

# CADERNOS

29

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



Especial Japão

# CADERNOS 29

## DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Reitor:** Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

**Vice-Reitora:** Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda



FFLCH FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**Diretor:** Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul

**Vice-Diretora:** Profa. Dra. Silvana de Souza Nascimento

#### Conselho Consultivo

Afonso Teixeira Filho

Marie-Hélène Torres

Andréia Guerini

Marta Pragana Dantas

Denise Carrascosa

Maurício Mendonça Cardozo

Dirceu Villa

Maurício Santana Dias

Elizabeth Santos Ramos

Neide Hissae Nagae

Germana Henriques Pereira

Pablo Cardellino Soto

Inês Oseki-Dépré

Paulo Henriques Britto

Juliana Steil

Reginaldo Francisco

Lauro Maia Amorim

Simone Homem de Mello

Lincoln Fernandes

Vâlmi Hatje-Faggion

Mamede Jarouche

Viviane Veras

Marcelo Paiva de Souza

Walter Carlos Costa

Marco Syrayama de Pinto

#### Comissão Editorial

Álvaro Faleiros

Magdalena Nowinska

Gisele Wolkoff

Nilce M. Pereira

Lucas de Lacerda Zaporolli de Agustini

Pedro Mohallem Rodrigues Duarte

Marina Della Valle

Telma Franco Diniz

#### Comissão Científica

Fausto Pinheiro Pereira (UnB)

Norma B. Lima Fonseca (CMBH)

Junko Ota (USP)

Renan Kenji Sales Hayashi (UFPR)

Kyoko Sekino (UnB)

Rodrygo Yoshiyuki Tanaka (UNESP)

Lilian M. Yamamoto (USP)

Wataru Kikuchi (USP)

Neide Hissae Nagae (USP)



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

# CADERNOS 29

## DE LITERATURA EM TRADUÇÃO

Cadernos de Literatura em Tradução • n. 29 • 1-233 • São Paulo, 2025

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO • FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

---

Cadernos de Literatura em Tradução / Faculdade de Filosofia, Letras e  
e Ciências Humanas/USP. – n. 1 (1997) . – São Paulo: FFLCH/  
USP, 1997-

Anual, v. 29 (2025)

eISSN 2359-5388

Descrição baseada em n. 2 (1998)

1. Tradução. 2. Literatura. 3. Poesia. I. Universidade de São Paulo.  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

CDD (21. ed.) 418.02

---

Esta publicação é indexada por GeoDados: Indexador <<http://www.geodados.uem.br>>

*Editor Responsável*  
Prof. Dr. John Milton

*Coordenação Editorial*  
Helena Rodrigues – MTb n. 28.840

*Projeto gráfico, capa e diagramação*  
Marcos Eriverton Vieira

*Revisão*  
Os autores

*Imagen da Capa*  
Autumn Maples with Poem Slips | The Art Institute of Chicago

# Sumário

## Editorial

- Entre os textos da Literatura Japonesa em tradução ..... 07  
*Kyoko Sekino e Neide Hissae Nagae*

## Traduções

- Anel Quebrado*: a miséria do matrimônio em *Koware Yubiwa*  
de Shimizu Shikin ..... 16  
*Gustavo Perez Katague*
- Tsuge no Kushi (O Pente)*, de Okada Yachiyo: uma tradução ..... 35  
*José Carvalho Vanzelli*
- Asas brancas*, um conto de Yuriko Miyamoto ..... 81  
*Karen Kazue Kawana*
- Tradução do ensaio *O povo japonês e as “coisas japonesas”*, de Tosaka Jun ..... 90  
*Rodney Ferreira e Lara Oushi Escobar*
- Tradução comentada de *Circo*, poema de Chūya Nakahara ..... 113  
*Takeshi Ishihara*

## **Artigos**

- Uma proposta de tradução do conto infantojuvenil *Tebukuro wo kaini* de Niimi Nankichi voltada à leitura em voz alta em oficina destinada a crianças e jovens ..... 122  
*Camila Guilherme da Silva Eleuterio*

- Aka to kuro* (1923-4), as cores da revolta em uma revista poética improvável..... 142  
*Felipe Chaves Gonçalves Pinto*

- Compreensão da comunicação em japonês com atividades de legendagem..... 168  
*Kyoko Sekino*

- A tradução como ferramenta para o estudo de literatura japonesa clássica – o caso de *Ise Monogatari* do século X ..... 192  
*Neide Hissae Nagae*

## **Resenhas**

- Abandonar um gato: relações familiares e a guerra ..... 214  
*Ana Flávia Boschiroli*

- O mundo por outra *octóptica*..... 221  
*Fabio Pomponio Saldanha*

- Algumas faces de Yuriko: resenha de *Mulheres sobre as quais desejo escrever*..... 229  
*Pedro Malta Chicaroni*

# Entre os textos da Literatura Japonesa em tradução

*Kyoko Sekino  
Neide Hissae Nagae*

Japão, hoje mais perto do Brasil pelo avanço tecnológico, mas que ainda necessita de umas trinta horas de deslocamento para alguém ir até lá ou vir para cá.

A história das relações entre os dois países completa 130 anos em 2025, e nesse meio tempo, muita coisa aconteceu desde a vinda dos primeiros imigrantes japoneses até a migração no pós-segunda guerra, que também irá completar 90 anos.

A literatura japonesa demorou a ser conhecida pelos brasileiros. A grande maioria dos imigrantes habitou a zona rural por muito tempo depois do ano memorável de 1908 quando chega o navio Kasato Maru no Porto de Santos no dia 18 de junho, trazendo a primeira leva de japoneses e entre eles eram poucos os conhcedores de Português no Brasil.

Tradução não é uma tarefa simples e muito menos fácil, ainda mais quando se tratam de duas línguas tão diferentes como a japonesa e a portuguesa e todas as suas implicações verbais, não verbais, históricas e sociais.

As primeiras traduções de literatura japonesa possuem data incerta, mas a ver pelas datas das publicações de livros das quais se tem registro ou compõem o acervo de bibliotecas no Brasil, ela começa na década de 1950. Possui alguns momentos em que a tradução indireta foi o meio de divulgação encontrado, mas as traduções diretas também estão entre elas. Observa-se que houve duas vertentes nessas realizadas por bilíngues e que se dividiram entre os acadêmicos e não acadêmicos, também em um movimento pendular, algumas em cotradução.

Curiosamente, 1951 é o ano em que encontramos uma das, se não a primeira tradução direta do japonês: **Memórias de uma errante** cujo título original é *Hōrōki* escrito em 1930 por Fumiko Hayashi, uma autora que ficou consagrada no Japão da época. A publicação em português é de sua primeira parte na tradução direta também de uma mulher, Meiko Shimon, pela editora Movimento do Rio Grande do Sul. Gostaríamos de historiar o percurso da tradução da literatura japonesa no Brasil, mas existem muitos detalhes que necessitam de mais pesquisa.

O que podemos constatar é que de década a década desde então, são muitas as iniciativas de traduzir e divulgar a literatura japonesa – individuais, coletivas, privadas e acadêmicas – no sentido de registrá-las em livros, revistas e outros meios, assim como as motivações e escolhas.

Mesmo assim, a divulgação ainda é pouca se considerarmos o imenso acervo criado ao longo de cerca de dois milênios no Japão, com uma criação literária rica e variada, preservada, mas não totalmente explorada, pois os literatos japoneses deixaram e continuam deixando muitas criações sob as condições favoráveis de um público letrado e com uma tradição de hábito de leitura, além, é claro, de um mercado editorial amparado por editoras, livrarias e logísticas modernas.

Destacamos, portanto, algumas. **Árvores irmãs** do poeta Kaijin Akashi (1901-1939) em coleção organizada por José Yamashiro e Nelson Coelho em 1958 para o Clube do Livro, fundado em 1943, e que foi um veículo de grande divulgação das literaturas brasileira e mundiais. Além desse título, dois outros são da década de 1970 do consagrado autor de literatura policial ou de suspense Seichō Matsumoto na tradução de Shinobu Saiki: **Dois Pontos e uma reta e Foco de convergência**, respectivamente, com publicação no Japão em 1958 e 1959, ambas pela editora Kōbunsha.

O suspense ou mistério continua sendo consagrado com um grande número de nomes como Edogawa Rampo, conhecido como o pai desse gênero extremamente popular e que em 2024 tem e-books em traduções indiretas. Em tradução direta, é possível encontrar três de obras curtas em trabalho de Mestrado na USP: **A moeda de cobre de dois sen, Assassinato na ladeira D e Teste psicológico**, por Lídia Ivasa em 2017. Já em editoras, **Cartas** de Keigo Higashino em tradução de Diogo Kaupatez pela C33 em 2020 e **A devoção do suspeito X** em 2025 na tradução de Shintaro Hayashi pela Estação Liberdade.

Yasunari Kawabata e Yukio Mishima tiveram suas obras divulgadas cedo. **Nuvens de pássaros brancos** em 1956, pela Nova Fronteira e **Confissões de uma máscara** em 1958, pela Vertente, ambas em tradução indireta.

Na década de 1960, encontramos uma obra mais histórica como a de Hiroyuki Agawa (1920-2015): **Yamamoto: o Homem que atacou Pearl Harbour** na tradução de José Yamashiro pela Nova Fronteira, em 1966. Ao lado do jornalista e escritor, citamos Antônio Nojiri (1930-2004), advogado e com muitos trabalhos de tradução: “O cortador de bambu” no livro **Novelas Orientais** com seleção, introdução e notas de Jamil Almansur Haddad pela editora Cultrix em 1962; **Maravilhas do Conto Japonês** publicado em 1964 pela Cultrix. Uma seleção de 22 títulos totalizando 254 páginas, reunindo oito amostras valiosas extraídas de obras com características de coletâneas do período clássico e 14 obras que podem ser consideradas independentes, e criadas no período moderno por diferentes autores, muitos deles hoje mais conhecidos.

Shūsaku Endō não figura naquela coletânea, mas algumas de suas obras são traduzidas sucessivamente pela editora Civilização Brasileira: **Admirável Idiota, Mar e Veneno, O Silêncio**, em 1970, todas em tradução indireta.

A década de 1980 foi contemplada com mais obras traduzidas, algumas mais curtas foram publicadas na revista Estudos Japoneses – na década de 1980, abarcando também obras do período antigo e modernas. Os trabalhos de tradução na revista rarearam, desde então, mas ainda são divulgadas algumas, esporadicamente, até os dias de hoje, estando disponíveis online no site das revistas USP.

As obras de Matsuo Bashō também ganham foco na década de 80 com alguns livros publicados, elaborados por diversos tradutores e pesquisadores. Observam-se, ainda, coleções como *Lendas da Ásia Oriental* de Kikuo Furuno com sete histórias do Japão e entre outras da China, Coreia e Vietnã publicadas em 1987 pela Roswitha Kempf e na tradução de José Yamashiro, além de *Lendas antigas do Japão*, sem data, e que teria sido publicada em Tóquio na seleção e organização de Furuno, muito provavelmente na mesma época.

A década de 1990 teria outros ares após **Musashi** de Eiji Yoshikawa publicado em dois volumes pela Estação Liberdade na tradução de Leiko Gotoda e seria o divisor de águas no mundo da tradução de literatura japonesa no Brasil.

De lá para cá, houve um crescimento significativo com a predominância de traduções diretas do japonês, e nas últimas décadas, obras de literatura feminina no mercado editorial brasileiro. Embora não tão divulgada junto ao público, surgiram Contos da Era Meiji em 1993 seguidos pelos Contos Modernos Japoneses, em 1994, além dos Contos de Kenzaburo Oe de 1995 e Contos da Chuva e da Lua de Ueda Akinari de 1996, todos na organização de Geny Wakisaka, pelo Centro de Estudos Japoneses da FFLCH, USP.

A **Cadernos de Tradução**, do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresenta obras traduzidas em edição especial no Nº. 7, Julho-Setembro de 1999. E no Nº. 15, Julho-Setembro de 2001.

A literatura infantil de Kazumi Yumoto **Os amigos** e **O outono do álamo** foi apresentada pela Martins Fontes em 2000 na tradução de Lica Hashimoto.

Um mapeamento mais minucioso ainda precisa ser feito, pois mais editoras contemplam a literatura japonesa de diversas épocas, autores e gêneros. Muitos títulos saíram em tradução direta e alguns em tradução indireta; o mangá passou a ser mais traduzido, o que é motivo de grande alegria e esperamos que esse entusiasmo continue a crescer cada vez mais, com novos títulos sendo apresentados ao público brasileiro como vem ocorrendo nas últimas décadas contemplando escritoras e escritores.

O Japão sempre se preocupou com a tradução, e desde o final do século XIX, uma inestimável quantidade e variedade de obras de vários países da Europa e dos Estados Unidos foram traduzidas para o japonês, e continuam sendo até os dias de hoje. Ele mesmo se considera “o grande país das traduções”, e obras brasileiras figuram entre elas. Isso também tem sido alvo de pesquisas, assim como muitos aspectos relativos ao Japão por diversos ângulos e preferências, gostos e que são difíceis até de listar.

Abrimos o ano de 2024 com novas expectativas para a literatura japonesa no Brasil que nos foi concedida desde o final de 2023 pela Cadernos de Literatura em Tradução da Universidade de São Paulo (USP). Uma nova oportunidade para os Estudos Japoneses na esfera inseparável da literatura com a língua e a tradução.

Teoricamente, pós pandemia 2022, a normalidade estabelecida foi apenas aparente. Várias adaptações no cotidiano individual foram necessárias e no âmbito coletivo houve uma quantidade inimaginável de eventos presenciais, ávidos que todos estavam pelos reencontros com os pares e novos encontros, criando uma avalanche deles. Com a manutenção dos eventos online pelas facilidades descobertas durante a própria pandemia, houve um apelo muito grande para a retomada desses contatos calorosos e logo nos vimos cercados por eventos de muitas naturezas.

Em 2023 o XIV Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil, realizado bienalmente desde 2001 em conjunto com o Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa em sua XXVII edição, foi organizado pela Universidade Federal do Amazonas e pela Universidade Federal Fluminense, tendo acontecido nesta última, em Niterói, Rio de Janeiro, nos dias 30 e 31 de agosto e 1º. de setembro.

Ao idealizar essa edição especial de Literatura Japonesa, a convite da diretoria da revista Cadernos de Literatura em Tradução da USP, tínhamos uma grande expectativa de abranger conteúdos diversos como os que esta revista oferece e também uma gama de pessoas diferentes, desde os alunos de graduação, tradutores, pesquisadores e professores envolvidos de alguma forma na proposta da Cadernos. Com tal expectativa elaboramos a chamada para a Literatura Japonesa em tradução, a qual vem aumentando o seu espaço no Brasil, com títulos publicados pelas editoras interessadas em sua divulgação por meio da atuação relativamente recente de novos tradutores e de obras variadas de diferentes épocas e modalidades literárias do Japão.

Dado o cariz da literatura japonesa que vai além das letras e incorpora arte visual, caligrafia a pincel, pintura e outros, este número se abria a uma ampla gama de possibilidades de submissão que elencamos abaixo, desde que envolvam a tradução do japonês para o português-brasileiro ou vice-versa e as incursões sobre questões tradutórias. Ressaltamos que o termo *literatura* compreende todos os gêneros literários reconhecidos no Brasil, incluindo os específicos da literatura japonesa como *waka*, *tanka*, *haikai*, *renga*, *haiku*, *shi*, *monogatari*, *zuihitsu*, *nikki*, *sōshi*, *ehon*, *yomihon*, *shōsetsu*, além daqueles que se originaram com base em tais formas literárias como *light novel*, *manga*, *anime*, *dramaturgia* e *cinema*. Incluem-se também documentos escritos em língua japonesa como a biografia, autobiografia, diários, cartas e depoimentos, aqui denominadas “textos”. O termo “tradução”, por sua vez, compreende produtos (textos traduzidos), processo, técnicas, estratégias, competências, emoções, incluindo legendagem enquanto subgênero e também a tradução oral (tradução à prima vista e interpretação).

A divulgação teve início oficial em 18/12/2023 com período de submissão: de 08/01/2024 a 12/04/2024. Houve uma primeira prorrogação para 10/05/24 e outra especial para resenhas e entrevistas até 29 de julho considerando-se a situação de calamidade do Sul de nosso país, mas as dificuldades por eles enfrentadas ultrapassaram a nossa imaginação.

A situação do planeta transpareceu clara no Brasil, com a inundação histórica da região Sul, cujos danos foram comparáveis à inundação pelo terremoto seguido de tsunami que ocorreu no nordeste do Japão em 2011. A salvação foi a inexistência de uma usina nuclear na região sul, e os voluntários socorristas e as doações, mas a recuperação também tarda neste nosso país sem condições para encontrar soluções e caminhar para uma rápida recuperação. Continua não sendo fácil mesmo passado meio ano, ainda mais com outros desastres ambientais que se seguem por todo o Brasil nos últimos meses no extremo oposto das enchentes, com

as queimadas por grande parte de São Paulo, Amazonas e Pantanal entre outros focos que já vinham tendo recordes batidos a cada ano e continuam alcançando uma situação alarmante.

Não obstante a prorrogação que reconhecemos poder ter sido maior, dada as dificuldades impostas aos colegas e estudantes do Sul na calamidade, e também a pessoas de outras localidades do Brasil e do exterior, de lugares em potencial que poderiam ter participado desta edição, entendemos que o dia a dia de cada um exige muito mais do que imaginamos para o ato de se debruçar sobre uma atividade ligada à literatura japonesa em tradução.

Por isso, foi com grande satisfação que recebemos um total de 18 textos, dos quais 12 chegaram a ser finalizados. Assim, os textos aqui publicados abordaram integral ou parcialmente os cinco itens de propostas da Cadernos, e infelizmente, não houve submissão para o sexto.

Embora seja difícil a classificação dos trabalhos submetidos entre as modalidades previstas, essa edição apresenta a seguinte configuração:

1. Pesquisas acerca da discussão teórica literária e metodológica da tradução de “textos” em língua japonesa apresentadas por Camila Guilherme da Silva Eleuterio e Felipe Chaves Gonçalvez Pinto;
2. Pesquisa acerca da discussão teórica e metodológica dos Estudos de Tradução a partir de textos em língua japonesa para o português brasileiro, aplicada no ensino de língua japonesa apresentada por Kyoko Sekino;
3. Pesquisa de ensino de literatura japonesa por meio de tradução, ensino de tradução literária, ensino de tradução por meio de obras literárias discutida por Neide Hissae Nagae;
4. Tradução integral de “textos” curtos em língua japonesa para o português ou vice-versa, com breve apresentação do mesmo e um comentário também breve da tradução realizada por diversos autores: Gustavo Perez Katague, José Carvalho Vanzelli, Karen Kazue Kawana, Takeshi Ishihara e a coautoria de Rodney Ferreira e Lara Oushi Escobar;
5. Resenhas acadêmicas de publicações em língua japonesa traduzidas em língua portuguesa-brasileira dos últimos 5 anos, nos moldes de apresentação no Brasil apresentadas por Ana Flávia Boschiroli, Fábio Ponponio Saldanha e Pedro Malta Chicaroni.

Após lançada a proposta para as submissões de textos deparamo-nos com a diversidades de formas literárias no processo da formação e produção do que abrange a Literatura Japonesa e também o tratamento dado a cada texto. Por isso, é difícil fazer um balanço sobre esta edição, mas o que ela nos revela de fato é a dificuldade em se produzir textos acadêmicos em nossa área de estudos que envolve o par linguístico japonês-português. Apesar de encontrar-se em crescimento, ainda falta muito para se dar a conhecer o universo da literatura japonesa, ainda mais pelo viés da tradução. Contudo, acreditamos que esta edição tenha servido para despertar o interesse daqueles que não conseguiram submeter seus trabalhos de modo satisfatório apesar de terem tentado e de outros que ainda irão trilhar nesse instigante, mas árduo mundo da publicação de textos acadêmicos.

A título de exemplo, a tradução comentada como um gênero textual de estudo acadêmico, percebemos a diversidade de produção em termos de formação de texto. Especialmente a ordem de apresentação de texto fonte e texto alvo chamou nossa atenção: a tradução, ou seja, o texto alvo é produzido a partir do texto fonte. Contudo, muitos autores da tradução comentada apresentam o texto alvo primeiro e em seguida o texto fonte. Processualmente seria o contrário, pois o texto alvo é uma produção secundária com relação ao texto fonte. Vemos claramente que essa forma da apresentação da tradução marca uma presença declarada do gênero textual da tradução comentada como um estudo acadêmico. A partir da nossa observação, sentimos a falta de norma e a necessidade dela para este gênero, o qual requer uma discussão para o seu estabelecimento e a sua consolidação.

Com relação às resenhas, contamos com a contribuição de Fábio Pomponio Saldanha sobre *As últimas crianças de Tóquio* da escritora Yoko Tawada e que em 2023 frutificou na forma de esforço coletivo de tradução diretamente do japonês da obra intitulada *Kentôshi* pela Editora Todavia, a mesma que publicou *Memórias de um urso polar* [*Yuki no renshûsei*] traduzido do alemão para o português em 2019, ano em que a autora esteve no Brasil. Haruki Murakami, já consagrado no Brasil, foi contemplado por Ana Flávia Boschirolli sobre a obra *Abandonar um gato: o que falo quando falo de meu pai* de 2022, cujo título original é *Neko o suteru: Chichioya ni tsuite kataru toki* de 2019 e que apresenta um tom autobiográfico a exemplo de algumas obras mais recentes, apesar de sempre ter esse aspecto em muitas de suas obras.

Evidenciamos que havia uma grande busca de pessoas que queriam expor seus estudos na forma de artigo, tradução comentada, resenha, ensaio dentre outros. Além de duas revistas acadêmicas acerca dos estudos de japonês pelas USP e

UFAM, a oportunidade da nossa contribuição em número especial em uma revista que não necessariamente foca a língua e literatura japonesa deve ser apreciada por todos que procuram divulgar e ampliar nossos estudos. Nesse sentido, embora nada fácil, conseguimos mobilizar os autores dos textos publicados, inclusive não publicados e avaliadores que atenderam à nossa solicitação, separando seus valiosos tempos para este trabalho com dedicação. Desse modo, os estudos japoneses continuam aprimorando as discussões teórica e metodológica, além das habilidades em leitura e escrita nessas duas línguas distintas. Apesar do nosso reconhecimento que o presente número é mais um passo pequeno, a área de estudos japoneses inquestionavelmente está em crescimento, alargando seu horizonte com a somatória de realizações.

Em termos de processo tradutório, entretanto, foca-se no *ato de traduzir*, em vez do produto – o texto da tradução. Como se evidencia, os autores da tradução comentada neste volume expõem suas estratégias de tradução, além dos contextos e condições de tradução como a linguagem do texto fonte, por exemplo, a língua clássica, a linguagem honorífica, a questão diacrônica de certas palavras implicitamente em seu processo de tradução, e, discretamente, eles demonstram atividades cognitivas ocorridas a partir do texto fonte ao texto alvo. Destarte, pode haver a apresentação inversa do texto fonte ao alvo, pois, por meio desse processo, são gerados argumentos do tradutor em termos de discrepância interlingual que pode abranger conflitos conceitual e ideológico na tomada de decisão. A impressão da primeira leitura é marcante, pois cria um ambiente cognitivo entre a obra original e todo o conhecimento que o leitor possui. Por isso mesmo, o encontro com a obra original deve ser valorizado antes da leitura da tradução que necessariamente passa pelo filtro do tradutor.

A partir desse argumento, podemos dizer que a leitura da tradução comentada em periódicos acadêmico-científicos não deve ser uma mera ocasião de apreciação de obras literárias estrangeiras, mas de oferecer oportunidades de discussão teórico-metodológica para o leitor. Portanto, este deve possuir a competência de analisar e avaliar o texto, igual à do autor-tradutor.

Ficamos esperançosas de que esta edição especial de Literatura Japonesa possa abrir portas para os tradutores, estudiosos da tradução literária no seu amplo sentido, ou seja, nas artes literárias japonesas, a continuarem com as submissões de seus trabalhos nas edições regulares desta revista que oferece oportunidades de interações ímpares e valiosas e, em futuro próximo, por outra edição especial que venha a ser organizada por outras pessoas.

Agradecemos as valiosas contribuições tanto para as submissões quanto para as avaliações e, especialmente, dos editores e das pessoas envolvidas em todo o processo de elaboração desta edição da revista *Cadernos de Literatura em Tradução*.

Foi uma grande honra participarmos da organização desta edição especial Literatura Japonesa, e, deixamos aqui, nosso convite à leitura dos trabalhos.

# *Anel Quebrado: a miséria do matrimônio em Kware Yubiwa de Shimizu Shikin*

*Gustavo Perez Katague<sup>1</sup>*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo apresentar “Anel Quebrado”, uma tradução integral e inédita em português da obra *Kware Yubiwa*, publicada na Revista *Jogaku* em 1891 por Shimizu Shikin, escritora e ativista dos direitos das mulheres. Junto à tradução e aos comentários que a acompanha, buscamos contextualizar a obra oferecendo uma breve biografia da autora, evidenciando como sua experiência de vida resultou na construção de um texto audacioso diante dos costumes sociais japoneses ao fim do século XIX, que questionava a posição da mulher dentro do casamento e a sua falta de livre-arbítrio. Além da atmosfera íntima e coloquial para sensibilizar as leitoras, *Kware Yubiwa* proporciona uma mistura delicada de autobiografia e ficção, sendo um dos poucos materiais disponíveis para se tentar acesso a uma autora que deixou poucos registros acerca da própria vida pessoal.

**Palavras-chave:** Literatura japonesa feminina moderna. Tradução comentada. Matrimônio. Shimizu Shikin. *Kware Yubiwa*.

**Abstract:** This article aims to present “Anel Quebrado”, a complete and unprecedented translation into Portuguese of the work *Kware Yubiwa*, released in *Jogaku* Magazine in 1891 by Shimizu Shikin, writer and women’s rights activist. Along with the translation and following comments, we seek to contextualize the work by offering a brief biography of the author, highlighting how her life experience resulted in the construction of an audacious text in light of Japanese social customs by the end of the 19th century, which questioned the position of women within marriage and their

---

1 Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP).

lack of free will. In addition to the intimate and colloquial atmosphere to sensitize women readers, *Koware Yubiwa* provides a delicate mix of autobiography and fiction, being one of the few materials available to try to access an author who left few records about her own personal life.

**Keywords:** Modern Japanese Women's Literature. Annotated translation. Matrimony. Shimizu Shikin. Koware Yubiwa.

## 1 A autora

Shimizu Shikin<sup>2</sup>, pseudônimo de Shimizu Toyoko<sup>3</sup>, foi escritora e ativista dos direitos das mulheres, nascida em 11 de janeiro de 1868, ano inaugural da era Meiji. Embora natural de onde hoje se encontra a cidade de Bizen na província de Okayama, região com a qual a sua família possuía laços ancestrais, ela viveu a infância em Quioto, desfrutando dos confortos proporcionados pelo pai, Shimizu Sadamoto, funcionário do governo. Por volta dos nove anos de idade, ingressou na recém-criada Escola Municipal de Formação de Professoras para Mulheres de Quioto, onde passou três anos estudando no curso regular e dois anos no curso de formação de professores. Aos 14 anos, graduando-se consideravelmente mais jovem do que a maioria das meninas, seu pai teria julgado que a filha já contava com uma formação substancial, e, oficialmente, este foi o fim do período de escolaridade de Shikin (COPELAND, 2000, p. 162). A título de comparação, Higuchi Ichiyō (1872-1896), autora de obras de destaque no cenário da literatura japonesa, como *Nigorie* (1895) e *Takekurabe* (1895-1896), foi forçada pela mãe a interromper os estudos aos 11 anos, por conta da concepção de que uma mulher com excesso de escolaridade não teria espaço dentro da sociedade. Presume-se que fosse do desejo de Shikin continuar com os estudos, embora esta suposição seja limitada, em grande parte, à leitura da sua narrativa *Koware Yubiwa*<sup>4</sup> (1891), onde podemos encontrar elementos autobiográficos apesar do seu caráter ficcional.

Após ter sua educação formal encerrada, Shikin lia com frequência os livros da biblioteca de seu pai, que, como supervisor do processo de modernização de

2 清水紫琴. Para a romanização de palavras japonesas, utilizou-se o sistema Hepburn modificado, conforme apresentado a partir da terceira edição de *Kenkyusha's New Japanese – English Dictionary*. Nomes próprios foram escritos – romanizados, no caso japonês – conforme a língua de partida, a menos que estejam dicionarizados na língua portuguesa. Nomes de pessoas seguem a ordem da língua de partida – no caso japonês, “sobrenome-nome”.

3 清水豊子.

4 こわれ指環.

Quioto, possuía uma coleção numerosa de obras estrangeiras traduzidas, bem como os mais recentes tratados de intelectuais japoneses. Ou seja, além de ter estudado na escola sobre os clássicos da literatura de seu país, Shikin teria lido também os originais de autores japoneses como Fukuzawa Yūkichi (1835-1901) e Nakae Chōmin (1847-1901), e traduções de autores como Rousseau, Shakespeare e Dickens (COPELAND, 2000, p. 163).

Shikin casou-se pela primeira vez em 1885, aos 17 anos, provavelmente após um acordo matrimonial arranjado pela família. No Japão, durante o século XIX, o casamento tendia a ser um fator decisivo – fortuito ou não – na vida da maioria das mulheres, enquanto, em comparação, os homens tinham mais liberdade de atuação social apesar da responsabilidade do sustento da nova família. Não se sabe de fato qual foi o seu grau de aceitação diante do processo, entretanto, notamos em *Koware Yubiwa* uma incômoda comparação do matrimônio a um bilhete de loteria. Apesar disso, sutis mudanças nos costumes conjugais japoneses já tinham começado a tomar forma nessa época e as mulheres começavam a vislumbrar um novo senso de libertação, instigadas a redefinir seus papéis matrimoniais por meio de publicações como as da Revista *Jogaku*<sup>5</sup> e de atividades como as do Movimento pela Liberdade e Direitos do Povo<sup>6</sup>. Embora não haja consenso biográfico quanto às circunstâncias de seu marido, inclusive com relação às suas questões extraconjugais, especula-se que ele teria atuado legalmente em prol desta entidade, e, ironicamente, foi através dele que Shikin teria se associado a estas organizações (COPELAND, 2000, p. 164). Divorciando-se do primeiro marido após dois anos casada, mudou-se para Tóquio em maio de 1890, posteriormente atingindo a posição de editora-chefe na Revista *Jogaku* (NAKAYAMA, 1990, p. 21).

## 2 A obra

Shikin estreou no cenário literário pouco antes de completar 23 anos, recebendo críticas positivas (WINSTON, 2007, p. 448) após a publicação de *Koware Yubiwa* na Revista *Jogaku*, no dia 1º de janeiro de 1891. A narrativa protagoniza

5 女学雑誌 (*Jogaku Zasshi*, “revista de educação das mulheres”). Editada entre 1885 e 1904, a Revista *Jogaku* foi um veículo de promoção da educação e dos direitos das mulheres, de divulgação da literatura feminina e de defesa de reformas nos sistemas familiares tradicionais e matrimoniais (WINSTON, 2007, p. 448).

6 自由民権運動 (*Jiyū Minken Undō*).

uma mulher sem nome que, em uma situação similar a uma conversa privada ou mesmo a uma entrevista diante da leitora, faz um exercício de memória acerca das condições que envolveram o seu casamento, tomando o anel, intencionalmente ausente de pedra preciosa e fruto de uma união falida, como símbolo de uma cicatriz que permeia o seu subjetivo. Revolvendo o passado da infância à maturidade, a protagonista aborda questões como a sua formação educacional e a sua relação com os pais, ilustra a vigência de costumes em torno da escolha de um partido e do processo de casamento, evidencia a submissão da mulher diante do sofrimento causado pelos homens, assim desenvolvendo uma série de eventos encadeados em causa e consequência que culminam no seu divórcio. Em um monólogo direto à leitora, a voz narrativa trabalha primordialmente em primeira pessoa, nos permitindo acesso direto aos pensamentos e impressões da protagonista, à exceção de algumas inserções de diálogos que trazem a vividez do passado ao presente narrativo.

O contexto construído em torno da protagonista procura sensibilizar a leitora às dificuldades que uma mulher poderia encontrar dadas as normas sociais japonesas da época, como a submissão do próprio ser ao marido e consequente perda da identidade, além do caráter aleatório que envolve a natureza do homem com quem estaria fadada a conviver pelo resto da vida. Diante disso, o ato de divórcio por iniciativa da mulher, então socialmente criticado, soa como disruptivo e transgressor, sugerindo a existência de um caminho que devolva à mulher o controle da própria vida. Questões matrimoniais à parte, observamos também a presença do machismo dentro da estrutura familiar centralizada no pai, cuja palavra incontestável altera o curso das vidas que o circundam.

Escrito em estilo coloquial, podemos observar uma aproximação da linguagem empregada pela autora à língua japonesa moderna, o que é uma distinção quando comparada à linguagem de outras obras do mesmo período da publicação. Notamos também o uso recorrente do tempo verbal no passado para descrever as ações da protagonista, algo incomum, que de certa forma distancia a obra do padrão literário vigente. Estes aspectos acabam conferindo ao texto uma atmosfera de intimidade para com o público-alvo, ou seja, sendo um texto veiculado em uma revista que visava o esclarecimento das mulheres quanto aos seus direitos, pode-se dizer que o objetivo de Shikin seria incitar um sentimento de sororidade em suas leitoras, principalmente levando em consideração a miséria emocional da protagonista diante de um casamento malsucedido.

Shikin finaliza a obra com uma indefinição sugestiva, abrindo margem para a interpretação de quais seriam os sentimentos da protagonista quanto ao seu ex-

-marido. Por um lado, Egusa (2004, p. 66-67) argumenta para a existência de uma autodepreciação por parte da narradora, pois a reconstrução da integridade original do ex-marido implicaria ou no desejo da narradora de corrigir o temperamento dele, ou no retorno da relação conjugal entre os dois, se o texto for lido de forma literal. Por outro lado, Sirés (2021, p. 40, tradução própria)<sup>7</sup> aponta que, diante do divórcio, “a narradora, e em parte a autora, é consciente de que pode ser objeto de críticas por sua audácia, e talvez por isso busca de forma ativa a cumplicidade das leitoras (e leitores)”, suscitando que o afeto da protagonista pelo ex-marido se manifesta por motivos exteriores ao texto, relacionados à publicação em si, compreendendo eventuais retaliações sociais e políticas à autora como pessoa.

### 3 Sobre a tradução

Para encontrar uma versão original do texto de Shikin<sup>8</sup>, recorreu-se ao repositório Aozora Bunko, que disponibiliza transcrições de obras japonesas já em domínio público. Assim como apontado em nota de rodapé na tradução, a própria plataforma faz uma ressalva de que a obra contém expressões que podem ser consideradas inadequadas atualmente e ressalta que a transcrição foi feita conforme o texto em sua forma original, obtido na Coletânea de Shikin, volume único<sup>9</sup>, publicado pela Sôdo Bunka em 1983. Vale comentar que, para fins de edição, o texto em japonês apresentado aqui foi alterado com a retirada dos *furigana* presentes na versão disponibilizada pela plataforma.

Como mencionado, *Koware Yubiwa* é um texto que se aproxima bastante da língua japonesa atual, o que possibilitou a leitura integral do original sem auxílio de materiais que se propõem a traduzir obras japonesas escritas em língua clássica para a língua moderna. Ainda assim, para conter eventuais desvios de leitura, a tradução de Joseph Essertier (2015b) para o inglês foi consultada em alguns momentos. Notou-se, entretanto, algumas omissões de tradução no texto de Essertier, por vezes decorrentes de redundâncias naturais da língua japonesa, mas também outras de contexto histórico, que poderiam adicionar um sabor sobressalente à narrativa

7 No original: “Al fin y al cabo, la narradora, y en parte la autora, es consciente de que puede ser objeto de críticas por su atrevimiento, y quizás por eso busca de forma activa la complicidad de las lectoras (y lectores) mediante la narración en primera persona e interpelando directamente a su público”.

8 SHIMIZU, Shikin. *Koware Yubiwa. Aozora Bunko*. 2004. Disponível em <[https://www.aozora.gr.jp/cards/001146/files/43515\\_16581.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/001146/files/43515_16581.html)>. Acesso em: 10 de maio de 2024.

9 紫琴全集全一巻 (*Shikin zenshū zen ikkan*).

dada a natureza das referências feitas por Shikin, que eventualmente evocam ou a história ou a cultura chinesa, às quais compreendemos que o acesso não é tão simples. Entretanto, tentamos reproduzir aqui todas as referências encontradas por meio de notas de rodapé explicativas, evitando sobrecarregar a tradução com significados implícitos que não foram explicitamente destacados no original. Além disso, no texto traduzido optamos por dividir alguns parágrafos mais longos, na tentativa de proporcionar quebras temáticas e pontos de descanso de leitura.

Um aspecto curioso foi a variação de grafia das palavras no original. Verificamos o uso inconsistente dos fonogramas, ora seguindo a grafia clássica, ora seguindo a grafia moderna. Por exemplo, no segundo parágrafo do original, em duas sentenças subsequentes, encontramos a palavra *chōdo* escrita como てうど, conforme a grafia clássica, e ちょうど, mais próxima à grafia moderna, de forma que o pouco de conhecimento de língua japonesa clássica do tradutor foi conveniente nestes momentos. Naturalmente, isso suscita dúvidas sobre a origem dessas diferenças, pois existe toda uma sequência de mãos que manipulam o texto, desde a própria escrita de Shikin, passando pelos editores da Sôdo Bunka, até a transcrição digital.

Muito embora nuances como esta não estejam representadas na tradução, esperamos ainda assim disponibilizar adiante um texto que faça jus à expressão da autora, tentando, sempre que possível, apresentar referências extratextuais para contextualizar eventuais leitores e buscar coesão ao compreender a personagem em seu raciocínio e subjetividade.

#### 4 A tradução: Anel Quebrado

Se você se intriga com a falta de uma pedra preciosa neste meu anel, eu concordo, é bastante deplorável usá-lo assim neste estado, quebrado, e que talvez fosse melhor trocá-lo por outro qualquer... mas o fato é que eu não consigo, porque a avaria deste anel é uma memória para mim. Pois é, o tempo passa rápido mesmo, já faz mais de dois anos que eu o quebrei. Desde então, as pessoas sempre me perguntam se não é um tanto inapropriado usá-lo desse jeito, mas eu me forcei a este ato por motivos muito íntimos. Por outro lado, sendo ninguém menos do que você, vou contar a minha história sobre ele.

あなたは私のこの指環の玉が抜けており  
ますがお気にかかるの、そりやアあなた  
のおつしやる通り、こんなにこわれたまん  
まではめておりますのは、あんまり見つと  
もよくありませんから、何なりともはめか  
へれば、宜しいので……ですが私の為には  
この指環のこわれたのが記念であります  
から、どうしてもこれをはめかへる事が  
出来ないです。ああ月日の経つは誠に  
早いものでこの指環をこわしてから、も  
はや二年越になります。そのうちたびた  
び皆さんが、なぜそんな指環をはめてる  
の、あまり不似合じやアないかと、おつ

A verdade é que eu sinto mais dor ao olhá-lo do que se tivesse minhas entradas dilaceradas... mas não consigo tirá-lo da minha mão por um instante que seja, por ser o meu maior benfeitor, que, de um modo ou de outro, ainda por cima fez despertar em mim a energia para me tornar uma pessoa bem estabelecida, graças aos inúmeros sofrimentos e lamentos que ele me trouxe. Ele se tornou um meio de instigar minha determinação e alimentar minha coragem, sendo um incomparável ponto de apoio para o meu próprio bem. Pode parecer bem vergonhoso ao olhar alheio, mas, para mim, é um verdadeiro tesouro que eu não trocaria nem por dez milhões em ouro, uma peça que realmente se adequa à minha pessoa. Você provavelmente não conhece os detalhes da minha história, mas eu mesma me pareço muito com este anel na realidade. Junto a ele, recebo das pessoas diversas críticas e censuras, mas ao quebrá-lo de bom grado, sem qualquer peso na consciência, já de antemão eu estava preparada para essas banalidades. Por um lado, às vezes me pego olhando para ele, mergulhada em lágrimas de compaixão por mim mesma, pensando que nós juntos somos dois pobres coitados. Por outro lado, me conforta pensar que as divindades, e, agora, as pessoas, conhecem esta minha alma remendada. Ah, quem sabe, talvez daqui a cem anos, quantas pessoas não entenderão o real valor contido neste anel.

De alguma forma, meu peito logo se inflamou renovado ao perceber que falaríamos disso. Nunca vou me esquecer do momento em que passei a usar este anel na minha mão, há exatos cinco anos, bem

しやいましたが、これには実に深い子細のある事で、それが為、強みてそのままにはめておりますのですが、外ならぬあなたのこと、いつそこの指環についての私の経歴をお話し致しませう。誠に私は、この指環を見まする毎に、腸を断ち切らるよりもつらい思ひを致すので……ですが、これは片時も私の手を離す事は出来ません、それは何故と申せば、この指環は、実に私の為の大恩人なので、それはまた何故かと申せば、この指環が、私に幾多の苦と歎きとを与へてくれましたお蔭で、どうやらかうやら、私は一人前の人間にならねばならぬという奮発心を起しましたからの事で。ですから、この指環は、いつも私の志氣を鼓舞し、勇気を増すの媒介となりまして、私の為にはこの上もなき励まし手なのでございます。……、人から御覧なされば、たいそう見苦しいようござりませうが、私にとつては、実に千万金にも替へ難い宝で、真に私に似つかわしき品なのでございます。あなたはまだ、私の委しい経歴は御存じないでしやうが、私の身の上は、実にこのこわれ指環によく似てゐるのでございます。この指環と共に、種々の批難攻撃を人から受けますが、心あつてこわした指環、なんのそれしきの事はかねての覚悟でござりますもの、別に心にも止めませんが、ある時はこの指環を見て、ああ妾と共に憐れなる指環よと、不覚の涙に暮るる事もあるのです。けれども、また心をとり直して、人はいざ、神は私の心を知ろし召してくださいますから、と思ふて、自ら慰めております。ああこのこわれたる指環、この指環に真の価の籠もつてゐるとは、恐らく百年の後ならでは、何人にも分りますまい。

何だか改まつてお話を致しませうと存じましたら、もう胸がいっぱいになつて参りました。忘れも致しませぬ、私がこの指環を私の手にはめる事となりましたのは、今

na primavera dos meus 18, quando me casei... sendo um presente dado pelo meu marido. Não que ele tivesse a intenção de me dar algo como um anel contratual, como é chamado por hora, apenas o comprou para mim sem nada especial em mente. Entretanto, vendo agora, não tenho nenhuma objeção caso queira chamá-lo dessa maneira.

よりてうど五年前のことと、私が十八の年 の春でありました。私はちょうどその春結 婚致しましたので……夫から贈られたもの なんです。けれどもただ今で申します契約 の指環なぞと申すつもりで与へられたもの ではありません、ただ何心なく私に買つて くれましたものでござりますが、今から申 せば、これを契約の指環と申しても差支へ はないのでございませう。

Em primeiro lugar, aquela época, a época em que eu me casei, foi próxima ao que dizem ser enfim o momento em que as sementes da educação das mulheres foram semeadas em alguns cantos, e, deste modo, eu não possuía nem metade dos ideais que carrego hoje, em particular por ter vivido em uma área rural, onde os mesmos cinco anos atrás eram totalmente diferentes dos de Tóquio. Eu nunca havia sonhado com a ideia de um casamento como o dos ocidentais<sup>10</sup>, ou então ouvido sobre o que eram essas dignas leis matrimoniais. Eu apenas compreendia o estado de ser dos costumes de um Japão ancestral como algo natural. E nas escolas para mulheres daquela época, inclusive na qual eu fui educada, nos faziam estudar somente os princípios morais à moda chinesa<sup>11</sup> e ler textos como as Biografias de Mulheres Exemplares, de Liu Xiang<sup>12</sup>, e logo,

全体その節、私が結婚致しました頃などは、女子教育の種子が、ようやくちらほらと、蒔かれたと申す位の時でござりましたから、私も今日の思想の半ばをすら持ちませず、殊に私は地方におりましたものですから、同じ五年前でも、東京の五年前とはよほど違ひまして、西洋人の夫婦間のありさまなどは、全く夢にも見ました事はござりませず、また完全なる婚姻法はどんなものと申す事も聞かず、ただただ日本古来の仕来りのままをあたりまへの事と心得ておりました。そして、また私が教育を受けた女学校などでも、その頃は、専ら支那風の脩身学を修めさせまして、書物なども、劉向列女伝などと申す様なものばかり読ませておりましたから、私もいつとはなくその方にのみ感化されまして、譬へば見も知らぬゆひなづけの夫に幼少の時死に別れたれ

10 西洋人 (*seiyōjin*, lit. pessoa ocidental). A questão contemporânea de definição do “Ocidente” é por vezes problemática em diversos aspectos. Sendo uma palavra de uso recorrente na área de Estudos Japoneses, ressaltamos que o termo “Ocidente” e seus derivados, quando empregados aqui, expressam seu conceito conforme concebido no Japão durante o momento histórico em que o texto foi produzido, englobando principalmente os Estados Unidos, Reino Unido, França e Alemanha, e descartando outros países considerados ocidentais.

11 Nota-se o uso do vocábulo 支那 (*Shina*) para se referir à China, e ressaltamos que essa palavra confere um tom depreciativo devido ao seu uso generalizado durante a Segunda Guerra Mundial, em particular no contexto da Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945). Entretanto, sua utilização aqui ocorre antes destes eventos.

12 劉向 (*Ryū Kyō*). Liu Xiang (77 a.C. – 6 a.C.). Historiador, poeta e escritor chinês durante a dinastia Han. Escreveu Biografias de Mulheres Exemplares (列女伝, *Retsujoden*) por volta de 18 a.C., texto que por muito tempo serviu na China como referência para a educação moral confucionista das mulheres.

antes de perceber, eu era influenciada somente nessa direção. Por exemplo, aprendíamos que se na infância fôssemos prometidas a um garoto que nem mesmo conhecíamos, deveríamos arrancar o nariz e cortar fora as orelhas para demonstrar nossa fidelidade caso a sua morte nos separasse, ou então que uma esposa não tinha direito algum de pedir divórcio ou interferir na família de seu marido, mesmo se a sogra tentasse estrangular sua cunhada por maldade, sendo essas atitudes nada menos do que a virtude de uma mulher. Portanto, com isso em mente naquela época, não havia como saber a verdadeira natureza da pessoa a ser selecionada como marido, assim como ao tirar um bilhete de loteria<sup>13</sup>, à deriva entre a sorte e o azar, confiando apenas no destino. Nós éramos preparadas para viver a vida de forma pura e honrar a integridade. Além do mais, minha mãe era do tipo de pessoa que se comportava conforme sua interpretação literal do Grande Aprendizado para Mulheres<sup>14</sup>, raramente dirigindo a palavra ao meu pai sem juntar suas duas mãos ao chão, ajoelhada além da divisória da porta. Todo tratamento dado a ele era como o dedicado a uma visita, e eu, desde criança, estranhava a relação entre outros pais e filhos, me questionando a razão de serem tão afetuosos. Ainda sem qualquer clareza e em grande parte influenciada por esse jeito tão somente inibido da minha mãe para com meu pai, eu estava convencida de que o destino de uma mulher era apenas um pesaroso vazio. Entretanto, naquela época, apesar da minha aparente e total falta de compreensão sobre certos aspectos e da eventual certeza do destino desprezível reservado às mulheres,

ばとて、それが為に鼻を殺ぎ耳を切りて式心なきを示せしとか。あるひは姑が邪慳で嫁を縊り殺さうとしても、婦にはいつも自ら去るの義なしとて、夫の家を動かなかつたとか申す様な事を、この上もなき婦人の美德と心得ておりました。ですから、その時分の考へでは、夫といふものは、実にどの様な人が当るかも知れず、てうどかのみくじとか申すものを振るやうに、吉でも凶でも当つたものは仕方なく、ただただ天命に任かし、自分は自分の義を守り、生涯を潔く送るまでの事と覚悟致しておりました。それに、母は女大学をソツクリそのまま自分の身に行なつて解釈して見せたと申す位の人でありましたから、父に対しましても、敷居を隔て、手をつかへでなくては滅多に話などは致しませす、すべて父へのあしらい方が、お客様に接する様ありましたから、私は子供の時から、なぜよそのお父さんは、あんなに心易いのだらうと、よその父子の間柄を、不思議に思ひます位ありました。さように母は父に遠慮ばかり致しておりましたものですからこれにもまた大ひなる感化を受けまして、私はただ何かなしに、婦人の運命は憐れはかないものよとのみ思ひ込んでをりました。けれども、その頃既に幾分かどつかに承知の出来ぬところがありましたものと見へまして、時々は、どうも婦人の運命は誠につまらないが、どうか私は一生人に嫁がないで、気楽に過ごす事は出来ぬ事かと、思ふた事もありました。そう致して、十五六歳の頃でござりましたるふ、しきり

13 みくじ (*mikuji*). Grafado assim pela autora, embora seu uso corrente seja *omikuji*. Bilhete geralmente pago e sorteado em santuários xintoístas, atrelado a um dos níveis de sorte (ou azar) dentro de uma graduação.

