morte de um filho, enquanto aproveita o material para também compor poemas *waka* se a voz narrativa fosse a de uma mulher. E, ainda, devido à generalizada segregação de registros daquele período, só seria possível (socialmente aceitável) que uma mulher produzisse um material escrito se fosse composto em *hiragana*. É pouco provável que um aristocrata, dada as diretrizes sociais de então, se prestasse ao papel de dar vazão ao seu mundo privado em prosa chinesa (Bundy). É preciso, para tanto, “fazer-se” mulher, mulher que, por sua vez, também é versada na tradição do *waka* e plenamente capaz de compô-los. O *nikki* encontrou então no esforço representativo e ficcional de *Tosa nikki* as características que permitiram que a escrita das mulheres da corte finalmente pudesse emergir a um nível mais público de apreciação (Bundy 86). É diante deste cenário que temos, portanto, a sedimentação deste gênero que por muito tempo foi domínio, ficcional ou não, feminino.

No entanto a concepção japonesa do termo “diário” ainda carrega algumas particularidades que devem ser consideradas. Apesar da divisão ser bem demarcada entre os dois tipos de gêneros de diários, o protocolar em chinês e o sentimental grafado no silabário nativo e que tem como modelo de apreciação o *Tosa nikki*, quando se analisa outros gêneros discursivos de então a questão fica mais opaca. A despeito da pressuposta perenidade, a organização de determinadas produções verbais sob uma mesma taxonomia não é algo tão evidente, tampouco tão antigo como pode parecer. Neste sentido, a trajetória até que o *nikki* se sedimentasse taxonomicamente é especialmente interessante.

A primeira vez que o *nikki*, no sentido utilizado neste texto, alcançou um nível de independência em relação a outros gêneros diversos foi em 1928 na obra *Kyūtei joryū nikki bungaku*, *Literatura diarística das mulheres da corte*,

de Kikan Ikeda (1896-1956), um especialista em Literatura Clássica japonesa (Suzuki, “Nikki” 426). Isto é, quase um milênio depois da produção da obra de Ki no Tsurayuki. Estes quase dez séculos escondem uma trajetória bem diversa da suposta homogeneidade que a taxonomia acaba criando *a posteriori*. Contrariando a estabilidade aparente, o *nikki* não era, até 1928, considerado uma produção que possuísse muitas diferenças dos *zuihitsu*, comumente traduzido como “ensaio”, e os *kikô*, diários de viagem (Suzuki, “Nikki” 426). Mesmo após a grande mudança de paradigmas culturais do período Meiji (1867-1912) em que novos conceitos acerca dos mais diversos temas começaram a ser debatidos no Japão (dentre estes o conceito de literatura), o *nikki* continuou sendo tratado como uma produção que não se caracterizava como um gênero isolado.

A principal diferenciação entre os escritos da época estava na produção de escritos de teor público e a produção de escritos mais privados; e, dentro destes últimos, valia de tudo. As produções caracterizavam-se por permitir desde a escrita de “notas (memorandos) pessoais em que se registrava desde trocas de notícias (cartas), poemas *waka*, até os incontáveis ressentimentos com o marido, não importando se tratava-se de ficção ou não¹³” (Suzuki, “Nikki” 431). Portanto, era inexistente “uma consciência de um gênero específico. Este tipo de coisa [a produção tão diversificada agrupada sob um mesmo nome] acontecia certamente porque tratava-se de um texto que ocupava uma posição bem distante da ocupada pelos textos públicos¹⁴” (Suzuki, “Nikki” 431). A falta de uma definição mais específica para estes escritos privados, além de servir como pistas que apontam para a posição desprestigiada que estas obras ocupavam, gera também uma instabilidade na forma como estes mesmos textos foram recebidos pela posterioridade.

A título de exemplo, há a produção das três escritoras Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu (978-?) e Sei Shônagon (966-1017 ou 1025) que mais receberam atenção dos críticos. O que hoje, por exemplo, conhecemos pelo título de *Murasaki Shikibu nikki*, *O Diário de Murasaki Shikibu*, no período Kamakura (1185-1333) já foi denominado *Murasaki Shikibu*

13 No original: “私的な手控え(備忘録)であり、そこに消息(手紙)の行き来がか書きとどめられ、和歌が控えられ、夫に対する恨みの数かずを書きつけられようと、虚構が混じろうと問われない”.

14 No original: “特定のジャンル意識はない。公的な文章からはるかに遠い位置にあったので、そのようなことが起こったのだろう”.

nikki emaki, *A pintura em rolo do diário de Murasaki Shikibu*. No período Muromachi (1336-1573) foi referido, dentre outras formas, como *Murasaki ki*, *As anotações/registros de Murasaki*; *Murasaki Shikibu ga nikki*, *Diário de Murasaki Shikibu*; *Murasaki nikki*, *O Diário de Murasaki*; *Murasaki Shikibu kanaki*, *As anotações/registros em kana* (silabário nativo) *de Murasaki Shikibu*. O que hoje conhecemos como *Izumi Shikibu nikki*, *Diário de Izumi Shikibu*, já foi conhecido como *Izumi Shikibu monogatari*, *Novela de Izumi Shikibu* (cf. Suzuki, “Nikki” 427; 431-432). Pode-se atestar que o que hoje é definido como *nikki*, devidamente categorizado, está longe de, diacronicamente, ser tomado como uma coisa só pelas gerações que o receberam. O que hoje chamamos de *Diário de Izumi Shikibu* já foi tratado como uma narrativa semelhante à de *Genji monogatari*, *Novela de Genji*. No entanto, talvez, o caso mais exemplar seja o de *Makura no sôshi*, *Livro de travesseiro*, de Sei Shônagon.

A obra mais famosa de Sei Shônagon é “dentre os escritos das mulheres da época, a que tem uma consciência de gênero [discursivo] mais obscura¹⁵” (Suzuki, “Nikki” 432). Atualmente laureado como o texto inaugural do gênero *zuihitsu*, a importância, a qualidade e as características do mesmo são francamente aceitas. Mas, até o período Meiji (1867-1912), *Makura no sôshi* foi lido e agrupado no mesmo balaio que as demais produções de cunho privado, como os *nikki*. Quando muito, era comparado ao *Genji monogatari*. É só após a Guerra Russo-japonesa (1904-1905) que a obra passa, semelhante ao que aconteceu com os *nikki*, a ser tratada sob nova perspectiva, sob o ponto de vista do *zuihitsu* (Suzuki, “Nikki” 432). Apesar disto, Suzuki aponta que muito desta nova revalorização dos escritos de Sei Shônagon pode estar mais ligada com a alta popularidade que o gênero ensaio eurocêntrico, traduzido para o japonês também como *zuihitsu*, encontrou no Japão do que necessariamente com a tradição que precede a produção no país (“Nikki” 433). Já que *zuihitsu* é tanto um termo usado para denominar produções japonesas inspiradas na tradição chinesa dos *zuihitsu*, como o Hôjôki, *Relatos da minha cabana*, de Kamo no Chômei (1155-1216), quanto um termo empregado como tradução para a concepção europeia de ensaio (cf. Suzuki, “Nikki” to).

15 No original: “当時の女性の書いたもので、もっともジャンル意識が不明瞭”.

Diante de tudo isto, percebe-se que a produção e recepção das obras do período clássico japonês estão longe de ser caracterizadas como homogêneas e foi somente bastante *a posteriori* que os grupos taxonômicos mais estáveis e bem delimitados surgiram. A única diferenciação que realmente foi feita consistia na distinção entre público e privado. Suzuki ainda lembra que: “pode-se dizer que isto é o resultado de uma atitude que ignora a consciência de gênero [discursivo] dos clássicos japoneses e considera a oposição entre a ‘lógica’ do *kanbun*, e a ‘emoção’ do *wabun* como uma característica da ‘literatura japonesa’¹⁶ (“*Nikki*” 441).¹⁷ A dificuldade maior de conceber uma diferença significativa que justificasse a incorporação de conceitos mais específicos de gênero é ocasionada pela divisão mais generalizante e, em última análise, sexual, entre os textos registrado em *kanbun*, de caráter público, escritos por homens e entendidos como “lógicos” e os textos escritos em *hiragana*, *wabun*, de caráter privado, produzidos majoritariamente por mulheres e entendido como “sentimentais”. Ao passo que é só através da nova abordagem ocorrida na década de 20 do século passado que “as produções linguísticas que, durante muito tempo, eram consideradas como não-gênero são agrupadas em um conceito completamente novo e passam a ser criticadas, estudadas e apreciadas¹⁸” (Suzuki, “*Nikki*” 441).

Discutir o gênero *nikki* é necessariamente estar consciente das particularidades que possibilitaram sua produção. O próprio uso terminológico deve ser cuidadoso a fim de evitar concepções que podem esconder as marcas ideológicas que atravessam de ponta a ponta a produção e recepção destes enunciados verbais. É necessário considerar que, ao tratar destes escritos, lidamos também com aspectos sociais e históricos que moldaram tanto o ambiente de produção quanto o de recepção. E, por mais que se proponha o foco apenas textual, os próprios elementos textuais, como a escolha gráfica, também são motivados por uma miríade de questões que não se delimitam pelo campo linguístico ou estético, se entendido como autotélico.

Após esta alongada passagem pela tradição que caracteriza o gênero *nikki*, serão apresentadas as questões comparativas que emergem diante

16 No original: “日本古典のそれなりのジャンル意識を無視し、漢文の「理」に対して、和文の「情」をもって「日本文学」の特徴とする態度が生んだものといつてよい”.

17 Grifos adicionados.

18 No original: “長いあいだノン・ジャンルとされてきた言語作品群が、まったく新しい概念の下に括られ、批評、研究、鑑賞されることになっていった”.

das colocações já realizadas, não sem antes estabelecer brevemente ao que se refere por DE neste texto.