14 女大学 (*Onna Daigaku*). Texto japonês do século XVIII, de autoria por vezes atribuída ao filósofo e botânico Kaibara Ekken (1630-1714). Prega a educação das mulheres aos valores neoconfucionistas, incluindo a completa subordinação da mulher às necessidades do marido e da família. Apontado como reflexo da misoginia do período Edo (1603-1868) dada a sua ampla circulação, foi posteriormente criticado durante a era Meiji (1868-1912) por defensores da educação das mulheres.

havia momentos em que eu me perguntava se não seria possível viver a vida à minha vontade, sem me casar com ninguém.

Assim, por volta dos meus 15, 16 anos, meus pais insistiram em me instigar ao casamento, e, para a minha surpresa, não apenas uma ou duas vezes. Embora eu continuasse recusando, sugeriam diversos partidos, perguntando minha opinião sobre esse e aquele, mas eu ressaltava somente os pontos negativos de cada um. No começo, minha mãe intercedia por mim, dizendo ao meu pai que podiam esperar um pouco mais pois eu ainda não tinha tanta idade... mas, no primeiro mês do ano em que eu fiz 18, ela discretamente deixou de advogar por mim, e meu pai, já um tanto irritado, passou a repreender minha mãe, reclamando que eu era uma egoísta tudo porque ela não havia me educado direito. Certo dia, então, meu pai me chamou à sala. Quando fui averiguar, ele, esperando eu me sentar com um semblante impaciente, ordenou em definitivo que eu me casasse. Fiquei tão perplexa na hora, chego a suar frio só de lembrar. Eu havia planejado antes inúmeras desculpas, falaria aquilo se ele falasse isso, falaria isso se ele falasse aquilo, mas nunca me veio à mente que ele daria uma ordem como aquela, como se a decisão fosse final. Assim, simplesmente tomada pelo choque, levantei o olhar ao rosto do meu pai, mas nele havia somente a veemência de quem não aceitaria a ousadia de um não como resposta. Esperei, acreditando que minha mãe, sentada ao lado, interviria a meu favor. Entretanto, talvez por medo da ira dele, ou talvez por consenso prévio, ela parecia estar apreensiva e apenas me observava, sem dizer nada, indicando com o semblante que eu aceitasse o quanto antes. Sob ambos os olhares abatido e severo de cada um deles, eu estava de fato atônita, sem saber qual seria a melhor resposta, sobretudo diante da usual falta de afeto do meu pai.

— Ainda tenho algumas coisas para estudar, não poderíamos adiar um pouco mais... —

に父母は私に結婚を勧めました。それは一度や二度の事ではなく、断つても断つても、不思議に、またかまたかと思ひますほど、ここはどうだ、かしこはどうだと申して、いろいろのさきを勧められました。けれども私はただいやでございますいやでございますの一点張りで、押し通してをりましたが、始めの内こそ、母も何分まだ年が参りませんから、も少し見合はせましても……と、父に申してくれましたが、十八といふ年の正月になつた時は、もうもう、母も、私の為に弁護の地位には立つてくれませんでした。そして父も、この時はもうそろそろ少し腹を立てまして、我儘なことをいふ奴じや、全体おまへの躾が悪いからって、時々母にまで小言を申す様になりました。かくてある日の事でした、父は私をちよつと、居間へ呼びますから、何の用かと行つて見ますれば、父は私の座につきますのをまちかねたといふ面持にて、断然と結婚の事を申し渡しました。その時の私の驚き、実に思ひ出しても冷汗が出る位です。かねてよりかくのたまはば、こう、こうのたまはば、かくと、いひわけは、どれ程か思案も致してをりましたが、その時のやうに、かくすつかりと断定してこうしろと命令を下されんなどとは、思ひも寄りませんでした。ですから、ただ呆気にとられまして、ただソーツと、父の貌を見上げましたが、父は嫌といふなら、いつてみよといはぬばかりの、意気込みでした。しかし母も脇に坐つてをりましたから、何とか申してくれること信じて、心待ちに待つてをりましたが、母も父の権幕に恐れましたか、ただしあはねて承知致してをりましたものか、何とも申してくれませんで、ただ心配そうに私の顔を眺め、早くハイと申し上げよといはぬばかりに、眼顔で知らせてをりました。私はかく両方から柔に剛に睨まれ、何と申して宜しきやら分らず、殊に常からあまり心易

respondi, depois de muito esforço, por entre os dentes que mordiam meus trêmulos lábios, mas fui interrompida por meu pai, com os olhos em chamas me encarando.

— Te falta estudo? Que estupidez! Não te deixamos estudar o suficiente? O que te falta? O que te desagrada? Mas que egoísta! — ele esbravejou lancinante, e a expressão da minha mãe ao me olhar era a de como se eu tivesse dito algo errado, mas não era como se eu estivesse dando uma desculpa qualquer da minha cabeça.

— Por favor, deixem-me ir para a escola de formação de professoras em Tóquio — disse, por fim, sem me intrometer de modo abrupto, mas uma vez mais fui interrompida.

— O quê? Escola de professoras? Hum, e o que você vai fazer depois de virar professora de escola primária? Escute direito e pare de falar do que você não sabe, porque não é fácil passar o resto da vida inteira sozinha. Eu já conversei com a sua mãe, então ouça-a bem dessa vez — e se levantou casualmente, indo para um lugar qualquer.

Por fim, depois minha mãe tentou me convencer com sensibilidade, argumentando com a voz embargada.

— É da índole do seu pai, é raro ele voltar atrás quando fala daquele jeito, ainda mais porque o partido desta vez o agradou muito, e o intermediário, o senhor Matsumura, de forma alguma tem qualquer má intenção. Não é uma proposta de casamento fácil de se conseguir, com alguém de histórico e educação desse nível... e se uma mulher não se casa no momento certo, no fim acaba perdendo um bom candidato como esse...

Hoje em dia, eu não seria nem um pouco condescendente com essa situação, mas naquela época, sendo apenas uma moça ingênua, e ainda por cima já bastante resignada a ser enviada de vez para um lugar qualquer, consenti embora não me agradasse. Pensando agora, acho estranho eu não ter sido um pouco mais inflexível e recusado.

くはなき父、誠に当惑致しましたが、終に一生懸命で、震ふ唇を噛みしめて、「何分まだ勉強が足りませぬから、今少し御猶予を」と、半ばいはせず、父はピカリとしたる眼にて、私を睨み、「何ッ勉強が足りない? と、馬鹿な事をいふッ、普通の勉強はさせたでないかッ? 何が不足? 何が気に喰はぬ? 我儘者めが」と鋭くもいひ放ちました。母は悪いことをと申す面持にて、私を見遣りましたが、私はさる了見で申しました事ではありませぬといひ訳致さんにも、とみには口へ出ず、やうやくにして、また、「どうか私は、東京の女子師範学校へでも参りまして」といはむとせしに、これもまた半途にて父に遮られ、「何ッ、師範学校、フウン、小学校の教師になつて、それからどうするチユウんだ、一生独りで遣り通すといふ事は容易に出来るもんじやアないツテ、その、そんな、そのわけの分らない事をいはないで、いふ事を聞くが宜しいツ、今更どうなるもんか、お母さんに話してあるから、よく聞くが宜しい」ツて、ボイと立つて、どこへか行つてしましました。あとで母はしみじみと私に申し聞かせました、「お父さんの御性分として、あの様に仰しやつては、滅多にあとへはおひきなさるまい、殊にこの度の先はよほどお父さまにもお気に召した様子、仲人もかの松村氏なり、必ず為悪しくは計らふまじ、これほどの履歴もあり、これ程までの学問もあるとの事、たやすく得られる縁談ではないほどに……そして、女子といふものは、よい加減の時分に片付かないでは、とうとうよい先を見失つてしまふもんだから……」と、遂にはおろおろ声になつて説き諭しました。私もただ今ならば、なかなかこれらの事に得心は致しませんが、その時はほんのおぼこ娘であつて、そしてまたとても一度はどこへか遣らるものと覚悟してをりまし

Ao então abordar as questões do encontro formal entre as famílias para arranjo de casamento, minha mãe disse ser conveniente, conforme a proposta da parte interessada, que o encontro ocorresse dali dois dias, e que, diante dessa presteza fortuita, talvez fosse proveitoso que eu preparasse o cabelo e pensasse na combinação de quimonos, colarinhos, entre outros, já no dia seguinte. Porém, como eu não sabia como responder naquela hora, apenas concordei, e em seguida voltei absorta para o meu quarto. Dada a certeza de que o casamento havia sido previamente arranjado pelo meu pai, eu não teria nenhuma chance de recusá-lo após esse encontro. Achando um tanto ridícula e vergonhosa a ideia de ter meu rosto apresentado para um partido, em teimosia deliberada, insisti à minha mãe que eu não queria participar. Agora, eu também vejo isso como uma estupidez, uma falha minha, mas, pensando ainda mais a fundo, desde muito pequena, eu raramente me relacionava com pessoas além de amigos da escola ou parentes. Quando uma visita do meu pai chegava e eu por acaso estava de bobeira próxima à entrada da casa, minha mãe sempre me alertava da presença da pessoa e fazia eu me esconder. Acostumada a ser enxotada para a dispensa, nunca tive um olhar apurado para entender os outros. Dessa forma, sem que o encontro em questão fosse realizado e obviamente sem qualquer senso que me coubesse, ao invés de no mínimo me preocupar com isso e aquilo diante de uma incerteza imprudente, houve momentos nos quais eu me entretia em vaga distração ao imaginar que tipo de pessoa ele seria. Dentro do meu desgosto pelo matrimônio, de certo essa me é uma das poucas lembranças que talvez seja feliz.

E assim, no terceiro mês daquele ano, na época da florescência das cerejeiras, o casamento

たから、心弱くもうけひくとはなしに、うけひきました。いまさら思へば、私はなぜこの時に、も少し手強く断らなかつたかと、我ながらも不思議な様に思ひます。それから、母は、見合ひの事をいひ出しまして、明後日都合がよくばと、先方からの申込み、善は急げだから、お前もそのつもりで、明日は髪をも結ひ、着物や襟の取合はせなども考へて、おくがよからふと申しました。なれども、私はこの時、何と申して宜しいやら分りませぬから、ただハイと申しましたものの、その後我が部屋へ帰りまし、つくづくと考へて見ますれば、既に九分九厘まで父が極めた結婚、見合ひを致した上で、嫌と申したところがその申し条の立ツ筈もなく、ただ恥しき思ひをして、先方に顔を見らるるばかりなるは、実にどうもつまらないと思ひましたから、わざと片意地に見合ひをする事は嫌ですと、母に申し張りました。今から思へば、これもまた馬鹿なことで、実に私の失策でした。けれども、また退いて考へますれば、私は幼き時から、学校の友達か、親戚の外は、滅多に人に逢つた事はござひませず、父の客などが参りました時なども、たまたま私が玄関などにうろついてをりますと、いつも母がそれお人がいらしつた、はやく陰れよ、それそちらへと、納戸へ逐ひ遣らるるが習はしとなつておりましたから、人を見る目などはなかなかもつておりませんでした。ですから、たとへこの時見合ひを致しましたところが、やはり何も私には分らなかつたので、なまじい極まらぬ前に見て、とやかくと心配致したよりも、むしろしばらくでも、嫁入りはいやとおもふ内に、もしやどういふ人かと幽かにボーツと楽しんだところもあつただけが、まだしも幸いだつたかと、せめてもの思ひ出にして、あきらめておりますのです。

それからとうとうその年の弥生、桜の咲くといふ頃に、まづまづ結婚は済ましまし

finalmente aconteceu. Porém, nos dois ou três primeiros meses, sem conseguir em nada me acostumar com o meu marido, eu não havia percebido direito que eu estava fadada a passar uma vida inteira junto à família dele. Eu não sabia se ele me amava. Às vezes, ele me levava a museus ou outros lugares e se oferecia para comprar algo para mim, mas eu não tinha muito interesse em receber seus agrados, talvez porque, longe de qualquer paz de espírito, eu de fato não me sentia como alguém da sua família. Não havia o mínimo de prazer ao caminhar ou fazer qualquer outra coisa junto a ele. Onde quer que eu fosse, eu apenas me lembrava dos momentos com a minha família e desejava que a minha mãe ou minha irmã mais velha estivessem ali comigo. Então, certo dia, uma jovem de apenas 15 ou 16 anos veio à nossa casa entregar uma carta de algum lugar. Uma empregada da casa a trouxe diante de mim sem pretensão alguma e, por algum motivo, meu marido esticou as mãos com pressa para pegá-la, repreendendo-a por não ter trazido diretamente a ele. Sem entender nada do ocorrido, de repente pensei comigo como ele, irritado com algo banal, parecia intimidador. Ao terminar de ler a carta, ele enrolou-a várias vezes e a colocou dentro da manga do quimono, o que não era do seu feitio, e, após avisar a empregada que iria responder eventualmente, por fim dispensou a jovem mensageira. Naquela noite, ele disse que iria sair de casa para dar uma volta na vizinhança, mas não tendo retornado às dez, nem mesmo à meia-noite, eu, certa do seu retorno, deixei de pedir que as roupas de cama fossem armadas e aproveitei a chance para escrever cartas às minhas amigas de escola. E logo, como a madrugada avançava aos poucos, considerei permitir que as empregadas fossem descansar antes de mim, mas uma delas se aproximou para me fazer companhia, dizendo que eu parecia solitária. Tendo atentamente me visto escrever as cartas, ela mencionou que minha caligrafia era muito bonita, deixando escapar que não era o caso da antiga madame da casa. Às súbitas た。けれども、なぜか私はどうしてもその夫に馴染む事が出来ず、二三ヶ月といふものは、まるで自分は、一生この家にあるべきものか、何だか分りませんでした。夫は私を愛してくれたのでもありませんか？ 時々博物場や、なんかへ、連れて行つてくれまして、何を買ってやらふ、かを買つてやろう、などと申しました事もありましたが、私はどうもものを買って貰ふ気にはなれませんでした、それは何故かなれば、私はどうも、そこの家の人になつたのか何だか、自分にちつとも心が落着きませんから之事で、そして一所に歩行いたり、なんか致しましても少しも、楽しい事はなく、ただただ我が里におりました時の事のみを思ひ出しまして、どこへ参りましても、ああお母さんや姉さんと一所にここへ来たならばと、そればかり思ふておりました。その内、ある日の事でした。十五六ばかりの小女が、どこからか手紙を持つて使ひに参りました。下女は何心なく執次いで、私の傍へ持つて参りますを、夫は何故か急き手を差延べまして、こちらへ持つて来ればいいじやないかと、下女を睨みつけました。私は何の事だか少しも分らず、つまらぬ事に腹を立てる、怖らしい人よと、ふと心に思ひました。夫はやがて、かの手紙を見終りていつになくくるくると巻いて袂へ入れ、いづれこちらから返事するといひ置けど、下女に申し付けて、かの使ひを戻しました。そしてその晩の事でした、ちょっと近所まで散歩に行つてくるからと申して出て行きましたが、十時になつても、十二時になつても、帰つて来ず、私はぜひ夫の帰りますまではとぞんじまして、褥をも敷かせず、幸いの折からと、学校の友達へ送る手紙など認めておりました。その内、だんだん夜も更けて参りますから、私はとにかく下女などは休ませやうとぞんじまして、先に寝ましたが、一人の下女はお淋しからふからと申して、私のとぎに、傍へ参つて

palavras “antiga” e “madame” que chegaram aos meus ouvidos, eu fixei meu olhar inconsciente na imagem da empregada.

— O quê? Havia alguém antes de mim?

A serviço daquela casa desde muito antes de eu chegar, ela sabia de quase tudo e não teve opção senão responder à minha pergunta.

— Ai, eu vou levar uma bronca do senhor mestre por dizer coisas assim, sem pensar, mas como já não tem mais jeito, eu falo. Até uns cinco ou seis dias antes de você vir, havia nesta residência uma senhorita que, ao que parece, era da casa onde o senhor mestre ficou hospedado quando era estudante.

Ela contou a história do começo ao fim. Então, pensei, a mensageira que veio à tarde... talvez... mas me fiz de indiferente, escutando apática entre um “ah é?” e outro, para não parecer comovida diante dela. De uma forma ou de outra, porém, eu passei a me sentir mal depois disso. Mas que verdadeiro canalha, havendo uma mulher dessa, seria melhor não ter me desposado para começar, e se fosse para casar, que parasse com isso. Assim eu pensava, mas, sem ver motivos para expô-lo, passei todo esse fastidioso tempo mantendo o caso em segredo, desde o início. Daí para frente, de março a abril, de abril a maio, suas saídas ficaram cada vez mais frequentes, ao ponto de passar até três, quatro dias sem voltar para casa. No começo eu o esperava acordada por duas, três noites, mas depois, já sem conseguir manter os olhos abertos passadas tantas madrugadas, por fim caía no sono às vezes, e, como tudo que é infortúnio, meu marido foi chegar tarde da noite em uma dessas ocasiões. Com as abruptas batidas na porta penetrando os ouvidos, corri para abri-la. Meu marido, fedendo a bebida, me fez uma carranca.

— Mas que droga, agora mesmo batí até quase quebrar a porta, não ouviu? Por que não abre? O barulho incomoda até os vizinhos, não vê? Você é uma donzela muito relaxada, se atreve a dormir

おりました。そして私が手紙を認めてゐますをつくづくと見まして、どうも、奥様は、結構なお手を持つてゐらつしやいます、先の奥様はと、うつかりと申しました。私はその先の奥様という詞が、フツと耳にとまりまして、「ヲヤ、私のさきに、誰か居たの」と、思はず下女の貌を見詰めました、この下女は、私よりもズツと以前にこの家に傭はれて参つたので、何もかもよく存じてゐますのですから、今私に問ひかけられ、余儀なくこう答へました。「ヲヤ、私と致しました事が、ついうつかりと……、かような事を申しましては、旦那さまの御叱りを蒙りませうが、もう仕方がござりませんから、申し上げませう、それはあなたのお越になる五六日前までも、このお家に居たお方がありましたので、たしか旦那さまが、書生さんの時分に、下宿なすつてゐらつたお宅の娘さんなそうでござります」と、一部始終を語りました。さては、昼間のあの使ひ……、多分……と思ひましたが、下女の手前さる気色は見せられずと、わざと冷淡に、そう、そうかへと、聞き流しに致して、おきました。けれども、この時から、何となく心持が悪しくなりまして、誠につまらぬ事をする人よ、その様な婦人のあるならば、始めより私を迎へぬがよし、また迎へし位ならば、さような事を止むべきにと、思ひましたが、もとよりさる事を口外致す筈でないと、独り心に秘めまして、をもしろからぬ月日を送つておりました。それから後と申すものは、三月より四月、四月より五月と、だんだんに夫の外出が繁々になりまして、遂には三日も四日も、いづれへか行きて、家に帰らぬことなどもありました。始めの内は、私も二晩三晩も眠らないで、待つておりましたが、幾夜も続きますと、もうそうそうは眼も続かず、ついとろとろと眠る事もありましたが、もの事と申すものは、何てもあいにくなもの

pesado enquanto deixa o seu marido em pé do lado de fora — ele murmurou, e eu me lamentava.

O resto era tolerável, mas achei o cúmulo da humilhação ter que escutar aquela bronca na calada da noite, acordando as empregadas em descaso e dando a entender que eu estava discutindo isso e aquilo por causa do seu retorno tardio. Porém, revidar assim seria desastroso como manusear um papel encharcado, então, com frequência, eu simplesmente lhe cedia a razão e me desculpava pela inconveniência, pedindo por fim que ele fosse se deitar. Nessas ocasiões, eu sempre me lembrava da época da escola, pois soube que a minha melhor amiga de classe ainda estava solteira, e que uma outra tinha conseguido permissão para trabalhar lá. Sendo a única conformada a se casar, havia vezes em que eu me afogava em lágrimas de pena por mim mesma, me perguntando o porquê de eu passar por tamanha miséria.

Nessa época, meu pai estava distante e apenas minha mãe estava em casa, e é claro que ela, como mãe, era perspicaz para essas coisas. Nas minhas visitas ocasionais à casa deles, eu me entrustecia ao ouvi-la falar da minha péssima feição recente e da minha esqualidez, ou ao me perguntar se eu não estava preocupada com algo, mencionando que como mãe talvez ela não pudesse me ajudar, mas que eu poderia pedir por qualquer conselho ao meu pai se ele estivesse lá, e que, de qualquer forma, era melhor eu cuidar da minha saúde e não me afligir muito. Embora eu tentasse não chorar, me estressava no âmago a vida ao lado de um marido por padrão indecifrável e o meu retrairimento diante das empregadas maliciosas, e assim

で、さような晩に限りまして、夫は深更に帰つて参りました。門を叩く音がふと耳に入りまして、急ぎ戸をひき開くれば、夫は酒気を芬々とさせながら、私を睨み付けまして、「なんだ、先刻にから戸の破れる程叩いたじやないか、なぜ開けない、隣家へ聞こえても不都合じやないか、夫を戸外に立たせておいて、優々閑々と熟睡しておるとは、随分気楽な先生だ」など、囁かる心苦しさ。それらの事は、忍ぶ事も出来ますが、夜中かく怒りの声きこへては、下女などが目を醒まし誤つて夫の帰りの遅きをば、私がとやかく言ひ争ふなど思はれましては、実に不面目極まる事と思ひましたが、それを申し出せばなほさら小言かるることと、ぬれ紙にでもさはる様に、あなたの御無理はごもつともとひたすらに謝りみり、どうやらこふやら、睡りに就いて貰ふ事はたびたびでござりました。かかるたび毎に、私は、学校に在つた時の事など思ひ出しまして、我が同級のもつとも仲善かりし某姉も、まだ独身であるものを、誰某もまた今は学校に奉職せられしと聞くに、妾のみはなど心弱くも嫁入りして、かかる憂き目を受くる事かと、不覚の涙に暮れたる事もありました。

父はその頃遠方へ行き、里には母のみ残つておりました。母はさすがに女親として、これらの事の察しも早く、私がたまさか里へ帰りますたびに、どふやらそなたは、近頃顔色も悪ひ様だし、たいそう瘦せた様だな、なにか心配でもあるのではないか、お父さんがこちらにゐらつしやれば、どうとも御相談の申し様もあるけれども、女親の私では申したところが仕方もあるまい、まあまあとにかく、お前の身を大事にして、あんまり心配せぬが宜しいと、いはるる時の悲しさ。泣くまじとは思へど、平常気の知れぬ夫の傍に居て、口さがなき下婢の手前などに気をかね、一途に気を張詰めたる身で

eu sentia da minha mãe uma profunda ternura ao escutar suas palavras de conforto de vez em quando. Mas mesmo lhe afirmando que não havia com o quê se preocupar, uma infeliz cascata de lágrimas transmitia a ela a realidade de forma mais honesta do que eu. Evitando deixar isso à vista, eu secava os olhos com um lenço discreto e, fingindo ignorância, olhava em direção à minha mãe, mas ela, antes mesmo de mim, já tinha os cantos dos olhos avermelhados. Ocasiões assim aconteciam algumas vezes, até que minha mãe, talvez por conta disso mas também pela saúde frágil, ficou completamente acamada e logo inapta a se expressar sobre a minha situação, enfim desvanecendo junto ao orvalho de uma manhã de outono, aos meus 19 anos. Nessa época, os meus sentimentos mais profundos eram indescritíveis. No começo, minha mãe ficaria aliviada o quanto antes eu me casasse, e portanto eu me casei, relutante, com a intenção de dar uma trégua ao seu coração inquieto, mas meu peito ficava em chamas só de pensar que este casamento nefasto teria encortado a sua vida. E ainda, eu vivi inconformada por dois anos, em profunda e lastimável miséria, ciente de que isso era culpa da minha completa falta de prudência. Porém, as reais consequências disso foram surpreendentes, pois após dois ou três anos casada, eu, sem perceber, me tornei alguém extremamente indignada pelo bem das mulheres, e justo essa foi a época em que as teorias sobre os direitos das mulheres começaram a prosperar, criando na sociedade japonesa a ideia de que nós não estávamos fadadas ao infortúnio e à miséria afinal. Como um interesse habitual, eu sempre tinha à mão as novas publicações periódicas das revistas femininas, lendo-as em paralelo às atribulações domésticas, e assim, o quanto antes, as teorias ocidentais dos direitos das mulheres penetravam na minha mente, me ocorrendo que as mulheres japonesas precisavam todas estar um pouco mais inteiradas do bem-estar que lhes é inato. De um lado para lidar com a minha própria melancolia,

すから、たまたま嬉しき母の詞を聞いてはしみじみ母の慈愛が身に徹して、イイ工、なに、心配などはござりませぬと、口には立派にいひ放ちましても、あいにくに滙なす涙は、私よりも正直に、母に誠を告げました。私はそを見せじとて、ソーツと、手巾もて目を拭ひ、そしらぬ顔で母の方を見ますれば、母は私より先に、はや眼の縁を真赤にして、をりました。かかる事がたび重なり、母は終に、それ故と申すでもござりますまい？なれども、平常から病身の身とて、遂に全く床に就く事となりまして、程なく私の事をいひいひはかなくも、私が十九の秋朝の露と消へ失せました。その時の私の心の裏、申すもなかなか愚かな事でござりました。最初は、母も私の身を早く片付けて安心せんと思ひ、私も母があまりに心配致しますから、母の心も休めたいと、すすまぬ結婚を致しましたが、その結婚が仇となりて、母の命を縮めたかと思ひますれば、胸も張裂ける様でござりました。なれども、私はこれも皆私の行届かぬ故と、観念致しまして、叶はぬまでもと、なほも不遇悲惨の裏に二年の月日を送りました。実に反動と申すものは恐ろしいもので、私はこの結婚後の二三年間ににおいて、いつとはなく、非常に女子の為に慷慨する身となりました。もつともその頃は、てうど女権論の勃興致しかかつた時で、不幸悲惨は決して女子の天命でないといふ説が、ようやく日本の社会に顕はれて参りました。私も平素好めることとて、家事紛糾の傍らにも、ときどきの新刊書籍、女子に関する雑誌などは、絶へず座右を離さず閲覧しておりましたのですから、いつとはなく、泰西の女権論が、私の脳底に徹しまして、何でも日本の婦人も、今少し天賦の幸福を完ふする様にならねばならぬと、いふ考へが起つて参りました。それ故、一つは自分の憂鬱を慰むる為、一つは世間

e de outro pelo desejo de resgatar as mulheres da miséria, tornei-me alguém que às vezes faz declarações um pouco incômodas. Desde então, minha determinação vem mudando bastante. A princípio eu estava moldada para a passividade à moda chinesa, cujos ideais simplórios se fazem na tolerância irrestrita e no sacrifício da própria felicidade, mas depois isso já não condizia nem um pouco comigo. À parte do meu infortúnio, pensei em prosseguir passo a passo na correção das atitudes do meu marido, para torná-lo um cavalheiro que não envergonhasse ninguém, digno da sua posição de homem casado. Em repetidas e sinceras vezes, eu me esgotei ao adverti-lo, porém, além de ser um tanto mais velho, ele acumulava à minha frente mais vivência em todos os aspectos, e portanto ele não dava valor a nada que eu dizia, passando por fim a me refutar como se ainda eu estivesse me gabando de saber um pouco sobre a posição social das mulheres. Cheguei à beira do lamento, pois, pobre de mim, eu culpava minha falta de honestidade e dignidade, e mesmo sem a perseverança como a de Mônica<sup>15</sup>, desejava possuir algum valor que instigasse o respeito dele. Mas sendo isso algo difícil como remendar um simples tecido rasgado ou retornar uma pedra preciosa em pedaços ao seu estado original, percebi com clareza que meus esforços seriam em vão diante daquelas inúmeras circunstâncias, e também que a minha presença não traria nada de bom, incitando as retaliações do meu marido. Por fim, inclusive pelo bem dele, apesar de eu achar que ele fosse contrário à ideia, ficou decidido que a nossa separação era um estorvo necessário. E assim, resolvi me colocar à disposição de uma sociedade melhor, mas, ao arrancar a pedra deste anel como um ato de memória e admirá-lo, dias e noites, percebo o tamanho da responsabilidade de tê-lo

幾多の婦人達の不幸を救はむとの望みにて、時々こむずかしきことなどを申す身となりました。さてそうなつてみると私の覚悟がよほど変わつて参りました。それまでは支那流儀に、ただ何事も忍んでさへみればよい、自分の幸福をさへ犠牲にすれば宜しいといふ、消極的の覚悟でありますましたが、この時からは、もはやそれにて満足が出来ず、どうぞ、私の不幸はとにかく、夫の行ないをため直して、人の夫として恥しからぬ丈夫にならせたいといふ、一歩進んだ考へになりました。それ故たびたび、真心の諫めを尽くして見ましたが、何分夫は私よりもはるか年もたけ、私よりも万事に経験を積んでおりますものですから、私の申す事は、容易に心に止めませんで、後には何か申し出しますと、またしても賢しげに女の分際で少しの文字を鼻に掛くるかと、一口にいひ消してしまふ様になりました。これも私のまことが足らぬからの事、私にそれだけの価値がないからの事で、あはれ私に、モニカほどの力はなくも、せめて今少し夫の敬重を惹く価値がありますなればと、そぞろに身を悔やむ様になりました。なれども破れた布はたやすくつくろひ難く碎けた玉は元のままにはなり難い譬への様に、そこにはまた様々事情があつて、とても私の力には及ばぬ様に思ひましたし、また私が傍におりましてはよしなき、反動を夫に与へて、夫の為にも、かへつて宜しくあるまいと存じましたから、とうとう心を定めまして、不本意ながらも、終に双方で別れる事となりました。それ故私はひたすら世の中の為に働くと決心しましたが、私は記念の為にこの指環の玉を抜き去りまして、かの勾践の讐に倣ふことに

15 モニカ (Monika). Santa Mônica (331-387). Mãe de Santo Agostinho, pregadora da fé e da moral cristã, lembrada também por seu sofrimento, causado pelo marido infiel de hábitos libertinos e temperamento violento.

avariado. Não que eu seja uma imitação barata<sup>16</sup> はならねど、朝夕これを眺めまして、私 do famoso Goujian<sup>17</sup>, me deitando em lenha ou lambendo vesículas<sup>18</sup>, mas, como fruto deste anel, despertei em mim o desejo de agir a todo custo para proteger o futuro de inúmeras doces garotas e preciosas jovens, para que não pisem por onde eu pisei.

がこの玉を抜き去りたる、責めの軽からざることを思ひまして、良しや薪に伏し肝は嘗めずとも、是非ともこの指環の為に働いて、可憐なる多くの少女達の行末を守り、玉のやうな乙女子たちに、私の様な轍を踏まない様、致したいとの望みを起こしたのでござります。

Entretanto, aos poucos as leis de matrimônio têm sido reformuladas, e ao observar a existência de casais bastante louváveis sociedade afora, me pergunto o que nos impediu, a mim e ao meu marido, de nos amarmos desse mesmo jeito, e reservo a mim sentimentos muito íntimos por este anel.

とはいへ今ではおひおひ結婚法も改まり世間に随分立派な御夫婦もござりますから、それらの方のありさまを見ますと、なぜ私は、あいふ様に夫に愛せられ、また自らも夫を愛することが出来なかつたのかと、この指環に対しまして、幾多の感慨を催す事でござります。

Felizmente, meu pai vive em boa saúde até então. Tendo a velhice o afastado das intromissões insensatas, agora, por outro lado, ele se arpende de ter podado os galhos de uma jovem árvore e se compadece bastante dos meus vários anos de aflição, me confortando com suas cartas frequentes. Ele me encoraja e enaltece as minhas ambições, o que alegra meus dias mais do que qualquer coisa, mesmo em meio à tristeza. O meu mero desejo a

ただ幸いに私の父は今なほ壮健で居りまして、大いに私の多年の辛苦を憐れんでくれまして、老軀がよしなき干渉より、あつたら若木の枝を折らせし事よとて、絶へず書を寄せて私を慰めてくれまして、今はかへつて私の志望を賞し、しきりに私を励ましてくれますから、私はこれを何よりの楽しみに、悲しき中に、楽しき月日を送つてゐます。ただこの上の願ひには、このこわ

16 輩に倣ふ (*bisomi ni narau*, lit. imitar o franzir da testa). Expressão que faz referência à lendária Xi Shi, uma das quatro beldades da China antiga ao final do período das Primaveras e Outonos (722 a.C. – 481 a.C.), supostamente oferecida a Fuchai em uma tentativa de espionagem amorosa por parte de Goujian, capturado após derrota militar. Diz-se que, certa vez adocicada, franzia o rosto ao tossir, ato que foi imitado pelos demais por ser considerado bonito. A expressão possui significados distintos: (i) imitar alguém sem qualquer senso crítico e propósito, ou (ii) mostrar respeito ao agir imitando alguém, o que possibilitaria a tradução do termo como “humilde imitação”.

17 勾践 (*Kōsen*). Goujian (496 a.C. – 465 a.C.). Rei de Yue, antagonizou Fuchai (495 a.C. – 473 a.C.), o último rei de Wu.

18 Alusão à expressão idiomática 臥薪嘗胆 (*ganshin shōtan*, lit. 臥 deitar, 薪 lenha, 嘗 lamber, 胆 vesícula), que simboliza o ato de utilizar dificuldades autoimpostas para alimentar vingança, como fizeram Fuchai e Goujian. Antes de conseguir forçar a rendição de Goujian, Fuchai se deitava na lenha para não se esquecer da dor da derrota de seu pai para o reino de Yue. Então perdoado por seus atos e até conseguir derrotar Fuchai, Goujian lambia vesículas biliares e bile para não se esquecer do amargor da rendição ao reino de Wu.

esta altura diz respeito a quem me deu este anel, れ指環がその与へ主の手に依りて、再びも que lhe fosse possível retornar à sua integridade との完きものと致さるる事が出来るならば original, mas, é claro, já quanto a isso... と、さすがにこの事は今に……。

(“Revista Jogaku”, 1º de janeiro de 1891)

(『女学雑誌』一八九一年一月一日)

## Referências bibliográficas

- COPELAND, Rebecca L. “Shimizu Shikin’s ‘The Broken Ring’: A Narrative of Female Awakening”. In: *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 6, 1994. p. 38-47.
- \_\_\_\_\_. “Shimizu Shikin: From Broken Rings to Brokered Silence”. In: \_\_\_\_\_. *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000, p. 159-214.
- EGUSA, Mitsuko. “Shimizu Toyoko/Shikin (1): ‘joken’ no jidai”. In: *Bunkyo Daigaku Bungakubu Kiyō: Bulletin of The Faculty of Language and Literature*, Vol. 17, No. 1, 2003. p. 1-21.
- \_\_\_\_\_. “Shimizu Toyoko/Shikin (2): ‘joken’ to ai”. In: *Bunkyo Daigaku Bungakubu Kiyō: Bulletin of The Faculty of Language and Literature*, Vol. 17, No. 2, 2004. p. 65-91.
- ENOMOTO, Yoshiko. “Shimizu Shikin to seiō shisō”. In: *Ferisu Jogakuin Daigaku Bungakubu Kiyō*, Vol. 28, 1993. p. 49-62.
- ESSERTIER, Joseph. “A Pioneering Feminist with a Pioneering Writing Style: Shimizu Shikin’s ‘Broken Ring’ (Koware yubiwa, 1891)”. In: *New Directions*, Vol. 33, 2015. p. 1-16.
- \_\_\_\_\_. “Shimizu Shikin’s ‘Broken Ring’ (Koware yubiwa, 1891)”. In: *New Directions*, Vol. 33, 2015. p. 89-98.
- NAKAYAMA, Kazuko. “Shimizu Shikin kenkyū”. In: *Meiji Daigaku Jinbunkagaku Kenkyūjo Kiyō*, 1990. p. 5-36.
- SIRÉS, Paula M. “¿Como anillo al dedo? Análisis de El anillo roto de Shimizu Shikin desde un enfoque feminista”. In: *Cuadernos CANELA*, Vol. 32, 2021. p. 31-45.
- WINSTON, Leslie. “Beyond modern: Shimizu Shikin and ‘Two Modern Girls’”. In: *Critical Asian Studies*, Vol. 39, No. 3, 2007. p. 447-481.

# *Tsuge no Kushi (O Pente), de Okada Yachiyo: uma tradução*

*José Carvalho Vanzelli<sup>1</sup>*

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma tradução para o português brasileiro da peça *Tsuge no Kushi*, escrito pela intelectual japonesa Okada Yachiyo (1883-1962) em 1912. Okada foi uma das primeiras dramaturgas da era Meiji (1868-1912), sendo, portanto, um nome ímpar para as artes de autoria feminina e para o movimento feminista japonês. A tradução foi feita diretamente da língua japonesa e teve por base uma versão do próprio ano de 1912. Antecede o texto dramático uma brevíssima contextualização da autora e da peça, assim como comentários igualmente sucintos da tradução em si. Após a tradução, apresenta-se o texto original em língua japonesa.

**Palavras-chave:** Tradução; teatro japonês; *shingeki*; Okada Yachiyo; dramaturgia feminina.

**Abstract:** This work presents a translation into Brazilian Portuguese of the play *Tsuge no Kushi*, written by the Japanese writer Okada Yachiyo (1883-1962) in 1912. Okada was one of the first women playwrights of the Meiji era (1868-1912), being, therefore, a unique name for the women-authored arts in Japan and the Japanese feminist movement. The translation was done directly from the Japanese and was based on a publication from the year 1912. The translation is preceded by a brief contextualization of the author and the play, as well as equally brief comments on the translation itself. Following the translation, the original text in Japanese is presented.

**Keywords:** Translation; Japanese theater; *shingeki*; Okada Yachiyo; women dramaturgy.

---

<sup>1</sup> Professor substituto do curso de Letras (área de Japonês) da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da mesma universidade. Mestre e Doutor pela USP. Pós-doutorado pela UFPR.

## Okada Yachiyo<sup>2</sup> e a peça *Tsuge no Kushi* (O Pente)

Okada Yachiyo (1883-1962), nascida Osanai Yachiyo, foi um dos nomes mais importantes para as artes de autoria feminina no Japão. Atuou como romancista, contista e crítica literária, mas dedicou a maior parte de seus esforços ao teatro. Assim, foi uma prestigiada dramaturga e crítica teatral. Sua produção abrange todas as três eras que viveu: Meiji (1868-1912), Taishō (1912-1926) e Shōwa (1926-1989).

Segundo informações trazidas por Inoue (2014), seu texto dramático de estreia foi a peça *Yomogiu* (*Terra Abandonada*), publicado na revista *Myōjō*, em 1905. Data do mesmo ano a peça *Kaichōon* (*Som das ondas*), de Hasegawa Shigure (1879-1941). Estes textos dramáticos foram os primeiros de autoria feminina no Japão da era Meiji. Assim, pode-se dizer que Okada e Hasegawa, que tiveram uma profunda relação de amizade, dividem o título de pioneiras da dramaturgia feminina no Japão moderno.

A produção para teatro de Okada Yachiyo, ainda segundo Inoue (2014), foi extensa. Foram escritas trinta e seis peças em quarenta e quatro anos. São trabalhos que vão desde textos voltados para o público infantil até obras que refletem sobre a condição da mulher nipônica no início do século XX, como é o caso de *Tsuge no Kushi* (*O Pente* – 1912). Sua peça derradeira foi *Kyōdai* (*A Penteadeira*), publicada na revista *Kabuki*, em 1949. Seus trabalhos foram adaptados para diversas linguagens cênicas, como os teatros *kabuki*, *shinpa*<sup>3</sup> e *shingeki*<sup>4</sup>.

Para além de produzir textos originais, Okada Yachiyo impulsionou as artes teatrais e de autoria feminina no Japão de outras formas. Por exemplo, foi uma

2 Todos os nomes japoneses mencionados neste trabalho seguem a ordem japonesa, isto é, vem com o sobrenome precedendo o nome.

3 *Shinpa* (新派), literalmente “nova escola”, é um gênero teatral que nasceu no final do século XIX como forma de resposta à “velha escola” – isto é, ao *kabuki* – que não conseguia mais expressar artisticamente as novas ideias que entravam no Japão. Nascido do teatro amador, o *shinpa* foi responsável por algumas inovações no estilo de encenação, embora não tenha se afastado completamente de algumas convenções do *kabuki*. Ao longo do século XX, o termo *shinpa* passou a ser associado a peças sentimentais que retratam personagens e situações do período Meiji.

4 *Shingeki* (新劇), literalmente “teatro novo”, é o primeiro gênero teatral nipônico a não derivar da dramaturgia tradicional clássica. Em outras palavras, é a forma dramática que se desgarrou das convenções do *kabuki* e foi moldado de maneira próxima ao teatro ocidental. Assim, é a forma cênica que mais se aproxima da arte dramática tal como era feita na Europa, tanto em termos de textos dramáticos quanto de temas, cenários e encenações. Foi o gênero dominante no cenário teatral japonês desde a década de 1920 até aproximadamente a década de 1960.

importante crítica de teatro, dando contribuições valiosas para a consolidação desta arte no Japão da primeira metade do século XX. Também, suas críticas são relevantes para compreendermos, do ponto de vista histórico, o pensamento da intelectualidade japonesa sobre o universo teatral da época. Ainda, foi do quadro editorial da revista feminista *Seitō (Meias Azuis)*, além de fundadora e editora, juntamente com Hasegawa Shigure, da revista feminista *Nyonin Geijutsu (Arte de Mulheres)* (COPELAND, 2006, p. 23). Esta publicação visava fomentar a arte produzida por mulheres e durou de 1928 a 1932, tendo um total de quarenta e oito números. Ademais, depois da Segunda Guerra Mundial, mais especificamente, em 1948, Yachiyo fundou a *Nihon Joryū Gekisakkakai* (Associação das Dramaturgas do Japão), cujo objetivo era impulsionar novas autoras mulheres de teatro. Assim, pode-se ver que a dramaturga aqui traduzida foi uma importante incentivadora e militante das artes de autoria feminina no Japão.

Vale mencionar, ainda, que Yachiyo foi muito próxima a duas figuras importantes das artes das eras Meiji e Taishō. A começar, a dramaturga foi irmã mais nova de Osanai Kaoru (1881-1928). Tal como sua irmã, Kaoru trabalhou incessantemente para as artes dramáticas japonesas do início do século XX. Encantado com o modo de fazer teatro na Europa da época, Kaoru foi um dos maiores defensores de que o Japão deveria escrever, produzir e encenar teatro em moldes próximos aos europeus. Assim, idealizou e encabeçou dois dos marcos fundacionais do que veio a ser conhecido como *shingeki*. Em 1909, Osanai fundou juntamente com o ator Ichikawa Sadanji II (1880-1940) o movimento *Jiyū Gekijō* (Teatro Livre). Já em 1924, o teatrólogo foi um dos fundadores da primeira casa de espetáculo japonesa voltado exclusivamente para o teatro moderno, o *Tsukiji Shōgekijō* (Pequeno Teatro Tsukiji). Tais fatos fizeram com que Osanai Kaoru fosse muitas vezes referido como o “pai” do *shingeki*. Outra importante figura relacionada a Yachiyo foi seu marido, Okada Saburōsuke (1869-1939), com quem se casou em 1906. Saburōsuke foi um importante pintor e difusor de arte em estilo *yōga*, isto é, pintura em estilo ocidental. Foi membro da *Meiji Bijutsukai* (Sociedade de Belas-Artes de Meiji) e, posteriormente, da *Teikoku Bijutsuin* (Academia Imperial de Belas-Artes), a organização artística japonesa com maior reputação na época. Recebeu as maiores distinções artísticas do período e foi um dos mais renomados pintores em seu estilo, ganhando especial destaque por seus retratos femininos.

É importante destacar, no entanto, que, embora seja muitas vezes apresentada como “a irmã de Osanai Kaoru” ou a “esposa de Saburōsuke”, a fama de Yachiyo no círculo artístico japonês do período Meiji era, ao menos até 1909, maior que

a de seu irmão (POULTON, 2010, p. 47). Ainda, o casamento com Saburōsuke foi de altos e baixos, havendo uma primeira separação em 1925 e uma segunda, em 1930. A carreira de Yachiyo seguiu com êxito após a morte de seu irmão e de sua separação. Logo, percebe-se que, apesar da proximidade com outros artistas renomados, o sucesso de Okada Yachiyo foi conquistado e mantido de maneira independente das atuações de seu irmão e marido. Portanto, apresentá-la tendo por base suas relações familiares com artistas homens de sucesso me parece ser, no mínimo, um equívoco.

A peça *Tsuge no Kushi*, aqui traduzida como *O Pente*, foi publicada em 1912, mas levada aos palcos apenas nove anos depois, em 1921. Seu sucesso, no entanto, faz com que ainda hoje se tenham adaptações e apresentações esporádicas desta obra. O texto corresponde a uma peça em um ato, extensão mais comum dos textos dramáticos produzidos nas eras Meiji e Taishō.

A obra, embora curta, traz personagens complexos e ambivalentes, despertando diversos sentimentos e interpretações. Ainda, são vários os diálogos possíveis que esta obra pode estabelecer. A crítica costuma destacar as conversas que este texto pode ter com *Uma Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen (1828-1906), cuja primeira encenação no Japão, em 1911, fora um “*flash ofuscante*” (MORINAGA, 2005, p. 119) na intelectualidade da época. O texto de Ibsen marcou não apenas o fazer teatro no Japão, como também impactou de maneira direta no teor das obras de autoria feminina. Sob este ponto de vista, *Tsuge no Kushi*, publicado apenas um ano após a marcante estreia de *Uma Casa de Bonecas*, pode ser visto como uma espécie de reflexão sobre o impacto da produção do dramaturgo norueguês no Japão. Poulton (2010, p. 49) ainda sugere um diálogo da peça com a própria literatura japonesa. O estudioso argumenta que este texto pode ser visto como uma resposta de Okada Yachiyo ao conto *Hannichi* (*Meio dia*), de Mori Ógai (1862-1922), publicado três anos antes, em 1909.

*Tsuge no Kushi* retrata a história de uma mulher, Otsuna, que fora expulsa de casa por seu marido, Toyonosuke, após problemas de convívio desta com o sogro, Tōhei. O enredo se inicia após a expulsão da esposa e encena a tentativa desta de retornar ao lar e à vida que levava antes da chegada do pai do marido. Mais do que um conflito particular, o texto revela uma mulher em atrito com a sociedade, não se encaixando dentro de um padrão social pré-determinado da época. Mostra-se, assim, o sofrimento de uma pessoa em busca de liberdade social e sentimental. Vê-se, então, um retrato da condição feminina no Japão de Meiji. Vale ressaltar que a ambivalência das atitudes das personagens não deixam de ser significativa para refletirmos sobre a complexidade deste período de transformação social do

Japão. Não avanço aqui nas considerações para deixar ao leitor(a) a possibilidade de tirar suas próprias interpretações.

Por fim, chamo a atenção para uma curiosa fala da peça: a personagem Osode comenta que Otsuna se parece com um ator da época, “um tal de Kawai” (OKADA, 1912, p. 271, tradução minha). Esta menção diz respeito ao artista Kawai Takeo (1877-1942). Há, no entanto, registros fotográficos deste ator interpretando o papel de Otsuna na década de 1920. Portanto, para o público que assistiu essas encenações, tal trecho se torna um divertido jogo de semelhanças, que parece quebrar um pouco o tom trágico da peça.

### Breves considerações sobre a tradução

A presente tradução foi feita a partir da versão em língua japonesa presente no livro *Enogubako* (*A caixa das tintas* – 1912), publicação que reúne algumas obras dramáticas e em prosa da autora.

Para além do presente trabalho, *Tsuge no Kushi* possui uma tradução para o inglês, feita por M. Cody Poulton, professor na Universidade de Toronto, e publicada no livro *A beggar's art: scripting modernity in Japanese drama, 1900–1930* (2010). Entretanto, algumas opções tradutológicas minhas foram diferentes da realizada pelo especialista canadense.

Creio que o primeiro aspecto que merece menção é o título da peça. *Tsuge no kushi* seria, literalmente, “o pente de buxo”, apresentando, desta forma, o tipo de madeira utilizado para a confecção do objeto. Entretanto, optei por reduzir o título a apenas *O Pente*, julgando que a diminuição traria uma melhor sonoridade para o português brasileiro. Ainda, o material de confecção do pente não apresenta influência direta no enredo, podendo, então, ser suprimido do título sem que haja qualquer perda de significado para a compreensão da peça. Poulton optou pela tradução integral do título, que ficou *The Boxwood Comb*.

Uma das principais diferenças entre a presente tradução e aquela feita para a língua inglesa está na manutenção ou na tradução de termos culturais japoneses. A tradução publicada pela Universidade do Havaí optou por uma abordagem mais, pode-se dizer, domesticadora. Em outras palavras, aproxima o texto do público de língua inglesa e substitui termos e nomes de objetos típicos da cultura japonesa para equivalentes em inglês. Assim, palavras como *shōji*, *geta* ou *mikoshi* tornaram-se, respectivamente, *doors*, *sandals* e *floats*. Fazendo uma opção tradutológica diversa, neste trabalho, tentei valorizar e preservar os elementos e especificidades culturais

do Japão, optando, por conseguinte, pela manutenção, sempre que possível, dos termos originais. O objetivo foi tentar criar na imaginação do leitor em língua portuguesa o ambiente mais próximo do cenário japonês descrito pela dramaturga no original. Pelo mesmo motivo, conservei, em alguns casos, o sufixo de respeito “san”, posto após nomes ou cargos de pessoas. Julguei que tais preservações eram fundamentais para que o(a) leitor(a) pouco familiarizado com o Japão e sua cultura pudesse, o máximo possível, imaginar os objetos e as cenas tal qual é feito por um(a) leitor(a) de língua japonesa. A conservação, no entanto, me obrigou a colocar, ao longo da peça, notas de rodapé explicativas que podem interromper o fluxo de leitura. Entretanto, creio que esta escolha traz mais ganhos do que perdas para os(as) leitores(as) da peça em língua portuguesa.

Pensando ainda na experiência de leitura em português, optei por outra pequena alteração em relação ao texto original. As falas da personagem Tōhei, o pai do protagonista Toyonosuke, são todas marcadas com o termo 父親 (“chi-chioya” – “pai”, no original). Preferi, no entanto, colocar o nome da personagem nas falas, mantendo um padrão com o modo de apresentação das falas das demais figuras. Neste ponto, minha escolha foi semelhante àquela feita pela tradução para a língua inglesa.

Em relação à linguagem, busquei preservar o tom do texto dramático original, isto é, com marcas de oralidade, mas sem que a coloquialidade fosse excessiva ou que rompesse com os padrões gramaticais do idioma.

Por fim, importa ressaltar que a grafia das palavras e dos nomes japoneses seguem o sistema Hepburn, o mais usual estilo de transcrição da língua japonesa para o alfabeto romano.

## Referências bibliográficas

- COPELAND, Rebecca L. "Introduction: Meiji women writers". In: *The modern Murasaki: writing by women of Meiji Japan*. Nova York: Columbia University Press, 2006, p. 1-28.
- INOUE, Yoshie. "Japanese women playwrights. From Meiji to present". In: *The Columbia anthology of modern Japanese drama*. Nova York: Columbia University Press, 2014, p. 212-222.
- MORINAGA, Maki Isaka. "Osanai Kaoru's Dilemma: 'amateurism by professionals' in modern Japanese theatre". In: *TDR (1988-)*, vol. 49, no. 1, 2005. pp. 119-133.
- OKADA, Yachiyo. "Tsuge no Kushi (gikyoku)". In: *Enogubako*. Tóquio: Momiyama Shoten, 1912, p. 251-300.
- POULTON, M. Cody. *A beggar's art: scripting modernity in Japanese drama, 1900–1930*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.

## O Pente

Okada Yachiyo

### Personagens

Toyonusuke	marido, 29 anos
Tōhei	pai de Toyonusuke, 52 anos
Otsuna	esposa expulsa de casa, 25 anos
Osatsu	uma senhora enviada por Otsuna, 50 anos
Osode	uma garota do bairro, 17 anos
Tamekichi	um garoto, aprendiz, 14 ou 15 anos.

Época: verão

Local: Tóquio

(Uma rua lateral de uma avenida. À direita do palco, vê-se a parte traseira de um armazém, cercado por um muro, e um beco estreito a partir dele. À esquerda do palco, outro beco delimitado de forma semelhante por outro muro. No centro, vê-se a frente de uma loja de pentes com sua cortina *noren*<sup>5</sup> pendurada. Em ambos os lados, à direita e à esquerda, há prateleiras para guardar caixas de pentes e blocos de madeira para a confecção. No canto esquerdo do palco, há uma janela. Embaixo desta janela, há uma almofada e uma mesa onde estão dispostas as ferramentas para fazer pentes. A frente da loja, onde ficam as prateleiras, tem piso de madeira, um pouco elevado do nível do chão. Além disso, um *shōji*<sup>6</sup> de vidro separa a loja dos aposentos privativos, que possuem tatames, e que parecem ser uma cozinha e uma sala de estar. No beiral da loja estão penduradas lanternas de um festival. Em uma das extremidades da loja, está sentado Toyonusuke, um homem bonito, mas com uma fisionomia abatida. Ele está vestindo um elegante *yukata*<sup>7</sup>, ao lado de um

5 *Noren* (暖簾) são cortinas curtas tradicionais do Japão, comumente retangulares, de tecido e penduradas em portas de estabelecimentos comerciais. Além de proteger o ambiente do vento, poeira e do sol, a cortina *noren* ainda costuma exibir o nome ou o símbolo de uma loja.

6 *Shōji* (障子) são painéis ou portas corrediças usados para separar o espaço interno do externo de uma construção tradicional japonesa. Sua estrutura é de madeira, preenchido com papel *washi*. A partir do final do século XIX, começou-se a ver no Japão também *shōji* preenchidos com vidro.

7 *Yukata* (浴衣) é um tipo de quimono de verão de algodão sem forro, usado em casa, em festivais ou em casas de banho.

cinzeiro, fumando. Na frente da loja está o aprendiz Tamekichi sentado. Ao longe, ouve-se o som dos tambores do festival. O pano se abre.)

TAMEKICHI: (*levantando.*) Então, Toyo-san, você tem até depois de amanhã para terminar aquele pente para cabelos. Desculpe-me fazê-lo trabalhar em um feriado como este, mas são ordens do *danna*<sup>8</sup>. Espero que esteja tudo bem. E sobre a proposta de casamento, o senhor está de acordo? Eles o esperam hoje à noite. O pente é para depois de amanhã. Não se esqueça.

TOYONOSUKE: (*perdido em seus pensamentos.*) Certo, certo, entendi.

TAMEKICHI: Depois de amanhã, hein. A esposa do *danna* também disse: “por que será que um homem como Toyo-san fez um pente com trinta e três dentes?”. Por que é que o senhor fez isso, Toyo-san?

TOYONOSUKE: (*tirando um pente enrolado em papel e olhando para ele.*) Não é que eu tenha feito de propósito.

TAMEKICHI: Por que é que um pente com trinta e três dentes traz mal agouro?

TOYONOSUKE: Não sei dizer. Alguma história de que se você ficar em uma encruzilhada ao anoitecer e passar as pontas dos dedos nos dentes do pente deste jeito e amaldiçoar alguém, essa praga se tornará realidade. Uma velha superstição, nada mais.

TAMEKICHI: É? Então, se eu dissesse amaldiçoando o senhor: “quero que esta noite Toyo-san morra”, então você morreria, Toyo-san?

TOYONOSUKE: (*passando os dedos pelo pente e, de repente, parando.*) Ei, cuidado com o que deseja! Vá, volte para casa. O *danna* vai brigar com você por ficar vadiando.

8 *Danna* (旦那) é um termo de significado amplo. Dependendo do contexto, pode indicar “marido”, “senhor”, “dono”, “patrão”, além de “mestre”. Ainda, é um termo usado por aprendizes ou servos – uma pessoa que trabalha na casa de outra e se dedica às tarefas domésticas ou aos negócios – de famílias de comerciantes para mostrar respeito ao homem que os emprega. No contexto da peça, este termo é usado pelos personagens como vocativo para mostrar deferência ao homem – que não aparece em cena – que emprega Tamekichi e que permitiu que Toyonosuke tivesse sua loja. No original, o *danna* é também chamado de *Oo-danna* (literalmente, o “grande *danna*” ou o “velho *danna*”), enquanto o filho citado é chamado de *waka-danna* (literalmente, “jovem *danna*”).

TAMEKICHI: Certo, certo. Não esqueça hoje à noite, hein. E depois de amanhã.  
(Ele rapidamente sai pelo beco à esquerda do palco.)

TOYONOSUKE: (absorto em pensamento, ele conta os dentes do pente e estala a língua.)  
Como, trinta e três dentes? Eu nunca tinha feito um pente tão bom quanto este.  
(No andar de cima, som de alguém batendo uma piteira, limpando as cinzas de um cigarro.  
Toyonosuke estala a língua novamente.)

TOYONOSUKE: Eles ainda estão conversando.

(Toyonosuke embrulha o pente novamente no papel e coloca-o dentro da manga de sua roupa.  
Então, abre o shōji e se volta para o andar de cima.)

TOYONOSUKE: Ei, pai! (espera um instante.) Pai!

TŌHEI: (no andar superior.) O que é?

TOYONOSUKE: Você pode conversar a noite toda. Não vai mudar nada. Desista e desça aqui.

TŌHEI: Nós já estamos acabando.

TOYONOSUKE: (retornando à frente da loja.) Quente deste jeito, quanto tempo será que ainda vão ficar lá em cima? Por que ela tinha que mandar aquela mulher?

TŌHEI: (entra dos fundos. Ele tem um rosto gentil.) Osatsu está de saída.

OSATSU: (uma mulher de aparência miserável, vestida de maneira barata. Entra em seguida a Tōhei.) Então, vou dizer que, aconteça o que acontecer, você terminou com Otsuna, certo?

TŌHEI: Como já te disse várias vezes: nós dois podemos nos virar muito bem sozinhos.

OSATSU: (olhando severamente para Toyonosuke.) Você é um covarde, Toyo-san. Você esqueceu o que prometeu para Otsuna?

TŌHEI: (vendo que Toyonosuke ficou ofendido, interrompe o que ele estava por dizer.) Como este aqui (aponta para Toyonosuke.) disse anteriormente, nós podemos ter dito a ela que a

chamaríamos quando tivéssemos nossa loja, mas aquilo foi, afinal, apenas para nos livrarmos dela. Mesmo que tenhamos esta loja, que é nossa só de fachada, é tudo graças ao *danna* e nós temos que seguir seus conselhos sobre casamento também. O *danna* não vai com a cara de Otsuna, você sabe. Por favor, diga a ela, sem ressentimentos.

OSATSU: Em outras palavras, você está me dizendo que você não a aceitará de volta porque o *danna* não quer? Certo, eu entendi você agora. Então, você está dizendo que Toyo-san está arranjando uma nova esposa para cuidar da loja. Ha, ha!

TOYONOSUKE: (*não se segurando*.) Osatsu, já basta! Quem disse que eu estou me casando?

OSATSU: Não se faça de inocente! Não estava você e o garoto Tamekichi conversando agora pouco sobre uma proposta de casamento? Eu posso estar velha, mas meus ouvidos estão ótimos.

TŌHEI: Aquilo era...

TOYONOSUKE: (*interrompendo*.) Se você não tomar cuidado com o que diz para esta mulher, você vai apenas arranjar mais problemas para o *danna*. Deixe.

TŌHEI: Creio que você está certo.

OSATSU: De todo modo, sou apenas a mensageira passando e dizendo o que me foi pedido. Mas, o que vocês dois farão com Otsuna?

TŌHEI: Bem, isso eu vou conversar com meu filho.

TOYONOSUKE: Nenhuma discussão é necessária. Eu não vou ter uma esposa que ergue a mão contra meu pai.

TŌHEI: Ah, isso eu aguento. O que não posso é ficar parado vendo meu próprio filho preocupado o tempo todo. Além disso, não é justo com o *danna*. Então, desculpe, mas a resposta é não.

OSATSU: Mas Otsuna se sente mal sobre isso tudo também. Ela se culpa por ter batido em você, Tōhei-san. É por isso que ela quer...

TOYONOSUKE: (*balançando a cabeça.*) Não vou ouvir, não vou! Sem desculpas, por favor. Mesmo que meu pai me pedisse para voltar, eu não voltaria. Não posso perdoar Otsuna quando penso no quanto ela foi má com meu pai.

OSATSU: Ora, Otsuna também está mal com isso. Você não pensa, Toyo-san, que depois de tudo que ela passou, que é demais falar para ela que você está desistindo? Olha, você finalmente conseguiu um lugar decente próximo ao *danna* e você pode mandá-la para casa a qualquer hora que desejar. A pobre garota diz que a única coisa que ela quer é se sentar na loja e ver como é ser a dona desta casa, mesmo que por apenas um dia. Eu te garanto, se houver qualquer outro problema, eu não ficarei ao lado dela. Eu vou matar ela.

TOYONOSUKE: (*ouvindo atentamente às palavras de Osatsu.*) De jeito nenhum! Não sei quantas vezes você já fez promessas por ela. É porque ela não está aqui que eu consegui este lugar. Não há chance de eu ter uma esposa que faz meu pai sofrer.

OSATSU: Então, se seu pai não gostar da mulher que você escolher, você a jogará fora até arranjar uma que ele goste?

TOYONOSUKE: E o que te importa isso...?

OSATSU: Tá, tá. Eu sou mesmo apenas uma velha que gosta de ficar cuidando dos outros. Mas, você sabe, não faço isso por causa de ninguém, não. E você, eu sei que você está apaixonado pela Otsuna.

TOYONOSUKE: (*ficando de pé.*) O quê...?

OSATSU: Não precisa ficar bravo com isso. Heh, heh, heh. Hein, receba ela de volta, essas coisas são comuns. Não é, Tōhei-san?

TOYONOSUKE: Sem chance. Já a tolerei duas vezes, três vezes. Até pedi para que ela se desculpasse com o meu pai e voltasse a morar conosco. Afinal, sem uma esposa por perto, tive que colocar meu pai para trabalhar, fazê-lo preparar o jantar quando estou muito ocupado e tudo mais. Tive pena dele. Foi por isso que concordei em deixá-la voltar, mas apenas se ela pedisse desculpas a ele. Mas vou lhe dizer uma coisa para começar: a cólera daquela mulher é algo inimaginável. Só porque meu pai e eu estávamos conversando baixinho um com o outro, segundo o que ela diz, ela de repente foi para cima dele. Veja por si mesma. (*arregaça a manga de Tōhei e mostra o cotovelo enfaixado.*) Ainda nem está

curado. Bater num idoso, pelo amor de Deus! Ela o empurrou para trás e ele caiu e cortou o cotovelo com a faca de cozinha que estava ali. Chame de acidente se quiser, mas se ela se importasse com o pai de seu marido, isso não teria acontecido em primeiro lugar. De jeito nenhum. Não vou aceitar uma mulher que machucou meu próprio pai.

OSATSU: Então você está dizendo que está fora de questão?

TOYONOSUKE: Já chega! Cale a sua boca e saia.

TŌHEI: Ei, Toyo, cuidado com a língua. Não se zangue, Osatsu, apenas volte para casa. Quanto a mim, se for uma mulher que meu filho goste, não vou me importar com um machucadinho como este. Mas, existem outros problemas para lidar, então, por favor, volte outro dia quando estiver disposta a conversar.

OSATSU: Então você está convencido a não a aceitar mais de volta, certo, Toyo-san?

TOYONOSUKE: Isso mesmo. Está decidido.

OSATSU: Certo, então. É o que vou falar para ela.

TŌHEI: Mas, Osatsu, não queremos ela com facas como aquela por aí novamente. Então, fale com cuidado...

OSATSU: Toyo-san, está decidido, então, não é? Eu não a devolvo mesmo que me implore.

TOYONOSUKE: (*penosamente.*) Obrigado por nada. Ela nem mesmo é sua filha. Agora vá embora, saia. Por sua causa, este dia de festival está terrível.

OSATSU: Ora, me desculpe por incomodá-lo. Não se esqueça, hein. (*cuspindo essas palavras, ela começa a sair pelo beco.*) Direi a Otsuna que vocês já escolheram outra noiva.

TŌHEI: Você não pode falar isso, Osatsu!

TOYONOSUKE: Deixe, pai. Deixe-a ir.

OSATSU: Toyo-san! Você é um garoto crescido agora, não é! (*sai pelo beco.*)

TOYONOSUKE: Ela te aborreceu muito, pai. Por que você não vai tomar um bom banho quente? (*ele próprio parece pálido e exausto.*)

TŌHEI: Eu já fui noite passada. Vá você. É feriado, afinal de contas. Em vez disso, eu vou me deitar.

TOYONOSUKE: (*fazendo uma cara boa para esconder o quanto mal se sente.*) Mesmo? Então eu vou.

TŌHEI: (*notando sua aparência.*) Você não parece bem. Há algo de errado?

TOYONOSUKE: Não, só meus ombros que doem um pouco, só isso. Eu vou, então. (*Levanta-se, em seguida senta-se novamente.*) Ei, pai.

TŌHEI: O que?

TOYONOSUKE: Eu sei o que dissemos, mas sendo do jeito que ela é, ela não hesitaria em vir reclamar. Se ela vier quando eu não estiver aqui, o senhor não deve se intimidar. Repita tudo e a mande embora, porque se não fizer isso, serei eu quem partirá na próxima vez. Certo? Não vou deixar que ela machuque você de novo. Eu nunca seria capaz de encarar meu irmão ou minha irmã se deixasse.

TŌHEI: Não se preocupe. Eu não posso ficar parado como um covarde depois de ter visto o quanto você sofreu. Mas, Toyo, eu não quero que você se sinta mal também. Se você gosta daquela mulher, então, vá em frente, a receba de volta. Ela ouviria a razão se você explicasse para ela. Eu já estou velho, Toyo. É melhor eu me acostumar a ser um incômodo. Eu já fui um estorvo para seu irmão e sua irmã. Você é o mais novo – fez mais do que deveria para cuidar de mim. Não me importo se aquela sua esposa me causou alguns problemas. Se você se sentir minimamente com pena daquela mulher, a receba de volta e se isso não der certo para mim, eu vou viver em outro lugar.

TOYONOSUKE: Pelo amor de Deus, pai, eu te peço, não fale desse jeito! Se eu fizesse você sair, eles iriam começar a falar coisas como “olha para ele, falando como se fosse melhor do que a gente, recebendo nosso pai, mas louco por uma mulher que o machuca”! Como eu poderia encará-los depois de ter me vangloriado tanto por acolher você? Por favor, pai, não fale mais assim. Te peço. Por que eu sentiria alguma coisa por Otsuna? Se você a aceitasse de volta, ora, eu seria o único a ir embora.

TŌHEI: Certo, certo. Mesmo eu sendo um incômodo, ficarei contente de te ver ao meu lado quando eu estiver morrendo.

TOYONOSUKE: Não fale coisas agourentas assim, por favor. Eu estou saindo agora, então fique atento a ela. Eu duvido que ela venha. Mas ela já fez isso antes, então, se aparecer seja firme com ela.

TŌHEI: Está bem. Não se preocupe comigo.

TOYONOSUKE: Não vou demorar (*começa a entrar, então para.*) Ah, e Osode pode vir com a mãe, então, faça-as esperar. Eu devo levá-la para casa do *danna* hoje à noite.

TŌHEI: (*contente.*) Então, finalmente, parece que vai dar certo?

TOYONOSUKE: Uhum. Está praticamente resolvido. A esposa do *danna* diz que quervê-la com os próprios olhos. Mas, a ideia é que a gente vá junto ver as atrações do festival que estão fazendo na casa do *danna* sem que Osode saiba disso.

TŌHEI: Ah é? Que boa ideia! Dizem que o filho se apaixonou à primeira vista quando viu Osode na casa do professor de *kiyomoto*<sup>9</sup>. A mãe é de confiança e o irmão é um homem direito. Será uma boa nora.

TOYONOSUKE: Isso mesmo. E o filho do *danna* tem bons estudos e é esperto quando se trata dos negócios. Osode é uma garota de sorte. Estou saindo, então. Vou fechar a cozinha e sair pelos fundos. Por favor, cuide da loja.

TŌHEI: Certo. Vá sem pressa.

(*Toyonosuke vai para dentro. Ouve-se o som de uma porta fechando. Entra Osode do beco à esquerda. Ela é uma garota de aparência bem-educada, com um penteado em shimada*<sup>10</sup>. *Ela está vestida para um passeio e carrega um furoshiki*<sup>11</sup> *de musselina.*)

9 *Kiyomoto* (清元) é uma forma de música narrativa acompanhada por *shamisen*. Antigamente, era muitas vezes cantada em casas de chá ou como música de teatro *kabuki*.

10 *Shimada* (島田) é o nome de um penteado tradicional desenvolvido e popularizado durante o período Edo (1603-1868). Tornou-se modelo para outros penteados. Até o início do século XX, era usado especialmente por mulheres nos anos finais da adolescência que ainda não tinham se casado.

11 *Furoshiki* (風呂敷) são panos usados tradicionalmente para embrulhar ou transportar objetos ou mercadorias.

OSODE: (*espiando dentro da loja.*) Senhor Tōhei, senhor Tōhei!

TŌHEI: (*deitado, mas se levanta quando chamado.*) É você, Osode? Nossa, como você está bonita!

OSODE: Imagine...

TŌHEI: Entre. Onde está sua mãe?

OSODE: (*sentando-se na frente à loja.*) Um cliente chegou bem na hora que nós saímos. Ela me disse para eu vir na frente.

TŌHEI: Ah é? Bem, entre.

OSODE: Está tudo bem. Eu topei com Toyo-san agora pouco. (*aponta para o beco.*)

TŌHEI: Sim, ele foi para a casa de banho.

OSODE: (*melancolicamente.*) Que tipo de lugar é este que Toyo-san estava falando? É grande?

TŌHEI: Na verdade, não tão grande assim. Mas tem um jardim. Um jardim muito bom.

OSODE: Mesmo? Devem estar lá muitas pessoas, né. O *danna*, a esposa, seu filho, o gerente...

TŌHEI: Certamente. Estão recebendo visitas hoje.

OSODE: Mas eu não sou muito de ir à casa de outras pessoas. Eu prefiro ficar sozinha.

TŌHEI: Hah, hah, hah.... os convidados terão um problema, então.

OSODE: Não me importo.

TŌHEI: Hah, hah.

OSODE: Mas disseram que vai ter uma peça. Do gerente e do aprendiz.

TŌHEI: Ah é? Eu não estou sabendo de nada disso. Você gosta de peças, Osode?

OSODE: Eu gosto, mas vi muito poucas vezes. Só conheço o teatro Kabuki-za. Todo mundo diz que a esposa de Toyo-san se parece com um tal de Kawai<sup>12</sup>, mas eu não conheço nenhum ator com esse nome. Chamar pelo sobrenome assim, faz parecer um homem de negócios.

TŌHEI: Hah, hah. É verdade. Eu ouvi dizer que você tem talento para *kiyomoto*. Por que você não toca para mim qualquer hora?

OSODE: Mas, eu não sou nada boa. O filho do *danna* é que é brilhante!

TŌHEI: Então, você deveria acompanhá-lo no *shamisen*<sup>13</sup> enquanto ele canta.

OSODE: Mas eu soaria péssima no *shamisen*. Ele é bom demais.

TŌHEI: Eu nunca me encontrei com ele. Que tipo de pessoa ele é?

OSODE: Que tipo de pessoa? Bem, é um homem.

TŌHEI: Hah, hah, hah. E existe *danna* mulher?

OSODE: Você está caçoando de mim!

TŌHEI: Se você se exaltar assim, ninguém vai se casar com você.

OSODE: Está tudo bem não me casar.

TŌHEI: Então, você será um incômodo para seu irmão para o resto da sua vida?

OSODE: Eu não seria um incômodo nem mesmo se eu vivesse com ele por duas vidas.

TŌHEI: Talvez para ele não, mas se ele conseguir uma esposa, você seria como mil demônios. Certamente, um incômodo.

---

12 Refere-se ao ator de *shinpa* Kawai Takeo (1877-1942).

13 *Shamisen* (三味線) é um instrumento musical tradicional. É composto por três cordas e tocado com uma palheta denominada *bachi*.

OSODE: Mas ele ainda está na escola. Seria estranho ele arranjar uma esposa agora.  
 (Entra Otsuna do beco à direita do palco. Seu cabelo está no estilo “ichōgaeshi”<sup>14</sup>. Ela está vestindo yukata de algodão com um obi<sup>15</sup> de cetim preto, no qual ela escondeu uma navalha embrulhada em seda escarlate. Ela bisbilhota a loja de Toyonosuke.)

TŌHEI: Hah, hah, hah. Talvez não agora, mas logo!

OSODE: Duvido.

TŌHEI: Talvez você ache que não, mas você será esposa de alguém antes do que pensa.  
 (Mudando a expressão do rosto, Otsuna ouve atentamente.)

OSODE: Eu não vou me casar, de modo algum.

TŌHEI: Hah, hah, hah... Entre. Toyo vai chegar a qualquer momento, assim como sua mãe. Vamos subir e tomar uma xícara de chá. O tempo ficou muito abafado. Vamos lá para cima que está um pouco mais fresco.

OSODE: O que será que aconteceu com minha mãe?

TŌHEI: Ela estará aqui em breve. Vamos.

(Segurando o furoshiki, Osode entra e sobe as escadas. Otsuna sai do beco e espia dentro da loja com ciúme. Ouve passos vindos da esquerda. Otsuna se esconde no beco à direita do palco. Entra Toyonosuke pelo beco à esquerda. Parece recém-saído do banho e segura uma toalha e sabão.)

TOYONOSUKE: (olhando dentro da loja.) Ei, pai! Estou de volta. (vendo as sandálias geta<sup>16</sup> de Osode.) Osode está aqui?

(Sem resposta. Toyonosuke se senta na frente da loja. Otsuna entra a partir do beco.)

OTSUNA: (em voz baixa.) Toyo-san.

(Toyonosuke se vira, se assusta e se levanta.)

14 *Ichōgaeshi* (銀杏返し) é um penteado que foi popular entre o final do período Edo (1603-1868) e o período Meiji (1868-1912). Utilizado por adolescentes e mulheres na faixa dos 20 anos de idade, era um penteado de pessoas comuns.

15 *Obi* (帶) diz respeito à faixa que prende um quimono.

16 *Geta* (下駄) é um calçado de madeira que, em formato, se assemelha a uma sandália.

OTSUNA: Você mudou de ideia?

TOYONOSUKE: (*olha para a loja e, depois, se volta para Otsuna.*) Espere aí.  
(*Toyonosuke começa a adentrar a loja. Otsuna o segura.*)

OTSUNA: Você vai fugir?

TOYONOSUKE: (*com força.*) Claro que não. (*Otsuna solta sua mão. Ele espia dentro e novamente volta para frente da loja.*) Meu pai está no andar de cima.

OTSUNA: Pode dizer que os dois estão no andar de cima. Parabéns pela noiva gentil que você arranjou... (*amargamente limpa suas lágrimas.*)

TOYONOSUKE: Não diga asneiras! Desde quando eu arranjei uma nova esposa?

OTSUNA: Pare de esconder coisas de mim. Ela é mais nova que eu. E mais bonita também.

TOYONOSUKE: Fale baixo! Você está falando besteiras. Ela vai se casar com o filho do *danna*.

OTSUNA: Não me faça de idiota. Você realmente acha que alguém como o *danna* aceitaria uma garota como aquela?

TOYONOSUKE: Não importa que tipo de garota ela seja. Se o filho do *danna* gostar dela, não há razão para que ele não se case. Não há motivos para você ficar com ciúmes.

OTSUNA: Mas é minha natureza. Não tente me enganar com uma história como essa. Você está levando Osode para a casa do *danna* esta noite, não está? Eu sei de tudo. Eles mandaram alguém dizer para você levá-la até lá, não foi?

TOYONOSUKE: Você está entendendo tudo errado.

OTSUNA: Errado? Se você ouvisse o que eu ouvi...seu pai falando sobre esta “noiva” agora mesmo... isso é humilhante para mim! Você realmente quer se livrar de mim?

TOYONOSUKE: Você deveria saber como eu me sinto, não?

OTSUNA: Você não mandou Osatsu dizer que você não me receberia de volta, seja pelo que fosse?

TOYONOSUKE: Ah, você tinha que mandar aquela mulher novamente. Você não quer acabar com isso e resolver as coisas de uma vez por todas?

OTSUNA: (*começando a se sentir de alguma forma aliviada.*) Não, não é isso. É que alguém como você precisa de uma pessoa que te faça lembrar de mim. Você é tranquilo demais. Eu só consigo me preocupar, me preocupar e me preocupar. Da última vez, voltei para minha casa só porque você disse que ia fazer alguma coisa. Já se passaram três meses e nada. E, para piorar a situação, você ainda se mudou em segredo.

TOYONOSUKE: Mas eu não tive o que fazer em relação a isso. O *danna* me disse para me mudar para um lugar mais próximo e meu pai disse que queria se mudar também.

OTSUNA: Para você está sempre tudo bem desde que o *danna* e seu pai te digam o que fazer, não é!

TOYONOSUKE: Não é assim, mas certamente eu seria um filho ruim se eu deixasse meu pai vivendo em um lugar que ele não gosta, mesmo que por pouco tempo.

OTSUNA: Então, estaria tudo bem se eu nunca achasse esse lugar, imagino.

TOYONOSUKE: Não, não é verdade. Eu não me mudei para fora da cidade, da província, nem nada. Ainda é a mesma vizinhança, não é?

OTSUNA: Mas não teria como eu achar este lugar se a sorte não estivesse do meu lado. (*chora.*)

TOYONOSUKE: Mas, meu pai...

OTSUNA: Meu pai, meu pai..! A única coisa que você diz é “meu pai”. Você o ama a ponto de jogar sua esposa fora?

TOYONOSUKE: Sim, eu o amo. Amo a ponto de me livrar de minha própria vida. Fico pensando por que você não consegue nem tentar encontrar um lugar para ele em seu coração, mesmo que seja só um pouquinho do que sinto. Isso me entristece tanto...

(*Toyonosuke, com os olhos cheios de lágrimas, olha para Otsuna.*)

OTSUNA: Por que será? Por que será que não consigo ser tão gentil quanto você? Certamente não deve ser complicado assim, não é? Se ao menos pudesse ser tão doce quanto aquela Osode.

TOYONOSUKE: Isso. É só isso que você precisa ser.

OTSUNA: (*com cara de que está imaginando alguma coisa.*) Pedindo para eu tapar meus ouvidos, não importa o que seja dito ou feito, mesmo que me leve à loucura... não, eu não vou!

TOYONOSUKE: Você não quer, é por isso que você não consegue. Ora, se você fosse gentil como Osode, eu nunca lhe teria falado que nós terminamos. Você acha que eu gosto de falar coisas assim?

OTSUNA: Então, você não me odeia?

TOYONOSUKE: Claro que não te odeio.

OTSUNA: Estou tão feliz em ouvir isso. Então, o que você disse para Osatsu, você disse apenas por que seu pai estava lá.

TOYONOSUKE: Claro.

OTSUNA: Então, vamos fugir juntos.

TOYONOSUKE: (*em choque.*) Não fale besteiras. Quem largaria o próprio pai e fugiria com a esposa? Pense nisso!

OTSUNA: Mas seu pai não vai dizer que você precisa se casar com Osode?

TOYONOSUKE: O que você está falando? Eu já disse. Ela e o filho do *danna*...

OTSUNA: Isso é uma mentira. Seu pai deve ter pensado “que boa garota!”. Ele deve me odiar.

TOYONOSUKE: Ela não é tão especial assim. Se você se tornasse uma mulher normal...é isso que queria...

OTSUNA: E quantas vezes eu já voltei porque eu queria me tornar uma mulher como as outras? Por que elas são mais gentis do que eu? E eu já perdi a paciência comigo mesma. Mas, eu me sinto tão sozinha sem você...tão sozinha... não sei como consigo ir em frente! Eu te peço. Se for questão de dinheiro, eu faço o que for preciso para cuidar do seu pai. Vamos, vamos fugir juntos.

TOYONOSUKE: De jeito nenhum.

OTSUNA: Então, o que é que eu faço?

TOYONOSUKE: Nós não podemos ficar juntos se você não se tornar uma mulher que fará o que precisa para agradar meu pai.

OTSUNA: E quanto a você?

(*Otsuna olha rispidamente para Toyonosuke. A voz de Osode é ouvida no andar de cima. Toyonosuke arrasta Otsuna para o beco à esquerda do palco. Osode sai de dentro da casa. Seguindo-a, entra Tōhei.*)

OSODE: Vou ver o que aconteceu com minha mãe.

TŌHEI: Hm, de fato! E o que será que aconteceu com Toyo? Eu achei que tinha ouvido vozes agora mesmo... Toyo!... Com todo mundo indo para o festival, será que...? Toyo! Você está aí?

OSODE: O sabão e a toalha dele estão aqui. Que estranho.

(*Toyonosuke entra a partir do beco. Otsuna se esconde.*)

TŌHEI: Aí está você! O que você estava fazendo?

TOYONOSUKE: Ora, a tampa da vala se soltou. Não podemos permitir que alguém caia, não é?

TŌHEI: Ah é? (*olhando para o rosto de Toyonosuke.*) Mas você está com uma cara horrível. Aconteceu alguma coisa?

TOYONOSUKE: O quê? Não aconteceu nada. São só esses meus ombros que estão me incomodando, só isso.

TŌHEI: Isso não é nada bom. Se você não estiver se sentindo disposto, talvez seja melhor não ir à casa do *danna*.

OSODE: Deveríamos cancelar?

TOYONOSUKE: Não podemos fazer isso. Tudo foi arranjado para você. Você não pode ir em meu lugar, pai? Que tal? O que me diz, Osode?

OSODE: Mas não seria ruim para seu pai?

TŌHEI: De modo algum!

TOYONOSUKE: Obrigado, pai. É fácil, só precisa dizer que algo aconteceu. Claro que pretendo ir. Assim que eu estiver pronto, fecharei a loja. Mas, por favor, busque a mãe de Osode primeiro. Vejo você mais tarde.

TŌHEI: Certo. Você vai estar bem por conta própria, não vai?

TOYONOSUKE: Claro. Não é nada.

TŌHEI: Então, vou vestir meu *haori*<sup>17</sup> e já volto.

(*Tōhei vai para dentro.*)

TOYONOSUKE: Osode, por favor, mande lembranças minhas à esposa do *danna*. Você nunca sabe quem estará lá. Não ria demais, ok?

OSODE: Mesmo?.... O que devo fazer se eu rir?

TOYONOSUKE: Não tem problema se você rir um pouco.

(*Otsuna os espia. Tōhei volta de dentro da casa trazendo um par de sandálias geta. Otsuna se esconde novamente. Toyonosuke pega os calçados do seu pai, coloca-os no chão para que Tōhei possa calçá-los.*)

---

17 *Haori* (羽織) é uma peça de roupa tradicional japonesa para a parte superior do corpo. Feita de seda ou algodão, tradicionalmente é usada sobre o quimono ou um *yukata* para a proteção do vento, do frio ou para alguma cerimônia.

TŌHEI: Obrigado. Vamos então, Osode? Por que você não se deita, Toyo? Descanse um pouco antes de ir.

TOYONOSUKE: Vão na frente, não se preocupem comigo. Estarei lá em breve. As ruas estão cheias, então cuidado por onde andam. Esses *mikoshi*<sup>18</sup> são perigosos.

TŌHEI: Certo. Vamos pelas ruas paralelas.

TOYONOSUKE: Quê? É melhor ir pela rua principal. Não deixe de mandar lembranças também à sua mãe, Osode. Chegarei em breve.

OSODE: Nos vemos daqui a pouco, então.

TŌHEI: Vá se deitar.

(*Os dois saem pelo beco à direita do palco.*)

OTSUNA: (*entrando pelo beco à esquerda do palco.*) Como é que aqueles dois se dão tão bem? Que ódio! Queria jogar pedras neles.

TOYONOSUKE: Não faça nada estúpido assim. O que você faria se machucasse a garota?

OTSUNA: Mas ela é tão irritante.

TOYONOSUKE: Irritante é você! O que aconteceu para você ficar com um temperamento tão agressivo?

OTSUNA: Você é o culpado se eu me tornei agressiva.

TOYONOSUKE: O quê? Você está dizendo que fui eu que te deixei tão briguenta assim?

OTSUNA: E não foi? Você esperou até agora para me criticar, mas por que não foi mais duro comigo desde o início? Até seu pai vir morar conosco, você nunca disse na minha cara que eu tinha um temperamento ruim. Nunca fui uma mulher tão irritada assim. Você

---

18 Mikoshi (神輿) são palanquins religiosos ligados ao xintoísmo. Muitas vezes, o mikoshi se assemelha a um edifício em miniatura e é carregado por um grupo de pessoas. É comumente visto em uma espécie de desfile em festivais ou em ceremoniais.

diz que eu sou briguenta, mas foi você quem fez eu ficar assim. Até seu pai aparecer, eu era livre para pensar e fazer o que quisesse, sem me importar com o que os outros pensavam. E você também estava feliz; você nunca gritou comigo. Mas aí seu pai veio morar com a gente, e foi você quem perdeu a paciência, sempre me mandando fazer isso ou aquilo. Era papai, papai, de manhã até a noite, até que eu mal sabia se existia ou não. Às vezes, quando eu queria conversar com você sobre alguma coisa, seu pai tossia um pouco e você ia correndo para o lado dele. Ou quando havia algum lugar que eu queria ir com você, nunca dava certo por causa do seu pai... Até seu pai chegar, você nunca me aborrecia, mas desde que ele apareceu, não me senti sendo eu mesma mais. Você sempre me fez sentir tão pequena que eu gostaria que, se fosse assim, você me colocasse no meu lugar desde o início. Antes de vir morar com você, eu estava presa a um pai bêbado e a uma madrasta maldosa. Nunca tive um dia em que pudesse relaxar, nem mesmo por um minuto. Entre todas as brigas e repreensões, eu fui definhando. Aí, quando vim morar com você, de repente me senti crescida. Foi como se eu tivesse saído de um deserto frio para campos mais quentes e bonitos. Mesmo que eu tivesse que às vezes voltar para aquele frio, eu não desistiria, pensando que era minha sina. Mas passei tanto tempo neste lugar quente e bonito que esqueci completamente como era sentir frio, e não tenho mais forças para aguentar ser mandada de volta para aquele lugar gélido. Enquanto fiquei presa naquele deserto, nunca me perguntei como seria estar em algum lugar melhor... bem, talvez às vezes eu me perguntasse, mas você apareceu justamente quando eu me resignei ao meu destino e você me arrastou contra minha vontade para um lugar melhor. Não foi? Se você me mandar de volta para aquele lugar agora, vou morrer congelada! A antiga eu teria sido capaz de aguentar isso, mas a eu de agora, não. Não posso. Eu tentei de tudo para ficar com você; tentei chorar, tentei te tirar do seu pai, mas não adiantou. Foi quando comecei a agir, mas você sempre ficou do lado do seu pai e nunca me defendeu. Quando percebi que era impossível enquanto seu pai estivesse lá, me perguntei como poderia me livrar dele. Foi quando eu realmente tentei acertá-lo, mas ele nunca me enfrentou. Eu estava perdendo o juízo tentando pensar em alguma maneira de fazê-lo ir embora. Fiz tudo para poder ter você novamente para mim. Acho que não fiz nada de errado. Foi porque queria reconquistar você que comecei a odiar seu pai. Mas você nunca tentou entender como eu me sentia, nem um pouco. Você só me culpou. Se você queria tanto me culpar, por que não fez isso desde o início? ... Pensei, se ao menos seu pai não estivesse por perto... Eu gostaria de ver seu pai sofrer, e não me importa quem faça isso! Não quero que ninguém o trate bem!

(*Otsuna de repente chora em voz alta.*)

TOYONOSUKE: O que você diz até tem lógica. Mas, você só ouve a si mesma e nunca aos outros. Por que você tem um coração tão fechado assim? Você nunca tentou pensar sobre que tipo de homem é meu pai.

OTSUNA: Você está certo. Nunca. Não tem como eu gostar de alguém que roubou meu marido.

TOYONOSUKE: Você continua falando coisas que não fazem sentido para mim. Enquanto você se sentir assim, eu nunca poderei estar com você.

OTSUNA: Por que você ficou tão teimoso depois que seu pai veio morar conosco? Não há como sentir que você pensa em mim como antes.

TOYONOSUKE: Você não entende. Nem mesmo tenta.

OTSUNA: Eu não entendo! Eu não entendo! Não tem como.

(*Otsuna balança a cabeça violentamente. Chora.*)

TOYONOSUKE: Quieta! Alguém está chegando. Venha comigo.

(*Os dois se escondem novamente no beco à esquerda do palco. Tamekichi entra do beco à direita.*)

TAMEKICHI: (*aproximando-se da loja.*) Olá! Toyo-san! Toyo-san! A esposa do *danna* está esperando você. Ela falou para você se apressar. Toyo-san! (*apoando-se sobre o chão de madeira na frente da loja, olha para dentro. Em seguida pega o pente embrulhado no papel.*) É o pente de Satsuki. Trinta e três dentes, hein! (*recordando.*) Toyo-san não está aqui. Talvez ele esteja morto. Ah, que droga, tomara que não. Ela não disse para você trazer a garota? Ela está esperando por você... (*entra na loja e abre o shōji.*) Ninguém em casa. Então ele deve ter ido embora. Ah, ai, ai...

(*Tamekichi joga o pente na loja e sai à direita do palco. Toyonosuke, empalidecendo, sai do beco à esquerda. Otsuna vem logo atrás, agarrada à manga de Toyonosuke.*)

TOYONOSUKE: Me deixe! Eu preciso ir até a casa do *danna*.

OTSUNA: Não! Eu não vou ser feita de idiota, especialmente por aquela Osode.

TOYONOSUKE: Por que você não entende? Eu já não te falei que ela vai se casar com o filho do *danna*? Pare de ser tão ciumenta. Solte-me!

(*Toyosuke se sacode tentando se soltar. Otsuna cai, mas não solta a manga.*)

OTSUNA: Pelo amor de Deus, Toyo-san, me perdoe, mas não vá até a casa do *danna* hoje. Se você não for, eu prometo que serei boa. Serei gentil a ponto de morrer.

TOYONOSUKE: Esta é sua última cartada, né. Você já me enganou antes, não vai funcionar de novo.

OTSUNA: Não diga isso, Toyo-san, por favor. Eu me desculpo! Me desculpo!  
(Encosta a cabeça no chão em súplica.)

TOYONOSUKE: Não faça isso, Otsuna. Não há nada que eu possa fazer. (*Exausto, senta-se na frente da loja. Notando o pente, pega-o.*) Aqui, penteie seu cabelo com isso. Vá para casa e aceite o destino. Se você ainda me ama, espere até eu ir te buscar novamente... ora, este é o melhor pente que eu fiz em anos. Coloquei um pouco de mim nele. É seu, então cuide bem dele por mim. Aqui, Otsuna.

(*Toyonosuke coloca o pente no cabelo de Otsuna.*)

OTSUNA: (*Chorando.*) Eu não vou para casa. Nem mesmo que eu morra aqui.

TOYONOSUKE: Morra?

OTSUNA: Sim, eu vim preparada.  
(*Toyonosuke pensa por um momento.*)

TOYONOSUKE: Não, não vai. Mesmo você falando isso, eu conheço você. Vá para casa hoje. A hora vai chegar, então espere. Não vou mais pedir para você fazer o que não está em você. Não vou pedir para cuidar do meu pai. Eu errei em tentar forçar você. Espere até eu ir buscá-la. Não vou nem pedir para que você seja gentil com meu pai, nem mesmo depois que ele for apenas um nome escrito em um *ihai*<sup>19</sup>.

OTSUNA: Não diga isso, Toyo-san. Eu não vou mais encostar um dedo sequer nele. Nunca. Se eu fizer, você pode se divorciar de mim para toda a eternidade e nunca reclamarei. Se minha mão direita o tocar, eu usarei minha mão esquerda para me matar. Eu não estou mentindo. Por favor, Toyo-san.

TOYONOSUKE: Não. Se você se sente assim, porque você não pediu desculpas, então? Mesmo eu chorando e implorando, você não se desculpou por machucar meu pai, não com sinceridade. Está tudo bem, eu aceito isso. Eu sei que você sabe que fez algo errado, então está tudo bem. Mas, como você espera que eu mantenha uma mulher que feriu meu

---

19 *Ihai* (位牌) é uma tabuleta mortuária budista, em que o nome póstumo do morto é escrito.

próprio pai, não importa o quanto eu a ame? Imagine o que aconteceria se meus irmãos ficassem sabendo disso? Como eu poderia encará-los novamente depois de ter feito tanto estardalhaço por acolher o velho?

OTSUNA: Eu peço desculpas! Por favor! Eu estou implorando de mãos juntas!  
(*A contragosto, Otsuna se ajoelha e se curva juntando as mãos no chão.*)

TOYONOSUKE: Tarde demais. Você sente muito agora, mas por que não sentia antes?

OTSUNA: (*agarrando Toyonosuke, que tenta se soltar.*) Toyo-san! Como é que você ficou tão severo? (*chora.*)

TOYONOSUKE: Pense um pouco. Você me enganou de novo e de novo, e toda vez eu deixei, fiz meu pai sofrer e fui motivo de chacotas dos meus irmãos. Mas, aguentei até agora. Meu irmão e minha irmã também maltrataram meu pai, fizeram ele sofrer. Ainda assim, eles nunca colocaram a mão nele, nem mesmo uma vez. Acolhi meu pai, prometi fazer o meu melhor e cuidar dele, mas então você veio e o cortou. Não me importa o quanto eu te amo. Como posso encarar o mundo com você ainda em casa? Eu quero ser forte. E você precisa ser colocada em seu lugar. Se fui eu quem lhe deixou com este seu temperamento, foi você quem me deixou tão rígido. Nós dois nos tornamos o que não queríamos ser. Enquanto eu não puder mandar meu pai embora com segurança, não vejo como poderei estar com você.

(*Otsuna de repente olha para cima e, segurando a navalha em seu obi, sai correndo.*)

TOYONOSUKE: Por que você está me olhando assim? Para onde você pensa que vai com esta lâmina?

OTSUNA: Se seu pai se for, nós dois poderemos estar juntos.

TOYONOSUKE: (*segurando-a por trás com força.*) Você enlouqueceu?

OTSUNA: Sim, estou louca! Eu sou um demônio. Que foi? Não me expulsou três vezes? Eu não ouvia as coisas egoísticas dos meus pais toda vez que isso acontecia? Eu aguentava isso mais do que conseguia aturar seu pai todos os dias. Mas, na terceira vez, ninguém já não falava nada. Não havia como eu ficar lá. Eu estaria melhor morta se você não me aceitasse de volta. Não me importo se eu matar seu pai, tudo que quero é apenas mais um dia, até mesmo apenas mais uma hora com você, só nós dois sozinhos. Não quero morrer como uma mulher miserável que foi jogada fora pelo seu marido.

TOYONOSUKE: Você acha que as pessoas te dariam um minuto de paz se você matasse uma pessoa?

OTSUNA: ? ...

TOYONOSUKE: Mesmo que ninguém descobrisse nada, você acha que eu daria sequer um segundo de meu tempo à mulher que matou meu pai?

OTSUNA: Ah...

TOYONOSUKE: Solte! Se alguém nos ver assim... solte!

*(Toyonosuke tenta tirar a navalha de Otsuna, mas ela se agarra ao objeto e olha fixamente para ele. Ao fundo, o som do festival vai ficando pouco a pouco mais alto.)*

TOYONOSUKE: Qual é o seu problema? Acalme-se! Vou pensar em alguma coisa. Por favor, Otsuna, estou ouvindo vozes. Vamos, solte!

*(Os sons das pessoas no festival vão se aproximando.)*

TOYONOSUKE: Ei, os *mikoshi* estão se aproximando. É perigoso. Solte.

OTSUNA: *(Olhando para ele, sem nem mesmo piscar.)* Toyo-san.

TOYONOSUKE: O que?

OTSUNA: Vamos embora. Para algum lugar onde seu pai não irá nos encontrar.

TOYONOSUKE: Ah?

*(Otsuna de repente se agarra a Toyonosuke e o golpeia na lateral do corpo. Eles caem, um em cima do outro. As vozes vindas dos mikoshi aumentam e depois começam a diminuir. Ambos levantam meio corpo.)*

OTSUNA: Toyo-san, me perdoe.

*(Ainda agarrada a Toyonosuke, ela se esfaqueia abaixo do peito. Os sons vindos do festival desaparecem.)*

SILENCIOSAMENTE, PANO

## 黄楊の櫛 (戯曲)

岡田八千代

## 人物

主人豊之助	二十九歳
父親藤平	五十二歳
去りたる妻。おつな。	二十五歳
使ひに来る婆おさつ	五十歳
近所の娘。お袖。十七歳	
小僧。爲吉。	十四五歳

時 夏。

場所 東京。

とある大通りを反れたる横町。上手に塀に囲まれたる蔵の裏面を見せ、蔵に添ひて細き露地あり、下手同じく塀に見切り、通路とせる露地あり。最中にのれんを下げたる櫛製造所の店先の體。店の下手及上手の一部に棚を釣り、製造されたる櫛を入れたる箱、及び木材などを置く、下手の隅に窓あり。窓のもとに臺を置き、櫛をすぐ道具を置き座布團を据ゑあり。すべて棚の前板に間。其外畠奥とのしきりに硝子の入りたる障子を立つ。その向う臺處に續きたる茶の間の心軒先に祭りの提灯を下ぐ。店の端に烟草盆を置きて主人豊之助 苦みばしたる好男子、さっぱり小意氣な浴衣にて烟草を呑み居る。店先に小僧爲吉腰かけゐる。遠く祭の太鼓の音。幕開く。

爲吉。(立ちかゝりて) ぢや、豊さん。鬢櫛の方は明後日までだよ。祭で氣の毒だけもつて大旦那が言ふんだから、いゝかい。お嫁さんの方もいゝかい。鬢櫛は明後日まで。お嫁さんは今夜だ。忘れずに連れて来ておくれよ。

豊之助。(考へ込みて) よし / \、分つているよ。

爲吉。ぢやきつと明後日までだよ。お内儀さんも言つてたア。如何して豊さんともあらうものが、三十三枚の櫛なんか造らへたんだらうつて、如何して造へたんだい? 豊さん。

豊之助。(紙に包みたる黄楊の櫛を出して見ながら) おれだつてわざ / \ 造へた譯ぢやないんだからな。

爲吉。なぜ三十三枚歯のある櫛は縁起が悪いんだい?