Neste trabalho, DE é tomado enquanto o gênero conhecido na contemporaneidade como diário íntimo (ou pessoal), em oposição ao diário protocolar (ou público) (Gannett 99-104). Nesse sentido, a condição básica para seu surgimento “é dupla: a saída de uma sociedade tradicional e [...] o sentimento da história como aventura autônoma, individual” (Calligaris 46), sendo, portanto, diretamente associada ao advento da sociedade moderna e da individualidade europeia localizada no Renascimento. Entretanto, existe um elo que remonta o DE a um passado bem mais distante, aos próprios preceitos que comumente são aceitos enquanto a base do individualismo moderno, a saber: a filosofia alexandrina e o cristianismo. Assim, as “filosofias alexandrinas dão um protótipo do diário íntimo nos pensamentos de Marco Aurélio, e o cristianismo nos dá —a cavalo entre diário íntimo e autobiografia— as confissões de Agostinho” (Calligaris 47).

Apesar do advento tido enquanto originário e da precedência mais remota, a consciência de gênero necessária para identificar o diário enquanto um registro que possui características próprias, algo análogo ao que ocorreu no cenário japonês, também tardou em surgir:

A escrita de diários era um gênero que, em muitos aspectos, não se reconhecia como tal até o início do século XIX, pois a maioria dos diários não era publicada ou circulava amplamente até então. No entanto, vários diários já eram lidos e conhecidos em certos círculos sociais muito antes¹⁹ (Gannett 114).

Aliado a isto, o advento do DE também não deixou de ser caracterizado por delimitadores de gênero. Isto é:

Dois conjuntos de dificuldades que se sobrepõem nos impedem de ver claramente como as mulheres contribuíram para a tradição dos diários no século XX e, em última análise, passaram a ser parte central dela. A primeira é que o discurso sobre diários e jornais (*journals*), até recentemente, era

19 No original: “Diary writing was a genre in many respects unaware of itself as such until the early nineteenth century, as most diaries were not published or circulated widely until then. Various diaries were, however, well-read and well-known within certain social circles much earlier”.

feito por homens sobre homens, usando critérios masculinos para avaliar as obras, o que marginalizou ou ignorou as tradições de diários das mulheres. O segundo problema, relacionado a esse, é que os diários dos homens geralmente são considerados mais importantes e, portanto, são preservados com mais frequência.(Gannett 119-120)²⁰

Essa primeira onda do que ficou conhecido posteriormente como DE é, portanto, caracterizada por marcadores sociais que são valorados *a priori* por papéis de gênero. Assim, se o que chegava ao nível de apreciação pública passava pelo crivo destes homens que selecionavam, considerando as próprias preferências, aquilo que julgavam relevante, as obras das mulheres foram, majoritariamente, deixadas de lado pela pouca familiaridade que estas tinham com o traquejo social das questões que eram entendidas como pertencentes à esfera masculina (Gannett 117-119). Elencando algumas das características apreciadas pelos homens de então, Gannett interroga:

Quantas mulheres viveram tipos de vida tão públicas quanto a desses homens? Quantas mulheres poderiam ter se dado ao luxo, em qualquer época, de ter a imparcialidade supostamente perfeita em relação a assuntos públicos e privados, a exibição impetuosa, mas genial, do ego, o senso autônomo e coerente de si mesmo e a autoconfiança com a linguagem que esses homens exemplificavam? E quantas mulheres poderiam ou teriam se arriscado a ter a cômoda e gráfica franqueza sexual que esses homens tiveram?²¹ (118).

20 Parênteses adicionados.

No original: “two overlapping sets of difficulties prevent us from seeing clearly how women have contributed to, and ultimately come to be a central part of, the diary tradition in the twentieth century. The first is that the discourse about diaries and journals, until recently, has been carried on by males about males, using male criteria for evaluating works, which has marginalized or elided women’s diary traditions. The second problem, a related one, is that men’s diaries have generally been considered more important and thus have been more frequently preserved”.

21 No original: “How many women lived the very public kinds of lives these men lived? How many women could have afforded, in any age, the supposedly perfect impartiality towards public and private subjects, the brash, but genial, display of ego, the autonomous and coherent sense of self and self-confidence with language that these men exemplified? And how many women could or would have risked the comfortable and graphic sexual candor these men engage in?”.

Essas questões delineiam meandros mais acentuados para o surgimento e apreciação do DE. Deste modo, a problemática que emerge é a que coloca a questão do gênero enquanto um denominador importante das práticas discursivas (Gannett 100). E “de particular importância é a demarcação imposta, mas mutável, entre os domínios público e privado, dominante e silenciado, da experiência e do discurso, e sua consequência: a marginalização das mulheres tanto na fala quanto na escrita”²² (Gannett 100).