豊之助。知らねえな。なんでも此歯をかうして指の先で撫でながら、いつとかの晩に四ッ角に立つて願ふと、どんな呪ひでも利くといふんだ。まあ昔者の迷信さ。

爲吉。へエ。ぢやもし、其時に己れが、もし今晚豊さんなら豊さんを殺してしまひたいと言つて呪へば豊さんが死ぬんだね。

豊之助。(櫛の歯を上にして指先にて撫でてゐたが、フト止めて)縁起でもねえ事言ふない。もうお前は歸えんなよ。油賣つてると旦那に叱られるぞ。

爲吉。ヘイ / \。ぢや、明後日と今夜だと。あばよ。

爲吉走け出して、下手の露地口より去る。

豊之助。(ちつと考へて櫛の歯を數へる) ちよツ、如何したつて三十三枚だ。今迄にこんなに氣に入つた出來の櫛はねえのになア。

二階にて烟草をはたく音す。

豊之助。ちよツ。まだ話して居やがら。

櫛を紙に包みて懷に入れ、奥のしきりの障子を開け二階を見上げる心にて、

豊之助。おい、お父つさん。(間をおきて) お父つさん。

父親。(二階にて) オイよ。

豊之助。幾ら言つたつて同じ事だ。好い加減にして下りて來ねえ。

父親。あゝ今、丁度降りようお思つてる處だ。

豊之助。(店へ歸りて) 此暑いのに。いつ迄居るんだらうなア。なんだつてあんな奴をよこしやアがるんだらう。

父親。(柔なる顔立。奥より出でゝ) 豊や、おさつさんはお歸んなさるさうだよ。

おさつ。(卑しき顔。下品なつくり、父親に續いて店へ來ながら) ぢやア、如何してもおつなさんにはもう用は無いと言ふんですね。

父親。幾度も申しました通り。もうあつし共は、男二人で充分用は足りるんだから……。

おさつ。(ぢろりと豊之助を見て) 豊さんも男らしく無いね。お前さんおつなさんに約束したのをお忘れかい?

父親。(豊之助のムツとして何をか言はんとするを押へて) 夫は最前も(豊之助を指して) 是から申しました通り、いづれ亦店でも持つたら呼ばうと言ひましのは。如何にもあの女が出て行かないから申した方便でしてな。例へかうして今度型ばかりの店を持つたのも、みんなお店のおかげなんですから、今度また嫁でもとるにはお店の相談を借りねばならず。お店ぢや、おつなでは承知をしませんのでな。どうぞまアお前さんか

ら、あの子に宜しく言つて下さいよ。

おさつ。ぢや詰り、今度はお店で承知しないからおつなさんを呼びかへされないと言ふんですね。へ、エ、夫で分かりましたよ。ぢやア今度はお店のお世話でお嫁さんが出来るといふ譯なんですね。へ、エ。

豊之助。(堪へかねて) おさつさん。好い加減にして呉んねえな。だれが嫁を貰ふと言つたんだ。

おさつ。とぼけても不可ませんよ。最前お前さんお店の爲どんがお嫁さんを如何とか言つてたぢやないか。年とつてゝもね。耳は近いんだよ。

父親。あれはお前さん……

豊之助。(遮りて) お父さん、こんな奴にうつかり言つて、またお店の迷惑になると不可ない。うつちやときねえよ。

父親。さうだな。

おさつ。どうせ私は鐵棒引さ、だがね。頼まれた事は達さなきやならないんだよ。ねえ。お前さん達アおつなさんの方は一體如何するんだよ。

父親。とにかく、よく亦倅とも相談するから。

豊之助。相談も何もねえよ。親父の身體に手を上げるやうな女房は己れは持てねえんだ。

父親。なアに夫やあつしも我慢するがね。その爲に年中倅に氣を揉ませるのも氣の毒だし、自然お店の方へ不義理になるし、まアどうぞ宜しく今度はお断り申しますよ。

おさつ。それやおつなさんもね。お父さんを打つたのが全く自分が悪い、夫もつまりはお前さんに……

豊之助。(首をふりて) 聞かねえ、聞かねえ。言譯は聞かねえよ。たとへ親父が呼んでくれと言つたつて己らは嫌なんだ。なんだつてあゝもおつなは親父につらく當るんだらうと思つて、己れは恨んでゐるんだからな。

おさつ。夫はおつなさんも全く後悔してゐんだから、ねえ豊さん。おつなさんもあゝして苦勞のしつばなしでおさらばぢや可哀さうぢやないか。ねえ、お前さんも今度はかうしてお店の近所へ店らしい店も持つた事なんだし、あの子も例へ今度は直ぐ出されても好い。一日でも好いからこの店へ坐つてお女房さんらしくし見たいつて言ふんだからね。ねえ、今度悪い事がありや私だつて利きやしないよ。うんとあの子をとつちめてやるつもりなんだからね。

豊之助。(つとめておさつの言葉を耳に入れまじとして) 何てたつて不可ねえよ。お前の保證ももう何度だか知れねえんだ。この店だつて彼奴が居無ければこそ持てたんだ。どうしたつて己れは親父を酷い目に合せる女房は持てねえんだ。

おさつ。ぢやお前さんはお父さんに氣に入らない嫁なら、何度でも出すつも

りかえ。

豊之助。如何だつて好いぢやねえか。

おさつ。へエ。へエ。どうせ私は世話焼きばゝアだよ。だけどもね。誰の爲  
でもなしさ。お前さんだつておつなさんに惚れてるぢやないか。

豊之助。(立かゝりて)なんだと?

おさつ。何も怒らなくたつて好いぢやないか。へ、。ねえ大抵な事なら入  
れておやりよ。ねえおとつさん。

豊之助。駄目だよ。己れも二度や三度の中は我慢をしたんだ。親父にも詫ま  
つて歸つて貰ひもしたんだ。そりや、女房が居なけりや、やつぱり親父  
に使歩きをさせなきやならずよ、己れの忙しい時にやア飯の世話までも  
して貰はなきやならねえんだ。夫でも濟まねえと思ふから、まア始めの  
中は詫びてくれりや家へも入れてやつたんだが、如何してお前、あの女の  
癪癩と來た日にや、他人の思ふやうなもんぢやねえんだからね。少しば  
かり己れと親父とがこそぞ話しをしたからつて、お前。突然親父を向  
うへ突き飛ばしてよ。見ねえな。(親父の肱をまくりて綱帯を見せ)い  
まだに癒りやしねえんだぜ。老人だから堪りやしねえやな。うつかり向  
うへ倒れる拍子に其處に出てた庖丁の處へ肱を突いたのよ。そりやアつ  
いたと言へばついよ。けれどもお前、假にも亭主の親だと言ふ心掛があ  
りやこんな事にはなりやしねえんだ。己らは如何しても親に怪我させる  
やうな女ア家に入れる事は出來ねえんだよ。

おさつ。ぢやア如何しても駄目だつて言ふんだね。

豊之助。うるせえな。もう黙つて歸りやアがれ。

父親。まア、さうお前もぎだうに言ふもんぢやない。まアおさつさんも腹を  
立てないで一まづ歸つておくんなさい。あつしはなに、猝に氣に入つて  
る嫁なら、ちつとやそつと怪我位したつて構ひませんがね。いろ／＼之  
も外に苦勞もある事ですから、とにかく又氣の向いたやうな日にでも話  
しに來ておくんなさい。

おさつ。ぢやア豊さん、今度は如何しても家へ入れない覺悟なんだね。

豊之助。さうだ。その覺悟だ。

おさつ。ぢやアその通りあの子にも言ふよ。

父親。然しなおさつさん。亦いつかのやうに刃物ざんまいでもされちや困る  
からね。なんとか上手に……

おさつ。豊さん。立派な覺悟だね。もう頼んでもあの子は歸さないよ。

豊之助。(苦しげに)大きなお世話だ。手前の娘ぢやあるめえし。早く歸  
れ。手前のお蔭で祭だつてえのにさんざんだ。

おさつ。へエ／＼どうもおやかましう。覚えてるがいゝや。

おさつ、憎々しげにいひて下手露路口の方へ行きかけ、

おさつ。ぢやあおつなさんにやもう嫁さんの後口が定つたからつて言ひませうよ。

父親。おさつさん。そんな事言つちや……

豊之助。いゝやな。お父さんうつちやときねえな。

おさつ。豊さん。えらく強くなつたもんだね。へ……。

露路口より去る。

豊之助。お父さんお前さぞ厭だつたらう!さつぱりと湯にでも這入つて來ねえ。

豊之助の顔、やゝ色蒼ざめて身體も勞れたる如く見ゆ。

父親。なアに。己らは昨夜も行つたんだ。お前行つて來な。どうせ今日は休みだ。己らは横にでもなつた方が勝手だから。

豊之助(心憂しきを隠すごとく元氣よく)さうか、ぢや、今の中一風呂浴びて來ようか。

父親。(豊之助の顔色に心づきて)お前、なんだか顔色悪いぜ。如何したのか?

豊之助。なアに。少しばかり肩が凝つてゐる丈だ。ぢや一寸行つて來ら。

立ち上りて再び坐り。

豊之助。ねえお父さん。

父親。なんだ。

豊之助。あゝは言つてやつたけれどもな。又あんな女だから、いつもの傳で、自分の文句を言ひに來ねえとも限らねえからな。もし己らの留守にでもやつて來たら決して弱い氣を出しなさんよ。よくお前から言ひきかして歸してくんねえ。もしお父さんが氣を弱くして置くやうな事があれば、今度は己らが出て行くから。いゝかい!此上お前、亂暴されて見ねえな。己らア兄貴や姉貴に顔が向けられねえんだからな。

父親。よし/\大丈夫だ。如何してお前の苦勞するのを見ちや、己れだつてそんなに氣を弱くしちやアみられやしねえ。だがな豊、お前氣を悪くしちや困るがな、お前、もしもあの女が氣に入つてゐるなら、家へ入れてやつた方がいいよ。よくいひ聞かしてやりやア分らねえ女でもないんだからな。なア豊。己らはもう老人だ。ちつとやそつと邪魔にされたつて當前だと斷念らめて居るんだから、なア、眞實の總領にだつて娘にだつて邪魔にされぬいた己だ。末ッ子のお前がこんなに孝行にしてくれるんだもの。その嫁ぐらみに少しぐらゐ邪魔にされたつて己らは決してお前を何とも思やしねえ。決して思やしねえから、少しでもあの女が可哀さうだと思ふなら、も一度呼びかへしておやり、よく/\不可なけりや、己らは何處へでも行くから。

豊之助。お父さん後生だ。お前頼むからそんな事言はねえでくんna。己らも

しお前に出てゞも行かれた日にや。そオら見ろ。立派な口利いて引取つたくせしやがつて、親に怪我させてまで女にのろけて居やアがるときつと彼奴等は言ふんだ。それぢやお前、威張つて引きとつた己れの顔の立て所がねえから、ねえお父さん。もうそんな事は云わねえで家に居ておくれ、頼むから、己ら、おつななんかに、何で未練があるもんかな。お父さんがもし入れでもすりや、己らは全く出て行つちまふ積りだから。

父親。よし／＼。ぢやア、まア面倒でもお前に死水はとつて貰うよ。

豊之助。縁起でもねえ事言ひなさんな。ぢやア、己らア行つて來るから氣をつけてゝ吳んねえ。まさかもう來もしねえと思ふけれども、いつかのやうな事もあるから、いゝかい、しつかりしてゝ吳んねえよ。

父親。大丈夫だ。心配してねえで行つて來な。

豊之助。ぢや急いで行つて來ら。(奥へ行きかけてまら立止り) それから袖ちやんがお母親さんと來るかも知れねえから、もし來たら待たしといで吳んねえ。今夜お店へ一緒に行く筈だから。

父親。(嬉しげに)ぢやア、いよ／＼上手く行くのかな?

豊之助。うむ。大體の話は定つているんだがね。大旦那のお内儀さんが一遍本人を見てえつて言ふもんだから、本人には夫と言はずにお店でお祭の餘があるつて事で呼ぶ筈になつてゐるんだ。

父親。さうか。夫や好かつた。何でも清元の御師匠さんとかで若旦那はあの子を見染たんだつてな。お母親さんは堅いし、兄さんはしつかりものだし、お店にや好いお嫁さんだ。

豊之助。さうよ。若旦那もあれでなか／＼今時の學問もあつて商賣だつて抜目がねえんだから、袖ちやんも幸福者さ、ぢや行つて來ら、己ら水口を閉めて、裏から出てゆくからな。店の方を頼んだぜ。

父親。あゝ、ゆつくり行つて來な。

豊之助奥へ入る、やがて水口の締る音す。下手露路口よりお袖。島田に結ひて人品なる嬾風。よそ行のなりにてめりんすの風呂敷包を持つて出づ。

お袖。(店を覗きて)をぢさん。

父親。(寝轉びて居たるが起き上りて)よう、お袖ぢやん。これは奇麗だ。

お袖。いやなをぢさん。

父親。まアお上りなさい。お母さんは?

お袖。(店先へ腰かけて)今ね、お客様があるから一足先へ豊さん處まで行けつていふのよ。

父親。おや／＼。さうですかい。まアお上り。

お袖。此處で澤山。今ね(と露路を指し)其處で豊さんに逢つたわ

父親。あゝ一寸湯に行きましたよ。

お袖。(心細げに)ねえをぢさん。豊さんのお店つてどんな處?大きいの?  
父親。さア大して廣くもないがね。お庭なんかあつて。なか／＼凝つてます  
よ。

お袖。さう?大旦那だのお内儀だの、若旦那だの、番頭さんだの、種々な人  
が居るですねえ。

父親。そりや居ますよ。今日はお客様をするんですからね。

お袖。でも私。餘り餘處の家へ行きつけないから。いやだわ。誰も居ないと  
好いいんだけれども……

父親。アハ……、それぢやお客様が困りますわ。

お袖。私は困らないわ。

父親。アハ……。

お袖。でもね。お芝居はあるんですつてね。番頭さんや小僧さんの。

父親。さうかな。あつしやア知りませんよ。お袖ちゃんは芝居は好きですか  
い?

お袖。えゝ好きよ。でもあたし、めつたに見た事は無いの。夫も歌舞伎座つ  
きり知らないのよ。豊さんのお女房さんの事をみんなが河合に似てるつ  
て言ふけれど、あたし河合なんて知らないわ。でも名字を言つたりす  
ると何だか曾社の人見たいね。

父親。ハ・・さうですね。だがお前さんは大變清元が上手だつてな。ひとつ  
今度おぢさんにも聞かしておくんなさいよ。

お袖。ちつとも上手かないわ。お店の若旦那はそりや上手!

父親。ぢや、袖ちゃんが三味線を彈いて、若旦那に語つて戴きたいな。

お袖。あたしなんかの三味線ぢやとても駄目よ、上手すぎるんですもの。

父親。あつしやアまだ一度もお目にかゝつた事は無いが、どんなん方だな?

お袖。どんなん方つて、矢張り男の人だわ。

父親。アハ・・女の若旦那があるかな。

お袖。いや、あたし、をぢさんは揚足ばかり取るんですもの。

父親。そんなに張れぢや、お嫁の貰ひ手がなくなりますぜ。

お袖。いゝわなくたつて。

父親。夫では一生兄さんの厄介者かな。

お袖。一生でも二生でも兄さんは厄介なんかにしやしないわ。

父親。兄さんはしないでも、今にお嫁さんが來りやお袖ちゃんは鬼千匹だか  
らな。きつと厄介者だ。

お袖。あらまだ兄さんは學校へ行つてるぢやありませんか。お嫁さんなんか  
貰つちや可笑しいわ。

上手の細き露路よりおつな、銀杏がへし、意氣な浴衣がけにて黒縫子の

帶の間に紅絹に包みたる剃刀を差して豊之助の店を密かに覗う。

父親。アハ・。今は貰はなくとももう直きださ。

お袖。直きぢやないわ。

父親。まだ／＼と思つて居たお前さんでももうお嫁さんだからな。

　　おつなや、氣色をかへて聴耳を立つ。

お袖。あたしだつてお嫁さんなんかにならないわ。

父親。アハ……。まアお上り、其中には豊も歸るし、お母さんも見えや  
　　うから。二階に行つてお茶でも呑まう。大分蒸して來たから、二階へお  
　　出で、少しさは涼しいから。

お袖。お母さんは如何したんでせう。

父親。直きに來るさ。さア、まア上つておいでなさい。

　　お袖風呂敷包を持ち、父親に續いて二階へ上る心にて奥へ入る。おつ  
　　な。そつと露路を出で嫉ましげに奥を覗く。下手に足音す。おつな露路  
　　へ隠る。下手の露路より豊之助。湯上りの心にて石鹼と、手拭とを持ち  
　　て出づ。

豊之助。(店を見て)お父さん。今歸つたよ。(お袖の下駄を見て)袖ぢや  
　　ん來てるんですかい?

　　返事なし。豊之助店先に腰を下す。おつな露路より出づ。

おつな。(聲を忍びて)豊さん。

　　豊之助振り返り。ハツとして立上る。

おつな。お前さん氣が變つたのかい?

豊之助。(店を見返りておつな側へ寄り)まア待つてくれ。

　　と豊之助の店へ上らむとするをおつな押へる。

おつな。お前逃げるのかい?

豊之助。(強く)逃げやしねえやな。

　　おつな手を離す。豊之助奥を覗きて再び店先へ下りる。

豊之助。親父は二階だ。

おつな。二人は二階だとお言ひな。お前さんも優しいお嫁さんが定つておめ  
　　でたうございますよ。

　　おつな口惜しげに涙をぬぐふ。

豊之助。詰まらねえ事言ふぢやねえか。いつ己らが女房なんぞ貰つたんだ。

おつな。澤山お隠しよ。どうせお袖さんはあたしよりも年は若し、綺麗なん  
　　だ。

豊之助。静かに言ひねえ。そんな馬鹿な事言ふもんぢやありやしない。あり  
　　やお店の若旦那の處へ行く人ぢやねえか。

おつな。馬鹿におしでないよ。お店ともあるべきものが。あんな處の娘を貰

ふもんかね。

豊之助。たとへどんな處の娘だらうが氣に入りや貴わねえとは限りやしねえんだ。やつかみも大概にしろ。

おつな。あゝ私はどうせやつかみ性だよ。そんな事で私をごまかさうたつて駄目だよ、今夜お前さんは袖ちやんを連れてお店へ行くんだらう。なんつたつて知つてるよ。お店からもお嫁さんを連れて來いつて向ひが來たつてぢやないか。

豊之助。夫がお前の思ひ違ひなんだ。

おつな。思ひ違ひなものか。さつきも聞いてりやア、お父さんもお嫁のなんのつて私は口惜しいよ。お前さんはもうほんとに私を捨てるつもりなんかい？

豊之助。己れの心はお前も知つてゐ筈ぢやねえか。

おつな。だつてお前さんは、今度こそは如何しても入れない積りだつてをばさんに行つてよこしたぢやないか。

豊之助。お前、また何だつてあんな者を遣すんだな。夫ほどお前早く話が定めてえのか？

おつな。(やゝ安堵せるごとく)さう言ふ譯ぢやないんだけれどもね、お前さんのやうな男にや。何かしら私を思ひ出すやうなものを見せて置かぬきや、氣が長いんだもの。心配で心配でなりやしない。今度だつて、きつと何とかするからつてお言ひだから歸つたんだよ。もう三月にもなるのに何とも言つて來ちや呉れないんだもの。お負けに私に内證で家中で越して終ふんだもの。

豊之助。そいつア仕方が無やな。お店からはお店の傍へ來いつて言ふし、親父も彼處は越してえつて言ふんだから。

おつな。ぢやアお前さんはお店とお父さんの言ふ事さへ聞いてりや好いんだね。

豊之助。さう言ふ譯ぢやねえけども、親父の氣に染まねえ家に片時だつて住んでりや不孝ぢやねえか。

おつな。ぢやア若し、私が此處の家を探し出す事が出來なくとも平氣なんだね。

豊之助。さうぢやねえけれどもさ。だつてお前他國へでも越しやアしねえし同じ町内ぢやねえか。

おつな。だつてこんな露路の中ぢや運が悪けりや探し當てる事は出來ないかもしれないぢやないか。

おつな悲しげに涙をこぼす。

豊之助。だつたつてお前親父が……

おつな。お前さんは二言目には親父親父つて言ふけれどもね。お前さんはそ

んなにも親が大切なのかい。自分の好きな女房を振り捨てゝもあのお父さんは夫ほどまでに大切なのかい？

豊之助。さうだ、大切だ。己ら自分の身を捨てゝもあの親父が大切なんだよ。己らは何故お前が己れの萬分の一も親父の事を思つてくれねえのかと思つて、口惜しくつてなりやしねえ。

豊之助涙を含みておつなの顔を見る。

おつな。あゝ何故。あたしにはお前さんのやうな優しい心を持つ事が出来ないんだらうね。何でもない事ぢやないか。あの袖ちゃんの様におとなしくやりや好いんだもの。

豊之助。さうだ。さうさへすりや好いんだ。

おつな。(何かを想像するやうに)あの、何と言はれても、どんな氣に染まない事があつても、ぢつとして耳を閉いで……あゝ私には小ぢれたくつて出来ない。

豊之助。する氣が無えから出来ねえんだ。己らだつてお前に袖ちゃん位の優しい心がありや何も好んで別れるたア言やアしねえんだ。

おつな。ぢやお前さんは私を嫌つてるんぢや無いんだね。

豊之助。當前ぢやねえか。

おつな。あゝ嬉しい。ぢやアお父さんの前だけでもあんな事ををばさんに言つたんだね。

豊之助。分かりきつてるぢやねえか。

おつな。ぢやア、私と此處を逃げておくれ。

豊之助。(驚きて)馬鹿な事を言ふな。親を捨てゝ女房と家を出られるもんか。考へても見ろ。

おつな。だつてお前さん。此儘にしちや。きつとお父さんはお袖ちゃんをお嫁にすると言ふだらうぢやないか。

豊之助。何を言つてるんだな。ありやお店の……。

おつな。嘘だよ。あんな優しい人があるのにと思つて、きつとお父さんは私を憎むだらう。

豊之助。何もお袖ちゃんが特別優しい譯ぢやありやしねえんだ。お前さへ當前の女になつてくれりや好いんだ。

おつな。今迄にだつて何度も何度もあたしは當前の女になれるつもりで歸つては来るんだけれ共。なぜ私より外の女は私よりも優しいんだか。あたしはもう自分で自分に愛想がつきて居るんだよ。さうかと言つて、如何してもお前さんに別れぢやア。あたしは淋しくつて淋しくつて、暮しちや行かれないんだから、お願ひだお金丈の事なら、如何にでもしてお父さんの世話はするからさ。さア直ぐに逃げておくれ。

豊之助。そんな事は出来やしねえよ。

おつな。それぢやア私は如何したら好いんだらうねえ。

豊之助。親父の言ふ事なら、どんな事でもするやうな女にならなくちや、とても添つて行く事は出来ねえのだ。

おつな。ぢやアお前さんは?……

おつな、きつと豊之助の顔を見る。二階にてお袖の聲す。豊之助無理に  
おつなを連れて上手露路に入る。お袖。奥より出づ。父親も續く。

お袖。あたし見て來るわ。御母さん如何したんでせう。

父親。うむ。さうだな。豊も如何したのか。今聲がしたやうだつたがな。

豊や、……返つたのかな。近處ぢやみんな祭に行つてしまつたし……豊  
や、豊ぢやねえのかな。

お袖。石鹼も手拭もあるのになんだか變ねえ。

豊吉上手露路より出づ。おつな忍ぶ。

父親。なんだお前、そんな處に居たのか。何をしてたんだ。

豊之助。なアに溝板が外れさうになつてたから、又誰か落ちでもすると不可  
ねえと思つてよ。

父親。さうか。(豊之助の顔を見て)したがお前、やつぱり顔色が悪いぜ、  
如何したんだらう?

豊之助。なアに、どうもしやしねえがどうも肩が凝つて/＼しやうがねえの  
さ。

父親。其奴は不可ねえな。餘り氣分が悪いやうぢや店へも行けめえな。

お袖。ぢやア私達も止ませうか。

豊之助。其奴ア不可ねえ。お袖ちやんの爲に行くんですからね。ぢや斯うし  
ませう濟まねえけれ共お父さんに己らの代理をして貰はう、ね袖ちやん  
好いでせう?

お袖。でもをぢさんに惡かなくつて?

父親。なアにあつしやア掛ひませんがね。

豊之助。ぢやア頼まア。別に面倒な事はねえから、よく己らの事を言つて、  
急に斯う斯うだからつてね。尤も直りしだいに己らも店を閉めてゞも行  
くつもりだから袖ちやんの御母さんを誘つて、兎も角も出かけて呉んね  
え。

父親。ぢやアさうしようかな。然しお前一人で大丈夫か。

豊之助。大した事はありやアしねえんだ。

父親。夫ぢやア一寸羽織を引かけて來よう。

父親奥へ入る。

豊之助。袖ちやん。お店へ行つたら。お内儀さんへどうぞ宜しく言つておく

んなさい。どんな人が来て居ないとも限らないから。餘り笑つたりなんかしちや不可ませんぜ。

お袖。あらさう?……でもあたし、もし笑つたら如何しませう。

豊之助。ハハハ只笑ふ位構ひませんよ。

おつな覗く。奥より父親出づ。おつな再び忍ぶ。父親奥より下駄を持ち出す。豊之助父親の下駄を取りて並べてやる。

父親。どうも憚り。ぢや袖ちやん出かけませう。お前暫く横にでもなつて居ねえ。ゆつくり休んで夫から來ると可い。

豊之助。うむ、直きに行くから心配しないで行つてゝ呉んねえ。通りが隨分人が出るから、氣を付けてつてお呉れ。樽みこしが危ねえからな。

父親。よし / \ 成丈横町を行かうよ。

豊之助。なアに大通りの方が好いよ。袖ちやん御母さんに宜しく言つて下さい。直に行きますから。

お袖。ぢや、お先へ。

父親。早く横になつた方が好いぜ。

二人下手露路より去る。上手露路よりおつな出づ。

おつな。如何してあゝあの人達は仲良く出来るんだらうねえ。憎らしい、石でも投つてやり度いよ。

豊之助。馬鹿な事をしちや不可ねえ。よその娘に怪我でもさしたら如何するんだ。

おつな。だつて餘りいま / \ しいんだもの。

豊之助。いま / \ しいのは手前び心ぢやねえか。如何してお前はさう氣が荒くなつたんだらうなア。

おつな。あたしの氣の荒くなつたのはお前さんの爲だよ。

豊之助。なんだと?己れがお前の氣を荒くしたんだつて?

おつな。あゝさうぢやないか。今更になつて叱言を言ふ位なら、なぜ始めつからやかましく言つて呉れなかつたの?お父さんが來る前まではお前さんあたしに向つて氣が荒いなんて言つた事は無いぢやないか。あたしだつてこんなに氣のいら / \ した女ぢやなかつたんだよ。きが荒くなつたと言ふのならお前さんがさしたのだよ。あたしはお父さんが來る前までは少しも氣兼も入らなかつたし、思ふやうな事を云つて思やうな事をして居たのだよ。夫でもお前さんはいつでも機嫌よく叱言なんか言つた事はなかつたぢやないか。夫が、お父さんが來てからといふものは、あゝしちや不可ない、かうしちや不可ないつて、叱言は言ふし機嫌は惡し、朝から晩までお父さんお父さんで、あたしはもう居るんだか居ないんだかしれなくなつて終つたんだもの。たまにゆる / \ 話しがしたいと思つても、お父さんが一寸咳でもすりや、お前さんは直ぐ飛んでつて終ふ

んだもの。一處に行き度い處があつても、いつでもあのお父さんの爲めに駄目になつてしまふんだもの。……あたしはあの人の来るまでは一度もお前さんに押へつけられた事はないのに、あの人人が来てからと言ふものは、あたしはいつが日にも自分が自分らしいと思つた事は一度もありやしない。いつでも、\小さくばかりされて居るんだもの、あたしは今更になつてそんなにされる位ならはじめつから押さへつけて居て貰ひたかつたんだよ。あたしはお前さんの處へ來までは酒呑みの親父と、意地の悪い繼母にかゝつて居て、一日だつて一分だつて樂にした事はありやしない。年が年中くだと叱言の間に挟まつて小さく小さくなつて居たんだよ。夫がお前さんの處へ來てからは、急に大きくなつたやうな氣がしたのだ。全で、寒い荒野から、好い心持に暖かい奇麗な野原にでも來たやうな氣がしたんだよ。たまに寒い處へでも歸されでもする事なら、夫も運だと思つて絶念らめられない私でも無かつたのに、さん／＼心持の好い野原に置いて置いてもう寒い味なんか忘れてしまつた時分に、また急に其處を追つぱらうはうとしたつて、もう私にはそんな寒い處へ置かれて我慢する丈の力はなくなつてしまつたんだよ。私は少しでも荒野に居た時分にもつと好い野原へ行きたいと思つて居やしなかつた。思つたかも知れないけれども、もうすつかり絶念めて居た處へお前さんが來て、無理に好い處へ引き出して呉たんぢやないか。今更あたしをそんな處へ歸すんなら、あたしの身體はこゝえて死ぬばかりなんだ。先のあたしなら、夫も堪えられやうけれども、もう今のあたしにさうしろよ言つたつて夫は無理だ、あたしは如何してお前さんと一處に居ようと思つたから、泣いても見たの、さうしてお父さんからお前さんを取戻さうとしたけれどもいけなかつた。それからあたしはあはれて見たわ、それでもお前さんはお父さんの方ばかり見て、振り向いても呉れない。これではとてもお父さんは居たんぢや駄目だと思つたから、あたしは如何してお父さんに當つて見たけれども、お父さんは少しもあたしに逆らつて呉ないんだもの。もうあたしはぢれつたくつて、如何したらお父さんが出て行くやうになると思つた?。夫もみんなお前さんの心を取り戻さうと思つたからした事だもの。あたしは少しも悪いと思つて居ない。お前さんを取り戻し度い爲にあたしはお父さんが憎らしくなつたのだよ。夫だのにお前さんは少しもあたしの心を察してくれないで、あたしばかりを責めるのだもの。そんなにあたしを責めたければ、何故はじめからあたしを攻めて呉れなかつたの?! ……あのお父さんさへ居なければとあたしは思ふよ。あたしは誰にも彼にもあのお父さんをいちめて貰ひ度い、優しくして貰ひたくない……

おつな、急に聲を放つて泣く。

豊之助。お前のいふ事にも理窟はある。けれども、お前は自分の言ふ事ばか

りを耳に入れて人の言ふ事には少しも身を入れてくれないので。なぜさうお前は片寄つた心ばかりを持つて居るのだ。お前は少しもお父さんを如何いふ人だと思つて見た事もねえんだ。

おつな。少しも無いよ。お前さんを取つてしまつたやうな人に優しくする譯が無いんだもの。

豊之助。又さう言ふ分らねえ事を言ふ。お前がいつまでもさう言ふ心で居るんぢや、己らはいつまでゞもお前と一處になる事は出来ねえ。

おつな。お前さんは如何してもお父さんが来てからつてもの、そんなに氣が強くなつてしまつたの? どうしもあたしにや、お前さんが前のやうにあたしの事を思つてるとは思はれないよ。

豊之助。お前は思つても見ねえのだ。分らねえのだ。

おつな。どうしても分らない。分らない。分らない。

おつな。首を激しく振つて泣く。

豊之助。しツ。誰か来る。來い。

二人再び上手の露路へ隠る。下手の露路より小僧爲吉出づ。

爲吉。(店へ來て) ヘイ御免。豊さんお内儀さんがね、待つてますよ、早く來て下さいつて。豊さん、豊さん。(店へ手を突きて奥を覗き紙に包みたる以前の櫛を拾ふ) さつきの櫛だな。三十三枚か。(思ひだしたやうに) 豊さんは居ませんか。死んだんですかい。いやになつちまふなア。お嫁さんを連れて来て下さいつて待つてますよ。……(店へ上がりて奥の障子を開けて見る) 誰も居ないや。ぢや出かけたんだらう。やれ/\御苦勞さまだ。

櫛を店へ放り出して下手へ去る。暫くして豊之助顔色蒼ざめて上手露路より出づ。おつな其袂に縋り居る。

豊之助。放して呉れ。もうお店へ行かなきやならないんだ。

おつな。いやだ/\袖ちやんにまで馬鹿にされるのは嫌だ。

豊之助。なぜお前はさう分らねえんだらう。ありや若旦那のお嫁さんになる人だつてあんなに言つたぢやねえか。嫉妬も好い加減にしねえな。放せ。

豊之助振り拂ふ。おつな轉びながらなほ袂を離さず。

おつな。豊さん。後世だ詫まるから今日はお店へ行かないでお呉れ。今日丈行かないでゝ呉れゝば、あたしきつと優しくして見せる。死ぬ苦しみをしても優しくするから。……

豊之助。夫はお前の奥の手だ。夫にやアもう幾度も騙されて居るんだから駄目だ。

おつな。そんな事を言はないで豊さん。詫まるから詫まるから。

大地へ頭をつける。

豊之助。おつな。そんな事はしねえで呉れ。己は如何する事も出来やしねえ。

豊之助勞れはて、店へ腰を下す。ふと其處にありたる櫛をとりて、  
豊之助。さア之で髪でも梳いて今日丈歸つてくれ。さうしてお前もかう云ふ  
縁だと絶念めて、お前が己を思つてゐるなら、どうぞ己れは迎ひに行くま  
で待つてゝ呉れ。さうだ、この櫛は近頃になく己れの氣に入つた出来な  
んだ。之をお前に預けて置くから。な。夫を己だと思つて大切にしてゝ  
呉んな。え、おつな。

豊之助。おつなのは髪に櫛をさしてやる。

おつな。(泣きながら)あたしは。今日は死んでも歸らない。

豊之助。死んでも?

おつな。あゝ!覺悟はして來たんだよ。

豊之助暫く考へ。

豊之助。駄目だ。そんな事言つてももう己にやお前がよく分つてゐるんだか  
ら。頼むから今日は歸つて時を待つてゝ呉れ。己れはお前に無理にお父  
さんの守をして呉とは頼まねえ。夫を無理にさせようとしたのは己れが  
間違つて居たんだ。お前が無理な頼みを聞いて呉れなくともいゝ時が來  
たらきつと迎ひにゆく、己れだつて位牌になつた親父にまで優しくしろ  
とは言やしねえんだから。

おつな。そんな事言はないで豊さん。決してもう手は出さないよ。もし出しだ  
たら七生まで縁を切られても言分は無い。もしも右の手でお父さんの身  
體へ觸つたら、左の手であたしは死んで見せるよ。決して嘘は言はない  
から、ねえ豊さん。

豊之助。駄目だ。今更そんな事を言つてももう遅いのだ。なぜ、今詫まる  
と言ふ心をあの時に出して呉れなかつたのだ。お前はあの時己れが泣いて  
頼んでも、親父を突いたその手を衝いてくれなかつた。己れは好い、  
夫でも好い。お前が悪い事をしたと思つてゐる事を知つてゐるから夫でも好  
いけれ共。親父に怪我させるやうな女を、幾ら、己れが好きだからと言  
つて家に置いとく事が出来るか。夫でなくさへ鶴の目鷹の目の兄弟の耳に、  
もしそんな事でも這入つて見ねえ。威張つて引きとつて來た己れの  
男が何處で立つんだ。

おつな。いゝえ。詫まる、詫まる。きつとかう手をついて詫まる。

おつな口惜しげに地へ手をつく。

豊之助。もう遅いのだ。今下げる頭をなぜあの時下げて呉れなかつたんだ。

おつな。豊さん。

行かむとする豊之助におつな縋りつく。

おつな。お前さんは如何してさう氣が強くなつてしまつたんだい?

泣く。

豊之助。如何してなつたのだと考へて見ろ、己れはもうお前に何度騙されて居るんだ。その度に己らは親父には苦勞をかけ、兄弟にやア笑はれて居るんだ。夫でも今迄は我慢もして居たんだ。兄貴も姉さんも夫は親父を酷い目に合した。けれ共まだ一度だつて親父の身體に手を出した事は無いのだよ。立派に世話をすると言つて引取つた己れの女房が、親父の身體に疵をつけても己れに氣に入つた女房だからと言つてお前を家に置いて、己れは何處へ向いて己れの頭を上げる處があるんだ。己れは強くなり度い。さうしてお前を押へつけてやりたいと思つてゐるのだ。お前の氣を荒くしたのが己れなら、己れをこんなに強くしたのもお前だ、己達はお互になり度くもない身の上になつてゐるんだ。親父を無事に見送つてしまはねえ中は如何しても己はお前と一處になる事は出来ねえ。

おつな、一度頭を上げて帯の剃刀を掴み、走り出さんとす。

豊之助。お前血相變へて、何處へ行くんだ。刃物なんか持ちやがつて。

おつな。お父さんさへ居なけりや二人は一處に居られるんだもの。

豊之助。(ひしと捕へて)手前は氣でもふれたのか。

おつな。あゝ氣もふれる、鬼にもなる、あたしはもうお前の家を三度も出て居るぢやないか。その度んびに家の母親やお父さんはもう／＼勝手な事ばかりいふぢやないか。夫でも私はお前さんのお父さんろ睨めくらしてよりは我慢も出来たんだよ。でももう三度にもなつちや、だれもなんとも言つちや呉ねないのだ。あたしやアもう家にも居られなくなつてしまつたんだよ。もうどうせお前さんが置いてくれなきや死んでしまふあたしだ。お父さんを殺してゞも好い、一日でも一時間でもお前さんと元のやうに二人きり暮してからあたしは死ぬ。男に捨てられたみぢめな女で死たくはないのだよ。

豊之助。人を殺して手前一分でも安穩に暮せると思つて居るのか。

おつな。? ……

豊之助。たとへ、夫が知れないにした處が、親を殺した女と一秒でも己れが一處に住めると思ふのか。

おつな。あゝ……

豊之助。放せ、人が來ると悪い。之を放せ。

豊之助剃刀を取らんとすれどもおつな必死となつて離さず、ぢつと

豊之助の顔を見詰む。遠くにみこしを揉む聲す。

豊之助。如何したんだ。氣を落つてくんねえ。如何とも話をつけるから、な、おつな、人聲がする、おい放さねえか。

だん／＼に人聲が近くなる。

豊之助。おいみこしが来るんだ。危ないから放せ。人が見る。

おつな瞬きもせず豊之助を見詰む。

おつな。豊さん。

豊之助。なんだ。

おつな。二人でお父さんの居ない處へ行かう。

豊之助。え？

おつな突然豊之助を抱へて脇腹をさす。二人で重なりて倒る。一段

近くなりたるみこしの聲再び遠くなる。二人半ば起き上る。

おつな。豊さん。堪忍しておくれ。

おつな、豊之助を抱きたるまゝ乳の下を貫く。みこしの聲やゝ遠くなる。

静かに幕

# *Asas brancas, um conto de Yuriko Miyamoto*

*Karen Kazue Kawana*<sup>1</sup>

**Resumo:** Yuriko Miyamoto (1899-1951) nasceu em Tóquio como Yuri Chūjō e teve seu primeiro conto, “*Mazushiki hitobito no mure*” (“Um bando de pessoas pobres”, 1916), publicado quando ainda era adolescente. Seus textos, em geral, possuem grande conteúdo autobiográfico e trazem uma grande preocupação em denunciar e conscientizar as pessoas sobre as injustiças e as desigualdades sociais. Ela é conhecida como autora de literatura feminista e proletária no Japão, no entanto, o texto traduzido aqui traz uma faceta um pouco diferente dessa autora, pois trata-se de um conto ficcional, curto e mais sentimental.

**Abstract:** Yuriko Miyamoto (1899-1951) was born in Tokyo as Yuri Chūjō and had her first short story, “*Mazushiki hitobito no mure*” (“A bunch of poor people”, 1916), published when she was still a teenager. Her texts, in general, have a strong autobiographical content and are very concerned with denouncing and raising awareness about injustices and social inequalities. She is known as an author of feminist and proletarian literature in Japan, however, the text translated here presents slightly different characteristics of this author, as it is a fictional and more sentimental short story.

## Sobre a escritora

Yuriko Miyamoto (1899-1951) nasceu em Tóquio como Yuri Chūjō. Seu pai era um arquiteto formado na Universidade Imperial de Tóquio, atual Universidade de Tóquio, e sua mãe, Yoshie Nishimura, era filha de Shigeki Nishimura, um pensador e educador que desempenhou um papel importante na reestruturação do sistema educacional japonês durante o período Meiji (1868-1912). Ela recebeu

---

<sup>1</sup> Doutoranda do programa de Teoria e História Literária do IEL/Unicamp.

uma educação privilegiada e começou a escrever na adolescência. Seu primeiro conto “*Mazushiki hitobito no mure*” (“Um bando de pessoas pobres”) foi publicado na prestigiosa revista *Chūō Kōron* em 1916. Nele, Yuriko narra a experiência de uma jovem que se choca com a condição dos moradores de um vilarejo e procura ajudá-los, no entanto, seu projeto acaba sendo frustrado. Essa publicação a tornou conhecida, e ela deixou a universidade feminina que frequentava para se dedicar à escrita.

Em 1918, Yuriko acompanhou o pai a uma viagem aos Estados Unidos e permaneceu no país sozinha para assistir a aulas como ouvinte na Universidade de Columbia. Foi nesse período que ela conheceu seu primeiro marido, Shigeru Araki (1884-1932), pesquisador de línguas persas antigas, quinze anos mais velho, com quem se casou contrariando a vontade da família. O casamento, porém, revelou-se decepcionante para a jovem Yuriko, e o casal se separou quatro anos depois, quando os dois já haviam retornado ao Japão. Essa experiência é narrada no romance *Nobuko*, serializado entre 1924-1926.

Yuriko passou a viver com a tradutora do russo e editora Yoshiko Yuasa (1896-1990) depois de sua separação. Esta última foi à União Soviética para aprofundar seus estudos em 1927, e Yuriko a acompanhou. As duas passaram três anos no país e, ao retornar, Yuriko entrou para o Partido Comunista Japonês, já na ilegalidade. Ela, Kenji Miyamoto (1908-2007), com quem viria a se casar, e o escritor Takiji Kobayashi (1903-1933) integravam a Associação Artística Proletária Japonesa e escreviam textos nos quais apresentavam as ideias socialistas e incentivavam os trabalhadores a se organizar e a lutar por seus direitos. O Japão se militarizava e se encaminhava para a Segunda Guerra, vozes dissidentes eram reprimidas. A prisão de membros da esquerda era uma constante na década de 1930. Yuriko foi presa pela primeira vez dois meses após seu casamento com Kenji, em 1932, sendo detida diversas vezes até 1942, quando sofreu uma insolação e quase morreu na prisão. Kenji Miyamoto foi detido em 1933 e passou doze anos encarcerado, sendo libertado apenas ao final da Segunda Guerra. Tajiki Kobayashi morreu em circunstâncias suspeitas pouco depois de sua prisão em 1933. A repressão e a censura foram intensas nesse período.

Escritora, intelectual, socialista, crítica. Yuriko Miyamoto foi uma escritora preocupada com a emancipação feminina sem nunca perder o coletivo de vista. Ela dedicou sua escrita a denunciar e a conscientizar a sociedade, especialmente as mulheres e os trabalhadores, sobre as injustiças a que estavam submetidos, instigando-os a refletir e a lutar para melhorar sua condição. Sua obra é multifacetada, possui grande conteúdo autobiográfico e pode ser dividida em

algumas fases: a da juventude, que se estende até sua ida à União Soviética em 1927, quando seus textos já refletem uma preocupação com as questões sociais, especialmente em relação às mulheres, cuja liberdade é tolhida e desencorajada pela sociedade na qual valores conservadores predominam, mas na qual textos de ficção propriamente dita ainda se mesclam a textos de teor de crítica social com elementos autobiográficos. O romance *Nobuko* é sua obra mais conhecida desse período. A fase seguinte compreende os anos posteriores a seu retorno ao Japão, e se estende até o final da Segunda Guerra, na qual ela escreve textos para a educação e a conscientização das massas e também textos mais jornalísticos e de crítica literária à medida que a censura governamental se intensifica; por fim, seus textos do pós-guerra trazem uma escritora que procura afirmar os valores democráticos, denunciar os problemas da sociedade e a destruição provocada pela guerra, os romances *Banshū Heiya* (*Planície de Banshū*, 1947) e *Fūchisō* (*Ervas ao vento*, 1947) são desse período. Seus dois últimos romances *Futatsu no niwa* (*Dois jardins*, 1948) e *Dōhyō* (*Pontos de referência*, 1950) retomam a vida de Nobuko, protagonista do romance homônimo e *alter ego* da autora, de certa forma, eles encerram a narrativa da jovem bem-nascida que se transforma em intelectual e escritora preocupada com questões sociais.

Yuriko morreu em consequência de uma meningite em 1951. A luta pela independência feminina e por justiça social marcam fortemente a sua obra.

## O conto e a tradução

O conto “*Shiroi tsubasa*” (“Asas brancas”) foi publicado na revista *Kindai Fūkei* (*Paisagem Moderna*) em fevereiro de 1927, antes da partida de Yuriko para a União Soviética e, portanto, ele é anterior ao seu engajamento com a literatura proletária propriamente dita. Trata-se de um conto mais “literário” da autora, já que seus textos, em geral, têm caráter mais “engajado” e “jornalístico”. Ele traz a história de um pombo que perde a esposa certa noite e narra sua tristeza. Embora o texto seja curto, ele apresenta várias “quebras”, ou espaçamentos, que foram mantidos. Também procurei observar a pontuação das frases, evitando aglutiná-las ou alterá-las em demasia.

Acredito que a questão que causou maior dúvida foi em relação a qual substantivo usar para a ave, “pombo” ou “pomba”, já que ambos são epicenos e servem para os dois gêneros. Prefezi “pombo”, já que o macho é mencionado mais vezes. Como os substantivos em japonês não possuem marca de gênero, a tradução ficou mais próxima do texto de partida nesse sentido, já que a autora também emprega

“pombo-macho” e “pombo-fêmea”, ou apenas “macho” e “fêmea” em algumas instâncias. Precisei “inventar” algumas variações para representar os sons emitidos pelos pombos e acompanhar as variações presentes no original. Optei por traduzir “乙乙” literalmente por “aqui” nas passagens em que esse déitico aparece, pois ele costuma assinalar a inserção do narrador no *locus*, algo comum nas narrativas em japonês, mesmo que isso cause certo estranhamento na tradução. No mais, não teria outras observações dignas de nota a fazer.

### **Asas brancas**

Yuriko Miyamoto

Certa tarde, o pombo macho entrou primeiro no ninho de madeira. Ele se instalou timidamente a um canto e chamou a fêmea. A fêmea veio. Ela pousou no poleiro depois de olhar para dentro inclinando a cabeça na entrada. Eles se aproximaram e aconchegaram os corpos um no outro.

Ainda estava claro do lado de fora. O céu a oeste brilhava com particular intensidade devido aos resquícios do pôr do sol que iluminavam a borda recortada de uma nuvem pesada e o telhado de uma casa com ar de palhoça no horizonte aberto. Uma fileira de carvalhos bronzeados cintilava com reflexos quentes, mas a água do pequeno riacho sob ela, já sonolenta, tinha uma tênue e fria opacidade. O som dos arados dos seres humanos que terminavam o trabalho e o frêmito dos animais de criação podiam ser ouvidos por todos os lados do campo acompanhado de uma ligeira cerração vespertina.

Aqui, no entanto, prevalecia a tranquilidade silenciosa e acolhedora de uma noite que caía com grande precocidade. À vontade, sentindo o prazer de sono, o pombo macho arrulhou docemente:

— Gruuuuu!

A fêmea levantou a perna delgada e coçou o lado da orelha com graça. Então se aconchegou ainda mais ao macho. Com as cabeças coladas uma na outra, como haviam dormido centenas de noites desde que eram dois filhotes, era assim que procuravam dormir.

O pombo macho acordou no meio da noite com uma sensação estranha. A fêmea não estava ao seu lado no poleiro. Ela estava na parte de baixo. O som suave e querido de penas sendo ajeitadas vinha dali. Nesse momento, o brilho intenso de uma lâmpada penetrou pelas frestas do ninho. O macho reconheceu a forma alva da fêmea. Ele esticou o pescoço do poleiro e bicou de leve a esposa que, por alguma razão, não estava ao seu lado. A fêmea se mexeu outra vez e emitiu um fraco:

— Grugrugruuuuu!

Como a noite de outono ao seu redor, essa voz estava prenhe de emoção. Movido por uma mistura de tristeza e amor, o pombo macho deu pequenas batidas no poleiro com o bico, procurando fazer com que ela viesse para seu lado. Um leve farfalhar de asas se fazia ouvir de vez em quando, mas, ao final, a fêmea não voltou para seu lado.

O alvorecer iluminou os olhos do pombo. Um grande infortúnio se revelou ao macho, ele caminhou ao redor levantando as pernas bem alto enquanto arrulhava. A fêmea havia morrido durante a noite.

O pombo macho esqueceu a morte da fêmea. Durante o dia, quando o sol brilhou ao ar livre e as florestas longínquas o tentaram com as copas de árvores perenes, o pombo macho voou galantemente em sua direção como uma flecha branca. Entretanto, quando o anoitecer se elevou sobre a esfera terrestre e estimulou seus instintos, o pombo macho sentiu uma súbita solidão. Ele vagou irrequieto ao redor do campo e da sombra da estufa, cujo vidro faiscava com o sol poente, enquanto arrulhava:

— Goruhuu! Goruhuu!

Ele procurou avidamente pela fêmea. Bicou desde o fundo do vaso de ninfeias secas, onde havia apenas barro, até a palha usada na proteção contra a geada. Chamou ainda mais pela esposa, gritando de todas as formas possíveis, ardendo de amor e consumido por uma profunda e solitária tristeza. Quando a escuridão vespertina aos poucos se intensificou, ele entrou sozinho no ninho aos prantos. Cansado da busca, o pombo macho adormeceu em meio às lembranças de centenas de noites. Porém, com dificuldade para dormir, despertava com frequência. Ele deslizava o corpo com suavidade e sofreguidão, mas a fêmea não estava ali, havia apenas as farpas do ninho.

Atônito, o pombo macho chorou. Seu criador notou a solidão do pombo macho e pendurou um espelho ao lado do ninho. À tarde, ele ouviu o armário em que os cereais eram guardados ser aberto. Enquanto ciscava os grãos polvilhados sobre o piso de terra batida da área, o pombo macho se assustou e, de modo involuntário, voou baixo por alguns metros batendo furiosamente as asas contra o solo. O que era aquilo que estava ali? Enquanto ciscava, o pombo macho mais uma vez teve a impressão de que era observado por olhos estranhos. Medo e curiosidade nasceram nele. O pombo macho perdeu o interesse em recolher os grãos. De longe e com muita cautela, ele passou várias vezes diante daquele lugar. O pombo macho arrulhou com inesperada alegria:

— Gruhu! Gruhu! — Sua esposa estava ali, observando-o. — Gruhuh! Goruhuu! Goruhuu!

Sufocado pela emoção, o pombo macho cumprimentou a fêmea. Assim como ele, a fêmea o observava fixamente com olhos calorosos. Inflou graciosamente o pescoço e arrulhou. Embora nossos bicos se toquem, por que minha adorável esposa não se aproxi-

ma? Sua mente parecia enlouquecer com esses questionamentos. Ele se precipitou para o interior do ninho. Com a cabeça batendo no teto, olhou atrás de si. Não viu a fêmea. No entanto, quando desceu ao piso de terra batida da área, não restava dúvida, havia outro pombo ali. O pombo macho esqueceu seu medo e, aflito, arrulhou tocando o bico do outro pombo com o seu.

O criador guardou o espelho, mas o pombo macho não se esqueceu do pombo que accidentalmente havia visto. Ele estava convicto de que aquela era sua esposa. Hoje e no dia seguinte, perseverante, o pombo macho voou pela casa procurando pela fêmea que havia perdido novamente de vista. Muitas alvoradas e crepúsculos se sucederam. O inverno chegou. O entardecer se tornou tão curto que, de súbito, dia e noite pareciam se seguir um ao outro.

Em um desses céleres ocasos, o pombo macho entrou sozinho na casa. Não havia ninguém e a porta de correr da sala estava aberta. Ele sentiu fome. Quando levantou voo para se dirigir ao armário onde estavam os cereais, o pombo macho o viu outra vez, o outro inesquecível pombo. Então abandonou o objetivo inicial de seu voo e retornou, batendo o corpo no tampo da lâmpada apagada que pendia lugub्रemente. Era um lugar um pouco alto. Havia vários objetos no caminho, quando o pombo macho tentou pousar, eles caíram produzindo um ruído incômodo. Porém, como poderia perder de vista aquela que se encontrava ali? O pombo macho arrulhou com uma felicidade cheia de uma paixão ainda mais intensa do que aquela que sentiu quando acreditou ter visto a fêmea pela primeira vez:

— Grugohuu! Grugohuu!

Ele se aproximou do espelho levantando as pernas de felicidade e saudade. Viu a figura alva tão querida também se aproximar do outro lado. O pombo macho continuou a chamar a fêmea com docura e familiaridade, com a mesma voz com a qual a chamou do alto do poleiro algumas noites. Sem se cansar de demonstrar seu amor, ele a tocou com o bico. Mesmo que sua aparência estivesse um pouco diferente, aqui estava a fêmea. Ele não está mais sozinho. Como nas noites que se foram, ele passará as noites de inverno dormindo aqui ao lado dela.

O pombo macho colou seu corpo o máximo possível ao seu reflexo no espelho. Sua estranha esposa era fria. — Extremamente fria. Ah, mas isso não tinha importância! O pombo macho fechou as pálpebras. Ele se aconchegou mais uma vez à fêmea e enterrou o pescoço entre as penas.

*Kindai Fūkei*, fevereiro de 1927.

## 白い翼

宮本百合子

或る夕方、雄鳩が先に小屋へ入った。片隅へ遠慮ぶかく落付きながら彼は雌を呼んだ。雌が来た。入口で一寸首を傾げ内部を覗いてから棲り木に移った。彼等は両方からより添って互の体を軟く押しつけ合った。

外はまだ明るかった。特に西空はたっぷり夕陽の名残が輝いて、ひらいた地平線の彼方に乾草小屋のような一つの家屋の屋根と、れなれな重い雲の縁とを照し出していた。櫟の金茶色の並木は暖い反射を燐かしたが、下の小さい流れの水はもう眠く薄らつめたく鈍った。野末の彼方此方から、人間が労働を終ろうとするの音や家畜の唸り声が微かなとともに聞えた。

ここは、然し静かで、居心地よくて極く早い夜の和らぎが満ちている。雄鳩は不安なき眠りの悦びを感じながら優しく、

「クウウウウウ」

と喉を鳴らした。雌はい脚をあげ耳のわきをしとやかに搔いた。そして、一層ぴったり雄のそばによった。二羽の雛鳩であった時からこのように頭をくつつけ合って幾百の夜を眠った、その眠りを眠ろうとするのであった。

夜中に、雄鳩は不図異様な感じを以て目を醒した。雌は棲り木で彼の隣りにいなかった。下におりている。カサカサ羽づくろいをする軽い懐しい音がそこからした。その時、小屋の隙間をとおして鋭い電燈の光が射し込んだ。雄鳩は雌の白い姿を認めた。棲り木から首をのばし彼はそつとで何故か自分の側にいぬ妻を突ついた。再びカサカサ身じろぎをし、雌は、

「クククウウウウウ」

とゆるやかにいた。四辺の秋の夜の通りその声は情がこもっていた。雄鳩は悲しさと恋心の混り合った感情に揺られ、猶も自分の傍に来させようと、コツコツ・コツコツ嘴で棲り木をたたいた。時々羽毛の触る微かなカサカサいう音がするだけで、雌は終に彼の傍に戻って来なかつた。

黎明が鳩の目を明るくした。雄鳩は大きな悲しみを見出し、鳴きながら脚を高くあげその辺を歩き廻つた。夜のうちに雌は死んだ。

雄鳩は雌の死んだことを忘れた。昼間、太陽が野天に輝やいて、遠くの森が常緑の梢で彼を誘惑する時、雄鳩は白い矢のように勇ましく其方へんだ。けれども夕方が地球の円みを這い上つて彼の本能に迫る時、雄鳩は急な淋しさを覚えた。彼は畠や、をキラキラ夕栄えさせる温室の陰やらを気ぜわしく鳴きながら歩き廻つた。

「ゴロッホーゴロッホー」

彼は雌を熱心にさがし求めた。水蓮が枯れて泥ばかりの水鉢の奥から、霜よけのまで嘴で突いた。彼は深い孤独の悲しみと恋しさに燃えながら猶あらゆる鳴きようで妻を呼んだ。次第に夕闇が濃くなると、彼は鳴きつつ小屋に一人入った。さがし疲れて、雄鳩は幾百の夜の思い出の中に眠った。が、眠りづらく、彼は目がさめた。夢中で優しく体をすりよせたが、そこに雌はいざ小屋の荒い羽目があった。

雄鳩はいて鳴いた。雄鳩の淋しげなのを見て、人が鏡を小屋の横にたてかけた。午後で、彼は麦の入っている戸棚の開く音をききつけた。土間に撒かれた麦をんで行くうちに、雄鳩は愕然として覚えず烈しく翼で地面をきながら低く数尺翔んだ。今いたのは何物であろう。啄むうちに、また雄鳩は怪しいものが目を掠め去ったのを感じた。恐怖と好奇心が彼の内に生じた。雄鳩は麦粒を拾うことを忘れた。用心深く遠くから彼はそこを幾度も通りすぎて見た。雄鳩は思いがけない歓びで、

「クックウ、クックウ」

と喉を鳴らした。そこには妻が自分を見ていたのであった。

「クックウ、ゴロッホー、ゴロッホー」

溢れ噎(むせ)ぶ思いで、雄鳩は雌に挨拶した。雌は彼のする通り、熱した目で凝つと彼を見た。美しく頸をふくらませて喉を鳴らした。嘴と嘴とがさわるのに、愛らしい妻は何故来ないのであろう。此方へ何故来ないのであろう。疑問で雄鳩の心は狂いそうになった。彼は小屋の中へ急いで駆け込んだ。天井に頭を打ちつけながら額の裏を探した。雌はいなかつた。しかも、土間のその小屋の中へ舞い降りると、そこには紛れないもう一つの鳩がいるのであった。雄鳩は恐れを忘れ切なく嘴でもう一つの鳩の嘴をつきながら鳴いた。

人は鏡を仕舞ったが、雄鳩は計らず見たもう一つの鳩を忘れなかつた。彼はそれを自分の妻だと深く信じたのであった。雄鳩は今日も明日も根気よく家の中を翔び廻って再び見失った雌を探した。多くの黎明と夕暮が過ぎた。初冬が来た。昼間と夜とがいきなり続くほど暮れ方が短くなつた。

そういう一つのしい夕方、雄鳩は独り家に入った。人気なく、部屋への障子が開け放されている。彼は飢を感じた。麦のある戸棚の方へ飛び立つた時、雄鳩は再び見た、忘れぬもう一つの鳩を。彼は自分が飛び立った初めの目的をも忘れ、まだらない電燈の憂鬱に垂れた蓋に体をぶつけて翔び戻つて來た。それは何か高いところであった。雄鳩のの邪魔になる物がいろいろあって、彼がそれに止ろうとすると厭な音をたてて倒れた。然し、その彼方にいる彼女をどうして見失うことがあろう。雄鳩は、始めて雌を見たと思った時より、更に情熱のこもった歓びで、

「グウックー、グウックー」

と喉を鳴らした。彼は嬉しさと慕わしさとで脚を高くあげつつ鏡に近

づいた。同時に向うからも近づく、如何にも見覚えある白い姿を見た。雄鳩はいつかの夜棲り木の上から雌を呼んだ時の通りの声で、親しげに軟かく彼女に呼びつづけた。愛のしるしに飽かず嘴で触った。たとい何だか様子の異ったものとなつたにしろ、ここに雌はいた。彼はもう孤独でない。過ぎ去った夜々のように彼はここで、雌の隣りに冬の夜を眠るのだ。

雄鳩は出来るだけぴったり鏡の中の自分の影に身をすりよせた。彼の不思議な妻は冷たかった。——非常に冷たかった。ああ。然しそれは何でもないことだ。雄鳩は、瞼を閉じた。彼はもう一度雌に寄りそいなおしてから、首をの間に埋めた。

「近代風景」1927(昭和2)年2月号

## Referências bibliográficas

MIYAMOTO, Yuriko. "Shiroi tsubasa". Página eletrônica: <[https://www.aozora.gr.jp/cards/000311/files/1966\\_6861.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000311/files/1966_6861.html)>. Acesso em: 03 de março de 2024.

# Tradução do ensaio *O povo japonês e as “coisas japonesas”*, de Tosaka Jun

Rodney Ferreira<sup>1</sup>

Lara Oushi Escobar<sup>2</sup>

**Resumo:** Esta tradução do ensaio *O povo japonês e as “coisas japonesas”* (1937) busca tanto apresentar ao público lusófono o pensamento do filósofo marxista japonês Tosaka Jun (1900-1945) como, com efeito, participar de um movimento de resgate e reconhecimento da originalidade e consistência de sua filosofia, permeada por análises críticas da sociedade capitalista e das relações desta com o fascismo. Acredita-se que o ensaio em questão, atravessando os campos da filosofia, da literatura, da história e da cotidianidade, apresenta uma síntese das preocupações de Tosaka. Ao mesmo tempo, também reafirma a centralidade de temas como referencialidade do eu para a moderna literatura japonesa, aqui tratada de modo arguto através de uma adesão materialista e capciosa ao “japonismo”.

**Palavras-chave:** Literatura japonesa; Filosofia japonesa; Marxismo; Crítica literária; Japonismo.

**Abstract:** This translation of the essay *The Japanese People and “Japanese Things”* (1937) seeks both to introduce Portuguese-speaking audiences to the thought of the Japanese Marxist philosopher Tosaka Jun (1900-1945) and to take part in a movement to recover and recognize the originality and consistency of his philosophy and his critical analyses of capitalist society and its relationship with fascism. It is believed that the essay in question, crossing the fields of philosophy, literature, history and everyday life, presents a synthesis of Tosaka’s concerns, while at the same time reaffirming the

---

1 Doutorando pelo Departamento de Filosofia da FFLCH-USP e graduando em Letras (Japonês-Português) pelo Departamento de Letras Orientais da mesma faculdade. É beneficiário de bolsa de doutorado (DR) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2024/13331-0. E-mail: rodneydesu@gmail.com

2 Graduada pelo Departamento de Filosofia da FFLCH-USP. E-mail: laraoescobar@gmail.com

centrality of themes such as the referentiality of the self for modern Japanese literature, treated here in a shrewd and materialistic way.

**Keywords:** Japanese literature; Japanese philosophy; Marxism; Literary criticism; Japonism.

## Palavra dos tradutores

De teor polêmico e prosa ousada, este ensaio de 1937 do filósofo marxista Tosaka Jun (1900-1945) discute a relação entre o povo japonês e a concepção de “coisas japonesas”, ou “japonicidade”. Mais precisamente, Tosaka parte de um dos temas constitutivos da literatura japonesa moderna – o eu –, identificando suas diversas modalidades teóricas, denunciando os compromissos das literaturas burguesa e proletária de então e sugerindo soluções filosóficas para seus problemas. Seu objetivo é apresentar e explorar a questão das possibilidades de identificação entre o ego literário e o povo. Para isso, utiliza-se de uma série de questionamentos propriamente materialistas, convocando a uma recondução da “japonicidade” de um fundamento individualista e hipotético, ao qual o tema do eu até então se atrelava (mesmo na literatura proletária), para um fundamento na ideia de povo, enquanto categoria social efetiva, que dependeria de uma elaboração de eu na literatura pautada pela ampliação da consciência do povo japonês enquanto corpo social do qual emanaria toda possibilidade de singularização japonesa. Trata-se, portanto, de um texto provocativo e denso, capaz de ao mesmo tempo tocar no cerne de objetos relevantes para os estudos japoneses, e de incitar o interesse de leitores que buscam uma compreensão ampla dos fenômenos artísticos, filosóficos e históricos da modernidade.

Os desafios de uma tradução como a presente foram muitos, mas alguns se destacam. O primeiro e mais geral deles diz respeito ao estágio em que a língua japonesa se encontrava no contexto em que Tosaka Jun escreve, uma vez que as discussões a respeito da normatização da língua e de sua consolidação iniciadas na Restauração Meiji (1868-1912) ainda reverberavam no período Taishō (1912-1926) e inícios de Shōwa (1926-1989). Assim, mesmo o japonês deste ensaio de Tosaka, que corresponde aos intentos de aproximação da língua escrita com a língua vernácula, manifestava escolhas lexicais e morfossintáticas que diferem do que se consolidou no japonês contemporâneo normatizado. Um exemplo disso se apresenta no próprio título, onde o auxiliar de asserção だ *ta* na forma de complemento nominal (連体形), isto é, た, aparece na condição antiga なる, dando função adnominal ao adjetivo 日本的 (japonesas) e ligando-o ao substantivo もの (coisas). De fato, essa mesma expressão (日本的なるもの) se apresentou como

um outro desafio significativo, uma vez que sua tradução literal em português brasileiro (“coisas japonesas”) não dá conta da especificidade da discussão sobre a *japonicidade* – que seria talvez uma tradução mais fiel da expressão. Optamos, no entanto, por permitir ao leitor conhecer a expressão literal no título e se dar conta de seus significados mais particulares no corpo do texto, onde a traduzimos tanto por “coisas japonesas” como por “*japonicidade*”, conforme se aproximava mais ou menos da ideia de essencialização de elementos atribuídos à sociedade, à cultura e à subjetividade japonesas.

De todos os desafios, porém, o mais significativo foi a tradução dos termos *自分* (*jibun*), *自己* (*jiko*), *自我* (*jiga*) e *自覚* (*jikaku*). Esses termos, que a princípio traduzimos respectivamente por *si-mesmo*, *eu*, *ego* e *autoconsciência*, trouxeram dificuldades não só pela proximidade semântica que guardam entre si, mas também pelo modo como mesmo suas traduções mais diretas para o português brasileiro são por si mesmas carregadas de particularidades que criam inevitáveis e especiais ruídos. A tradução do termo mais recorrente *自我* por “*ego*”, em vez de “*eu*”, com efeito, deveu-se à tentativa de utilizar esses ruídos contra eles mesmos, em favor da ênfase na conotação técnico-conceitual do termo e da necessidade, com isso, de compreender o significado específico dado por Tosaka a ele. Via de regra, porém, a aplicação desses termos por Tosaka – inclusive quando estão sendo usados retoricamente para ironizar e provocar, como na última frase do texto – referencia discussões conceituais que não são suficientemente explicitadas no ensaio e cria demandas por contextualização que fogem das nossas atuais capacidades. Exemplo disso é o termo *自覚*, que normalmente guarda o sentido de “*autoconsciência*”. De modo mais profundo, porém, sua utilização no ensaio corresponde a uma tentativa de desmitificar esse termo japonês que se tornou um conceito particular da filosofia japonesa, principalmente em Nishida Kitarō, a quem Tosaka, alhures, atribui a formulação da “filosofia” pequeno burguesa. Dessa forma, o que esse termo precisamente significa é a consciência do eu sobre o fato de ser um eu e que, assim, pensa poder tomar decisões próprias referindo-se apenas a si e por sua vontade. E é a partir dessa concepção mais ou menos implícita que algo como o exemplo do suicídio de Akutagawa, no ensaio, recebe seu sentido mais preciso.

Diante disso, acreditamos que os desafios enfrentados na tradução deste ensaio possibilitam vislumbrar a complexidade da relação entre conceitos filosóficos e literários no contexto em questão, e como, por um lado, eles se apresentam como parte de uma discussão maior a respeito da referencialidade do eu, a qual, no Ocidente, desdobrou-se sobretudo em torno do sujeito lírico. Por outro lado, ainda, esses desafios mostram a dificuldade de acesso linguístico direto para lei-

tores estrangeiros (e mesmo nativos contemporâneos) e a carência de traduções filosóficas de autores japoneses que constituam uma rede lexical técnica, como ocorre na tradução filosófica de línguas europeias para o português. Sendo assim, esperamos que esta contribuição, embora longe de superar os desafios citados, possa ao menos exprimir o sentido geral da discussão realizada por Tosaka e sinalizar para essas veredas relativamente inexploradas, mas importantes para os estudos japoneses.

Por fim, para a romanização dos termos em japonês, utilizamos o sistema Hepburn (também conhecido como *hebon-shiki* [ヘボン式]), em que vogais longas são marcadas pelo diacrítico mácron e o som de *h* é separado por apóstrofo para indicar que não há formação silábica, como em *man'yōshū*. Mantivemos também a ordem japonesa em que o sobrenome antecede o nome, como no caso de Tosaka [sobrenome] Jun [nome]. No caso, ainda, de termos dicionarizados em português, como “bushidô”, traduzimos de acordo com a grafia do português brasileiro.

\* \* \*

## O povo japonês e as “coisas japonesas”

Nos círculos literários e em parte da esfera da crítica, indo direto ao ponto, a moda é examinar o que são “coisas japonesas”. Ao dizer isso, talvez não sejam poucos os polemistas a esbravejar: vejam lá o formalista tentando menosprezar a “japonicidade”! – Porém as coisas nem sempre correm como se espera. Observações críticas acerca do “formalismo” já existem e esse termo já está formalisticamente esgotado<sup>3</sup>. Por isso, acredito que seja necessário o emprego de um termo que seja um pouco mais eficaz. E caso os senhores não consigam pensar em algo, continuar com o uso de “formalismo” seria agir como um cão que apenas ladra, mas não morde.

De qualquer modo, neste momento eu não sou um formalista. E isso porque estou trabalhando junto com os senhores para investigar o que exatamente são as

3. Tosaka não se refere, aqui, ao formalismo russo (形式主義), que adota uma visão estruturalista (構造主義) de seus objetos, mas sim a uma concepção mais ampla, que tem a ver tanto com a adoção de fórmulas como, paradoxalmente, com a análise dos elementos constitutivos das fórmulas sociais e científicas. Nesse sentido, uma tradução mais fiel da expressão usada por Tosaka, 公式主義, talvez fosse “formulista”. Para melhor compreensão da discussão tosakiana em torno desse termo, consultar o ensaio (também de 1937) ひと吾を公式主義者と呼ぶ [Chamar a si mesmo de formalista]. Disponível em <[https://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/42189\\_12273.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/42189_12273.html)>.

“coisas japonesas”. Porém, meu ponto de vista e minha ênfase podem ser ligeiramente diferentes das suas. E será aí, obviamente, que meu ponto se estabelecerá.

Vamos começar a discussão de um lugar relativamente diferente e aparentemente distante. Num momento anterior, pude distinguir entre um conceito sociológico de moralidade e um conceito literário de moralidade<sup>4</sup>. O primeiro se refere a fenômenos morais que efetivamente existem na forma da superestrutura da sociedade, como leis morais, boa consciência e costumes humanos, e, enquanto categoria da realidade, esse é certamente o conceito moral mais científico. Contudo, apesar de ser algo tratado pelas ciências sociais, não se pode dizer que essas forneçam necessariamente o melhor método de observação desse objeto. Se a moralidade fosse qualificada como um método das ciências sociais, o resultado seria o de se cair inevitavelmente numa visão social chamada eticismo, semelhante aos idealismos e liberalismos que são encontrados frequentemente na sociedade. Portanto, nesse caso, a moralidade existe como ela mesma, e se, na pior das hipóteses, lhe pedíssemos para ser abstraída enquanto ferramenta metodológica, o resultado seria totalmente não científico e problemático.

Por outro lado, o conceito literário de moralidade já não expressa este tipo de moralidade efetiva. Certamente, não são muitas as coisas chamadas morais. E sendo assim, além da coisa que decidimos se tratar de algo único e real, falamos agora dos diferentes conceitos que se fundam nela. Em primeiro lugar, eu diria que a literatura é um tipo de conhecimento. Há aqueles que argumentam que não se trata de um conhecimento, mas de uma expressão, ou então que a expressão é mais relevante que o conhecimento. Porém, sem a expressão, uma coisa como a intenção de conhecer seria puramente arbitrária, e mesmo a ciência tem que se expressar, senão não há conhecimento científico. O mero livre correr das observações e das investigações não é ciência. A ciência só passa a existir como trabalho quando os resultados da observação e da contemplação são expressos em forma científica e são transmitidos ao longo da história. Nesse sentido, a literatura é certamente um tipo de conhecimento, e o significado do conceito literário de moralidade é que a ideia de moralidade emerge como parte dessa faculdade ativa do conhecimento. Em outras palavras, isso não diz respeito ao que é chamado de moralidade efetiva, mas ao conhecimento literário; a uma categoria metodológica da epistemologia,

---

4 O autor se refere ao primeiro capítulo da primeira parte da coletânea de ensaios *思想としての文学* [Literatura como pensamento], intitulado 批評に於ける文学・道徳・及び科学 [“Literatura, moral e ciência na crítica”].

ou talvez dos estudos literários. Na sociedade, isso também é chamado de *moralidade* [モラル]<sup>5</sup>.

Ora, quanto à moralidade concernente à faculdade do conhecimento literário, é de conhecimento geral que ela não pode ser separada do que se chama de si-mesmo [自分], eu [自己] ou ego [自我]. Portanto, o que chamo aqui de si mesmo, eu e ego, diz respeito, na realidade, a essas coisas enquanto elos que pertencem ao *mecanismo* do conhecimento, e não necessariamente a objetos da realidade como o indivíduo e o ser humano.

Acredito ser amplamente aceito que a essência da literatura burguesa desde o período Meiji [1868-1912] tem sido uma espécie de busca desse ego [自我]. Isso é especialmente verdadeiro se observarmos os casos de Natsume Sôseki<sup>6</sup> e Akutagawa Ryûnosuke<sup>7</sup>. No entanto, esse ego, na realidade, não é apenas ego, mas afinal não mais que o ego pequeno-burguês na sociedade burguesa chamado de auto-consciência [自覚], idêntico à consciência de si [自我意識] que, por exemplo, se sugere ter determinado o suicídio de Akutagawa. O papel desempenhado pelo ego no conhecimento literário que mencionei anteriormente não é claro e, em nome da investigação de si [自我の探究], o ego, que é apenas uma categoria metodológica, torna-se nada mais do que um objeto de investigação. E porque esse mesmo objeto de investigação não foi nada mais do que algo hipotetizado, a consciência do impasse do ego pequeno-burguês (que em grande parte da literatura japonesa representa a burguesia) consequentemente levou, ao mesmo tempo, o ego como função literária a um dilema.

Contudo, já nessa época, o período de ascensão da literatura proletária estava sendo preparado. Ainda assim, mesmo nesse período que se pensou como o de sua maior prosperidade, a literatura proletária não adotou um termo como o da chamada “investigação de si”. Falando-se de modo radical, parecia até que, em lugar do ego, a sociedade é que foi tomada como problema. A falência do “ego” se pôs às vistas, e, além disso, seu sucessor não poderia ser respeitado da

5 O autor distingue o conceito de moralidade [モラル] enquanto categoria metodológica da literatura enquanto ciência ou conhecimento e o conceito de moralidade [道徳] enquanto efetividade, isto é, enquanto fundamento e manifestação das ações humanas na realidade. Para uma compreensão detida dessa distinção, consultar a obra *思想と風俗* [Pensamento e costumes].

6 Natsume Sôseki (1867-1916) foi um romancista, professor e intelectual japonês, e é conhecido como o consolidador da moderna literatura japonesa. Sua principal obra é o romance *Coração* [心], de 1914.

7 Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927), juntamente a Sôseki, é um dos pais da literatura moderna japonesa. É conhecido sobretudo pelos seus contos, dos quais o mais famoso é *Rashômon*, de 1915.

mesma forma que aquele velho recipiente chamado ego. No entanto, sempre foi evidente que a esmagadora maioria dos leitores da literatura proletária sabe melhor que qualquer um que isso foi, precisamente, uma nova investigação do ego. O leitor, sob o nome de sociedade, recebeu um novo ego; um novo tipo para si mesmo. O único problema, ao que parecia, era se esse ego realmente era ou não seu próprio ego.

Aí, a antiga denominação de investigação do ego foi revivida, também na literatura proletária, na forma do problema do sujeito. Contudo, nesse momento, a literatura proletária deixou de ser a literatura proletária no sentido mais comum e simples, e se tornou a literatura proletária que se remoía reflexivamente pela questão de se o novo ego investigado seria ou não verdadeiramente o que se chamava de seu próprio ego. É uma literatura que teve que ser renomeada como proletária, e passou a também ser chamada de literatura de conversão, ao mesmo tempo que teve que se confundir com as últimas correntes da literatura burguesa convencional.

Creio que o único princípio filosófico capaz de impedir que essa confusão redunde no renascimento da chamada investigação do ego como algo reacionário e reativo, é aquele que distingue entre o ego como conceito literário e o ego como objeto de investigação, e o organiza como parte da faculdade de conhecimento artístico. Caso contrário, a investigação do sujeito e do ego uma vez mais não terá escolha senão a de submergir para dentro do individualismo. E, uma vez que isso seja realizado, também se tornará inútil a hipótese do fatalismo mecânico de que o ego pequeno-burguês só poderia ser um problema para o ego pequeno-burguês. Isso também tornaria possível explicar uma atividade que todos praticam, e que chamam de abandonar o ego e superar o ego.

Contudo, não estou dizendo apenas isso; a conversa ainda pouco tocou nas características específicas da literatura proletária. Mesmo a literatura burguesa, tratando da questão dos prós e contras do romance do eu<sup>8</sup> [私小説], chegou até esse ponto. E, se a teoria moral que eu apresentei alhures é criticada, é porque a falha está exatamente aqui. Há o ponto de que, tratando-se apenas disso, as características materialistas da literatura não são suficientemente detectáveis. Como

8 O romance do eu é uma categoria de romance central para a discussão literária japonesa moderna, sendo caracterizada essencialmente pela questão da referencialidade do eu e pela ficcionalização de experiências reais vividas pelos escritores. Para uma compreensão da fortuna crítica a respeito dessa categoria de romance, consultar NAGAE, N. H. “Concepções japonesas do romance do eu”. In: *Revista Estudos Japoneses*, n. 17, pp. 141-147, 1997.

parte da faculdade do conhecimento artístico, a egoicidade [自我なるもの] na literatura ainda está totalmente detida em algo de geral e abstrato. O papel que o ego desempenha na literatura não é algo que desce de cima para baixo, pois o conhecimento literário é extraído do ego do indivíduo, que vive em sociedade.

Esse ego não é algo como uma consciência universal [意識一般] ou um eu puro [純粹我]. Porque a epistemologia burguesa, até aqui, nem mesmo pensou o conhecimento literário (ou artístico) como conhecimento, o ego, assim, foi pensado como parecendo se limitar a algo de geral, porém, para a consciência científica, supondo que se explicasse o conhecimento a partir da atividade independente da consciência em acordo com esse mote do conhecimento idealista, provavelmente se cairia em apuros com essa explicação geral. No lugar disso, justamente, é que nós discutimos as características de classe da ciência e o que elas são. Contudo, não importa o que se diga ao final, na ciência, o sujeito, cuja forma é um ego [自我] ou eu [自己] extraído e apartado do indivíduo, significa apenas, em termos científicos, uma limitação subjetiva. É na literatura (arte) que o ego realmente realiza uma função epistêmica. Dessa maneira, é impossível que esse ego exista como algo de geral e abstrato, e tampouco ele pode existir como mero sujeito social, devendo se tornar algo como um ponto de vista particular que é sustentado por características de classe precisas. Em outras palavras, aquilo que se chama de características de classe da literatura emana das próprias ferramentas do conhecimento literário. A sensibilidade [感性], ou sensorialidade [官能] de um tal ego passa a também possuir características de classe.

Todavia, também a literatura burguesa, por sua vez, já nesse momento começou a perceber a “reificação” [具体化] desse tipo de ego. A defesa do Sr. Yokomitsu Riichi<sup>9</sup>, em sua teoria do romance puro, da literatura popular como literatura pura, à parte o poder de persuasão de sua lógica, também tratou dessa questão. Mesmo na esfera da literatura burguesa, apesar de ainda não sustentar nenhuma descrição formal, esse é o despertar mesmo de uma teoria popular. Nisso, também está a discussão apresentada pelo Sr. Kobayashi Hideo<sup>10</sup> a respeito do povo.

9 Yokomitsu Riichi (1898-1947) foi um romancista japonês conhecido por fundar a revista *Bungeijidai* [文芸時代, lit. “Era da Literatura”] e pertencer à escola neossensorialista [新感覚派].

10 Kobayashi Hideo (1902-1983) foi um prolífico crítico literário japonês, com produções que partem do nativismo do período Edo (1603-1868) e atravessam as grandes questões do séc. XX japonês. Elaborou uma concepção de história que contrasta fortemente com a de Tosaka Jun, como discute Harry Harootunian em seu artigo “Constitutive Ambiguities: The Persistence of Modernism and Fascism in Japan’s Modern History” (2009).

Justamente porque a “reificação” do ego não é a reificação de outras coisas, mas a reificação do ego mesmo, quando se delimita o que se chama de povo, fala-se exatamente do povo japonês. A ferramenta de conhecimento chamada de ego como pessoa literária do escritor (o escritor se torna através de si próprio uma ferramenta de conhecimento) desce a montanha até o povo, ou o eu [自身] do escritor surge como um dentre o povo? – Embora essa seja uma distinção de extrema importância, de todo modo devemos admitir que o fato de não se poder dissociar o ego do que é o povo japonês é um avanço dentro dos limites da literatura pura burguesa. O que anteriormente era chamado de natureza política da literatura, ou recentemente de natureza social da literatura, e, referentemente a isso, o que era chamado de cultura do homem de letras, tem sido apresentado dessa forma.

Quanto a mim, ao menos até aqui, no que toca às chamadas “coisas japonesas” na literatura burguesa, em acordo com a atual explicação, elas são, na verdade, coisas características do povo japonês, e não penso apenas que isso se origina da fascistificação da cultura japonesa (supondo que se possa falar de um fascismo à japonesa), tal como sinalizam as ações na Manchúria. O que deve ser identificado como a causa disso servirá de degrau para uma parte mais avançada da discussão, e por isso não discutirei isso agora. Mesmo sem tais circunstâncias sociais, a literatura burguesa, como resultado da busca pelo ego perdido, em algum momento chegaria até aqui. Na toada dos sinais do exemplo citado acima, o clima cultural japonês, graças à confiança popular, simplesmente acelerou o momento que levaria a essa conclusão.

Contudo, o que se chama de ego, nem é preciso dizer, é a coisa mais familiar de todas. Assim, supondo que mesmo que um ego de uma pessoa não sinta o povo como algo próximo de si, ela consegue plenamente sentir a si como japonesa. Encontram-se muitos desses “japoneses” atualmente na sociedade, e não são raros também nas colônias japonesas. E são também bem numerosos os “japoneses” que hoje tomam seu próprio país como se fosse uma espécie de colônia. Portanto, de acordo com esse grupo, se insistirmos na “reificação” do ego, a investigação de si culminaria em uma “coisa japonesa” incondicionada. É um fenômeno ao qual devemos prestar atenção aquele que surge ao se forçar a “reificação” do ego tanto insensata como abstratamente, conseguindo se aproximar da “coisa japonesa” mesmo sem se aproximar do povo japonês. E não apenas isso. Mesmo nos atendo ao povo japonês, não devemos nos esquecer que são modos completamente opostos aquele que vai em direção à coisa japonesa por causa do povo e aquele que, por outro lado, traz o tema do povo tão-somente por ser

ele necessário, de alguma forma, à coisa japonesa. De que forma se desdobra a conexão entre as coisas do povo e as coisas japonesas, é algo que não pode ser levianamente negligenciado.

Nesse sentido, tenho uma suspeita. Por que as pessoas falam apenas de “coisas japonesas”, mas não falam de “coisas do povo japonês”? As coisas japonesas também não são coisas populares? O que se chama de tradição cultural da raça [民族] japonesa, e o que se chama linhagem sanguínea, também não está dentro do povo? – “Que as coisas japonesas são também as coisas do povo, não é algo claro desde o princípio?”, alguém pode dizer. Porém, o que, afinal, é isso que se chama de povo? O que se quer dizer com a denominação da coisa que é chamada preferencialmente de povo pelos senhores? Essa é uma questão que deve ser levada um passo adiante. Falaremos disso mais à frente, mas observando-se o que se tem tentado em termos de apreensão do que significam coisas japonesas, a riqueza intuitiva do *Man'yōshū*<sup>11</sup>, ou o “páthos das coisas” [もののあわれ] de *Genji*<sup>12</sup>, ou então, se assim quiser pensar, o bushidō<sup>13</sup> medieval, ou então a retidão e a humanidade<sup>14</sup> do período Tokugawa, e, assim, além da falta de sentido da análise qualitativa dessas infindáveis coisas japonesas, está em completo desalinhamento com o povo japonês contemporâneo. Em suma, já que o povo japonês é a questão, somos nós, o povo japonês de hoje, que devemos ser a questão. Se a definição escolástica de coisas japonesas pode buscar na história características disso e daquilo seguindo o próprio gosto, pode ser também um denominador comum dessa variedade, ou resolutamente descartar os conteúdos e trazer à tona as capacidades formais da raça japonesa (talvez a capacidade de assimilar de forma própria a cultura estrangeira ou o que o valha). Porém, o fato é que não é assim que as coisas correm para as pessoas do povo que vivem bem diante de nós.

Não posso acreditar que os 6 milhões de cidadãos de Tóquio (que representam pouco menos de 10% da população japonesa) trabalhem sentindo o “páthos das coisas” (もののあわれ), nem que os 50 milhões da população agrícola vivam

11 O *Man'yōshū* (万葉集, lit.: “Coletânea das Dez Mil Folhas”) é a mais antiga compilação de poemas japoneses, reunida por volta de 759 d. C.

12 *Genji Monogatari* (源氏物語, lit.: “Narrativas de Genji”) é um romance poético escrito no séc. XI d. C., pela cortesã Murasaki Shikibu.

13 O bushidō (武士道, lit.: “Caminho do guerreiro”) é um código de conduta atribuído à casta samurai e cujas origens remontariam ao séc. IX d. C.

14 *Girinjinjō* (義理人情, lit.: “dever e humanidade”) é um mote que remeteria aos valores da regência político-administrativa do xogunato.

suas vidas de acordo com o bushidô (Mansaku Itami<sup>15</sup> não é igual a Fanck<sup>16</sup>)<sup>17</sup>. Se considerarmos realisticamente a mentalidade do povo japonês moderno tal como ele é, não encontraremos materiais que digam respeito a uma única circunstância de manifestação do que seria forçosamente reconhecido como “japonês”. O povo japonês é, na verdade, diferente do povo da China e diferente do povo da Rússia Soviética. Contudo, mesmo se olharmos apenas para essas diferenças, não há consenso em relação às “coisas japonesas” derivadas das diferentes características culturais do país. A menos que haja um esforço para preencher essa lacuna, as chamadas “coisas japonesas” serão dadas provavelmente ou como contos de algum país distante para o povo japonês, ou uma inconveniência ou, mesmo, algo demasiado embaraçoso. A imposição de algo exclusivamente japonês, antes mesmo de se analisar o verdadeiro estado mental do povo japonês – ou seja, a partir de algo construído em outro lugar – sobre o próprio povo, deveria ser considerada teoricamente um ato de violência. Na realidade, os governantes do Japão impõem ao povo os bons costumes do familiarismo como japonicidade. Dessa perspectiva, aumentar o imposto sobre heranças imobiliárias é uma discussão contrária à política nacional. As experiências do passado devem servir de lição.

Muito se fala sobre o povo, mas qual é exatamente o conceito de povo? Acredito que isso deve ser entendido primeiro como um conceito político, mas se o transformarmos numa questão cultural, teríamos que pensá-lo de forma completamente diferente? Penso que o povo de qualquer país carrega em si um sistema de classe, ou será que o povo seria algo como a soma da população do país? Ou seria verdade que o povo japonês, diferentemente de povos estrangeiros, não tem sistemas de classe? Esse é um ponto importante, dado que a concepção social de que o povo japonês não dispõe de um sistema de classe social existe ainda no Japão atualmente. Então, será que o conhecido conceito de povo dos estudiosos da literatura burguesa busca sua base nessa visão social? Ou talvez eles não precisem de tais bases pseudo-argumentativas [論理臭い論拠]? Devemos seguir com fé? Devemos seguir com coragem?

15 Mansaku Itami (1900-1946) foi um diretor de cinema, conhecido por obras que satirizam o gênero dos filmes de samurai.

16 Arnold Fanck (1889-1974) foi um geólogo e diretor de cinema alemão, atrelado à propaganda nazista e à relação cinematográfica desta com o gênero dos filmes de motanha.

17 Tosaka se refere ao fato de que, embora Mansaku e Fanck tenham realizado um filme de propaganda nacionalista juntos (título em japonês: 新しき土, lit.: “Nova Terra”; em alemão: *Der Tochter des Samurai*, lit.: “A filha do samurai”), a verve crítica à ideologia do bushidô de Mansaku teria motivado um conflito entre os diretores, que resultou no lançamento de versões ligeiramente distintas do filme no Japão e na Alemanha.

O papel que o povo japonês assume ou deveria assumir, no tocante às relações de classe, é mais determinante que qualquer outra coisa para a compreensão do que é esse povo. Todas as outras provisões devem ser consideradas com base nessa. Não me refiro simplesmente à pessoa japonesa, mas ao escopo do povo japonês. Sem elucidar como o povo japonês é politicamente independente, não se pode explicar o que se caracteriza como “japonês”, pois mesmo que se explique a “japonicidade”, esta não explicará o povo japonês. No Japão, a única certeza é, coincidentemente, esse duplo confronto. O Japão é uma totalidade una, mas ao mesmo tempo, tem em si uma dupla contradição: uma realidade política é a de que na medida em que o povo japonês é povo ele se põe em contradição aos governantes; e, no final, esta deveria se tornar uma convicção de todos nós, o povo japonês. Essa crença, certamente, não pode desenvolver-se popularmente por meio da identificação e elevação da “japonicidade”, sua solidificação será inevitavelmente alcançada apenas através da prática das atividades baseadas nos interesses cotidianos da população. Na verdade, é nesse período que a japonicidade será criada pela primeira vez na sua forma efetiva. Antes disso, as “coisas japonesas” não se diferenciavam das coisas entendidas como tradição. A tradição não é uma força motriz do desenvolvimento, mas apenas um postulado. São coisas completamente diferentes fazer um bom proveito de certo postulado e fazer desse postulado uma força motriz de um novo desenvolvimento. Se não fosse assim, não haveria distinção entre progressismo e conservadorismo.

Parece que as “coisas japonesas” algumas vezes se opõem às coisas que são ocidentais ou globais, mas essa provavelmente não é a verdadeira intenção. A verdade é simplesmente que são coisas à mercê dos escritores e chamar isso casualmente de coisas japonesas traria uma consequência estranha. Ninguém está pensando seriamente em nacionalizar ou etnicizar a cultura do Japão de agora em diante, contrapondo a globalização, ou em restringi-la pela exclusão das coisas europeias, ou coisas do gênero. Na verdade, pelo contrário, o ego [自我] e o “si-mesmo” [自分] que estão à mercê de suas origens buscam profundamente, em primeiro lugar, ter suas procedências aceitas internacionalmente. Mas o que está à mercê do ego [自我] dos senhores? Não é o próprio povo japonês? Definitivamente não é apenas o Japão ou a japonicidade. Ou será que os senhores são japoneses que não se misturam com o povo? Em outras palavras, seriam os senhores homens de cultura que pertencem aos governantes políticos do Japão? Mais uma vez, devo pedir que esclareçam esse ponto. Não, antes disso, a questão se resume a saber se, afinal, os senhores reconhecerão ou não o conflito de classes [クラッセン・ゲーゲンザツ] [Klassen Gegensatz] no povo japonês.

Essa não é apenas uma questão política, mas uma questão enraizada que permeia a consciência cultural atualmente.

A etnia, como agente do que significa ser japonês, é frequentemente discutida. No entanto, isso não significa liquidar teoria étnica ou partir dela. Além disso, ela não finda no nacionalismo ou no nacionalismo japonês. Essa questão tem significância como uma das chaves para resolver o problema do povo japonês, por isso, seu valor não é separado. Alegorias metafísicas culturais como laços sanguíneos e exigências de sangue também são uma das chaves da história do povo japonês. Pelo contrário, sou favorável à compreensão de que o povo japonês não é a chave para explicar a raça ou a linhagem japonesa. Em outras palavras, tenho observado que todas as questões étnicas se resumem a resolver questões do povo japonês e seus problemas cotidianos, e de modo algum o contrário. Caso, infelizmente, as minhas observações se revelarem erradas, não terei outra escolha senão abandonar minha gentileza atual. Embora insuficiente, desejo agora aproveitar ao máximo minha posição como membro do povo japonês. É aí onde me ponho, é daí que falo. Por fim, sinto que não há razão para a minha existência senão aqui. Isso ocorre porque tenho motivos para acreditar na importância final da classe social para a população. Ainda menos do que para a população, as ladainhas de grupos étnicos, linhagens sanguíneas e tradições me parecem ressoar nada com japonicidade.

Ou talvez digam que, mesmo não ressoando em mim, não seria bom se ressoasse no importante povo ele mesmo? Entretanto, ainda não cheguei a ver esse tipo de mantra sendo efetivamente aceito pelo povo japonês.

O povo japonês constitui a japonicidade desde o início, apenas. Essa japonicidade ainda não aceita as vias em que se não se deixa de lado o significado de classes sociais da população. No entanto, isso não significa que ela esteja fadada a não ser aceita nunca. Isto ocorre porque o povo japonês ainda não teve uma boa formação política (mesmo que democrática, embora isso, de algum modo, também trate da eficácia da democracia futuramente). Isso porque ainda hoje o povo não foi capaz de estabelecer claramente uma consciência confrontativa que deveria ter. Nesse sentido, o povo japonês ainda tem pouca compreensão de si mesmo como um corpo social. Esclarecer esta autoconsciência [自意識] do povo será um papel para a autoconsciência [自己意識] dos autores japoneses do futuro, uma função de seus egos [自我]. Se os artistas tiverem consciência de si simplesmente como “japonês”, seja étnico, tradicional ou de sangue, eles não seriam capazes de cumprir esse papel com segurança. É por essa razão que os autores devem se tornar um com o povo – ou se dirá que esse papel é meramente formal e recusável?

Não se pode discutir japonicidade sem considerar os interesses do povo japonês. O povo japonês deve ser compreendido em sua singularidade. Digamos que a japonicidade reside na tradição, os verdadeiros mestres dessa tradição são o povo japonês, e não alguns intelectuais “tradicionais”. Hoje em dia, deve-se ter cautela com aqueles que impingem a tradição ao povo.

Por fim, deve-se distinguir entre as regras que os especialistas da cultura precisam naturalmente conhecer, e as coisas que esses especialistas da cultura exigem que sejam representadas na consciência popular. A japonicidade é, efetivamente, um pedido que o povo japonês naturalmente envia aos autores e aos especialistas em cultura, sendo isso bom ou ruim. Essas são as regras que os escritores devem conhecer e fazer bom uso para responder às demandas espontâneas do povo. No entanto, por outro lado, mesmo aqueles que representam culturalmente o povo têm o direito e o dever de fazer um pedido à consciência popular. Algo que, na minha opinião, é uma exigência do espírito científico. No caso dos autores, seus trabalhos devem realmente demonstrar isso. E em termos de cultura em geral, é isso que se entende como esclarecimento. Por que novamente o espírito científico e não outra coisa? Porque ainda não há outro mecanismo que possa tornar o povo japonês consciente da sua identidade como povo japonês, da autoconsciência que singulariza sua “japonicidade”.

A questão então é: qual é o próprio “si-mesmo” [自分] dos senhores?

É aí que a conversa diverge.