Mas mantendo o foco em um nível mais superficial e tomando como parâmetro os aspectos linguísticos que compõem os gêneros em foco, é possível, junto a Helen McCullough, apontar que os *nikki*, em oposição ao que entendemos comumente como DE, estão mais próximos das denominadas memórias (auto)biográficas (15-16), a semelhança das *Confissões*, de Santo Agostinho. Muitos dos *nikki*, na realidade, são escritos em terceira pessoa e carregam abertamente um teor ficcional, por exemplo. Características que o termo dentro da cultura eurocêntrica não possui, pelo menos não explicitamente e enquanto mote narrativo específico do gênero em questão.²³

Assim, talvez o que se destaca em uma primeira apreciação comparativa entre a tradição do DE e a produção clássica de *nikki* seja exatamente o caráter abertamente ficcional com que a obra que é entendida como a precursora do gênero no Japão apresenta-se. Se, por um lado, é possível discutir a pretensa fidelidade com que se representa o real em obras que carregam este anseio, como os DE, o debate muda de forma ao nos depararmos com uma obra que de seu ponto de partida já é pensada como um jogo de simulação em que um homem assume a voz de uma mulher para narrar determinados

22 No original: “Of particular importance is the imposed but shifting demarcation between public and private, dominant and muted domains of experience and discourse and its consequence: the marginalization of women in both speech and writing”.

23 Sobre a ficcionalidade, Calligaris aponta que uma das formas com que a escrita de si se desenvolveu no berço europeu foi através do romance e, portanto, este tipo de escrita, em um sentido mais amplo, também subscreve essa mesma ficcionalidade que pode ser encontrada no gênero diarístico japonês. Assim, “entende-se, desse ponto de vista, a simultaneidade histórico-cultural da aparição da biografia, da autobiografia e, naturalmente, do romance. Seria aqui perfeitamente vão colocar perguntas de ovo e galinha: é mais interessante constatar que o romance moderno começa como biografia ou autobiografia [...]. Ou que o traço autobiográfico permanece na literatura moderna como um índice de preferencial de veracidade [...]. Ou ainda, reciprocamente, que a autobiografia [...] e mesmo o diário não param de buscar no repertório de *erfarhungen* narrativas que o romance vem acumulando e generosamente oferecendo como patrimônio de todos” (Calligaris 48).

acontecimentos, como o *Tosa nikki*. Para um leitor adestrado na tradição eurocêntrica, este primeiro artifício já colocaria em dúvida a fidelidade do que está sendo narrado. No entanto, isto não parece se converter em maiores problemas para a tradição que possibilitou o *nikki*.

Contudo, ao exame mais detido, é possível conjecturar que foi este primeiro impulso mais perceptível de ficcionalidade, de simulação, que propiciou o assentamento do *nikki* como material digno de apreciação pública. Talvez mais do que isto: foi somente após esta primeira investida abertamente ficcional que o *nikki* pôde ser apreciado também quando escrito por mulheres de fato, como Bundy sugere (86). O que, enquanto resultado, proporcionou que as mulheres japonesas, já no século x, conseguissem se desembaraçar um pouco da sombra masculina e pudessem aparecer com contornos (um pouco) mais visíveis. Esses contornos, entretanto, não devem ser exagerados ao ponto de mistificarmos um período que, como qualquer outro, carrega suas peculiaridades opressivas. Não se deve esquecer que “no entanto, é discutível o quanto elas [as mulheres da aristocracia de então] eram valorizadas social e familiarmente”, uma vez que “nenhuma das autoras é conhecida a não ser pela sua ocupação ou pela relação familiar recebendo uma designação sempre ligada ao filho, ao pai ou ao marido” (Nagae 102).

Apesar da sua produção, as mulheres que escreviam, relegadas a um anonimato disfarçado por uma designação sempre com um referente masculino, ainda carregavam, como na obra de Ki no Tsurayuki, um quê de ficcional. São realmente as vozes dessas mulheres que chegam à atualidade, se sim, quem de fato são elas? É Gannett que lembra, tratando do assunto na esfera europeia, que “os nomes de família das mulheres não têm sido importantes; em muitas culturas, as meninas, durante milênios, começaram a vida com os nomes de seus pais, até que puderam se casar e tomar um novo sobrenome (*sirename*), o de seu marido”(57)²⁴. A situação das mulheres da corte japonesa, apesar das suas particularidades, não parece ser assim tão distante da situação das mulheres no grosso da cultura eurocêntrica.

Ainda nesse sentido, é importante notar que os textos compostos por mulheres que se enquadram nestes gêneros e que chegaram à posterioridade

24 Grifo adicionado.

No original: “Women’s family names have not been important; girls in many cultures have, for millennia, started life with their father’s names, until they could be married and take a new surname (*sirename*), that of their husband”.