### 日本の民衆と「日本的なるもの」

文壇と一部の評論壇では、一口で云うと「日本的なるもの」の検討が風をなしている。私がこう口を切ると、そら公式主義者が「日本的なるもの」にケチをつけようとするものだ、と推量する周章者も少なくないかも知れないが、そう注文通りには行かないでのある。併し公式主義という評語はすでにあり公式主義的に使い古された、何とかもう少し利き目のある評語を考え出すことが必要だろうと思う。それが考え出せぬとすれば、公式主義呼ばわりは、犬の遠ぼえのようなものと云わざるを得まい。

だが何はともあれ、私は今、公式主義者ではないのだ。なぜなら私は今、諸君と一緒に、正に「日本的なるもの」を探究しようとしているのだからである。ただその視角が、その力点が、諸君と多少違うかも知れない。そしてそこが勿論私の要点をなすのである。

話しを少し別な一見遠い処から始めよう。私はかつての道徳の概念を論じて、社会科学的な道徳の概念と文学的な道徳の概念とを区別したことがある。前者は道徳律や良心や人倫的習俗として、社会の上部機構の形で現実に存在する道徳現象のことであり、実在的な範疇としては、之が最も科学的な道徳概念なのである。併し之は社会科学の取り扱う対象であっても、必ずしもこの対象を捉えさせる方法にぞくするものだということは出来ない。もし道徳に社会科学の方法という資格でも与えられるとしたら、結果は世間によくある理想主義や自由主義のように、倫理学主義と呼ばれている例の社会観に陥らざるを得ないだろう。だからこの場合の道徳はあくまで実在するそのままの道徳のこと、之に万一方法上の用具として抽象されたものとして動いて貰っては、その結果は全く科学的でなくなつて了つて、甚だ困るわけなのである。

処が文学的な道徳概念は、もはやこうした実在する道徳を云い現わすものではない。無論道徳と呼ばれるものがそう幾つもあるものではない。之なら之と一つに決った実在的なものだが、今はこの一つに決ったものに基く処の、夫々異った概念のことを云つてゐるのだ。まず抑々から云うと、文学は一種の認識だと云つていい。認識ではなくて表現だとか、認識だけではなくて表現の方が大事だとかいう反対もあるが、表現しないで認識しようなどということは、元来虫のいいことで、科学だって表現しなければ、科学的認識にならないではないか。観察のしっぱなしや、考察のしっぱなしでは、科学ではない。科学は観察や考察の結果を科学的な形象に表現することで、初めて仕事として実在するのであり、歴史的にも伝承されるのだ。で、こういう意味で文学はとくに角一種の認識であるが、この認識という能動的な機能の一環として、道徳という観念が出て来るというのが、文学的な道徳概念ということの意義なのである。つまり之は、実在する所謂道徳のことではなくて、文学的認識に於ける、認識論上の、或いは又文芸学上の、一つの方法的なカテゴリーのことだ。世間では之をモラルとも呼んでいるのである。

さてこの文学的認識の機能上に於ける道徳だが、之が自分とか自己とか自我とか呼ばれるものと遂に離れることの出来ないのは、人の知る通りである。そしてここでいう自分とか自己とか自我とかも亦、実に認識のメカニズムにぞくする一環としての夫のことで、必ずしも個人や人間というような現実の対象のことではない。

明治以来のブルジョア文学の真髓が、この自我に就いての一種の探究であったことは、広く認められていると思う。特に夏目漱石——芥川竜之介の場合を取って見れば、確かだ。処がその自我が実はただの自我ではなくて、結局ブルジョア社会に於ける小市民的な自我でしかなかったという自覚=自我意識が、例えば芥川の自決を決定したという風に云われている。自我というものの果すさっき云ったような文学的認識に於ける役割がハッキリしていなくて、自我の探究という名義の下に、方法上のカテゴリーに過ぎない自我が、そのまま探究の対象に他ならぬものと想定されていたわけで、従って、小市民的自我(日本の多くの文学では之がブルジョアジーを代表する)の行きづまりの自覚は、遂に文学的機能としての自我をも同時に窮地に陥れて了つたのである。

だが、この時はすでにプロレタリア文学の台頭が準備されていた時期だ。処がプロレタリア文学はその最大の繁栄期と考えられる時期に於ても、所謂自我の探究というような名目を採用しなかった。極端に云えば自我の代りに社会が問題にされたとさえ思われた。「自我」の破産を目の前にして、それに代るものが同じく自我という古い器を尊重する筈はなかったのだ。処がそれにも拘らず、元来当然なことだが、之こそ新しい自我の探究であったことを、プロレタリア文学の圧倒的な読者が誰よりもよく知っている。読者は社会の名に於て新しい自我を、自分のための新しいタイプを、受けとった。ただ問題は、その自我が本当に自分自身の自我であるかどうか、ということだったのである。

そこで自我の探究という古い名目が、プロレタリア文学に於ても、主体の問題という形で、復活した。だがその時はプロレタリア文学が従来の無邪気な意味でのプロレタリア文学ではなくなって、探求される新しい自我が本当に自分自身の自我かどうかという反省につづきまわされた処のプロレタリア文学となった時である。プロレタリア的な文学と呼び改めねばならなくなつた文学であり、転向文学とも称されるようになった文学であり、そして同時に、従来のブルジョア文学の末流と混線しなければならなくなつた文学なのである。

この混線を截断し、自我の探究という名目の復活を反作用的反動的なものに終らせないための、唯一の哲学的原則は、自我という文学的概念を一旦探究の対象たる自我から引き離して、文芸的認識上の機能の一環として整理することにあると私は考える。そうしなければ主体や自我の探究は、再び個人主義の内に覆没する他はあるまい。

で、一旦こういう風にするならば、小市民は遂に小市民的な自我を小市民的自我によってしか問題になし得ないというような、機械的な宿命論の仮説も不用になる。自我は自我をつき放し、自我を超克するという、誰しもやっている一つの活動が、説明出来ることになる。

だがこう云っただけでは、話はまだ少しもプロレタリア的文学の特性に触れては来ない。ブルジョア的文学だって、私小説是非の問題をめぐって、今はここまで来ている。で私がかつて発表した道徳論が批難されるとすれば、欠陥は正にここにあったのだ。之だけでは文学の唯物論的な特性を検出するに足りないという点にある。文芸的認識機能の一環としての、文学に於ける自我なるものが、何かまだ全く一般的な抽象的なものに止まっている。文学に役割を持つ自我と雖も、否この自我こそは、どこか天上から降って来たものではあり得ない筈で、現実の社会に生きている個人の自我から文芸的認識が自分の手段として抽出したものだった筈だからだ。

この自我は意識一般や純粹我などではない。今までのブルジョア認識論は文芸的(乃至芸術的)認識を認識として考えても見なかつたので、自我はこのような一般的なものに止まり得そうに思われたのだが、科学的認識に於ても、仮にもしこの種の観念論的認識に従つて意識の独立な能動性から認識を説明するとすれば、恐らくそんな一般的なものでは困るだろう。吾々はその代りにこそ、科学の階級性や何かを論じたのだ。併し矢張り何と云つても、科学に於ては、個人から抽出鍛冶された自我・自己という形の主体は、科学性としては主観的な制限をしか意味しない。自我が本当に認識上の役割を果すのは、文学(芸術)に於てだ。そうすればこの自我は、抽象的な一般物などではあり得ず、又単なる階級主体でさえもあり得ずに、正に階級性によつて支えられた自分自身の立場ということでなくてはならぬということになる。——つまり文学の階級性というものが、文学的認識の用具そのものに発しているということだ。こういう自我の感性・官能そのものが階級性を有つているということにもなるのだ。

だがブルジョア文学も亦、自我のこの種の「具体化」ということにこの時すでに気づき始めた。横光利一氏が純文学にして通俗文学である處の純粹小説論を唱えたのも、その論理の説得力は別として、この問題を捉えたものであった。ブルジョア文学の圈内に於てさえ、まだ何等の定式を持てないでいるが、民衆論が起きて来たことが之なのだ。小林秀雄氏が民衆を論じ出したのも之である。

勿論自我の「具体化」は他のものの具体化ではなくて正に自我の具体化に他ならぬのだから、それが民衆という限定を得て来る時は、正に日本の民衆ということである。文学者の作家としての自我という認識用具が（作家は自分でそういう認識用具となるのだが）、山を降って民衆にまで下りて行くのか、それとも作家自身が初めから一人の民衆として出発するのか、それは極めて重大な区別であるが、とにかく自我を日本の民衆と結びつけずにはいられなくなったということは、ブルジョア純文学という約束の下に於ける一つの進歩だと云わねばならぬ。旧くは文学の政治性と云われたもの、最近では文学の社会性とか、又それに連関して文学者の教養とか呼ばれたものは、とにかくこういう形で取り上げられて来たのである。

私は少なくともこの限り、ブルジョア文学に於ける「日本的なるもの」と云うのは今の説明によって実は日本民衆的なものということになるわけだが、之が単に満州行動をシグナルとする処の日本文化上のファッショ化（日本型ファシズムという言葉が許されるとして）に原因しているとばかりは考えない。それが原因として指摘されねばならぬのは、話しがもっと進んだ先の階段で必要になることで、今ここではそう云い切れない。そういう社会事情がなくても、ブルジョア文学は失われた自我の搜索の結果、早晚ここまで来ただろう。例のシグナルに続く日本の文化情勢は、世俗的な自信を与えることによって、単にこの結論の時期を早めたに過ぎない。

だが自我というものは、云うまでもなく、何より身近かなものの謂だ。そこで仮に民衆というものを自分の身近かに感じない人間の自我でも、自分を日本人と感じることは立派に出来る。そういう「日本人」は現にいくらでも世間にいるので、植民地などには珍しくない。そして国内をも一種の植民地のように心得ている「日本人」も今日では甚だ多いのだ。そこでこういう系統に従って、自我の「具体化」を推し進めて行けば、自我の探究は正に無条件な「日本的なるもの」に行きつくだろう。日本の民衆へ近づかなくても、日本的なものに近づくことが出来るということは、自我の「具体化」というものを無思慮にも抽象的に敢行する場合に生じる、注目すべき現象なのである。——そればかりではない、日本民衆への執着にしても亦、民衆というものの故に日本的なものへ行くのと、単に日本的なものが何かが必要なばかりに民衆というものをもかつぎ出すのとでは、やり口が全く反対だということを忘れてならぬ。民衆的なものと日本的なものとの結びつきの経緯の如何は、決して軽々には見逃せないのである。

そこで私は一つの疑問を有っているものだ。なぜ人々は「日本的なもの」という風にばかり云って、「日本民衆的なもの」とは云わないのであるか。日本的なものは即ち又民衆的なものではないか、日本民族の文化的伝統と云い、血統と云い、民衆の内にあるものではないか、日本的なもの即ち又日本民衆的なものであることは、初めから判り切ったことではないか、とそう云うかも知れない。だがでは一体その民衆と云うものは何なのか、民衆と諸君が好んで呼んでいるものはどういうものを指しているのか、と一歩問題を進めなくてはならぬ。併しそれはまあ後にして、日本的なものを検出すると称して人々のやっている処を見ると、夫が万葉の直観的豊醇であったり、或いは又源氏の「もののあわれ」であったり、そうかと思うと中世的な武士道であったり、徳川期の義理人情であったり、であって、その止め度のない日本的なものの定性分析の無意味さは別としても、一向それが現代の日本の民衆とつぎ合わされていないのである。日本の民衆が問題になるからには、要するに現代の吾々日本民衆が問題になるのでなければなるまい。日本的なもののスコラ的定義ならば、歴史からあれこれの特色を云わば好みに従って取って來ることも出来ようし、またそのバラエティの最大公約数のようなものでも好かろうし、乃至は思い切って内容は抜き去って日本民族の形式的な能力(外来文化の自主的な同化の能力とか何とか)を引き出すことも出来よう。処が現に眼の前に生きている民衆の方はそうは行かない。

六百万人の東京市民(之は日本民族の一割弱に當る)が「もののあわれ」を感じながら労働しているとも思えないし、五千万人の農民が武士道で暮している筈もない(ファンク=伊丹万作ではあるまいし)。現代の日本の民衆のありのままの心事をリアリスティックに考察して見るなら、無理に日本的なものを見つける材料としてではなく、それ自身を尊重して考察するなら、所謂日本的なものに都合のいい姿ばかりは現われないだろう。日本の民衆は現に支那の民衆とも違いソヴェート・ロシアの民衆とも違う。だがそういう相違点だけを纏めて見ても、それと民族のあれこれの文化的特色から引き出された所謂「日本的なもの」とは一致しない。このギャップを埋める心算でない限り、所謂「日本的なもの」は日本の民衆にとってはまるで遠いどこかの国の物語りのようなもので、有難迷惑なものであったり、テレ臭いものであったりするのだろう。日本民族の現実の心理の分析に先立って、どこかで造って來た日本的なものを押し立て、之を日本民衆に押しつけることは、理論上一つの暴力と云わねばならぬ。現に日本の支配者は民衆に家族主義という醇風美俗を、日本的なものとし

て押しつける。それからすると、財産相続税の値上げなどはわが国体に反するという話である。殷鑑は遠くないのだ。

人々は民衆々々と云うが、民衆とは一体どういう概念なのか。私は之をまず第一に政治上の観念として理解すべきものだと考えているが之を文化上の問題にする時には、之とは全く別にでも考えなければならぬのだろうか。民衆は如何なる国に於ても階級性そのものを持っていると私は思うが、それとも民衆とは国内人口の総和というようなものででもあるのだろうか。或いは又日本の民衆に限って、外国の民衆とは別に、階級性を有たないとでもいうのだろうか。ここは大切な点なのだ。なぜというに、日本の民衆は何等の社会階級性を有たないという社会観が、今日の日本で実際に存在しているからだ。ではブルジョア文学者達の所謂民衆の観念は、恰もこの社会観にその論拠を求めるのだろうか。それともそんな論理臭い論拠などは要らないというのであるか。信念ででも行くか、肚ででも行くか。

日本の民衆が社会階級関係に於て、どういう役割を有っているか、又持たねばならぬか、ということが、日本民衆が何であるか、ということの、何より大事な第一の規定だ。他の一切の規定はこの上に立って検討されねばならぬ。単に日本人とか何とかいうのでなくて、日本の民衆という限り、そうだと思う。日本の民衆が如何に日本的であるかは、日本の民衆が政治的に如何に自主的であるかということを説明するのでなければ、ただの「日本的なるもの」の解説にはなっても、日本民衆の解説にはならぬ。日本という唯一の全的なものが、同時に二重の対立物だと云うのはこのことで、日本民衆も民衆である限り民衆支配に対する対立物だというが、政治上の事実であり、そしてやがてそれが吾々日本民衆の民衆的信念となるべき筈である。この信念は勿論、「日本的なるもの」の検出やかつぎ上げで大衆的に発育すべくもない、民衆の日常利害に基く実際活動によって初めて必然的に固められて行く信念である。実は日本的なものもその時、初めて実際な形で創造されて行くのだ。それ以前の「日本的なるもの」とは、単に伝統というようなものに他ならぬだろう。伝統とは発展の動力ではなくて与件にしか過ぎないので、与件を充分に活用し切るということと、之を動力にして新しい発展を夢見ることとは全く別だ。もしさうでなかったら、進歩主義と保守主義との区別などはありはしない。

「日本的なるもの」は往々西欧的なものや又世界的なものに對立させられているようだが、恐らく夫は本音ではあるまい。之は実は単に、作家なら作家の足下にあるものという意味だろう。それを無難

作に日本的なものなどと云い放つから、妙な破目になる。今後の日本の文化を世界的なものではなくて国民的、民族的なものにしたり、ヨーロッパ的なものを排除することによって狭隘化したり何かしようとは、誰も真面目に思ってはいないだろう。実は却って自分=自我の足下にある故郷を、国際的に通用するものにしたいというのが、抑々の念願に相違ない。だが諸君の自我の足下にあるものは何か。日本の民衆ではないか。ただの日本やただの日本的なものではない筈だ。それとも諸君は民衆でない処の日本人ででもあるか。つまり日本に於ける政治的な支配者にぞくする文化人ででもあるのか。再びその点をハッキリして貰わねばならぬ。いやそれよりも先に、諸君は終局に於て日本民衆にとってのクラッセン・ゲーゲンザツを認めるのか認めないのか、問題はそこに帰着する。之は単に政治上の問題ではない、今日の文化意識を貫徹する根本問題なのだ。

日本的なものの代行者として、民族性が最も屡々問題にされている。だが之は民族理論へ解消したり民族理論から出発したりすることを意味してはいないだろう。まして民族主義や日本民族主義に帰着するものでもあるまい。夫は日本の民衆という問題を解く鍵の一つとして意味を持っているので、之から離れて価値があるのではない。血のつながりや血の要求という文化上の形而上学的譬喻も、同じく日本民衆故の鍵の一つである。逆に日本民衆というものが日本民族や日本人血統の解説に奉仕する鍵なのではない、とそう私は好意的に理解している。つまり民族の問題も、総て日本民衆・日本人民の生活問題の解決に帰着するのであって、決してその逆ではない、と私は観測している。もし不幸にして私の観測が誤っているなら、私は今の好意をかなぐり棄てる他はない。私は今、自分が日本民衆の一人としての立場を及ばずながら充足したいと望んでいる。夫が私の身の置き処のようなものだ。結局ここ以外に、私の存在理由は成り立たないようにさえ感じている。民衆が終局に於て有つ社会階級的意義をば私は信じる理由があるからである。その民衆よりも先走った民族や血統や又伝統のお題目は、私にとって少しも日本的なものとは響かない。

日本の民衆は初めから日本的なのだ、ただそれだけだ。夫はまだ民衆の社会階級的意義を抜きにした限りの「日本的なもの」が受け容れられたということにはならぬ。だがそうは云っても必ずしも受け容れられないとは限っていない。なぜというに、日本の民衆は政治（民主主義的なものさえ）的訓練をまだあまり積んでいないので（之は他方今後の民主主義の多少の有効さを物語るわけもあるが）、今

日でもまだ民衆のもつべき対立意識をハッキリとは定着出来ずにいるからだ。そういう意味で日本民衆はまだ社会民衆としての自分自身を殆んど理解していない。この民衆の自意識を明らかにすることこそ、今後の日本の作家の自己意識の役割であり、作家の自我の機能であろう。作家が単に「日本的なもの」として、民族的なものとして、伝統的なものとして、又血として、自己意識したのでは、この役割の遂行は覚束ない。作者が一人の民衆とならねばならぬ所以だ、それともそういう役割は公式的で御免だとでも云うのであるか。

或いはお前にはそう響かなくても、肝心な民衆自身にそう響けばいいではないか、と云うだろう。だがまたこういう形のお題目が実際に日本の民衆に受け容れられたのを見ない。

日本民衆の利害を離れて、日本的なものを論じることは出来ない、許されない。日本民衆こそ唯一の日本的なものと見做されねばならぬ。日本的なものは日本人の伝統にあるとしよう、だがその伝統を処理すべき当の主人は、正に日本民衆であって、あれこれの「伝統的」なインテリゲンチャなどではないのだ。今は民衆に伝統を強制する者は用心せねばならぬ。

最後に、文化の専門家自身の当然心得るべき守則のようなものと、その文化人が代表する民衆自身へ向かって文化専門家が注文すべきものとは、区別されねばならぬのである。「日本的なもの」は事実上、善い意味に於ても悪い意味に於ても、日本の民衆がおのずから作家なら作家という文化専門家に向かって発する注文である。夫は作家が民衆の自然発生的な要望に応じるために充分心得て生かさねばならぬ守則だ。併しその代り、文化的に民衆を代表する者の方でも、之に沿って民衆の意識に向かって一つの注文を発する権利と義務とがある。夫は科学的精神というものの要求だと私は思う。作家ならば作家の、作品が之を実際に示さねばならぬ。文化全般から云えば、啓蒙とは之だ。なぜ又科学的精神であって他のものでないか。日本の民衆の日本民衆として意識を、そうした正に「日本的」特異性をもつ民衆性を、自覚させるメカニズムは之以外にはないからである。

で問題は、諸君自身の「自分」とは何かということになる。

そこが話しの分れ目だ。

## Referências bibliográficas

- HAROOTUNIAN, H. “Constitutive Ambiguities: The Persistence of Modernism and Fascism in Japan’s Modern History”. In: *The Culture of Japanese Fascism*. Durham e Londres: Duke University Press, 2009.
- NAGAE, N. H. “Concepções japonesas do romance do eu”. In: *Revista Estudos Japoneses*, n. 17, pp. 141-147, 1997.
- TOSAKA, J. “日本の民衆と「日本的なるもの」” [“O povo japonês e as ‘coisas japonesas’”]. In: 戸坂潤全集第四卷 [Obra completa de Tosaka Jun. Vol. 4.]. Tóquio: Keisōushobō, 1975. Versão arquivada digitalmente em <[https://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/55394\\_48341.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/55394_48341.html)>. Acesso: 12 abril 2024.
- \_\_\_\_\_. “ひと吾を公式主義者と呼ぶ” [“Chamar a si mesmo de formalista”]. In: 戸坂潤全集第一卷 [Obra completa de Tosaka Jun. Vol. 1.]. Tóquio: Keisōushobō, 1967. Versão arquivada digitalmente em <[https://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/42189\\_12273.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/42189_12273.html)>. Acesso: 25 abril 2024.
- \_\_\_\_\_. “思想と風俗” [“Pensamento e costumes”]. In: 戸坂潤全集第四卷 [Obra completa de Tosaka Jun. Vol. 4.]. Tóquio: Keisōushobō, 1975. Versão arquivada digitalmente em <<https://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/1710.html>>. Acesso: 08 abril 2024.
- \_\_\_\_\_. “批評に於ける文学・道徳・及び科学” [“Literatura, moral e ciência na crítica”]. In: 戸坂潤全集第四卷 [Obra completa de Tosaka Jun. Vol. 4.]. Tóquio: Keisōushobō, 1975. Versão arquivada digitalmente em <[https://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/3600\\_48333.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/3600_48333.html)>. Acesso: 05 março 2024.

# Tradução comentada de *Circo*, poema de Nakahara Chūya

*Takeshi Ishihara*<sup>1</sup>

**Resumo:** Apresentação do poema Circo de Nakahara Chūya, por meio de tradução poética, e breve comentário sobre a tradução desse poema.

**Palavras-chave:** Nakahara Chūya; poesia japonesa; tradução.

**Abstract:** Presentation of Nakahara Chūya's poem through poetic translation from Japanese into Brazilian-Portuguese and brief comment about the translation of the poem Circo.

**Keywords:** Nakahara Chūya; Japanese poetry; translation, Circo.

## Introdução

O poeta Nakahara Chūya (1907-1937) foi um admirador do Simbolismo francês<sup>2</sup>, principalmente de Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine

---

<sup>1</sup> Servidor municipal da Secretaria da Educação de São Paulo, é licenciado em Japonês e Português e mestre em Literatura Japonesa pela USP. Tem textos nos sites Sibila, Zunáí e antoniomiranda.

<sup>2</sup> Sobre as características da produção textual de Nakahara Chūya, inclusive a produção tradutória, em relação à poesia simbolista francesa, principalmente Rimbaud e Verlaine. cf. USAMI (2001).

E sobre as características da produção textual do poeta relacionada aos textos de Baudelaire. cf. MARUSE (2008).

(1844-1896) e Arthur Rimbaud (1854-1891). Admiração evidente ao longo de seus próprios poemas, por meio de referências às obras desses poetas, e por seu trabalho tradutório, pois dos cinco livros assinados por Nakahara Chūya, dois são coletâneas de seus poemas: *Poemas do bode* (山羊の歌/*Yagi no Uta*), de 1934, e *Poemas de dias havidos: dedicado à alma do falecido filho Fumiya* (在りし日の歌: 亡き児文也の靈に捧ぐ/*Arishi hi no uta: Naki ko Fumiya ni sasagu*), de 1938, e três são traduções de obras de Rimbaud: *Antologia de poemas de Rimbaud: poemas do período escolar*. (ランボオ詩集 学校時代の詩/*Ranboo shishū: gakkō jidai no shi*), de 1933; *Poemas selecionados de Rimbaud* (ランボオ詩抄/*Ranboo shishō*), de 1936 e *Antologia de poemas de Rimbaud* (ランボオ詩集/*Ranboo shishū*), de 1937<sup>3</sup>.

Renovador da poesia japonesa, Nakahara Chūya se apropriou, de maneira muito pessoal, de recursos poéticos europeus, notadamente dos utilizados pelos poetas franceses, tanto na forma quanto no tema e no tom.

Quanto à forma, algumas de suas experimentações poéticas mais representativas incluem:

- o uso de formas tradicionais na poesia europeia como o soneto italiano e o soneto inglês.
- o uso de paralelismos, “repetição de ideias, sinonímia de vocábulos”<sup>4</sup> exemplificado no poema サーカス (*Sākasu/Circo*).
- o uso de refrões, também conhecidos como estribilhos, versos que se repetem no decorrer do poema ao final das estrofes. Aqui exemplificado no poema サーカス (*Sākasu/Circo*).
- o uso do verso livre.
- o espaçamento entre os vocábulos do poema como fazem poetas simbolistas franceses, mais especificamente Mallarmé.

O poema サーカス (*Sākasu/Circo*) foi publicado no livro 山羊の歌 (*Yagi no Uta/Poemas do bode*).

Foi adotada a ordenação japonesa de sobrenome vindo antes do nome.

3 Os cinco livros estão disponíveis na internet. Os respectivos endereços eletrônicos estão na referência bibliográfica.

4 Sobre a definição de paralelismo, mas também de soneto italiano, soneto inglês. cf. BANDEIRA (1960).

O poema em japonês foi copiado do site *Aozora Bunko*, de textos de domínio público e de acesso liberado pelos autores do Japão, que transcreveu publicações que optaram por seguir a escrita do texto original à época das publicações. Porém, a presente romanização feita por nós, pelo sistema Hepburn, seguiu a escrita contemporânea de depois da reforma de 16 de novembro de 1946<sup>5</sup>.

A data ao fim do poema romanizado está presente em ŌOKA (1981) e se refere à primeira publicação, antes de ser reunida em livro.

## Circo

houve algumas tantas eras  
e houve uma guerra marrom

houve algumas tantas eras  
e ventanias de inverno

houve algumas tantas eras  
e esta noite a plenitude  
e esta noite a plenitude

o circo é de alta viga  
tem um trapézio aí  
trapézio que mal se enxerga

de cabeça para baixo  
sob teto de lona suja  
yuaan yuyoon yuyayuyon

de perto, uma luz branca  
sopra com fita barata

5 Sobre a reforma da escrita cf. SEELEY (1991). Cap. VIII. Development of the Modern Japanese Script – The Period ca. 1868-1945. pp. 136-45.

sardinhas são o caro público

ostras soam as gargantas

yuaan yuyoon yuyayuyon

fora é a treva da treva  
devagar avança a noite  
saudosa do paraquedas  
yuaan yuyoon yuyayuyon

### サークス

幾時代かがあります  
茶色い戦争ありました

幾時代かがあります  
冬は疾風吹きました

幾時代かがあります  
今夜此処での一と殷盛り  
今夜此処での一と殷盛り

サークス小屋は高い梁  
そこに一つのブランコだ  
見えるともないブランコだ

頭倒さに手を垂れて  
汚れ木綿の屋蓋のもと  
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

その近くの白い灯が  
安値いリボンと息を吐き

観客様はみな鰯  
咽喉が鳴ります牡蠣殻と  
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

### Sākasu

*ikujidai ka ga arimashite*  
*chairoi sensō arimashita*

*ikujidai ka ga arimashite*  
*fuyu wa shippū fukimashita*

*ikujidai ka ga arimashite*  
*kon'ya wa kokode no hito sakari*  
*kon'ya wa kokode no hito sakari*

*sākasu goya wa takai hari*  
*soko ni hitotsu no buranko da*  
*mieru tomonai buranko da*

*atama sakasa ni te wo tarete*  
*yogore momen no yane no moto*  
*yuān yuyōn yuyayuyon*

*sore no chikaku no shiroi hi ga*  
*yasui ribon to iki wo haki*

*kankyaku sama wa minna iwashi*  
*nondo ga narimasu kakigara to*  
*yuān yuyōn yuyayuyon*

屋外は真ッ闇 闇の闇  
 夜は劫々と更けまする  
 落下傘奴のノスタルヂアと  
 ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

*yagai wa makkura kura no kura  
 yo ha kōgō to fukemasuru  
 rakkasan me no nosutarujia to  
 yuān yuyōn yuyayuyon*

## Sobre a tradução de サーカス/Sākasu (circo)

Neste que talvez seja o poema mais conhecido de Nakahara Chūya, o que sobressai ao leitor é esse número do refrão “*yuaan yuyoон yuyayuyon*”. Esse refrão é onomatopaico e proposto pelo autor, ou seja, é uma onomatopeia inédita, um neologismo. No entanto, o ineditismo da onomatopeia não impede que a associemos à ação de balançar e ao modo desse balanço, a ação representada por essa onomatopeia é sugerida pelo contexto do poema, dispensando o verbo que nomearia essa ação, o verbo balançar, e o advérbio que designaria o modo desse balanço. O som sugere o sentido, o refrão é de caráter sinestésico, em que a imaginação sonora remete à imaginação visual.

A tradução transcreveu o refrão onomatopaico “*yuaan yuyoон yuyayuyon*”, na sua forma romanizada, devido à sua força sugestiva, ao seu caráter lúdico e algo cômico e infantil, em vez de se tentar uma tradução, dispensável e semanticamente reducionista. A onomatopeia inédita e, portanto, não codificada é clara quanto ao que é referenciado devido ao contexto do poema. A não codificação dessa onomatopeia serviu como encorajamento na decisão dessa estratégia tradutória e substituí-la por termo conhecido ou até mesmo por neologismo significaria perder um dos eixos expressivos do poema.

A tradução do poema teve seu início a partir do refrão romanizado “*yuaan yuyoон yuyayuyon*”, que no sistema de contagem do português é um verso heptasílabo: YUĀN-YU-YŌN-YU-YA-YU-YON, considerando-se o YON final como sílaba tônica e fazendo a sinérese entre YU e AN.

Esse número de sílabas do refrão foi aplicado a todo o poema, em função da relativa regularidade métrica do poema de partida: em moras, unidade fonológica adotada na contagem dos segmentos sonoros da língua japonesa, o refrão ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん, presente em três ocasiões tem 13 moras: ゆ.あ.-.ん.ゆ.よ.-.ん.ゆ.や.ゆ.よ.ん(YU\_A\_A\_N\_YU\_YO\_O\_N\_YU\_YA\_YU\_YO\_N).

Assim como o refrão, o segundo verso da primeira estrofe, o segundo e terceiro versos da terceira estrofe, o primeiro verso da sétima estrofe e o primeiro

verso da oitava estrofe tem 13 moras. Além do terceiro verso da oitava estrofe que tem 14 moras. Nos 13 versos restantes do poema de 22 versos, predominam versos em 12 moras.<sup>6</sup> Por não haver uma notável discrepância quanto ao número de moras entre os versos, a opção por utilizar a forma fixa na tradução se mostrou viável. A opção pelo heptassílabo, a redondilha, uma métrica bastante popular em língua portuguesa, pareceu se adequar bem ao objeto do poema.

A adoção da regularidade métrica em heptassílabos deixou uma perda relevante e sem compensação: no terceiro verso da oitava estrofe, a última do poema, 落下傘奴のノスタルヂアと (*rakkasan me no nosutarujia to*/com nostalgia do maldito/desgraçado paraquedas), o sufixo 奴 (*me*/maldito ou desgraçado) indicativo de desprezo ao paraquedas<sup>7</sup> pelo eu-lírico, não encontrou eco na tradução.

Em 1929, o termo ノスタルヂア/*nosutarujia* (nostalgia) não causaria estranhamento? Atualmente, talvez o termo 落下傘/*rakkasan* para paraquedas seja causa de estranhamento entre os leitores japoneses contemporâneos, talvez mais familiarizados com パラシュート/*parachūto* para paraquedas.

Não se conseguiu qualquer esclarecimento sobre isso, mas se havia estranhamento com o termo japonês, há uma possibilidade de tradução visando o efeito de estranhamento que mantém a métrica adotada, ao traduzir o verso como: “com banzo do paraquedas”, com o termo banzo, de origem estrangeira, assim como o termo nostalgia para a língua japonesa, que por não ser muito utilizado é motivo de estranheza.

Também é perdida a potencial estranheza, para o leitor da época de publicação do poema, mas possivelmente não para o leitor japonês contemporâneo, da quantidade de termos de origem estrangeira, grafados por meio do *katakana*, silabário utilizado para termos de origem estrangeira. Além de ノスタルヂア/*nosutarujia* (nostalgia), estão presentes em *katakana* os termos サーカス/*sākasu* (circo), ブランコ/*buranko* (trapézio) e リボン/*ribon* (fita). Grafá-los de modo diferenciado, seja usando maiúsculas ou negrito na tradução, faria com que esses termos fossem destacados dos demais termos do poema de modo artifício e destoante.

Outra perda é os do 丁寧の助動詞 (*teinei no jodōshi*) ます/*masu*, morfema flexionável e auxílio verbal de polidez e formalidade do emissor para com

6 Segundo HONUZIM (2021) o poema busca, pela métrica e prosódia dos versos, mimetizar o balanço do trapézio.

7 E possivelmente não qualquer paraquedas, mas o paraquedas militar, devido ao verso: “e houve uma guerra marrom”, segundo verso da primeira estrofe.

o receptor, acrescentada nos finais de frases, e presentes nos dísticos da primeira estrofe e segunda estrofe<sup>8</sup>, verso 1 da terceira estrofe<sup>9</sup> e o ますする/masuru, que é uma forma mais antiga desse morfema ます/masu no segundo verso da oitava estrofe<sup>10</sup>, cujo emprego parece emprestar solenidade ao verso mais para o final do poema.

O uso desse morfema ます/masu, indicativo de polidez e formalidade do emissor em relação ao receptor, parece remeter à fala típica de mestres de cerimônias dos circos e programas de auditório: o bordão “Respeitável público”, associado às falas desses profissionais que antecedem e, muitas vezes, encerram os espetáculos e as apresentações. O uso da polidez e formalidade no início e mais ao final do poema reforça essa evocação ao mestre de cerimônia. Por outro lado, esses versos formais no poema de origem realçam o tom ácido e irônico usado para designar os espectadores, o “caro público”, associados metaforicamente a sardinhas e ostras. Contraste entre tom formal e tom mordaz que resulta em comicidade. A metáfora da sardinha evoca visualmente a estupefação do espectador por meio dos olhos esbugalhados dos peixes.<sup>11</sup>

Na tradução, a formalidade é apenas sugerida pelo uso do verbo haver, es- colhido em detrimento do mais informal verbo ter: “houve algumas tantas eras<sup>12</sup>” e “e houve uma guerra marrom<sup>13</sup>”, em vez de “teve algumas tantas eras” e “teve uma guerra marrom”, possíveis por não alterarem a métrica adotada na tradução.

Ainda que mediado pela ironia adulta, o poema parece ambicionar restituir o maravilhamento de se estar presente em um circo pela primeira vez quando criança. Maravilhamento, que também é por elementos de origem europeia, a evocar o fascínio de Nakahara Chūya pela poesia francesa.

8 幾時代かがあります/茶色い戦争ありました//幾時代かがあります/冬は疾風吹きました  
(ikujidai ka ga arimashite/chainoi sensō arimashita/ikujidai ka ga arimashite/fuyu wa shippū fukimashita)

9 幾時代かがあります (ikujidai ka ga arimashite)

10 夜は劫々と更けます (yo ha kōgō to fukemasuru)

11 HONUZIM (2021) sugere que o poema justapõe as perspectivas do mestre de cerimônias, do espectador do circo e dos trapezistas.

12 Primeiros versos da 1<sup>a</sup>., 2<sup>a</sup>. e 3<sup>a</sup>. estrofes da tradução

13 Segundo verso da 1<sup>a</sup>. estrofe.

## Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. In: Enclopédia Delta Larousse. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1960. Vol. 5, pp. 3054-65. Página eletrônica. <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=226405>> Acesso em: 10 de agosto de 2024.
- HONUZIM. サーカスまどろむ悲しみ (*Circus Madoromu Kanashimi*/Círco: a tristeza cochila), 2021. La Boheme Galante. Página eletrônica. <<https://bohemegalante.com/2021/04/21/nakahara-chuya-balancoire/>> Acesso em: 07 de abr. de 2024.
- MARUSE, Yasuhiro. 中原中也とボードレール (*Nakahara Chūya to Bōdorēru*/Nakahara Chūya e Baudelaire). In: 仏語仏文学 (*Futsu Go Futsu Bungaku*/Língua e literatura francesas). Osaka: 関西大学フランス語フランス文学会/*Kansai Daigaku Furansu Go Furansu Bungaku Kai*/Associação de Língua e Literatura Francesa da Universidade de Kansai), março de 2008. Vol. 34, pp. 113-30. Página eletrônica. <<https://kansai-u.repo.nii.ac.jp/records/5142>> Acesso em: 23 de set. de 2024.
- NAKAHARA, Chūya. “在りし日の歌: 亡き児文也の靈に捧ぐ” (*Arishi bi no uta: Naki ko Fumiya ni sasagu*/Poemas de dias havidos: dedicado à alma do falecido filho Fumiya). Página eletrônica. <<https://www.aozora.gr.jp/cards/000026/card219.html>> Acesso em: 23 de março de 2024.
- NAKAHARA, Chūya. 山羊の歌 (*Yagi no Uta*/Poemas do bode). Página eletrônica. <[https://www.aozora.gr.jp/cards/000026/files/894\\_28272.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000026/files/894_28272.html)> Acesso em: 23 de mar. de 2024.
- ŌOKA, Shōhei. 中原中也詩集 (*Nakahara Chūya Shishū*/Obras completas de Nakahara Chūya). Tóquio: Iwanami Bunkō, 1981.
- RIMBAUD, Arthur. ランボオ詩抄 (*Ranboo shishō*/Poemas selecionados de Rimbaud). Tóquio: Yamamoto Shoten, 1936. <<https://shiki-cogito.net/library/na/NakaharaRimbaud-Shisho.html>> Acesso em: 20 de set. de 2024.
- RIMBAUD, Arthur. ランボオ詩集 (*Ranboo shishū*/Antologia de poemas de Rimbaud). Tóquio: Noda Shobō, 1937. Acesso em: 20 de set. de 2024. <[https://www.aozora.gr.jp/cards/001296/files/47296\\_34905.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/001296/files/47296_34905.html)>
- RIMBAUD, Arthur. ランボオ詩集 学校時代の詩 (*Ranboo shishū: gakkō jidai no shi*/Antologia de poemas de Rimbaud: poemas do período escolar. Tóquio: Mikasa Shobō, 1933. Página eletrônica. Acesso em: 20 de set. de 2024. <[https://www.aozora.gr.jp/cards/001296/files/47215\\_34904.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/001296/files/47215_34904.html)>
- SEELEY, Christopher. *A history of writing in Japan*. Leiden: E. J. Brill, 1991.
- USAMI, Hitoshi. 中原中也とフランス近代詩 (*Nakahara Chūya to Furansu Kindaishi*/Nakahara Chūya e a poesia moderna francesa). In: *Modernism in Literature*. Quioto:

International Research Center for Japanese Studies, março de 2001, Vol. 22, pp. 75-88. Página eletrônica. <<https://nichibun.repo.nii.ac.jp/records/5400>> Acesso em: 20 de setembro de 2024.

# **Uma proposta de tradução do conto infantojuvenil *Tebukuro wo kaini* de Niimi Nankichi voltada à leitura em voz alta em oficina destinada a crianças e jovens**

*Camila Guilherme da Silva Eleuterio*  
Universidade de São Paulo (USP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo oferece ao público brasileiro uma tradução inédita feita diretamente da língua japonesa do conto infantojuvenil *Tebukuro wo kaini* (1933) [Indo comprar luvas], de Niimi Nankichi<sup>2</sup> (1913-1943). Esta tradução foi originalmente produzida com o intuito de ser lida por mim em voz alta na primeira oficina da obra de Niimi Nankichi realizada no Brasil ocorrida em 12 de novembro de 2023 no Bunkyo (Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social), em São Paulo (SP). Seu público-alvo foi, por ordem prioritária, crianças, jovens e adultos. Para auxiliar os participantes a visualizarem as cenas da narrativa, que figura tanto elementos raros para os brasileiros como neve e raposas quanto referências culturais japonesas, utilizamos gestual e entonação, além de um exemplar de um livro ilustrado da mesma, em japonês. Para a presente publicação, no entanto, algumas adaptações foram feitas para tornar a leitura autônoma mais prazerosa. Na primeira parte deste artigo, expomos reflexões sobre o processo de tradução de *Tebukuro wo kaini*, os embates

---

1 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa, da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Neide Hissae Nagae. Financiada pela CAPES, a pesquisa investiga a literatura infantojuvenil japonesa moderna de Niimi Nankichi em diálogo com a filosofia da não violência, buscando compreender como esses textos podem contribuir para a formação de valores e para a construção de uma sociedade mais cooperativa e compassiva. E-mail: [camilaeleuterio@usp.br](mailto:camilaeleuterio@usp.br)

2 Adotamos a ordem de nomes japonesa, ou seja, sobrenome seguido de nome.

enfrentados e as mudanças que foram feitas depois da oficina. Na segunda parte, apresentamos a tradução propriamente dita, seguida pelo texto-fonte em língua japonesa.

**Palavras-chave:** Niimi Nankichi; *Tebukuro wo kaini*; Indo comprar luvas; Tradução; Literatura infantojuvenil japonesa moderna.

**Abstract:** This paper aims to present to Brazilian readers a translation of the Japanese children's story "Tebukuro wo kaini" (1933) [Buying Gloves] written by Niimi Nankichi (1913-1943). This originally was made to be read out loud by me at the first Niimi Nankichi workshop held in Brazil on November 12, 2023 at Bunkyo (Brazilian Society of Japanese Culture and Social Assistance), in São Paulo (SP), whose target audience was children, young people and adults (listed by priority order). Gestures, intonation and a copy of an illustrated book of the same narrative were used in order to help the audience visualizing the scenes of the narrative, which featured rare elements for Brazilians such as Japanese cultural references, snow and foxes. For this publication, some adaptations were made for the sake of autonomous reading. Also, some improvements were implemented. In the first part of this article, we present reflections on the translation process of the narrative, the challenges faced and the changes that were made after the workshop. In the second part, we present the translation, followed by the source text in Japanese.

**Keywords:** Niimi Nankichi; *Tebukuro wo kaini*; Buying Some Gloves; Translation; Japanese Modern Children's Literature.

## Introdução

Niimi Nankichi (1913-1943) e seu trabalho com a literatura infantojuvenil ainda não é muito conhecido no Brasil. Porém, oitenta e um anos após a sua morte, ainda podemos perceber as reverberações de sua obra, sobretudo no imaginário japonês. Prova disso é o conto "Queimar celeiros" do escritor japonês contemporâneo Haruki Murakami<sup>3</sup> que referencia o conto infantojuvenil *Tebukuro wo kaini* [Comprando luvas] de Nankichi. Essa e outras histórias suas têm figurado nos livros didáticos japoneses há décadas, fazendo-se presentes por gerações. Frutos de um Japão anterior aos ataques de bombas atômicas, suas narrativas contêm inocência e uma busca pelo amadurecimento pautada pelos valores japoneses. Posto isso, quais estratégias podemos adotar para traduzir *Tebukuro wo kaini* a contento, evitando perdas estilísticas e de valor cultural em seu novo contexto de leitura? Este artigo tratará desta pesquisa.

3 Disponível no Brasil. Pode ser encontrado no livro *O elefante desaparece*, de Murakami. Tradução: Lica Hashimoto, editora Alfaguara, 2018.

De acordo com Tani (2022), Niimi é conhecido como “o escritor das raposas” e também como o “Hans Christian Andersen do Japão”, tendo como principais temáticas o amor e a tristeza. Murakami-Smith (1997), por sua vez, comenta que os temas abordados por Nankichi giram em torno de reflexões sobre maneiras pelas quais todos possam conviver em compreensão mútua respeitando as diferenças. Ele nota que Nankichi com frequência tratou dessa questão através de contrastes utilizando-se de recursos como diferenças sociais e de linguagem, destacando a presença recorrente do embate entre indivíduos de uma vila pobre contra os de uma cidade maior próxima.

Atualmente, Nankichi é um autor conhecido por retratar seres humanos e não humanos que buscam constantemente evoluir e contribuir com a sociedade. Seu conto mais famoso, “Gon, o raposinho” (2022) foi incluído nos livros didáticos japoneses em 1956 e continua até hoje (KONDO; INOUE, 2016). Outros textos seus que figuram nos livros escolares são *Tebukuro wo kaini* (tradução presente neste artigo) e *Dendenmushi no kanashimi* [“A tristeza do caracol”, 1935].

De nossa parte, entendemos que Nankichi trata de contrastes sociais sempre. Através de seus retratos dos conflitos entre tradição e modernidade, superstição e racionalidade, selvagem e civilizado, etc., ele expõe diversas desigualdades sociais. Todavia, faz isso cuidando para manter um tom lúdico próprio das crianças. Sendo assim, não é surpresa que ele tenha adotado a figura da raposa para representar o indivíduo marginalizado que anseia para ser incluído na sociedade, embora não deseje abdicar de sua identidade.

## Biografia de Niimi Nankichi

Hoje um autor reconhecido amplamente, Nankichi não teve a mesma sorte quando vivo.

Nascido Watanabe Shōhachi [渡邊 正八], Niimi Nankichi [新美南吉] foi autor de contos de ficção infantojuvenil, poeta e professor. Foi criado no interior do Japão, em Handa, uma cidade localizada a cerca de 35 quilômetros de Nagoia, capital da província de Aichi, região central do Japão. De família artesã pobre, perdeu a sua mãe aos quatro anos e foi criado pela madrasta. Apresentou dotes literários cedo. Em 1932, mudou-se para Tóquio para cursar Língua e Literatura Inglesa na Escola de Línguas Estrangeiras de Tóquio. Ambicionando realizar seu projeto de tornar-se um escritor de literatura infantojuvenil, frequentou círculos literários e conheceu os principais autores da época.

Avesso ao militarismo crescente, faltava constantemente aos treinos militares oferecidos em sua universidade. Isso acabou ocasionando na perda do seu direito de receber sua licença para atuar como professor quando se graduou.

Conseguiu um trabalho, mas a fragilidade de sua saúde fez com que voltasse para a sua terra natal para se recuperar. Sua estabilidade financeira viria com o emprego fixo de docente em uma escola para moças que conseguiu através de um professor antigo seu, já que não tinha licença.

Ao longo da carreira conseguiu publicar vários contos e poemas em revistas especializadas e alguns jornais, porém seu reconhecimento financeiro só começou a chegar em 1941, quando uma editora o procurou para que escrevesse a biografia do monge e poeta Ryōkan, e depois, em 1942 quando é publicado o livro *Ojisan no Ranpu* (*A lamparina do vovô*), uma coleção dos seus contos infantojuvenis. Todavia, nessa época os conflitos armados nos quais o Japão se envolvia aumentavam e a saúde de Nankichi deteriorava-se rapidamente, ocasionando-lhe grande descontentamento. O que lhe trazia alegria era a convivência com as alunas, com quem partilhava o amor pela poesia. Porém, precisou se afastar da escola devido à sua piora de saúde. À medida em que se aproximava da morte, passou a dedicar-se febrilmente à criação do maior número de obras que pôde. Faleceu aos 29 anos de tuberculose (TORIGOE, 1989).

## Niimi Nankichi no Brasil

Niimi Nankichi é praticamente um autor inédito no Brasil. Até o presente momento temos os seguintes contos traduzidos e publicados aqui: “Gon, o raposinho” (*Gongitsune*), traduzido por mim, Camila Eleuterio, e publicado pela revista Nikkei Bungaku (11/2022); “Verrugas” (*Ibo*), traduzido por Karen Kazue Kawana e publicado pela revista Nota do Tradutor (12/2016) e “Gongitsune” (o título original foi mantido) traduzido por Ruchia Uchigasaki e Allan Mendonça e publicado na revista Hon no Mushi – Estudos multidisciplinares japoneses em 2016.

Em 2020, conheci a obra do escritor japonês de literatura infantojuvenil Niimi Nankichi através de Lídia Harumi Ivasa, tradutora e mestra em literatura japonesa pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da USP, que na ocasião liderava um grupo de tradução dos contos de Nankichi. Ali dei meus primeiros passos na tradução literária e tive o contato inicial com a literatura infantojuvenil japonesa. Após a finalização dos trabalhos do grupo em 2021, dei continuidade às leituras de Nankichi. Então, entrei como mestrandona

no Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa (USP) com o intuito de aprofundar os estudos a seu respeito, focando na análise dos valores humanistas presentes em sua obra. Também com o intuito de ampliar a divulgação de Nankichi no Brasil, tenho realizado traduções de seus contos, pois há escassez de obras suas traduzidas para o português brasileiro.

## Objetivos da tradução do conto *Tebukuro wo kaini*

Esta tradução do conto *Tebukuro wo kaini* foi feita com o objetivo de ser lida em voz alta na primeira oficina sobre Niimi Nankichi do Brasil. Buscamos nos manter próximos das características do estilo literário do escritor, que é dotado de fluidez textual e estima ao linguajar das crianças, adaptando e explanando quando necessário, a fim de proporcionar ao público tanto a experiência estética literária quanto a imersão cultural, respeitando a cultura japonesa e o contexto histórico no qual a obra foi composta.

Para realizarmos essa tradução, utilizamos quatro versões de *Tebukuro wo kaini*, sendo um o nosso texto principal e os outros três auxiliares, além de nos apoiarmos nas ideias de Paulo Henriques Britto em sua obra *A tradução literária* (2012). O texto de partida principal se encontra disponível *online* no Aozora Bunko, um site japonês em que textos literários em domínio público são disponibilizados gratuitamente. Os demais textos que nos apoiam foram: o de um exemplar de um livro ilustrado de *Tebukuro wo kaini* de 2005 (útil para entender melhor o ritmo narrativo através da separação das cenas), o de um livro que é a coleção completa dos contos infantojuvenis de Niimi Nankichi de 1989 (particularmente conveniente para realizar a tradução devido às notas explicativas e ilustrações) e o que se encontra no vol. 2 das obras completas de Niimi Nankichi de 1980 (por ser o original transscrito de Nankichi, foi bom para confirmarmos certos termos).

## Resumo da trama

Contada por um narrador onisciente, a história se desenvolve no período de um dia começando de manhã e terminando à noite. Há dois cenários principais: a montanha e a cidade. O personagem principal é um filhote de raposa e o segundo personagem mais importante é a sua mãe, também uma raposa. Em seguida temos os seguintes seres humanos: um camponês, o dono de uma

loja de chapéus e uma mãe humana com um filho humano. Há menção de uma terceira raposa também.