(foram, portanto, preservados) têm majoritariamente um referencial masculino na composição. Isto é, reconstroem sobre outras perspectivas, comumente a da mulher, a figura de homens socialmente proeminentes de então. Se na esfera europeia muitos diários, cartas e congêneres compostos por mulheres só foram preservados por encontrarem-se catalogados sob o nome familiar masculino ou diretamente associados ao nome do respectivo marido da escrevente (cf. Gannett 120-124), no Japão existiu igualmente uma lógica de propriedade do material de escrita que possibilitou a circulação destes enquanto moeda de troca altamente valorizada pelos homens da aristocracia de então (cf. Heldt 29-31; Wakita, Gay 77-87). Assim, em ambos os contextos, as mulheres efetivamente escreveram e possuíram os textos que escreviam, mas o resultado dessa escrita sobreviveu devido a relevância do referente masculino ao qual estavam diretamente associados, seja enquanto moeda de troca destes homens em sociedade, seja enquanto possibilidade de construção da imagem destes sob outra perspectiva.

Um segundo ponto comparativo pode ser trabalhado através da questão da esfera privada que comportava ambos os gêneros. Se existia uma grande segregação no Japão do período Heian (794-1185) entre a produção de textos públicos, registrados em *kanbun*, e a produção de textos com teor privado, registrados em *hiragana*, a situação no dito ocidente também não era tão diferente. Gannett aponta: “tradicionalmente, para escrever para a esfera pública no mundo ocidental, era necessário aprender a escrever em latim e grego, e nas formas clássicas de retórica. A separação entre a palavra escrita e o discurso coloquial era profunda”²⁵ (86). Deste modo, havia tanto na tradição japonesa quanto na tradição eurocêntrica um registro específico da escrita empregada no mundo público, para poder ter voz e ser ouvido. Registro este que não podia ser obtido sem um certo nível de instrução específica e que comumente não era oferecida às mulheres. Assim, elas não tiveram o mesmo “acesso ao discurso público escrito. Foi-lhes negada a educação necessária; foram restringidas por seus papéis domésticos em suas oportunidades de escrever; foi-lhes dito repetidamente que as mulheres não deveriam e não podem escrever na esfera pública”²⁶ (Gannett 96).

25 No original: “Traditionally, in order to write for the public sphere in the Western world one had to be schooled in written Latin and Greek, and in the classical rhetorical forms. The separation between the written word and colloquial speech was profound”

26 No original: “access to public written discourse. They have been denied the necessary

Não é de se estranhar, portanto, que a produção de diários e de escritos com teor mais (auto)biográficos, privados e intimistas seja predominantemente uma produção feminina e em um registro bem diverso do usado nas esferas públicas pelos homens e, por isso, menos prestigiada socialmente. Foram as mulheres, ou, no caso de *Tosa nikki*, o homem que simula uma mulher, que adotaram o uso de formas que “tendem a ser fluidas, não rigidamente definidas; [d]os estilos [que] são simples, vernáculos, pessoais; [d]os sujeitos e as técnicas [que] são colhidos da vida diária, eventos familiares, relacionamentos; [d]as funções [que] são geralmente as de utilidade pessoal ou social (não necessariamente públicas)”²⁷ (Gannett 97-98). E não é justamente essa flexibilidade, esse emprego do vernáculo em seu potencial, esse uso mais livre dos enunciados cotidianos que Mikhail Bakhtin identifica como força motriz das atualizações do discurso literário (cf. Bakhtin 285-286)?

A oposição entre o público e privado gerou, ainda, outras particularidades. A confecção, por exemplo, de enunciados pertencentes a estes gêneros que, resguardadas suas diferenças, se assemelham principalmente em seu campo de concentração, a esfera privada, encontrou obstáculos na estabilização dos nomes pelos quais vieram a ser conhecidos. É ponto de interesse a diferença nas escolhas taxonômicas para denominar os escritos produzidos por homens com intuito de registro de ações diárias e os produzidos por mulheres tanto na maioria das línguas europeias quanto no Japão. Em língua inglesa,²⁸ por exemplo, apesar da relativa consistência e semelhança com que os termos *journal* e *diary* foram tratados durante bastante tempo (em um momento em que ambos diziam respeito quase exclusivamente aos escritos de homens), quando a produção de diários íntimos femininos começou a surgir enquanto um texto passível de apreciação pública, *journal*

education; they have been restricted by their domestic roles in their opportunities to write; they have been repeatedly told that women should not and cannot write in the public sphere”.

27 No original: “tend to be fluid, not rigidly defined; the styles are plain, vernacular, personal; the subjects and techniques are garnered from daily life, family events, relationships; the functions are generally those of personal or social (not necessarily public) utility”.

28 O exemplo da língua inglesa não é aleatório. É justamente entre os integrantes deste grupo linguístico que a individualidade moderna se desenvolveu, em um berço cultural europeu, com maior proeminência: “se a tradição anglo-saxã e subsequentemente a [norte-] americana são provavelmente as mais ricas em atos autobiográficos, é porque, por um lado, a cultura anglo-saxã é, na Europa, a mais precocemente individualista, e os Estados Unidos se tornaram, antes mesmo de existirem como nação – e pela especificidade do sonho que os constituiu –, o berço da modernidade ocidental” (Calligaris 50).

passou a ser reservado mais para escritos de cunho público e, portanto, mais praticados pelos homens, e *diary* passou a designar escritos de teor mais privados e de conotações mais “femininas” (cf. Gannett 105-107). Com muitos anos de vantagem ao cenário europeu, no Japão existiu, refletindo a própria possibilidade de escrita feminina, a tendência de separar os escritos burocráticos, públicos, masculinos, registrados em *kanbun*, e os escritos intimistas, privados, femininos, registrados em *wabun*. O primeiro denominava-se *niki* e o segundo *nikki* (*bungaku*) (Nagae 94).

Por fim, ainda é digno de atenção pensar estes gêneros sob a ótica do advento que possibilitou o surgimento do DE como se conhece atualmente: a emergência do eu individualizado propiciada pelo estabelecimento dos estados modernos (Silva 161-162). Na cultura eurocêntrica o que demarca o surgimento dessa consciência é a Renascença. No Japão normalmente associa-se a entrada do conceito de indivíduo no país após a Restauração Meiji (1868) com a abertura mais intensa ao exterior (Sakaguchi 21). Relevando as possíveis discordâncias e debates que a questão pode suscitar, o que interessa ressaltar aqui é que os escritos, agrupados posteriormente como *nikki* e que teriam sido iniciados no século X em solo japonês, não poderiam corresponder ao que hoje se conhece por DE pelo simples motivo de que o que se concebe pelo termo só passou a existir após a Renascença, com a tomada de consciência do eu individualizado. Só seria possível, nesse sentido, conceber maiores semelhanças entre o *nikki* e o DE se fosse aceita a proposição de que no Japão, já no século X, se estava desenvolvendo uma linha filosófica de pensamento semelhante a que proporcionou a virada cultural estabelecida pela Renascença.

Jin'ichi Konishi, por exemplo, usa o termo *kojin*, indivíduo, para discutir a consciência de individualidade nos primórdios da literatura japonesa e da produção de *nikki*. Contudo, o autor não parece usar o termo enquanto uma tomada de consciência de um eu individualizado. O uso de Konishi é mais em contraposição a uma concepção integralista em que o sujeito ainda não era entendido como algo que podia ser separado do meio que o cerca (23-86). Composto, portanto, um cenário similar ao contexto eurocêntrico pré-renascença.

Nesta linha, McCullough apontou para a diferença que o *nikki* apresenta quando comparado ao DE, destacando, como já mencionado, que o gênero japonês se assemelha mais as memórias e aos escritos (auto)biográficos do que

necessariamente ao DE (15-16). Luiz Costa Lima, comparando os escritos de teor (auto)biográfico da pré-renascença e o que, após, passou-se a conceber como “escrita de si”, seguindo a mesma direção de McCullough, assegura que as obras pré-renascença carregam “traços que nada têm em comum com os vigentes nos tempos modernos” (251). Escrever sobre si mesmo não é necessariamente algo específico da pós-renascença ou mesmo da Europa, já o faziam nas memórias e gêneros semelhantes e em outras localidades. Representar a vida de maneira rememorativa, ou registrar o cotidiano não necessariamente pressupõe uma alta consciência de si mesmo, aliás, como é possível perceber através dos textos protocolares e mais públicos, evitaram esta posição.

Esse cenário assinala que “naquele período, a vida individual só adquiria sentido quando em sintonia com o modelo em vigor na comunidade, não possuindo interesse público fora desse contexto” (Silva 161). Não é, portanto, necessariamente disto que esta mudança de paradigma se ocupa, afinal “a interação mútua entre homem e mundo, traço peculiar do relato autobiográfico, bem como a própria ideia de sujeito é suplantada por um modelo de conduta geral e, por isso, impessoal” (Silva 162). O entendimento de um eu individualizado proporciona a capacidade de entender-se como indivíduo único cercado por outras individualidades que compõem a trama social.

Se o *nikki* estava carregado de tal subjetividade ou não, se no Japão do século x já se aventava algo análogo à Renascença, se o entendimento do eu individualizado é o que permitiu o surgimento de gêneros novos, tudo isto é matéria para debate.²⁹ E, dada as diretrizes deste trabalho, talvez uma questão que permita um maior aprofundamento analítico seja justamente pensar em o que, de fato, se buscava representar ao se dedicar à escrita de si em ambas as tradições e contextos socioculturais. Indo por este caminho, talvez seja possível entrever, mesmo que obliquamente, um pouco das figuras que estavam por trás destes escritos íntimos, seja no campo eurocêntrico, seja nas produções japonesas.