A trama é centrada nas primeiras experiências que um filhote de raposa tem, e que resultam no descobrimento da realidade que o cerca e no desenvolvimento de sua autonomia.

### Desafios práticos da tradução de *Tebukuro wo kaini*

O primeiro desafio com o qual nos deparamos foi a transposição do linguajar direcionado às crianças falantes da língua japonesa para as que falam português brasileiro.

Começando pelo uso do pronome de tratamento “-sama” (さま) para se referir ao sol e às estrelas. Essa forma de tratamento japonesa não tem um equivalente adequado na língua portuguesa, sendo necessário adaptar a tradução de acordo com o contexto. Ela denota respeito e formalidade, sendo utilizada para divindades, realeza e às vezes clientes. O narrador, ao explicar ao leitor o fenômeno natural que é o brilho intenso decorrente do encontro dos raios solares com a neve, utiliza o termo “ohi-sama” お陽さま (Senhor Sol). Mais tarde, o raposinho se refere às estrelas como “ohoshi-sama” お星さま (Senhoras Estrelas). Nos encontramos em uma encruzilhada entre a cultura de partida e a de chegada. Aqui no Brasil, quando conversamos sobre estrelas com crianças, usamos o diminutivo “estrelinha”, “sol” e “solzinho” expressando afeto e proximidade, enquanto no Japão expressa-se reverência. Porém, não falamos com frequência “solzinho” com as crianças. Qual seria a equivalência? A saída foi buscar manter de alguma forma a cultura japonesa adotando uma expressão distanciada na referência ao sol, “Senhor Sol”, enquanto atentando para manter certa familiaridade vocabular infantil brasileira em “estrelinha”.

Entretanto, essa escolha nos inquieta pois hierarquiza o sol e as estrelas, o que acaba marcando e reforçando a desigualdade dos papéis sociais masculino e feminino da nossa sociedade, algo inexistente no texto de partida. Na mitologia japonesa, inclusive, a divindade solar é a deusa Amaterasu, a mais importante do panteão nipônico. Tendo esses fatos em vista, compensamos o desequilíbrio de gênero através de uma outra passagem da história. É a em que o narrador conta sobre uma vez em que a raposa mãe foi até à cidade dos humanos e acabou quase sendo morta. Nessa ocasião, ela vai passear até lá na companhia de uma outra raposa. Porém, a narrativa não deixa claro se seria um macho ou fêmea e na língua

japonesa a palavra raposa, “kitsune”, é neutra. Para contrabalancear as escolhas anteriores hierarquizantes, decidi marcar a diferença de gênero nessa situação e escolhi tornar o(a) amigo(a) da raposa mãe um raposo.

Ainda sobre masculino/feminino, houve o problema de traduzir 子狐 “kogitsune” (filhote de raposa) marcando o seu gênero ou não, algo que já tínhamos enfrentado na tradução de “Gon, o raposinho”, pois na língua japonesa os substantivos não têm gênero masculino e feminino como em português, porém tendo em vista o nome do raposinho, que soa masculino, acabamos optando por marcar. Dessa vez, o raposinho não tem nome, mas tendo em vista que Nankichi empregou protagonistas masculinos em suas principais obras, acabamos optando por marcar como gênero masculino.

Tanto a mãe raposa quanto o filhote raposa são retratados de uma maneira que mistura a cultura das raposas com a dos humanos. Eles moram na montanha, em uma toca. Se locomovem sobre as quatro patas. Porém, desde o início, eles falam entre si como uma família humana falaria, fato que nos colocou frente a certas encruzilhadas.

É o caso de Nankichi ter empregado os termos “mãos” e “pernas” no lugar de “patas” ao se referir aos membros de locomoção das raposas.

Em japonês, existe o termo *maeashi* 前足 (patas da frente) para se referir às patas da frente do animal, mas dependendo da situação, como no caso de falar sobre animais domésticos, os falantes de japonês podem utilizar *te* 手 (mãos). Após consultar diversos falantes de japonês, tanto nativos, quanto brasileiros, acabamos optando por manter a intenção do autor, embora nos cause estranheza.

Além das mãos/patas, outra parte do corpo que suscitou dúvida de qual seria a melhor forma de tradução foi “peito” (jap.: *mune* 胸). O texto contém a frase “*nemure nemure/haha no mune ni*” (ねむれ ねむれ 母の胸に), literalmente “dorme dorme no peito da mamãe” e logo depois diz, literalmente, “dorme dorme nas mãos da mamãe” (*nemure nemure/haha no te ni* ねむれ ねむれ 母の手に), o que pode causar estranheza para o público brasileiro. O mais usual para nós brasileiros é falar sobre “dormir no colo”, porém se optássemos por isso, poderíamos confundir o leitor pois “colo” em português denota tanto a área entre o busto e o pescoço quanto a que se forma acima dos joelhos quando nos sentamos. E como o texto aproxima “peito” e “mãos”, acabei imaginando que estivessem formando a imagem da mãe embrulhando o filho entre os seus braços, próximo ao peito, então, para este artigo, optei por: “Dorme, dorme/ No peito da mamãe/ Dorme, dorme/ Nos braços da mamãe”.

Porém, essa não foi a solução apresentada na oficina. O problema era que essa passagem não tinha somente uma questão relacionada ao corpo, mas também à problemática da tradução da rima. As notas das edições consultadas afirmam que essa canção de ninar é de Schubert, porém não dão informações sobre a sua adaptação à língua japonesa, nem quando foi popularizada, por isso, a princípio imaginei que fosse feita por Nankichi, no entanto, pesquisas indicaram que não. Então, detendo a informação de que essa canção de ninar era popular na época dele e continua sendo nos dias de hoje, imaginei que houvesse alguma versão para o português ou outras línguas latinas que pudesse auxiliar na transcrição dessa rima, porém não obtive sucesso. A partir disso, para a tradução a ser apresentada no dia da oficina, optei por “dorme dorme no peito da mamãe / dorme dorme no **colo** da mamãe”, pois em alguma medida estaria mantendo a rima e também pela familiaridade do público infantil com o termo “colo”. Já na ocasião da revisão da tradução para o presente artigo, optei pela solução apresentada no parágrafo anterior, pois achei mais próxima do original.

Ainda sobre essa canção, acabei optando por apresentar ao público o texto tanto em língua japonesa quanto em portuguesa, pois no original ela é uma obra dentro de uma obra, portanto, não faria sentido tirar essa camada de significado, a não ser que a narrativa assim o justificasse.

Outro desafio presente no texto-fonte foi a presença de onomatopeias, algo que a língua japonesa tem em abundância e que, muitíssimas vezes, não há equivalência em português. Em vez de eliminar essas ocorrências na tradução ou inventar novas, optei por manter e marcá-las em itálico. *Dota dota! ZA!*, por exemplo, descreve o som de um monte de neve deslizando e caindo de uma vez.

Acerca do conhecimento necessário para a apreciação da narrativa, é importante refletirmos sobre o uso das notas de rodapé. Por um lado, no Brasil elas não são algo praticado nas traduções de obras infantojuvenis, a não ser nas edições comentadas. Por causa desse costume, é melhor incorporarmos as notas ao texto principal, a fim de otimizar a legibilidade. Por outro lado, é interessante notar que mesmo edições voltadas ao público jovem, como *Niimi Nankichi Dōwa Taizen* (Contos Completos de Niimi Nankichi), de 1989, publicada pela editora Kodansha, contêm notas explicativas (acompanhadas de ilustrações).

Quando Nankichi escreve que “a mãe raposa e o filho raposo de pelos prateados saíram da toca” (*oyako no gingitsune wa horaana kara demashita* 親子の銀狐は洞穴から出ました), será que ele queria dizer que as raposas tinham pelagem branca ou que ela tinha ficado prateada devido aos reflexos da luz da lua? Conhecendo o estilo do escritor, entendemos que ele prioriza sempre a descrição

física do entorno dos personagens, deixando as características físicas deles vagas. O que nos ajudou a entender melhor essa passagem foi a nota incluída nessa edição mencionada, que explica que as raposas eram do tipo de pelagem vermelha, mas que havia ficado com reflexos prateados por causa da incidência da luz da lua na neve. Por isso, incorporamos essa nota ao texto, aumentando o original para: “Mamãe e filhote saíram da toca. Seus pêlos avermelhados **pareciam** ter se tornado **prateados por causa do brilho da neve**” (os grifos indicam as informações que não constavam no original).

Na passagem em que o narrador fala que a noite se estendeu sobre a planície como um *furoshiki*, decidi não eliminar essa menção, mas adicionar a explicação ao texto, entre parênteses, como se fosse um contador de histórias fazendo essa pausa, pois gostaria que o leitor percebesse que o *furoshiki* não é um pano comum, mas algo utilizado para embrulhar presentes, transportar *obentō* (marmita japonesa), entre outros.

Essa mesma cena ainda tem outro impasse que é a repetição do termo “branco”:

A noite escuríssima estendeu sobre a planície e sobre a floresta uma sombra semelhante a um *furoshiki* (aquele tecido bonito usado para embrulhar presentes, sabe?) e as envolveu, mas por mais e mais que as envolvesse a neve estava tão **branca** que a cor **branca** aparecia novamente.

(grifo nosso)

Manter o termo “branca” e arriscar ter sua tradução interpretada como carente de riqueza vocabular? Ao longo do texto-fonte a repetição de vocábulos é onipresente e em diversos trechos, adaptei e variei o vocabulário, porém, nessa passagem, não encontrei solução que parecesse fazer jus ao original. O estilo narrativo emprega um tom quase conversacional, lembrando um contador de histórias, mas nem por isso deixa de enriquecer o universo da criança com uma palavra como “cobalto” ao descrever a cor das pegadas deixadas pelas raposas na neve. Além disso, a repetição é um artifício para manter a atenção do público infantil, que tende a ser sensível à variedade de estímulos do ambiente. Na verdade, a repetição é algo importante no desenvolvimento das crianças devido a diversos fatores. É através da repetição de palavras que elas aprendem a sua língua nativa, também é através da imitação dos sons de animais próximos como passarinhos, cachorros e gatos (que tendem a serem repetitivos) que elas se familiarizam com o mundo. E quando estão dentro do útero, crescem em meio ao ritmo repetitivo do coração da mãe.

Olhando pelo lado de Nankichi, ritmo e música são constantes em suas obras, muitas vezes indicando algo que está acontecendo através de sua descrição sonora e não visual, como é o caso da passagem de “Gon, o raposinho”, em que Gon ouve a percussão budista ressoando de uma casa e deduz que ali estava acontecendo uma prece em grupo. Quanto à repetição como um recurso importante na comunicação infantil, Nankichi pesquisava esse aspecto através do trabalho de outros autores, mas, principalmente, na interação que tinha com crianças. Antes de ingressar na faculdade, ele trabalhou como professor temporário e as observou atentamente. Sendo assim, acredito que mantendo algumas repetições do texto-fonte de certa forma estamos contribuindo para que as intenções de Nankichi ao criar esta obra sejam observadas ao apresentá-la aos brasileiros.

Esperamos que a leitura seja proveitosa e nos disponibilizamos para ouvir os comentários dos leitores.

## Referências bibliográficas

- BRITTO, Paulo Henrique. A tradução literária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. [Recurso eletrônico]
- INOUE, Shuji e KONDO, Akira. Niimi Nankichi “Gongitsune” no kenkyū”. Boletim mensal da Universidade de Curta Duração Toyooka, Hyōgo. Ed. Nº 13, p. 79-88, 2016. Disponível em: <https://cir.nii.ac.jp/crid/1520853832920341248>.
- MURAKAMI, Haruki. “Queimando celeiros”. In: O elefante desaparece. Trad.: Lica Hashimoto. São Paulo: Alfaguara, 2018.
- MURAKAMI-SMITH, Andrew Ladd. Dialects and Place in Modern Japanese Literature. Dissertação de doutorado. Princeton University. 1997.
- NIIMI, Nankichi, ilustrado por Wakayama Ken. “Tebukuro wo kaini”. Tóquio: Popurasha, 2005.
- NIIMI, Nankichi. “Tebukuro wo kaini”. In: *Niimi Nankichi Dōwa Taizen* (Contos Completos de Niimi Nankichi). Editor: Katō Katsuhisa. Tóquio: Kodansha, 1989, p. 162-166.
- NIIMI, Nankichi. “Tebukuro wo kaini”. In: *Kōtei Niimi Nankichi Zenshū*. Tóquio: Da-iNippon Tosho, 1980. v. 2. p. 210-213.
- TANI, Etsuko. Niimi Nankichi – Ai to Kanashimi wo Egaita Dōwa Sakusha. Denki wo Yomō. Tóquio: Akane Shobo, 2022.
- TORIGOE, Shin. “Niimi Nankichi no hito to sakuhin (Niimi Nankichi: a pessoa e sua obra)”. In: *Niimi Nankichi Dōwa Taizen* (Contos Completos de Niimi Nankichi). Ed.: Katō Katsuhisa. Tóquio: Kodansha, 1989, p. 373-377.

## Sites

GOOD Wife, Wise Mother. English Wikipedia. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Good\\_Wife,\\_Wise\\_Mother](https://en.wikipedia.org/wiki/Good_Wife,_Wise_Mother). Acesso em 17 set. 2024.

KOMORIUTA (Shūberuto). Wikipédia Japão. Disponível em: [https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AD%90%E5%AE%88%E6%AD%8C\\_\(%E3%82%B7%E3%83%A5%E3%83%BC%E3%83%99%E3%83%AB%E3%83%88\)](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AD%90%E5%AE%88%E6%AD%8C_(%E3%82%B7%E3%83%A5%E3%83%BC%E3%83%99%E3%83%AB%E3%83%88)). Acesso em 17 set. 2024.

KONDŌ Sakufū. Wikipédia Japão. Disponível em: <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%BF%91%E8%97%A4%E6%9C%94%E9%A2%A8>. Acesso em: 17 set. 2024.

KOTOBANK. Disponível em: <https://kotobank.jp/>. Último acesso em: 21 ago. 2024.

NEMURE Nemure Haha no Mune Ni – Haha to Ko wo Tsunagu ‘Komoriuta’ ni Komerareta to Omoimasuka? Nemuri wo Sasō Ongaku no Himitsu ni Semarimasu. Kurashikku – Koremade no Hōsō. Disponível em: <https://www.nhk.or.jp/lalala/archive130511.html>. Acesso em: 17 set. 2024.

NIIMI Nankichi Kinenkan. Disponível em: <http://www.nankichi.gr.jp/index.html>. Acesso em: 27 abr. 2024.

EM Chamas (2018). IMDB, 2018. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt7282468/>. Acesso em: 20 ago. 2024.

TEBUKURO wo Kaini. Aozorabunko. Disponível em: [https://www.aozora.gr.jp/cards/000121/files/637\\_13341.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000121/files/637_13341.html). Acesso em: 22 abr. 2024.

WIEGENLIED. World Folk Song. <https://www.worldfolksong.com/classical/schubert/wiegenlied.html>. Acesso em: 22 abr. 2024.

## Indo comprar luvas

Niimi Nankichi

(Tradução de Camila Guilherme da Silva Eleuterio)

Um vento frio vindo do norte chegou à floresta onde moravam a mamãe raposa e seu filhote raposinho.

Certa manhã, o raposinho estava saindo de sua toca, mas gritou:

— Ah!

E rolou com os olhos tampados até onde a mãe estava e disse:

— Mamãe, tem algo espetando o meu olho! Tira pra mim rápido! Rápido!

A mãe se assustou. Toda atrapalhada, apreensivamente tirou dos olhos do filhote as suas mãozinhas que os cobriam. Mas não havia nada os espetando.

Só quando a mamãe raposa saiu da toca que entendeu o motivo. Ao longo da noite passada havia nevado e uma neve alvíssima havia ficado acumulada. Como o Senhor Sol estava projetando os seus raios nela, ela cintilava tanto que ofuscava a vista. Quando esse brilho atingiu os olhos do filhote, ele achou que havia algo espetando-os porque ainda não conhecia a neve.

O raposinho foi brincar. Quando corria de um lado para outro na neve macia como algodão, espalhava ela para tudo quanto é lado e as suas partículas de repente refletiam pequenos arcos-íris.

E então, do nada, ouviu-se um barulhão assim:

*Dota dota! ZA!* — um montão de floquinhas de neve parecidos com farinha de pão *panko* delicadamente cobriu o filhote. Ele se assustou, tentou rolar e fugiu uns dez metros para o outro lado. “O que será?” — pensou e olhou para trás, mas não tinha nada. Um bolo de neve tinha caído do galho de um abeto. Entre os seus galhos, pedaços de neve brancos como fios de seda ainda derretiam e caíam.

Não haviam passado nem dez minutos e o filhote retornou à toca:

— Mamãe! Minha mãozinha tá fria! Minha mãozinha tá dodói! — disse e mostrou as mãos molhadas cor de rosa-claro feito peônias à mãe.

A mãe soprou suas mãozinhas fazendo “ah ah” enquanto segurava-as envolvendo-as em suas calorosas mãos de mãe.

— Logo logo esquenta, filho. Em pouco tempo esquenta quando a gente toca na neve — disse, mas ficou com pena do seu filhinho tão delicado ficar com queimaduras de frio e pensou que quando anoitecesse ela iria à cidade para comprar luvas de lá adequadas para o tamanho de suas mãozinhas.

A noite escuríssima estendeu sobre a planície e sobre a floresta uma sombra semelhante a um *furoshiki* (aquele tecido bonito usado para embrulhar presentes, sabe?) e as envolveu, mas por mais e mais que as envolvesse a neve estava tão branca que a cor branca aparecia novamente.

Mamãe e filhote saíram da toca. Seus pêlos avermelhados pareciam ter se tornado prateados por causa do brilho da neve. O filhote se colocou embaixo da barriga da mãe e andou olhando para um lado e para outro enquanto piscava seus olhos redondos.

Finalmente, foi possível avistar um pontinho de luz na direção em que estavam indo. O raposinho se deparou com isso e perguntou à mãe:

— Mamãe, olha! Tem estrelinha caindo lá embaixo!

— Aquilo não é estrelinha, filho — disse a mãe. Nesse momento suas pernas se paralisaram.

— Aquilo é uma luz da cidade.

Quando viu a luz da cidade, a mãe raposa se lembrou de uma vez em que foi à cidade com um amigo e eles entraram em apuros. Mesmo dizendo a ele “Pare, por favor!”, ele tentou roubar um pato de uma granja. O dono do pato viu e os perseguiu impiedosamente. Eles conseguiram escapar por pouco.

— Mamãe, o que você está fazendo? Vamos logo! — o raposinho disse de debaixo da barriga da mãe, mas as pernas dela não se mexiam por nada.

Então, como não tinha jeito, ela decidiu mandar o seu filho ir sozinho para a cidade.

— Filhinho, dá uma mãozinha aqui — disse a mãe. Durante o tempo em que ela segurou a mão do filho, ela se transformou em uma delicada mão de criança humana. Ele experimentou abrir, fechar, beliscar e cheirar a mão humana.

— Mamãe, essa coisa é meio esquisita. Que que é isso? — disse o raposinho enquanto observava com atenção a sua nova mão de ser humano à luz da neve.

— Isso é uma mão humana, meu amor. Agora presta atenção no que a mamãe vai falar para você, filho. Quando você chegar à cidade, vai ver que tem muitas casas de pessoas. Por isso, a primeira coisa que você vai fazer é procurar uma loja que tem um letreiro com um chapéu redondo desenhado. Daí quando você achar, toc-toc, você bate na porta e diz assim: “boa-noite!” Então, uma pessoa de lá de dentro vai abrir a porta um pouquinho. Daí você vai mostrar essa mão pela fresta, está me ouvindo? Você vai mostrar essa mão de gente e vai dizer assim: “Por favor, preciso de luvas que sirvam para essa mão.” Você entendeu, meu amor? Você não pode de maneira nenhuma mostrar a sua mãozinha de raposa, ’tá bom? — aconselhou a mãe.

— Por quê? — perguntou o raposinho.

— Se a pessoa da chapelaria perceber que você é uma raposa, ela não vai te vender as luvas, filho. Muito pelo contrário, os humanos prendem você e te trancam em uma gaiola. Os humanos são terríveis à beça.

— Hum...

— Você não pode de maneira nenhuma mostrar a sua mãozinha de raposa, está me ouvindo? Você vai mostrar essa mão de gente, está vendo? Essa mão, 'viu?' — disse a mãe raposa e colocou duas moedas de níquel na mão humana e a fechou.

O raposinho andou na direção da luz da cidade através do campo iluminado pela neve com seus passinhos de criança fazendo *yochi-yochi*. No começo, só dava para ver uma luzinha da cidade. Uma luzinha virou duas luzinhas, que virou três e foi aumentando até dez. O raposinho viu isso e pensou "Nossa, as luzes da cidade têm várias cores como as estrelinhas. Tem luz vermelha, azul, amarela..."

Finalmente ele entrou na cidade, mas as casas ao longo das ruas já estavam com as portas fechadas e somente luzes quentinhas saíam das janelas altas, iluminando a neve no chão.

Em cima de quase todos os letreiros tinha uma lâmpada pequena. O raposinho procurou o letreiro com desenho de chapéu enquanto olhava as placas. Tinha placa com desenho de bicicleta, placa com desenho de óculos, e outras. Algumas placas estavam recém-pintadas, outras placas estavam descascando como pintura de parede velha. Mas o raposinho não entendia nada disso porque era sua primeira vez na cidade.

Finalmente ele encontrou a chapelaria. Conforme sua mamãe lhe explicou, havia uma placa com o desenho de uma cartola iluminada por uma luz azul.

O raposinho fez conforme foi ensinado e, toc-toc, bateu na porta e disse:

— Boa-noite!

Então, ouviu-se uma movimentação no interior da loja até que finalmente abriram a porta só um pouquinho; da fresta aberta saiu uma luz que refletiu bem comprido no chão coberto de neve.

O raposinho ficou assustado com a luz ofuscante e acabou mostrando a mão errada — sim! Aquela mão que a mãe tinha falado tanto para não mostrar!

— Por favor! Preciso de luvas que sirvam para essa mão.

O chapeleiro ficou surpreso com isso e pensou: "Epa! Epa! Uma pata de raposa. E ela está pedindo luvas. Com certeza ela vai querer pagar com dinheiro feito de folhas de árvores!"

Então, ele disse:

— Primeiro você paga.

O raposinho entregou as duas moedas de níquel conforme solicitado. O chapeleiro segurou as moedas com seu dedão e dedo indicador e bateu uma contra a outra. Elas fizeram um bom som de tchák-tchák, então o homem pensou: "Isso não é feito de folha, é dinheiro de verdade mesmo." Ele foi até o mostruário, pegou um par de luvas de lã infantis e as deu na mão do raposinho. O filhote agradeceu e começou a voltar por onde tinha vindo.

— A mamãe falou que as pessoas são assustadoras, mas não achei o homem nem um pouquinho assim. Porque mesmo ele vendo a minha mão de raposa, não fez nada comigo — pensou alto. Mas o raposinho ficou curioso para saber afinal que tipo de criatura são os humanos.

Quando ele estava passando por debaixo de uma janela, ouviu vozes de pessoas. Ai, mas que voz doce! Que voz meiga! Que voz calma!

「ねむれ ねむれ  
母の胸に、  
ねむれ ねむれ  
母の手に——」

*Nemure, nemure  
Haha no mune ni  
Nemure, nemure  
Haha no te ni...*

“Dorme, dorme  
No peito da mamãe  
Dorme, dorme  
Nos braços da mamãe”<sup>4</sup>

Quando o raposinho ouviu essa voz cantando não teve dúvidas de que era uma mãe humana cantando porque quando é hora de ele dormir sua mamãe também canta desse jeito doce o embalando.

Então, ele ouviu uma voz de criança.

— Mamãe, quando faz tão frio assim de noite os filhinhos de raposa devem ficar falando “Ai que frio! Ai que frio!” lá na floresta, né?

Então, a voz da mãe disse:

— Acho que os raposinhos da floresta ficam dentro da toca com a mamãe deles cantando para eles dormirem, não acha? Bom, meu amor, agora é hora de você “mimir”,

<sup>4</sup> “Shüberuto no Komoriuta” (Canção de ninar do Schubert). Canção de ninar (“Wiegenlied”) de 1816 do compositor austríaco Franz Schubert adaptada para a língua japonesa por Kondō Sakufu na era Meiji (1868-1912). Incluída no material de ensino de música para moças com o propósito de fomentar o ideal feminino *ryōsai kenbo* (良妻賢母) – “boa esposa e mãe sábia”, consequentemente, alcançando popularidade.

’tá bom? Quem será que vai “mimir” mais rápido? O raposinho lá da floresta ou o meu filhinho? Tenho certeza que o meu filhinho vai “mimir” mais rápido.

Quando ouviu isso, o raposinho ficou com muitas saudades de sua mãe e saiu disparado de volta para casa.

A mãe raposa estava tão preocupada esperando o retorno do seu filhote que tremia pensando “agora ele vai chegar, agora ele vai chegar”. Quando ele voltou, ela o abraçou com seus braços quentes e ficou tão feliz que quase chorou.

As duas raposas voltaram para a floresta. A lua estava alta no céu, o que fazia os seus pêlos cintilarem como pérolas e as pegadas na neve ganhavam uma cor azul escuro como cobalto.

— Mamãe, eu não tenho medo dos humanos.

— Por quê?

— É que eu acabei mostrando minha mãozinha de verdade, mas o chapeleiro não me prendeu nem nada. Ele me vendeu essas luvinhas certinho — disse o raposinho e bateu as mãos com as luvas fazendo pam-pam.

— Que isso?! — a mãe raposa ficou chocada, mas murmurou:

— Será que as pessoas são realmente boas? Será que as pessoas são realmente boas?

手袋を買ひに

新美南吉

寒い冬が北方から、狐の親子の棲んでいる森へもやってきました。  
或朝、洞穴から子供の狐が出ようとしましたが、  
「あつ」と叫んで眼を抑えながら母さん狐のところへころげてきました。  
「母ちゃん、眼に何か刺さった、ぬいて頂戴早く早く」と言いました。

母さん狐がびっくりして、あわてふためきながら、眼を抑えている子供の手を恐る恐ると見ましたが、何も刺さってはいませんでした。母さん狐は洞穴の入口から外へ出て始めてわけが解りました。昨夜のうちに、真白な雪がどっさり降ったのです。その雪の上からお陽さまがキラキラと照していたので、雪は眩しいほど反射していたのです。雪を知らなかった子供の狐は、あまり強い反射をうけたので、眼に何か刺さったと思ったのでした。

子供の狐は遊びに行きました。真綿のように柔かい雪の上を駆け廻ると、雪の粉が、しぶきのように飛び散って小さい虹がすっと映るのです。  
すると突然、うしろで、

「どたどた、ざーっ」と物凄い音がして、パン粉のような粉雪が、ふわーっと子狐におつかぶさってきました。子狐はびっくりして、雪の中にころがるようにして十メートルも向こうへ逃げました。何だろうと思ってふり返つて見ましたが何もいませんでした。それは樅の枝から雪がなだれ落ちたのです。まだ枝と枝の間から白い絹糸のように雪がこぼれていきました。

間もなく洞穴へ帰つて来た子狐は、

「お母ちゃん、お手々が冷たい、お手々がちんちんする」と言って、濡れて牡丹色になった両手を母さん狐の前にさしだしました。母さん狐は、その手には——と息をふっかけて、ぬくとい母さんの手でやんわり包んでやりながら、

「もうすぐ暖かくなるよ、雪をさわると、すぐ暖くなるもんだよ」といいましたが、かあいい坊やの手に霜焼ができてはかわいそだから、夜になつたら、町まで行って、坊のお手々にあうような毛糸の手袋を買ってやろうと思いました。

暗い暗い夜が風呂敷のような影をひろげて野原や森を包みにやって来ましたが、雪はあまり白いので、包んでも包んでも白く浮びあがつっていました。

親子の銀狐は洞穴から出ました。子供の方はお母さんのお腹の下へはいり

こんで、そこからまんまるな眼をぱちぱちさせながら、あっちやこっちを見ながら歩いて行きました。

やがて、行手にぽつりあかりが一つ見え始めました。それを子供の狐が見つけて、

「母ちゃん、お星さまは、あんな低いところにも落ちてるのねえ」とききました。

「あれはお星さまじゃないのよ」と言って、その時母さん狐の足はすくんでしました。

「あれは町の灯なんだよ」

その町の灯を見た時、母さん狐は、ある時町へお友達と出かけて行って、とんだめにあつたことを思い出しました。およしなさいっていうのもきかないで、お友達の狐が、ある家の家鴨を盗もうとしたので、お百姓に見つかって、さんざ追いまくられて、命からがら逃げたことでした。

「母ちゃん何してんの、早く行こうよ」と子供の狐がお腹の下から言うのでしたが、母さん狐はどうしても足がすすまないのでした。そこで、しかたがないので、坊やだけを一人で町まで行かせることになりました。

「坊やお手々を片方お出し」とお母さん狐がいいました。その手を、母さん狐はしばらく握っている間に、可愛いいい人間の子供の手にしてしまいました。坊やの狐はその手をひろげたり握ったり、抓って見たり、嗅いで見たりしました。

「何だか変だな母ちゃん、これなあに?」と言って、雪あかりに、またその、人間の手に変えられてしまった自分の手をしげしげと見つめました。

「それは人間の手よ。いいかい坊や、町へ行ったらね、たくさん人間の家があるからね、まず表に円いシャッポの看板のかかっている家を探さがすんだよ。それが見つかったらね、トントンと戸を叩いて、今晚はって言うんだよ。そうするとね、中から人間が、すこうし戸をあけるからね、その戸の隙間から、こっちの手、ほらこの人間の手をさし入れてね、この手にちょうどいい手袋頂戴って言うんだよ、わかったね、決して、こっちのお手々を出しちゃ駄目よ」と母さん狐は言いきかせました。

「どうして?」と坊やの狐はききかえしました。

「人間はね、相手が狐だと解ると、手袋を売ってくれないんだよ、それどころか、掴まえて檻の中へ入れちゃうんだよ、人間ってほんとに恐いものなんだよ」

「ふーん」

「決して、こっちの手を出しちゃいけないよ、こっちの方、ほら人間の手の方をさしだすんだよ」と言って、母さんの狐は、持って来た二つの白銅貨を、人間の手の方へ握らせてやりました。

子供の狐は、町の灯を目あてに、雪あかりの野原をよちよちやって行きました。始めのうちは一つきりだった灯が二つになり三つになり、はては十にもふえました。狐の子供はそれを見て、灯には、星と同じように、赤いのや黄いのや青いのがあるんだなと思いました。やがて町にはいりましたが通りの家々はもうみんな戸を閉めてしまって、高い窓から暖かそうな光が、道の雪の上に落ちているばかりでした。

けれど表の看板の上には大てい小さな電燈がともっていましたので、狐の子は、それを見ながら、帽子屋を探して行きました。自転車の看板や、眼鏡の看板やその他いろんな看板が、あるものは、新しいペンキで画かれ、或るものは、古い壁のようにはげていましたが、町に始めて出て来た子狐にはそれらのものがいったい何であるか分らないのでした。

とうとう帽子屋がみつかりました。お母さんが道々よく教えてくれた、黒い大きなシルクハットの帽子の看板が、青い電燈に照されてかかっていました。

子狐は教えられた通り、トントンと戸を叩きました。

「今晚は」

すると、中では何かことこと音がしていましたがやがて、戸が一寸ほどゴリリとあいて、光の帶が道の白い雪の上に長く伸びました。

子狐はその光がまばゆかったので、めんくらって、まちがった方の手を、——お母さまが出しゃいけないと言ってよく聞かせた方の手をすきまからさしこんでしました。

「このお手々にちょうどいい手袋下さい」

すると帽子屋さんは、おやおやと思いました。狐の手です。狐の手が手袋をくれと言うのです。これはきっと木の葉で買いに来たんだなと思いました。そこで、

「先にお金を下さい」と言いました。

子狐はすなおに、握って来た白銅貨を二つ帽子屋さんに渡しました。帽子屋さんはそれを人差指のさきにのつけて、カチ合せて見ると、チンチンとい音がしましたので、これは木の葉じゃない、ほんとのお金だと思いましたので、棚から子供用の毛糸の手袋をとり出して来て子狐の手に持たせてやりました。子狐は、お礼を言ってまた、もと来た道を帰り始めました。

「お母さんは、人間は恐ろしいものだって仰有ったがちっとも恐ろしくないや。だって僕の手を見てもどうもしなかったもの」と思いました。けれど子狐はいったい人間なんてどんなものか見たいと思いました。

ある窓の下を通りかかると、人間の声がしていました。何というやさしい、何という美しい、何と言うおつとりした声なんでしょう。

「ねむれ ねむれ

母の胸に、

ねむれ ねむれ

母の手に——」

子狐はその唄声は、きっと人間のお母さんの声にちがいないと思いました。

だって、子狐が眠る時にも、やっぱり母さん狐は、あんなやさしい声でゆすぶってくれるからです。

するとこんどは、子供の声がしました。

「母ちゃん、こんな寒い夜は、森の子狐は寒い寒いって啼いてるでしょうね」

すると母さんの声が、

「森の子狐もお母さん狐のお唄をきいて、洞穴の中で眠ろうとしているでしょうね。さあ坊やも早くねんねしなさい。森の子狐と坊やとどっちが早くねんねするか、きっと坊やの方が早くねんねしますよ」

それをきくと子狐は急にお母さんが恋しくなって、お母さん狐の待っている方へ跳んで行きました。

お母さん狐は、心配しながら、坊やの狐の帰って来るのを、今か今かとふるえながら待っていましたので、坊やが来ると、暖かい胸に抱きしめて泣きたいほどよろこびました。

二匹の狐は森の方へ帰って行きました。月が出たので、狐の毛なみが銀色に光り、その足あとには、コバルトの影がたまりました。

「母ちゃん、人間ってちっとも恐かないや」

「どうして?」

「坊、間違えてほんとうのお手々出しちゃったの。でも帽子屋さん、掴まえやしなかったもの。ちゃんとこんないい暖い手袋くれたもの」

と言って手袋のはまつた両手をパンパンやって見せました。お母さん狐は、「まあ!」とあきれましたが、「ほんとうに人間はいいものかしら。ほんとうに人間はいいものかしら」とつぶやきました。

# *Aka to kuro (1923-4), as cores da revolta em uma revista poética improvável*

*Felipe Chaves Gonçalves Pinto<sup>1</sup>*

**Resumo:** O texto busca concisamente apresentar, discutir e traduzir textos presentes na revista poética *Aka to kuro*, *Vermelho e preto* (1923-4), fundada por, entre outros, Hagiwara Kyōjirō (1899-1938), pioneiro e relevante poeta japonês de tendências dadaístas-anarquistas. Para isto, serão enfocados, através da tradução e subsequente discussão, os manifestos que dão coesão à revista. Logo em seguida, serão selecionados, traduzidos e brevemente comentados (o processo de tradução e o original) poemas mais representativos de cada uma das cinco edições desta almejando traçar as características e as modificações pelas quais a revista passou durante sua existência. O objetivo do texto é contextualizar e apresentar ao leitor de português essa pouco habitual e improvável face rebelde da poesia japonesa que segue até então pouco discutida e, simultaneamente, pensar em estratégias de tradução para os recursos estilísticos heterodoxos empregados.

**Palavras-chave:** *Aka to kuro*; dadaísmo japonês; Hagiwara Kyōjirō; anarquismo literário.

**Abstract:** The text aims to concisely present, discuss and translate texts from the poetic magazine *Aka to kuro*, *Red and black* (1923-4), founded by, among others, Hagiwara Kyōjirō (1899-1938), a pioneering and relevant Japanese poet with Dadaist-anarchist tendencies. To this end, the manifestos that gave the magazine its cohesion will be focused on through translation and subsequent discussion. Then, the most representative poems from each of the magazine's five editions will be selected, translated, and briefly commented on (the translation process and the original), with the aim of

---

1 Doutorando e mestre pelo Programa de Estudos Japoneses Internacionais e Avançados da Universidade de Tsukuba (UT). Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP) e graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Contato: [felipe-chaves78@hotmail.com](mailto:felipe-chaves78@hotmail.com).

tracing the characteristics and changes that the magazine underwent during its existence. The aim of the text is to contextualize and introduce Portuguese readers to this, unfamiliar, unlikely, rebellious side of Japanese poetry that has so far been little discussed and, at the same time, to think about translation strategies for the heterodox stylistic resources used.

**Keywords:** *Aka to kuro*, Japanese Dadaism, Hagiwara Kyōjirō; literary anarchism

## Apresentação

*Aka to kuro* (doravante “AK”), em tradução própria *Vermelho e preto*, foi uma revista poética de cinco edições publicada durante os anos de 1923-4 por iniciativa de Hagiwara Kyōjirō (1899-1938), Tsuboi Shigeji (1897-1975), Okamoto Jun (1901-1978) e Kawasaki Chōtarō (1901-1985), principais contribuidores da revista. Contemporâneos, os autores compartilhavam inquietações que marcaram a juventude letrada do país diante da rápida e intensa guinada sociocultural que caracterizou principalmente os anos finais de Meiji (1868-1912) e o curto Período Taishō (1912-1926).

Neste período, devido à influência europeia no Japão, alguns conceitos, filosofias e preceitos ideológicos foram introduzidos e se enraizaram no país mais acentuadamente, o que contribuiu para uma sensação geral de alheamento (cf. SA-KAGUCHI, 2016). Somam-se a isto as experiências radicais locais e internacionais como a Guerra Sino-Japonesa (1894-5) subseguida pela colonização de Taiwan (1895), a Guerra Russo-Japonesa (1904-5) que resultou na anexação da Coreia (1910), a Primeira Guerra (1914-8) e a Revolução Russa (1917). A intensidade dos eventos macros encontra correspondência na convulsão social do cenário micro japonês. Os movimentos sociopolíticos de vertentes radicais de esquerda tiveram protagonismo antagônico neste contexto e, junto a levantes populares, como a Revolta do Arroz (1918), encabeçaram algumas das principais resistências ao governo de então. A repressão estatal destes movimentos resultou no Caso de Alta Inconfidência (1910-1) em que 12 ativistas, dentre os quais se encontravam figuras emblemáticas do movimento como Kōtoku Shūsui (1871-1911) e Kan’no Sugako (1881-1911), foram executados por supostamente planejarem o assassinato do imperador. A execução destes ativistas marcou o recrudescimento repressivo e iniciou uma época, conhecida como Período de Inverno (dos movimentos de esquerda), que só foi parcialmente superada após e graças à Revolta do Arroz e ao clima de insatisfação generalizada proveniente destes levantes populares.

A relativa superação, contudo, não durou muito já que após o Grande Sismo de Kantō (1923), que arrasou a capital japonesa e seus arredores, instaurou-se

uma onda de assassinatos e repressões de coreanos que então viviam no Japão e de simpatizantes dos movimentos de esquerda sob a acusação de que estes estariam se aproveitando do caos do terremoto para tentar derrubar o governo japonês. Nesse cenário, Ōsugi Sakae (1885-1923) e Itō Noe (1895-1923), duas figuras centrais do movimento anarquista de então, foram assassinados por forças militares no que ficou conhecido como Caso Amakasu (1923). Além disso, diversos ativistas foram presos e posteriormente condenados por Alta Inconfidência, como Kaneko Fumiko (1903-1926) e Pak Yol (1902-1974).

É neste contexto sociopolítico que *AK* surge e encerra sua breve existência. O contexto artístico, por sua vez, é igualmente marcado pelos acontecimentos sociopolíticos e pela (re)elaboração de preceitos introduzidos e enraizados após o maior contato com a Europa. Assim, a introjeção de um, por exemplo, Individualismo europeu marca a produção artística do período em medida semelhante ao alheamento generalizado que as mudanças radicais e intensas geraram nos sujeitos de então. Como resultado, a Arte, enquanto tenta se localizar com e nas tendências europeias, busca lidar com a (re)elaboração do indivíduo marcado pelo vazio que a conjuntura sociopolítica intensifica. Esse processo materializa-se através, para citar a tendência então em voga e à qual *AK* declara rompimento, da (re)modulação japonesa do Naturalismo e do Realismo europeu, ambos de base positivistas, que, às vezes, são ressignificados enquanto um mergulho na materialidade da vida e/ou experiência individual (como verificável no Romance do Eu ou na vanguarda do *Haiku* moderno), ou, às vezes, enquanto uma vontade democrática e confessadamente crítica que busca material para composição artística na vida cotidiana do povo japonês (como os Romances Sociais e a Poesia de Estilo Livre, por exemplo).

Hagiwara, Tsuboi, Okamoto e Kawasaki, principais nomes da *AK*, são jovens letRADos que atravessaram esse convoluto cenário e, nele, se moldaram subjetivamente. Todos estes contribuintes confluíam politicamente para o anarquismo, mas anarquismo individualista de base stirneriana e, por isto mesmo, mesclando certo niilismo que está presente em germe no pensamento de Max Stirner (1806-1856). Niilismo que no Japão de então era identificado como diretamente associado aos movimentos de esquerda radical, apesar de sua polissemia (cf. AKIYAMA, 2006a). *AK*, fundada por estes jovens, estava sintonizada situacional, ideológica e temporalmente com as vanguardas europeias, principalmente com o Dadaísmo, o que a faz uma das pioneiras do gênero no Japão. A revista, enquanto norte, defendia uma *revolução artística* que fosse também uma *arte revolucionária* estabelecendo, assim, o contraponto que propunha. Estas reflexões teóricas presentes na revista estão contidas nos manifestos e congêneres que serão apresentados e discutidos na próxima seção deste texto.

*AK* durou apenas cinco edições, em que quatro foram numeradas e publicadas em janeiro, fevereiro, abril e maio de 1923. A quinta edição, publicada somente em junho de 1924, é visivelmente uma descontinuidade e apresenta somente um cabeçalho em que o título da revista vem impresso, abandonando a capa mantida até então.

Apesar da posição revolucionária com que a revista se apresenta ao público, o que se pode encontrar na primeira edição não necessariamente é fiel a essa vontade demolidora (cf. ITŌ, 1963). Os poemas surgem, primeiro, mais próximos das tendências então em voga no país, como a poesia em estilo livre e oral (*kōgo jiyūshi*), muito trabalhada por uma Poética Democrática (*minshūshi-ha*) que colheu influências em Tolstói e Whitman, por exemplo. Este tipo de poética ofereceu para a poesia japonesa uma proximidade temática aos cidadãos comuns do país através do emprego destes enquanto motivos de poemas, mas foi duramente criticada pela instrumentalização e falta de esmero estético. *AK*, como uma produção de seu tempo, carregava muitos traços que remetiam diretamente a este tipo de poética. Entretanto, na medida em que novas edições são publicadas, os poemas também se tornam gradativamente mais dissidentes e provocativos. É este movimento de radicalização que será trabalhado através da tradução e breve discussão na terceira parte deste texto.

Deste modo, o objetivo geral é apresentar *AK* para o falante de português através da tradução e do comentário. A discussão iniciará com os manifestos da revista e em sequência será feita uma seleção de poemas em todas as edições a fim de traçar as características e o percurso que a revista percorreu. Entrementes, é proposta uma breve reflexão acerca de recursos e meios tradutórios com os quais são possíveis (ou não) trabalhar o texto da revista que é intencionalmente heterodoxo e fronteiriço.

Neste trabalho será utilizado enquanto referência para as citações e traduções de *AK* o *fac-símile* de todas as 5 edições da revista publicado pela editora Tōji shobō sob organização de Nakashima Zen'ya em 1963 (AKA, 1963). A localização será indicada através do número do volume, da página referente e, quando necessário, o título do poema ou seção. Assim, (*AK*, v. 1, p. 1, [título]). As omissões de passagens nas citações serão representadas tanto no original quanto nas traduções por reticências entre colchetes, [...]. Os originais foram impressos, seguindo os padrões de sua época, com ideogramas hoje em desuso. Devido a questões gráficas, todos estes usos foram atualizados neste texto para o uso corrente em japonês. Ainda sobre questões gráficas, os textos originais são registrados verticalmente e da direita para a esquerda, contudo replicar este método comprometeria o fluxo de leitura geral e, portanto, todos os originais serão registrados horizontalmente e

da esquerda à direita. Entretanto, alguns recursos estilísticos empregados na revista lidam com essa forma representativa e, sempre que se julgar ser o caso, o original virá acompanhado de nota que se proporá a evidenciar tais recursos textualmente.

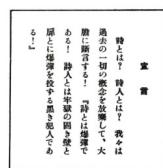
## Manifestos

*AK* é estabelecida coletivamente sobre dois manifestos principais e um auxiliar, além de outros textos quase-teóricos assinados individualmente pelos contribuintes da revista. Considerando o caráter coletivo dos manifestos que não são assinados individualmente, serão estes o foco desta seção, principalmente os dois principais.

O primeiro manifesto encontra-se gravado na capa das três primeiras edições da revista, de quatro numeradas, e é relativamente mais curto, apesar de consideravelmente contundente. Quanto à capa, ela é simples e contém somente o título, a edição, o manifesto e o nome do grupo. Tudo isso grafado em fontes sóbrias, apesar de levemente estilizada no título. A singeleza da edição contraposta ao conteúdo disruptivo da revista pode contribuir para um estranhamento que, talvez, tenha sido calculado.

# 黒と赤

第一回

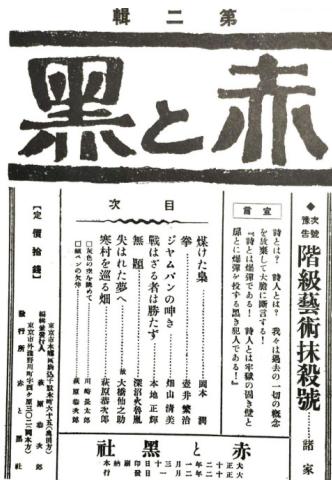


社 黒と赤

[Figura 1. *AK*, v. 1, p. 1, “capa”]

O trabalho com as fontes e a disposição de informações na capa serão renovados na segunda edição. O título passa a ser impresso em uma espécie de serigrafia que reproduz traços de pincel. Além disso, outras informações, como o conteúdo

da edição seguinte, passam a compor a capa. O modelo da segunda edição será mantido até a última numerada.



[Figura 2. *AK*, v. 2, p. 1, “capa”]<sup>2</sup>

O primeiro manifesto (*AK*, v. 1; 2; 3; p. 1, tradução própria), então, encontra-se impresso na capa da revista e é o que se segue:

### 宣言

詩とは? 詩人とは? 我々は過去の一切の概念を放棄して、大胆に断言する! 『詩とは爆弾である! 詩人とは牢獄の固き壁と扉とに爆弾を投ずる黒き犯人である!』

### Manifesto

O que é a poesia? O que é o poeta? Nós renunciamos a todas as noções do passado e proclamamos audazmente! “A poesia é uma bomba! O poeta é o criminoso negro<sup>3</sup> que joga bombas nas robustas paredes e portas das prisões!”

2 Os textos em japonês, quando grafados horizontalmente, são lidos, na atualidade, da esquerda à direita e, quando grafados verticalmente, da direita à esquerda. Contudo, na época de publicação da revista, era comum que textos na horizontal também fossem lidos da direita à esquerda, o que explica a sensação de espelhamento que a capa, principalmente o título, pode suscitar. O comentário justifica-se para constatar que esse “espelhamento” não é recurso estético disruptivo, pelo contrário. Apesar da vontade expressa no texto, a forma, principalmente a da primeira edição, é bastante modesta mesmo para os padrões da época.

3 Por “criminoso negro” buscou-se remeter às cores comumente associadas ao anarquismo e ao título da revista, *Vermelho e preto*. O original para o que se traduziu por “negro”, 黒き (*kuroki*), aqui não possui conotação racial e é empregado em sentido adjetival e figurado como obscuro, mal, impuro, transgressor etc.

A contundência do “Manifesto” encontra-se em seu conteúdo e a forma é pouco relevante, a não ser pelo contraste que forma e conteúdo estabelecem. A retórica remete à recusa que se quer fundadora em *AK*. Contesta-se o estatuto hegemônico do poeta e da poesia para, em seguida, apresentar a ruptura objetivada por meio do emprego vocabular emprestado dos ativistas da esquerda radical de então. O título da revista, *Vermelho e preto*, também pode ser interpretado enquanto referência às bandeiras brandidas por anarquistas e simpatizantes, comumente vermelhas e pretas, o que reforça o posicionamento ideológico da revista tanto no campo social quanto no artístico. Assim, *AK* quer-se marginal, contra-hegemônica e produtora de bombas que demolirão as prisões, em uma, talvez, quase-metáfora. Apesar da brevidade do manifesto, é possível ler a vontade e a intenção que servirá de base para toda a revista. Isto é, já neste primeiro texto, há a expressão da vontade revolucionária artística por meio da oposição com que a revista se apresenta e, ao mesmo tempo, a intenção de realizar uma arte revolucionária ao transformar poesias em bombas e poetas em criminosos não só no cenário artístico, mas também no sociopolítico, daí a quase-metáfora das prisões. As questões levantadas neste manifesto seminal serão elaboradas mais longamente no segundo manifesto principal e em outro auxiliar.