29 Miller (*The poetics* 130), por exemplo, segue, ainda que não expressamente, na linha de que essa subjetividade estava presente ao propor que o gênero se caracteriza pela expressão sensível do eu e não pela busca deste eu, como seria o caso do DE. Afonso e Betella (24), por outro lado, parecem apontar para uma possível universalidade da experiência que pode ser, talvez, associada a uma integralidade subjetiva do sujeito à sociedade

Breve arremate

O objetivo deste texto foi, em seu cerne, trazer uma breve reflexão: existe muito mais por trás da apreciação deste(s) gênero(s) do que somente uma aproximação taxonômica (que se veste de neutralidade exatamente por ser taxonômica) parece sugerir. Se tanto o *nikki* quanto o DE carregam características que foram agrupadas no gênero diário, isso não significa que o que se tem por diário seja uma concepção espacial e diacronicamente estanque, pelo contrário. Bakhtin recorda que é justamente enquanto manifestação das interações sociais que os enunciados surgem para dar forma aos gêneros mais diversos (313). Contudo, as diferenças não excluem as correspondências possíveis. São nas diversidades que se pode encontrar as interseções. E, dada que são motivadas por fatores sociais, lida-se já não só com o que estes gêneros são enquanto arte, enunciados, mas também com o que estas sociedades carregam de semelhante em suas respectivas diversidades. A questão, portanto, apresenta-se também como interseções de nível ideológico, infraestrutural.

Assim, ignorar todos estes aspectos devido a uma taxonomia definida *a posteriori* e em um ambiente muito distinto pode acabar convertendo-se em um desperdício de potencial analítico. Na mesma lógica, estabelecer uma diferença intransponível que impede a apreciação das semelhanças e interseções entre ambas as tradições não parece ser a melhor alternativa (*cf.* Da Silva 34). Neste texto buscou-se ultrapassar a barreira taxonômica para apresentar as possíveis interseções entre as duas tradições. Ao refletir não nos aspectos estritamente formais dos *nikki*, mas sim naquilo que motivou a adoção destes aspectos, é possível interligar questões ideológicas que atravessam ambas as tradições de diário. Na proposta deste texto, ambas as tradições apresentam enquanto bases fundadoras os embates do feminino-masculino, do privado-público, entre aqueles que podem falar e os que são silenciados.

O *nikki* e o DE apresentam-se do lado desfavorecido deste embate, do lado feminino, no mundo privado e sistematicamente silenciado. É como que em oposição ao prestígio masculino e público que o diário assume formas inovadoras. É motivado por questões sociais que as principais “escolhas” formais são efetivadas. Escreve-se sobre questões íntimas *também* porque a mulher daquele tempo não conseguia ter livre acesso social ao ambiente

público. Escreve-se em silabário *hiragana também* porque a mulher não tinha livre acesso social aos ideogramas. Escreve-se em uma retórica distinta e em vernáculo *também* porque a mulher não tinha livre acesso social aos referenciais tidos como clássicos, eruditos. Enfim, escreveu-se da forma como que se escreveu *também* devido ao opressivo modelo ideológico que se reflete em ambas as tradições, o patriarcado que se impõe mesmo que em níveis de intensidade diversos. Apesar das particularidades com que se manifestou, o patriarcado seguiu dando as cartas e, por muito tempo, relegou estes gêneros ao desprestígio, ao secundário, ao marginal justamente por eles serem o que são, a voz daqueles que não deviam ter voz. Mas que ousaram falar.

Obras citadas

- Afonso, Joy Nascimento e Betella, Gabriela Kvacek. “A Escrita De Si Na Literatura Japonesa: Uma Breve análise Do Diário De Tosa E Do Diário Da Efemeridade”. *Estudos Japoneses*, núm. 44, 2020, págs. 21-37. Web. 20 de março de 2024.
- Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- Bundy, Roselee. “Japan’s first woman diarist and the beginnings of prose writings by women in Japan”. *Women’s Studies*, vol. 19, núm. 1, 1991, págs. 79-97. Web. 23 de março de 2024.
- Calligaris, Contardo. “Verdades de autobiografias e diários íntimos”. *Estudos históricos*, vol. 11, núm. 21, 1998, págs. 73-58. Web. 20 de março de 2024.
- Da Silva, Diogo César Porto. “A estética japonesa é uma poética”. *Modernos & contemporâneos*, vol. 2, núm. 3, 2018, págs. 13-36. Web. 13 de março de 2024.
- Federici, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo, Elefante, 2017.
- Gannett, Cinthia. *Gender and the Journal: Diaries and Academic discourse*. Nova Iorque, Ed. da Universidade do Estado de Nova Iorque, 1992.
- Heldt, Gustav. “Writing like a man: poetic literacy, textual property, and gender in the ‘Tosa diary’”. *The journal of Asian studies*, vol. 64, núm. 1, 2005, págs. 7-34. Web. 18 de março de 2024.
- Ishizuka, Osamu. *Chajin no tashinami waka • haiku ni manabu: 11nin no “fumiasobi” [Etiqueta do Mestre do Chá aprendendo com o waka; haiku: 11 pessoas “brincando com as palavras”]*. Quioto, Tankôsha, 2021.

- Ki, no Yoshimochi. “Mana jo” [“Prefácio em ideogramas”]. Ozawa, Masao; Matsuda, Shigeo (org.). *Kokinwakashû* [Coletânea de poemas de antes e de agora]. Tóquio, Shôgakukan, 1994, págs. 422-429.
- Ki, no Tsurayuki. “Kana jo” [“Prefácio em silabário hiragana”]. Ozawa, Masao; Matsuda, Shigeo (org.). *Kokinwakashû* [Coletânea de poemas de antes e de agora]. Tóquio, Shôgakukan, 1994, págs. 17-30.
- . “Tosa nikki” [“O diário de Tosa”]. Kikuchi, Yasuko et al. (org.), *Tosa nikki; Kagerô nikki; Towazugatari* [O diário de Tosa; O diário da libélula; Contar sem que me perguntem]. Tóquio, Shôgakukan, 2008, págs. 14-54.
- Konishi, Jin’ichi. *Nihon bungakushi* [História da literatura japonesa]. Tóquio, Kodansha gakujutsu bunko, 1994.
- Lima, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- Mccullough, Helen Craig. *Classical Japanese Prose: An Anthology*. California, Ed. da Universidade de Stanford, 1990.
- Miller, Marilyn Jeanne. *The poetics of nikki bungaku: a comparison of the traditions, conventions, and structure of Heian Japan’s literary diaries with western autobiographical writings*. Nova Iorque e Londres, Garland Publishing, 1985.
- . “Nikki bungaku – Literary diaries: their tradition and their influence on modern Japanese fiction”. *World Literature Today*, vol. 61, núm. 2, 1987, págs. 207-210. Web. 15 de março de 2024.
- Miner, Earl. “The traditions and forms of the Japanese Poetic Diary”. *Pacific Coast Philology*, vol. 3, 1968, págs. 38-48. Web. 20 de março de 2024.
- Nagae, Neide Hissae. “O surgimento do diário como obra literária na Literatura Clássica Japonesa”. *Estudos Japoneses*, núm. 22, 2002, págs. 91-102. Web. 13 de março de 2024.
- Nomura, Seiichi. “Nikki bungaku no buntai” [“O estilo do diário literário”]. *Nihon bungaku* [Literatura japonesa], vol. 32, núm. 6, 1983, págs. 44-55. Web. 20 de março de 2024.
- Sakaguchi, Shû. *Ishi hakujaku no bungakushi: Nihon gendai bungaku no Kigen* [História literária da fraca vontade: as origens da literatura moderna japonesa]. Tóquio, Keiô gijuku daigaku shuppankai, 2016.
- Shirane, Haruo. *Traditional Japanese literature: An anthology, Beginnings to 1600*. Nova Iorque, Ed. Universidade de Columbia, 2007.

Silva, Ana Claudia Oliveira da. “As escritas de si e a emergência da ficção: um campo de indefinições”. *Literatura e Autoritarismo*, núm. 20, 2017, págs. 158-174. Web.

Suzuki, Sadami. “‘Nikki’ oyobi ‘nikki bungaku’ gainen wo meguru oboegaki” [Notas sobre o conceito de “diário” e “diário literário”]. *Nihon kenkyū* [Pesquisa do Japão], vol. 44, 2011, págs. 425-443. Web. 10 de março de 2024.

———. “‘Nikki’ to “zuihitsu”: janru gainen no nihonshi [“Diário” e “Ensaio”: a história japonesa do conceito de gênero]. Quioto, Rinsen shoten, 2016.

Wakita, Haruko; Gay, Suzanne. “Marriage and property in premodern Japan from the perspective of women’s history”. *Journal of Japanese studies*, vol. 10, núm. 1, 1984, págs. 73-99. Web. 20 de março de 2024.

Sobre o autor

Doutorando pela University of Tsukuba (UT), com pesquisa no campo da Teoria Literária com foco comparativo na investigação da representação do sujeito pobre em obras literárias do Brasil e do Japão. Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (2024) pela Universidade do Estado de São Paulo (USP), com pesquisa no campo da Teoria Literária, focada na obra carcerária de Kan’no Sugako, Kaneko Fumiko e Wada Kyûtarô. Mestre (2023) em Estudos Japoneses Internacionais e Avançados, pela University of Tsukuba (UT), com pesquisa no campo de Literatura Comparada, focada na obra de Augusto dos Anjos e Ishikawa Takuboku. Bacharel em Letras (2020) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pesquisa no campo da Literatura Japonesa, focada nas possibilidades revolucionárias presentes na obra de Ishikawa Takuboku.