O segundo manifesto encontra-se inserido na quarta edição da revista, que já não possui o “Manifesto” gravado em sua capa. Esta exclusão pode sugerir um aprofundamento e/ou superação, o que justificaria a “substituição”. O título deste manifesto também aponta para essa linha já que este se apresenta como “Primeiro Manifesto”, enquanto o que seguia gravado na capa era intitulado somente como “Manifesto”. De todo modo, o segundo manifesto (*AK*, v. 4, p. 2-8, tradução própria) é muito mais extenso e trabalha as questões levantadas pelo primeiro de maneira mais detalhada. A seleção de algumas passagens pode ser verificada abaixo.

### 赤と黒運動第一宣言

発狂を忘れた、金をためたがる貧血  
なバカな日本の詩人！画家！音楽家！彫  
刻家！を惱殺せよ。

貴婦人と紳士の恋愛の下落を知れ！

三越呉服店の入口で○○していた二匹  
の女犬と男犬の方がずっと近代的である。

### Primeiro Manifesto do Movimento Vermelho e Preto

Moleste todos estes idiotas e anêmicos pintores!, músicos!, escultores!, e poetas japoneses que querem acumular dinheiro e esqueceram a loucura!

Conheça a queda da paixão entre a nobre senhorita e o cavalheiro!

芸術は人間のMASTURBATIONである故に存在している事を知らない奴は馬鹿である。恋人から来た手紙の上に○○を射出できない男は恋人を解してない男である。

文字を逆に並べる事が出来ない日本のデモ詩人達!中途から読み出して頭の方へでも尻の方へでも読んで行って間のぬけない詩が書けないデモ詩人達!

新体詩人の弱腰を蹴とばした自由詩人を今日は葬る時が来た。

自由詩人を破壊せよ!

古い、古い、間ぬけた阿保鳥のやうな自由詩人の間だるこいリズムを破壊せよ。

[...]

時代に遅れた自由詩人は再び起てない!気持悪い下手クソの自由詩の倒壊の年である。あらゆる反感!あらゆる反逆を、あらゆる革命を古い自由詩人に注げ!

●  
諸君の眼前の『悪』それ全体を破壊せよ!

彼らの云ふ善は凡て我に悪なりと知れ!

彼らの云う悪は凡て我に善になりと知れ!

道徳、宗教、の無価値!

美の変革!精子及卵子の飛躍!の護美!中枢、重要部の破壊!

太陽への虐殺!

凡ゆる恨みの爆発!闇夜の殺人!

+++++=-----

ソウダ!俺はネ!

(死十生)=食欲十性欲十糞尿=空氣十水=○○○十○○=頭骸骨十胎盤十石十火十煙…………家家家家家家十男〇十女〇十接吻十抱擁十○○十糞尿=金金金金金金金金金金…………十十一

Dois cães, uma cadela e um cachorro, que faziam \*\*\*\* na entrada da loja de tecidos Mitsukoshi são muito mais modernos.

É um idiota aquele que não sabe que a Arte existe porque é a MASTURBATION dos seres humanos. O homem que é incapaz de lançar \*\*\*\*\* sobre a carta da amada é um homem incapaz de apreciar sua amada.

Poetas Democráticos do Japão incapazes de enfileirar as palavras ao avesso! Poetas Democráticos que são incapazes de escrever poesias que não soem estúpidas se lidas do meio para a cabeça ou do meio para o rabo!

Hoje é o momento de sepultar o Poeta de Estilo Livre que chutou a bunda mole do Poeta de Estilo Novo.

Estraçalhe o Poeta de Estilo Livre!

Estraçalhe o ritmo tedioso do Poeta de Estilo Livre, velho, velho e estúpido como um pássaro idiota.

[...]

O Poeta de Estilo Livre, atrasado em relação aos tempos, não pode se reerguer! Este é o ano da queda do nojento e péssimo poema de verso livre. Toda hostilidade! Despejem toda rebelião, toda revolução contra os velhos Poetas de Estilo Livre!

O “Mal” que está diante dos olhos do(a)s senhore(a)s, estraçalhe todo ele!

Saiba que tudo o que eles dizem ser o Bem é o Mal para mim!

Saiba que tudo o que eles dizem ser o Mal é o Bem para mim!

Morais, religiões: e suas insignificâncias!

A Revolução do Belo!: os saltos dos espermatozoides e dos óvulos!: e seus lixos! A destruição de áreas centrais, vitais!

———●●●●●マイエー オイツ  
 — 噴火口…………… O Massacre ao sol!  
 Uma explosão de vulgar **ressentimento!** Assassino da noite sombria!

ピストル●●●●●墓墓墓墓墓  
 凡てイコール=!<sup>4</sup>

[…]  
 われわれの赤き心臓の狂熱を  
 以て一切の『思想』を抹殺せよ!

われわれは現在市井に流布するところのあらゆる『イズム』を否定する一否定する!

われわれの存在は否定そのものである。

否定は創造だ!

創造は虚無だ!

[…]

否定せよ!否定せよ!否定せよ!

われわれの全力を否定に傾注せよ!

斯くしてのみ、われわれは存在する!  
 われわれは生活者たり得る!

MAISMAISMAISMAISMAISMAIS = MENOSMENOSMENOSMENOSMENOSMENOS

É *isso!*, É isso que eu sou, *sabe!*  
 (MORTE MAIS VIDA) = FOME MAIS  
 DESEJO MAIS EXCREMENTOS = AR MAIS  
 ÁGUA = \*\*\*\*\* MAIS \*\*\*\*\* = CRÂNIO MAIS  
 PLACENTA MAIS PEDRA MAIS FOGO  
 MAIS FUMAÇA………… CASACASACASACASACASACASACASA MAIS HOM\*\* MAIS  
 MULH\*\* MAIS BEIJO MAIS ABRAÇO MAIS  
 \*\*\*\* MAIS EXCREMENTOS = DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO  
 DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO  
 DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO DINHEIRO  
 MAISMAISMAIS MENOSMENOSMENOSMENOSMENOSMENOSMENOS \*\*\*\*\* *Maieee Oi-ii*  
 Cratera…………

Pistola \*\*\*\*\*

TÚMULOTÚMULOTÚMULOTÚMULOTÚMULOTÚMULO-TÚMULO é **tudo igual** =!

X

生命を一つ一つ切売りして、最後に  
 残ったのが干からびた心臓さ——われわれ  
 はこの干からびた心臓をもって何を購ふ  
 べきか?どぶどろへ棄てろ!黴菌が呻いてらア!

[…]我々は今我々の死体を処分しなけ

[…]

Oblitere todas as “**Ideologias**” com o frenesi de nossos corações vermelhos!

Renegar – renegar! – todos os “**ismos**” que vigoram atualmente nas ruas da cidade!

Nossa existência é a renegação em si.

4 Com exceção do segundo parágrafo e da palavra “噴火口”, do terceiro, e “凡てイコール=！”, do quarto parágrafo, todo o texto antes e depois do parágrafo em branco que delimita a sequência é grafado na vertical e com os ideogramas e símbolos registrados em sentido horizontal, o que causa um deslocamento perceptivo. O recurso convida a uma leitura não-ortodoxa da passagem, além da construção e dos símbolos empregados remeterem ao registro de equações matemáticas.

ればならない。生きながらの屍体を処分するためには、何よりも火が必要だ火だ。

火だ、火だ、火だ、火だ、火を放て!  
一切のものに火を点じろ!我々は×××  
××××××××要求する。理想のために?  
正義のために?否!我々の腐爛せる  
肉体の最後の爆発点のために!

Renegação é a criação!

Criação é o vazio!

[...]

Renegue! Renegue! Renegue!

Devote todas as nossas energias à renegação!

Somente destarte nós existimos! Nós podemos  
ser parte desta grei!

X

『我々は一切のボルシェビイキの理論  
と盲信とに反対する』

あの、労働者をしきりに説き廻っている男は誰だ?

あれか?あれはボルシェビイストさ!  
あれは労働者を科学と機械の奴隸にしやうとしているボルシェビイストさ!資本主義の延長を計っているボルシェビイストさ!  
君マルクスは云ったぜ!『革命の永久宣言』でなくちゃ眞の革命は到来しないって!彼等はそれを知らないのさ!

[...]

しかし、君のそのボロ服を見ろ!

さうさ。俺はアナキストでもなければ、ニヒリストでもないのさ。況してダダでもキリストでもありやしない。

君の態度は?

態度か?——俺にはわからない!

しかし、ニヒリストにはもうあきあきして來たからね。

[...]

X

僕はプロレタリアではない。或る程貧乏はして居る。ブルジョアを憎む心は持つて居る。しかしプロレタリアではない。[...]

しかし僕には、そのアナキストの天下も信ずる事が出来ない。何だか空頼みに終わりそうな気がする。そして、よしその

X

Vendemos nossa vitalidade gota a gota, e a última coisa que resta é este coração ressecado — o que nós devemos adquirir com esse coração ressecado? Abandone-o na vala imunda! Os vermes estão rosnaano!

[...] Agora nós precisamos despojar-nos de nossos cadáveres. Para dispor de cadáveres ainda em vida, precisamos, acima de tudo, de fogo: de fogo.

Lance fogo!, fogo!, fogo!, fogo!, fogo! Ponha fogo em tudo! Nós exigimos x xxxxxxxxxxxx xx xxxx x xxxx! Por ideais? Por justiça? Não! Pelo derradeiro ponto explosivo de nossos corpos em putrefação!

X

“Nós nos rebelamos contra qualquer teoria bolchevique e fé cega”

Quem é aquele homem que sempre está dando sermões aos trabalhadores?

Aquele ali? É um dos bolcheviques, sabe! Sabe?, um dos bolcheviques que querem transformar os trabalhadores em escravos da ciência e das máquinas! Sabe?, um dos bolcheviques que planejam prolongar o capitalismo! Foi Marx quem disse, cara! Revolução verdadeira alguma ocorrerá se não houver uma “permanente declaração de revolução”! Mas, sabe?, eles não tem noção disso!

[...]

Mas olhe bem para estes seus trapos!

Sim, é isso. Não sou anarquista, tampouco nii-

時代が来るとしても、それは如何に吾々の  
世紀から遠い事であらう。碎けて云へば、  
アナの天下もボルの天下も、更に x x さえ  
も信ずる事が出来ない僕である。 [...] 社  
会的に見ても、認識的に見ても吾々の向  
ふには墓のみである。そして僕の生は墓  
の上に於ける踊りだ。

[...]

君は何々主義や、何々階級の芸術だと  
云つて貰つては困る。僕は僕の造りたい  
儘に、気の向く儘に造る。そして僕の文  
章に対しても僕は僕の生活に、決して天  
才的や道徳的や芸術的意義を見出して居  
ない如くほつたらかし的態度をとつて居  
る。何と見やうと、何と感じやうと、そ  
れは諸君のキママだ。

lista, sabe? Além disto, também não sou nenhum  
Dadá ou Cristo.

Que modos são esses?

Modos? Eu sei lá!

Mas já estou farto dos niülistas.

[...]

X

Não sou um proletário. Até certo ponto, sou  
sim pobre. Possuo sim um ódio à burguesia em  
meu peito. Mas não sou um proletário. [...]

Mas, para mim, é igualmente impossível acre-  
ditar naquele paraíso anarquista. Tenho a sensação  
de que isto não passará de uma promessa vã. E  
se por acaso esse momento chegar, quão longe  
de nosso século ele estará! Em termos brutos, eu  
sou aquele que é incapaz de acreditar no paraíso  
anarquista ou no paraíso bolchevique, incapaz de  
crer mesmo na xxxxxxxxx. [...] Seja socialmente,  
seja cognitivamente, o que nos aguarda a frente é  
apenas a sepultura. E minha Vida é a dança sobre  
a sepultura.

[...]

É um tanto inconveniente dizer-me que sou  
taltal-*ista*, que minha arte é de taltal-classe. Eu  
faço aquilo que quero fazer exatamente como me  
apetece ser feito. Além disto, em relação à minha  
escrita, eu tomo uma postura **desleixada** como  
se definitivamente não houvesse em minha vida  
meios com que identificar significados geniais,  
morais ou artísticos. O que quer que você veja,  
o que quer que você sinta, isto está em **vossas**  
**mãos**.

Comparativamente, este segundo manifesto é mais ousado estilisticamente e começa a operacionalizar uma série de recursos heterodoxos, como o emprego de símbolos improváveis, vocabulário pouco contido e construções que brincam com as formas dos ideogramas para forjar significados novos. Apesar do intuito geral ser de fácil apreensão, as ousadias estilísticas contribuem para acrescentar ao texto

uma nota de indeterminação que condiz com a proposta artística da revista. O ritmo dos parágrafos curtos que recorrentemente agrupam sentido em construções de cinco sílabas<sup>5</sup> pode funcionar enquanto apelo ao sensorial do leitor que, tradicionalmente, está acostumado com poemas estruturados em cinco e sete sílabas<sup>6</sup>.

O manifesto inicia-se declarando em termos abertamente ofensivos a sua animosidade aos círculos artísticos de então. A crítica surge antes como ofensa do que como diálogo e está mais preocupada com a destruição completa do que a antecede. O emprego vocabular reforça esta percepção ao mesmo tempo em que se expande para além do campo da arte e se concentra também em ataque às noções morais e éticas. Em seguida, envereda-se no debate, até então apenas implicitamente sugerido, sobre as questões sociopolíticas para, em posição de recusa, criticar os movimentos políticos de então. A crítica surge principalmente contra os bolcheviques e o tipo de arte que estes defendem. Entretanto, a recusa/descrença é também manifestada contra os anarquistas, niilistas e a própria revolução. A conclusão a que se chega é de que sendo a única certeza a morte, resta, portanto, viver esta vida revolucionariamente, resta fazer arte da forma que se julgar que deva ser feita. O que um futuro leitor extraírá daquilo, é, por sua vez, responsabilidade exclusiva do leitor.

Quanto a questões mais gerais sobre a tradução apresentada, o emprego de alguns recursos heterodoxos no original implica uma reflexão sobre a representação destes em português. Há o emprego de “X” e do círculo vazado ou preenchido, “○” e “●”, para representar a sugestão de palavras ou sentidos. Considerando o contexto de publicação da revista, o Período Taishō e a repressão aos movimentos de esquerda, a primeira hipótese interpretativa sugeriria, talvez, a censura do conteúdo, o que era relativamente comum. Contudo, o tamanho e a circulação da revista, além do escopo artístico específico podem colocar em suspeição a hipóteses de censura. A suspeição pode ainda ser corroborada pelo fato de que em diversas passagens da revista termos como “revolução” e congêneres são registrados livremente. Assim,

5 As construções que agrupam certa intencionalidade mais perceptiva no texto são repetidas diversas vezes e remetem umas às outras seja pela construção gramatical, seja pela métrica e pela sonoridade. “否定せよ” (*bitei seyo*, renegue), de cinco sílabas, talvez seja o exemplo mais evidente e chega a aparecer triplicado em um mesmo verso. Mas há também “破壊せよ” (*hakai seyo*, estraçalhe), “抹殺せよ” (*massatsu seyo*, obliterar), “惱殺せよ” (*nōsatsu seyo*, moleste), “否定する” (*bitei suru*, renegar) “傾注せよ” (*keichū seyo*, devote) etc.

6 A poesia autóctone japonesa (*waka* ou *yamatouta*) possui uma das suas bases de composição na alternância sistemática de construções rítmicas de cinco e sete sílabas como, por exemplo, no *tanka* (5, 7, 5, 7, 7), no *chōka* (5, 7 5, 7, [...], 5, 7, 7), na composição coletiva *renga* (5, 7, 5, 7, 7, 5, 7, 7 [...]]) etc.

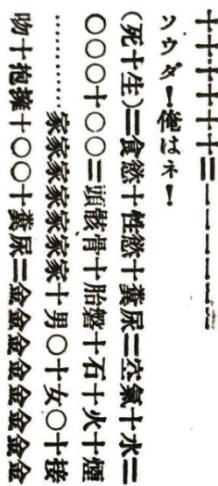
a leitura que se faz aqui do emprego destes símbolos é antes como recurso estético empregado conscientemente e que busca, portanto, ressignificar a própria censura. Deste modo, estas ocorrências foram vertidas para o português mantendo o “x” para expressar as palavras que, se supõe, estariam sendo substituídas pelo “x” do original e asteriscos brancos ou com negrito para substituir os círculos vazados ou preenchidos e suas respectivas denotações pressupostas. A opção do asterisco se deu devido à familiaridade que o leitor de português tem com este símbolo enquanto recurso de velamento/censura de letras e palavras. Ainda neste âmbito, o original sobrescreve letras com círculos preenchidos ou sinais de pontuação, “丶”, para expressar ênfase. Na tradução optou-se por representar a ênfase através do negrito apenas. O itálico foi utilizado na tradução para representar a troca de registro silabar do original que sistematicamente sugeria oralidade.

Enquanto dificuldades mais acentuadas do processo de tradução deste manifesto, há a presença no original de alternâncias na escolha do pronome de primeira pessoa, o que é, sentido estrito, não replicável em português. Em japonês o pronome de primeira pessoa pode ser registrado de múltiplas formas e, no texto, o singular aparece como “僕” (*boku*), “俺” (*ore*) e “我” (*ware*), enquanto o plural surge registrado como “われわれ”, “吾々” e “我々”, todos lidos como *wareware*. A troca de registro não é gratuita e subjaz uma alteração na percepção do leitor/ouvinte. O texto emprega estes pronomes, principalmente os singulares, algo que sistematicamente. O *ware*, por exemplo, surge em frases que se querem aforísticas, como em “Saiba que tudo o que eles dizem ser o Mal é o Bem para mim!”<sup>7</sup>, o *ore* surge em contexto de colocações mais inflamadas e o *boku* quando se está argumentando mais contidamente. Assim, para tentar representar esta mudança perceptiva, a tradução registrou uma leve alteração na escolha vocabular para corresponder à afetação, no caso de *ware*, à raiva, no caso de *ore*, e à racionalidade no caso de *boku*. Entretanto, o recurso não necessariamente teve sucesso e não passa, naturalmente, de tentativa. A mesma dificuldade, conquanto intensificada, surge com os pronomes no plural. A intensificação se dá devido à diferença dos termos ser sobretudo visual e, portanto, a mudança ser ainda mais sutil e de difícil representação em português.

Por fim, há quatro parágrafos subseguidos no original que empregam um desmonte da percepção tradicional dos ideogramas e de seu sentido mais imediato. Representar estas ocorrências em português exige certas adaptações de

7 [彼らの云う悪は凡て我に善になりと知れ!].

difícil solução. O original joga com a forma dos ideogramas para, preterindo seu significado, utilizá-los enquanto símbolos. Assim os números dez e um, em ideograma respectivamente “+” e “—”, são usados para representar o sinal de adição e subtração em uma construção verticalizada e que registra os ideogramas como se fossem escritos horizontalmente:



[Figura 3. *AK*, v. 4, p. 3, “Primeiro manifesto do movimento vermelho e preto”]

Esta construção desloca a percepção do leitor e o estimula a tentar ler a passagem não ortodoxamente. O emprego de outros símbolos, como o sinal de igual, os parênteses etc., contribuem para a construção de uma estrutura que remete às equações matemáticas. Representar estes recursos em português é tarefa complexa, a começar pelo registro fonogramático utilizado nesta língua. Assim, os recursos representativos empregados na tradução apresentada tentam lidar com as palavras em português em um nível que estimule o leitor a uma percepção da língua dissidente da corriqueira. Preferiu-se, portanto, o registro completamente em caixa alta. Quando o original utiliza os ideogramas preterindo seu significado, a tradução supriu os espaços delimitativos de sentido e aglutinou os fonogramas em linhas compactas. Os recursos, entretanto, não conseguem representar a visualidade do original que, ao sugerir uma leitura dissidente, nem por isto deixa de ser imediatamente inteligível.

Como nota final desta seção, destaca-se que as questões mais imediatamente sociopolíticas que dão estrutura a *AK* encontram-se trabalhadas, principalmente, no

manifesto auxiliar, presente na terceira edição sob o título de “Teoria da obliteração da arte de classe”<sup>8</sup> (*AK*, v. 3, p. 2, tradução própria). Neste, os autores debatem o papel da arte de classe e nas possíveis implicações de se escrever e ler literatura. Em conclusão, o texto termina em uma chave materialista que sublinha e contrapõe as necessidades básicas do proletariado, que não são por poemas, às ambições, muitas vezes veladas, daqueles que fazem arte e vivem dela, isto é, a fama, a subsistência etc. A arte, neste sentido, é egoísta e, para que seja para todos, o necessário é uma radical revolução, não poemas.

### Características e modificações

Quanto ao conteúdo poético da revista, o estilo e as tendências expressivas foram se inclinando, como o “Primeiro manifesto do movimento vermelho e preto” reflete, a uma heterodoxia estilística. De modo geral, a primeira edição é mais contida e, em nível formal, muito pouco é realizado enquanto ruptura estética. Em nível retórico e de conteúdo, entretanto, há a dissidência que se poderia esperar de uma revista que traz em sua capa o “Manifesto” apresentado anteriormente. Com a publicação de novos números, a radicalização estética pode começar a ser inferida pelos títulos dos poemas que compõem a revista em cada edição.

Na primeira edição todos os poemas têm título próprio, apesar de seções internas de poemas surgirem como “Sem título” e de alguns serem mais estilizados que outros, como em “Ser-humano = palavra de um homem desiludido pela sociedade”<sup>9</sup> (*AK*, v. 1, p. 10, tradução própria). A segunda edição registra um poema com o título principal a indefinição do “Sem título”. Na terceira seção, este número sobe para quatro. Na quarta, são três os poemas “Sem títulos” somado a mais outro poema que tem como título dois sinais gráficos que representam um círculo preenchido em preto, “●●”. Na quinta edição, não numerada e publicada somente após um ano da quarta publicação, o número de poemas intitulados “Sem título” cai para dois, mas a forma dos demais ainda carrega as inclinações desenvolvidas nas edições anteriores.

Para traçar estas modificações, será apresentado em seguida um poema de cada edição e a respectiva proposta de tradução. A seleção de poemas foi realizada segundo três parâmetros hierárquicos. O primeiro e mais importante estabeleceu

8 [階級藝術抹殺論].

9 [人間=社会に失恋した男の言葉].

a seleção de poemas que apresentam mais visivelmente a progressão/modificação estética trabalhada em cada volume. O segundo delimitou o escopo de escolha ao estabelecer o que é ou não passível de ser replicado em sua completude neste texto por questões de diagramação, formatação, extensão e recursos estilísticos. Assim, foram preteridos os poemas que se julgou serem irreplicáveis sem um trabalho muito mais cuidadoso com a diagramação e a formatação. Por fim, o último parâmetro busca selecionar poemas de autoria variada, principalmente os daqueles que fundaram a revista.

O primeiro poema selecionado, “Mendigo ao sabor do vento” (*AK*, v. 1 p. 14, tradução própria), é o que se segue:

風の中の乞食	Mendigo ao sabor do vento
壺井繁治	Tsuboi Shigeji
風の中の乞食、	Mendigo ao sabor do vento,
路傍に吹き飛ばされた乞食、	Mendigo atirado à beira da rua,
あらゆるものを奪はれた乞食、	Mendigo usurpado de tudo,
お前の哀願は暗い地から湧いて来る……。	Suas súplicas vêm de zonas obscuras.....
冷たい冷たい冬の深夜——	Gélida, gélida alta madrugada invernal —
お前の心の底にも星が落ちるだらう、	Cairão também no fundo de teu peito as estrelas?,
涙とならずに、むしろ怒となれ!	Que não se transformem em lágrimas, mas sim em raiva!

O poema é, para todos os efeitos, resultado de uma (re)elaboração das tendências da Poética Democrática e sua preferência temática e expressiva. Entretanto, não se versa como se fosse um mendigo ou se busca expressar como ele, o poeta privilegia a descrição situacional e a empatia implícita do eu lírico. O fechamento do poema revela, por fim, as ambições radicais, materializadas na raiva, que são imediatamente precedidas por uma imagem onírica. Desta forma, se há rompimento com as tendências poéticas então em voga, ele se dá principalmente no campo argumentativo do poema.

O poema é estruturalmente simples e, neste sentido, não oferece muitas dificuldades formais ao ser representado em português. O único recurso empregado que diverge um pouco da tradição brasileira de poesia é o travessão duplo que é usado com frequência em poesia japonesa e, comumente, pode ser lido enquan-

to ruptura, pausa, suspensão etc. Em português também há um uso poético de travessão próximo a este, mas é bem menos frequente do que, por exemplo, sua ocorrência enquanto demarcador de apostos. Nisto, decidiu-se pela preservação do duplo travessão que, intensificando a tendência que já existe em português, é visivelmente uma representação de corte mais expressiva. O ponto de, talvez, mais dificuldade foi a pluralização ou não de “mendigo”, base sobre a qual o poema se dá. A língua japonesa possui recursos com que expressar o plural morfologicamente, mas comumente o plural é apenas situacional. Assim, o termo que aparece no original não necessariamente encontra-se singularizado, tal qual a tradução registra. Isto é, devido ao apelo situacional que é interpretado do poema e pelo pressuposto alto índice de sem-teto que havia então nas ruas da capital japonesa, a alternativa mais factível talvez fosse o plural, “mendigos”. A despeito disto, a escolha pelo singular se dá ao buscar uma percepção mais contundente e que refletia imediatamente uma quase-ruptura argumentativa, que é a proposta de interpretação oferecida aqui, ao colocar o eu lírico e o mendigo face-a-face em uma madruga fria margeada por imagens líricas e desejos rebeldes.

O poema da segunda edição (*AK*, v. 2, p. 2-3, tradução própria) selecionado é o seguinte:

### 煤けた梟

岡本潤

鳴ってるな  
鳴ってるな  
工場の笛が  
ボー ボー ボーッてさ  
煙突の中で  
いつもの煤けた梟が鳴き始めた  
ぞ!  
寒いね ずいぶん  
心臓が凍つちまうぜ  
おいおい 見ろ!  
空も凍つてら  
真赤に凍つてら  
風が死んでしまって  
日没が凍りついたんだよ

### Coruja de fuligem

Okamoto Jun

x

canta hein  
canta hein  
o apito da fábrica  
assim puuh puuh puuh  
lá de dentro da chaminé  
a mesma coruja de fuligem começou a  
[cantar]  
que frio hein pra caramba  
seu coração vai virar pedrinha de gelo mano  
ou ou olha lá!  
num é o céu que tá congelando?  
tá congelando em vermelho puro  
o vento morre  
e aí o pôr do sol fica congeladinho

太陽がざ  
誰れか恐ろしい魔力を持った化物  
のやうな奴が  
地球の運転を止めてるんだぜ!

x

笛も止んだぢやねえか  
輪転も凍つちまつたんだよ  
恐ろしく冷てえな  
血のめぐりがも止つたやうぜ  
だが 馬鹿にあたりが真赤ぢやね  
えか  
まるで血のついた眼鏡をかけてれ  
やうだ  
何もかも真赤に凍つちまつたんだ  
よ  
あゝ 呼吸が出来ねえ  
とても苦しくて堪らぬえ  
まあまあ もう少し我慢しろ  
今に見てな  
赤い氷が溶け始めたら  
だんだんくらくなつてくるから  
目にみえるいやなものが  
みんな真黒な闇に塗られちまう  
んだよ!

x

ボー ボー ボー  
おや また鳴り出したよ!  
工場の笛がさ  
煤けた鼻がよ  
太陽が動き出したぜ  
だんだん地の底へ吸ひこまれて行  
くんだ  
さあ兄弟!  
行かうぢやねえか  
おいおい工場へ行くんぢやないよ  
墓場だよ! 墓場だよ!  
赤い空が溶けたら闇よ  
憎らしい太陽が沈んだら

o sol mesmo sabe  
um tipo de cara  
não sei bem quem com um poder mágico tipo  
de um monstro

parou o giro da terra mano!

x

e num parou apito?  
as roda também congelou né  
que frio medonho  
é meio que como se até o sangue que circula  
fosse congelar mano  
mas num tá tudo ridiculamente vermelho  
[por aqui?  
parece até que tô usando uns óculos cheio de  
[sangue  
tudo tudinho congelou em vermelho puro  
[hein  
ahh num consigo respir(ar)  
é tão sufrido que não posso suportar  
tá bem tá bem aguenta aí mais um pouco  
logo logo você vai ver  
quando o gelo vermelho começar a derreter  
e depois que ficar pouco a pouco cada vez  
mais escuro  
tudo que você não suportar ver  
vai ficar tingido pela sombria e pura escuridão  
[hein!

x

puuh puuh puuh  
ih começou a cantar mais uma vez!  
o apito da fábrica sabe  
a coruja de fuligem hein  
o sol começou a se mexer mano  
tá sendo sugado pouco a pouco para o dentro  
[da terra  
então meus irmãos!  
vamo indo nessa?  
ou ou num é para a fábrica não

俺たちは遊びに行くんだ  
 重い解けない鎖をガラガラ引きず  
 つて  
 淫売女の唇の酒で心臓の火をつけ  
 てさ  
 真黒な墓場へ遊びに行くんだよ!  
 煤けた鼻が鳴いているぢやねえか  
 ボー ボー ボーッてさ  
 年末! 年末!  
 首を切られた男の黒い年末!

(一九二二・一二)

é para o cemitério! o cemitério!  
 quando o céu vermelho derrete, a escuridão  
 quando o detestável sol se põe a gente vai se  
 divertir  
 arrastando barulhentas, pesadas e inesperáveis  
 [correntes  
 o álcool das lábios das putas <sup>geen as</sup> atiça fogo no  
 coração  
 [cê sabe  
 vamo lá se divertir no puro negro cemitério!  
 a coruja de fuligem num tá cantando?  
 assim puuh puuh puuh  
 fim de ano! fim de ano!  
 o negro fim de ano do homem decapitado!

(Dezembro, 1922)

Em nível temático e argumentativo, o poema ainda opera em bases próximas às do anterior. A diferença mais perceptível entre este e aquele é o alto nível de abstração e de fantasia, mesclado com um característico tom sombrio que demarcam um eixo que se desvincula ao padrão pré-estabelecido pelas tendências em voga. Apesar de formalmente ainda não haver uma ruptura tão grande, os versos curtos que repetem um mesmo vocabulário, os espaçamentos ligeiramente dissidentes e a oralidade somam-se com a construção temática enquanto prenúncio de mudança. Na prática, o poema estrutura-se na descrição de interações entre sujeitos, presumidamente proletários, em um ambiente gélido e cerceado pelo som dos apitos das fábricas e que passa por um congelamento fantástico em vermelho. A sensação geral é de opressão e a descrição das interações relatam quase-diálogos. Com o fim do dia, o gelo que paralisou tudo em vermelho se derrete e estes sujeitos, então, saem para o “puro negro cemitério”, que é onde se divertem. O apito das fábricas, simbolizado pela “coruja de fuligem”, não cessa de soar e o poema encerra-se com a imagem de um homem decapitado em um negro fim de ano.

O poema utiliza espaços para, na leitura que se faz, demarcações de ritmo. Espaços em japonês não é recurso empregado corriqueiramente e, portanto, o uso é altamente marcado. Para reproduzir o efeito, utilizamos um espaçamento maior do que o comum em português. Entretanto, o original também utiliza espaços para marcações de resto de verso que não couberam na mesma linha. Para replicar este uso específico, optou-se pelo colchete precedido de espaço, como é costume

em português. Além disso, o poema não registra sinais gráficos a não ser o ponto de exclamação. Para tentar reproduzir este recurso, que parece sugerir oralidade, optou-se pela supressão de quase todos os sinais gráficos também em português. Sempre que o original dava mostras de maior oralidade, buscou-se reproduzi-la em português corrente. A tentativa de replicar em português a onomatopeia em japonês empregada para representar o som grave do apito das fábricas e do canto da coruja foi “puuh”. A escolha deu-se pela onomatopeia mesclar a oclusiva do característico “pii” que comumente se associaria ao apito e o “uuuh” com que se pode representar o canto da coruja em português.

Em japonês é comum que ideogramas ou palavras sejam sobrescritos por outros termos para ampliar a gama de sentido veiculado na passagem. O original registra, por exemplo, “putas” sobreescrita por “inferno”. O recurso em português é quase alienígena, mas preservar a pluralidade simultânea de sentido de outra maneira é tarefa para a qual não se encontrou alternativas mais interessantes para este contexto específico<sup>10</sup>. Aliado a isto, preferiu-se “geenas” para significar “inferno” devido ao gênero da palavra ser feminino, tal qual “puta”, e assim reforçar a noção de simultaneidade. Por último, o registro da tradução encontra-se em minúsculas para representar a plasticidade do original.

Passando para a próxima edição, o poema selecionado (*AK*, v. 3, p. 6-7, tradução própria) é o seguinte:

無題	Sem título
萩原恭二郎	Hagiwara Kyōjirō
女と若者が	a mulher e o jovem
広場で	na praça pública
——秋だ	—— é o outono
煙火の遊戯をしている	brincando com fogos de artifício
俺は餓えた——	eu estava faminto ——
坂を匍ひ上つて来た	rastejando morro acima

10 Seria possível separar os termos por uma barra, “putas/inferno”, ou acrescentar o termo em parênteses logo em seguida, “putas(inferno)”, como feito em “respir(ar)”, outra passagem do poema. Contudo, estes recursos neste contexto estabeleceria uma hierarquia diacrônica e horizontal que reforçaria a linearidade e não a pluralidade em um mesmo local. Para representar a sincronia e verticalidade (portanto a não-linearidade) do original, optou-se por preservar o recurso do japonês.

固い眼で  
無神經のやうに

しまった!  
街角を  
灰色の自動車は曲った  
罪人のやうな速さで!

俺は 神経を  
螺旋のやうに回転した  
小さい眼を もっと固く  
身が前へ こゞむやうに  
心臓が圧された

行け!速時  
第三の場所  
十字街へ  
——あの人間を墓場へ  
——あの人間の椅子を主人なく  
巻き起こされた  
黄色の砂煙を追い  
飢えた胃  
一度に苦い憎悪  
爆裂の 急激な 焦燥の  
十倍に 百倍に  
歩行を進ませよ

笑ひや 涙の 乾いた街巷を  
硝煙臭い突走

走って  
走って  
走って

olhar fixo  
incautamente

droga!  
na esquina  
o carro cinza fez a curva  
com a velocidade de um criminoso!

eu com cautela  
espiralado como uma hélice  
olhos apertados mais fixamente  
o corpo à frente como se se inclinasse  
tensionado coração

vá! imediatamente  
ao terceiro lugar  
à encruzilhada  
—— leve aquele ser-humano para o  
cemitério  
—— aquele acento do ser-humano  
sem senhor

persiga a nuvem de poeira  
que foi gerada  
faminto estômago  
simultâneo a este amargo ódio  
explosão da abrupta frustração

dez vezes cem vezes  
siga sua caminhada

galopar bafio de fumaça de pólvora  
nas ruas áridas de risadas e lágrimas

corra  
corra  
corra

走る本能の激怒  
 ——— あの人間を墓場へ  
 ——— あの人間の椅子を主人なく

a fúria do instinto de correr  
 ——— leve aquele ser-humano para o  
 cemitério  
 ——— aquele acento do ser-humano  
 sem senhor

As imagens, a retórica e a forma são, agora, visivelmente dissidentes e já refletem muito de uma estética dadaísta. O título não oferece pistas interpretativas que apontem para um lugar específico, pelo contrário. A indefinição abre o texto para interpretações das mais diversas. As imagens seguem pouco delineáveis e, a não ser por breves recortes imagéticos, é difícil dizer ao certo o que o poema busca representar em nível argumentativo. Contudo, a sensação que o poema apresenta ao leitor pode ser acessada através da intensidade das imagens e seu contexto implícito. A tendência de poucos sinais gráficos que auxiliariam na leitura e interpretação, como vírgulas e pontos finais, intensifica-se. Os espaços passam agora a ser usados também enquanto estruturadores de verso e, portanto, prenhes de significado.

Enquanto estratégias tradutórias, o leitor de poesia em português talvez já esteja acostumado com os recursos do original que se assemelham aos usados por concretistas brasileiros e, portanto, foram mantidos seguindo esta lógica. Os versos são compostos não só por palavras, mas também pelos espaços e o que eles podem oferecer visualmente enquanto significado e movimento, o que se tentou preservar em português. Os travessões duplos, tal qual em “Mendigo ao sabor do vento”, também foram mantidos e optou-se pelo registro completamente em minúsculas buscando refletir a fluidez do original que se vale pouco de recursos gráficos para estabelecer ou delimitar sentidos.

O poema selecionado da quarta edição da revista (*AK*, v. 4 p. 9, tradução própria) é o seguinte:

無題	Sem título
	壺井繁治
血、泥、石…………	sangue, lama, pedra………
頭が痛い、	a cabeça dói,
茶碗と頭蓋骨、	cumbucas e crânios,
滅茶滅茶に打ちわれ、	caoticamente estilhaçados,
刃 火、	espada fogo,
頭の中で	dentro da cabeça
蜂の巣が崩れた…………。	colapsada colmeia………

Tsuboi Shigeji

Este é outro poema que já no título estabelece a indefinição com que se apresenta. O texto é construído principalmente através de substantivos interligados por uma malha de significados que não necessariamente pressupõe um sujeito propriamente dito. As reticências que fecham o primeiro e último versos intensificam a indefinição do título. Apesar de um verso não se encerra sem um sinal gráfico, mas isto não contribui para estabelecer sentidos argumentativos mais coesos. O único verbo que indica necessariamente uma ação é o do quarto verso, que é precedido por um advérbio. Todos os outros aparecem em flexões temporais que em nível de ação são ambíguas e podem sugerir também estado e, portanto, funcionariam mais como modificadores. De maneira geral, interpreta-se que a malha de sentido veiculada pelo poema sugere, através da sucessão imagética, uma ruptura abrupta e violenta que desencadeia notável desestabilização, buscando, portanto, refletir uma noção de alheamento tão característica do período. O que causou esta ruptura, qual sua natureza e quem de fato a sofre são todos pontos de indefinição que dão ao poema o tom dissidente que a revista procurou desenvolver.

Estruturalmente, não há nenhuma dificuldade tradutória notável. O poema apresenta recursos já discutidos anteriormente, como o espaço enquanto estratégia representativa, por exemplo. Em nível de conteúdo, buscou-se manter a ambiguidade dos verbos que denotam estado ou ação e, através disto, estabelecer uma construção geral que operacionaliza mais a concretude dos substantivos e seus modificadores. Além disso, buscou-se ativamente replicar a sonoridade do original que brinca com ideogramas semelhantes em palavras diversas e seus sons.

Seguindo, o último poema elencado (*AK*, [s.v.], p. 1-2, tradução própria) é:

### メクラのトンネル

岡本潤

酒場で酔っぱらって  
欠伸をしながら自殺した男!  
あいつの恋人は黄色い心臓を持つ  
ていた

——ランプも! ウヰスキーも!

靴下も——!

夢中になって踊ってるぢやないか

動かないのはあいつの瞳だけだ!

### Túnel de escuridão

Okamoto Jun

O homem embriagado no bar  
entre bocejos, suicida-se!  
A sua amante possuía um coração amarelo

——Também a luminária! Também  
o Whisky!

Também as meias ———!

Não estão dançando em frenesi?

A única coisa que não se move são suas  
pupilas!

——チック タック  
——チック タック

— TIC TAC  
— TIC TAC

化物の行列を自動車が擾乱した  
花曇りぢあない  
頭に風孔が出来てるんだ

Os carros zaragatam a procissão de criaturas  
não é a névoa primaveril  
tem orifícios eólicos na cabeça

金髪とステッキとピストルと  
朧月夜に唇と心臓が駆けっこする  
——緑だ!  
——赤だ!  
——紫だ!  
——火の玉が碎けて散っちゃつ  
た!  
——マックラだ——

Cabelos loiros e bengala e pistola e  
lábios e corações correm juntos em uma noite  
nebulosa de luar

- O verde!
- O vermelho!
- O lilás!
- Destroçada bola de futebol!
- A obscuridão —

メクラだ!  
メクラだ!  
メクラのトンネルだ!

Escuridão!  
Escuridão!  
Túnel de escuridão!

O poema, mais do que qualquer outro apresentado até o momento, joga com imagens fantásticas que, dificilmente, podem ser cooptadas por qualquer determinação de sentido. Se o título oferece certa pista de leitura, esta sugere, por seu lado, uma polissêmica escuridão em um jogo de palavras que, no terço final do poema, se interligam sonoramente e pela imagem do túnel que sequestra a luz. O poema, mais especificamente, associa “マックラ” (*makkura*, “escuridão completa”), que foi traduzida como “obscuridão” por questões sonoras) a “メクラ” (*mekura*, “escuridão”, mas também terminologia pejorativa para “cego” e “iletrado”). Assim, considerando a semântica dos termos, a escuridão sugerida pelo poema poderia ser contraposta às Luzes do Iluminismo, isto é, contrapostas à razão, o que corroboraria as pretensões da revista. Esta recusa à razão estaria, por sua vez, representada radicalmente através do tom onírico e, portanto, avesso ao racional, que constitui o poema. O apelo às cores sempre precedidas de travessão duplos e arrematadas em uma destroçada bola de fogo que, em seguida, gera a obscuridão pode ser lido também enquanto evocação do sensível que, por sua

vez, sugere ruptura e independência através do último uso de travessões duplos para fechar toda a passagem. Imediatamente a seguir, surge o terceto final que repete “escuridão!/ escuridão!/ túnel de escuridão!”. Deste modo, a embriaguez e o absurdo de um suicídio entre bocejos descritos na abertura do poema; os objetos dançando em contraposição à pupila imóvel da segunda estofe; a percepção, na passagem seguinte, do som ambiente seguido de reticências que estruturam um verso inteiro, sugerindo, assim, ou silêncio ou alheamento completo; as imagens delirantes que se desenvolvem nas estrofes seguintes, tudo isto pode sugerir uma recusa à razão expressa formalmente.

Quanto a questões de tradução, os recursos empregados neste poema são semelhantes aos vistos em outros textos e, portanto, mantiveram-se as estratégias. Os travessões triplos, foram triplicados em português. Como comentado, para tentar manter a conexão sonora entre *makkura* e *mekura* no terço final do poema, optou-se por traduzir *makkura* por “obscridão”, que se julga ser um termo inteligível para falantes nativos de português. *Mekura*, por sua vez, é muito mais transparente em seus sentidos pejorativos para “cego” e “iletrado” do que o termo empregado na tradução, “escuridão” e, nisto, a multiplicidade de sentidos do original perdeu pu-jança em português, refletindo, portanto, dificuldades representativas em tradução.

## Breve encerramento

O texto buscou apresentar através da tradução, do breve comentário e da contextualização a Revista *AK* para falantes de português. Junto a isto, procurou-se também refletir sobre pontos tradutórios no que tange às dificuldades e possíveis estratégias para tentar transpor o original ao português. As opções adotadas aqui, contudo, não liquidam a questão, pelo contrário. Lidar com expressões linguísticas artísticas profundamente heterodoxas em uma língua que apresenta inúmeras diferenças substanciais se contrastada ao português é tarefa árdua que definitivamente não possui resposta única e que, por isto mesmo, tem tanto a oferecer quanto índice de diferença. Diferenças que contribuem para o aprofundamento da percepção do outro e, nisto, do próprio sujeito, o que impulsiona a troca, o diálogo respeitoso e sincero que tem quanto expectativa sempre o novo a se descobrir.

*AK* e seus poemas e manifestos podem soar imaturos, infantis ou mesmo prepotentes para quem os lê em perspectivas anacrônicas. Entretanto, é importante considerar que a revista surgiu quanto uma esperança de construir, de encontrar algo novo, inédito. Surgiu, portanto, quanto vanguarda propriamente dita (cf.

AKIYAMA, 2006b, p. 250-1). E é justamente na esperança infantil de descobrir algo novo que, muitas vezes, se pode superar o impossível e insuflar brisas, ainda que frágeis, de esperança em corações desolados pelas mazelas do mundo. *AK* surge desta esperança e o que buscou realizar, com ou sem sucesso, foi o anseio de jovens que tentavam lidar com suas próprias limitações e angústias. A revista revela muito do Japão daquela época, mas revela também muito daquilo que faz o ser-humano ser o que é: sua complexa subjetividade e vontade pelo sensível.

## Agradecimentos

Às pessoas que trabalham na Biblioteca de Artes e Educação Física da Universidade de Tsukuba pelo caloroso auxílio e pela busca cuidadosa por originais. Às pessoas responsáveis pelos construtivos comentários dos pareceres recebidos. Pessoas anônimas, mas sem as quais este texto não seria possível, obrigado.

## Referências bibliográficas

- AKA to kuro sha. *Aka to kuro* [Vermelho e preto]. In: NAKASHIMA, Zen'ya (Org.). *Aka to kuro: zenshū* [Vermelho e preto: todos os volumes]. Fac-símile, Tóquio: Tōji shobō, 1963.
- AKIYAMA, Kiyoshi. *Nihiru to teroru* [Niilismo e terrorismo]. In: *Akiyama Kiyoshi chosaku shū* [Coleção de escritos de Akiyama Kiyoshi], v. 3, Tóquio: Paru Shuppan, 2006a.
- AKIYAMA, Kiyoshi. *Anakizumu bungaku shi* [História da literatura anarquista]. In: *Akiyama Kiyoshi chosaku shū* [Coleção de escritos de Akiyama Kiyoshi], v. 11, Tóquio: Paru Shuppan, 2006b.
- ITŌ, Shinkichi. “Aka to kuro” no undō to sono shūhen [O movimento “Vermelho e preto” e seu entorno]. In: NAKASHIMA, Zen'ya (Org.). *Aka to kuro: bessatsu* [Vermelho e preto: volume suplementar], Tóquio: Tōji shobō, 1963, p. 2-19.
- SAKAGUCHI, Shū. *Ishi hakujaku no bungakushi*: Nihon gendai bungaku no kigen [História literária da fraca vontade: as origens da literatura moderna japonesa]. Tóquio: Keiō gijuku daigaku shuppankai, 2016.

# Compreensão da comunicação em japonês com atividades de legendagem

*Kyoko Sekino<sup>1</sup>*

**Resumo:** O ensino vigente do japonês, especialmente, em cursos superiores no Brasil, demonstra-se ineficaz para que o aluno exerça pleno domínio dessa língua. A abordagem gramatical pode não ter ensinado a comunicação em si, bem como ter impedido o acesso a uma aprendizagem holística. De acordo com o método sugerido por Sekino e Takahashi (2018), aplica-se a legendagem no ensino de japonês com o uso de uma série de TV japonesa, JIN, para uma turma. Tal ação ocorreu com o intuito de melhorar o entendimento da comunicação em língua japonesa sustentado pela abordagem cognitiva de comunicação, ou seja, comunicação ostensiva-inferencial de Sperber e Wilson (1986) e Gutt (2000). Na aplicação da legendagem, após as etapas de transcrição, “semantização” e tradução automática, os alunos observaram o contexto e adequaram a tradução automática em quase todas as partes. Isso ocorreu devido à busca por uma comunicação mais eficaz na língua portuguesa-brasileira, evidenciando, por sua vez, a equivalência da comunicação do par linguístico. O estudo ainda está em andamento e necessita de uma metodologia mais consistente para observar o domínio do japonês pelo aluno após experimentar a legendagem.

**Palavras-chave:** Teoria da Relevância. Comunicação ostensiva-inferencial. Legendagem. Ensino de japonês.

**Abstract:** The current Japanese teaching, especially in higher education courses in Brazil, appear to be ineffective in enabling students to fully master the language. The grammatical approach may not have taught communication itself, but it may have prevented them from access to holistic learning.

---

<sup>1</sup> Professora do curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa e do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade de Brasília (UnB).

According to the method suggested by Sekino and Takahashi (2018), the subtitling was applied to teaching Japanese using a Japanese TV series, JIN, in a class in order to improve the understanding of Japanese language communication, supported by the cognitive approach to communication, i.e. ostensive-inferential communication by Sperber and Wilson (1986) and Gutt (2000). In the subtitling, after the transcription, 'semanticisation' and machine translation stages, the students observed the context and adapted the machine translation in almost all parts. This was due to the fact that they look for more effective communication in the Portuguese-Brazilian language, that is, the equivalence of the language pair's in communication. The study is still in progress and needs a more consistent methodology to observe the student's mastery of Japanese after experimenting with subtitling.

**Keywords:** Relevance Theory. Ostensive inferential communication. Subtitling. Japanese teaching.

## Introdução

A abordagem gramatical é predominante no ensino de japonês nos cursos superiores no Brasil, tendo em vista os livros didáticos utilizados, bem como os artigos e publicações<sup>2</sup> na última década, estes contemplantes da temática do ensino de japonês como língua estrangeira. Embora não se saiba com clareza o nível médio dos alunos que estudam japonês nessas instituições durante sua formação, pode-se estimar que a maioria atinge o N3 no exame de JLPT (*Japanese Language Proficiency Test*) e poucos conseguem o N2<sup>3</sup>. O exame cobra dos participantes conhecimento gramatical, interpretação de textos e capacidade auditiva. São perguntas passivas que não envolvem produção oral nem escrita. Contudo, percebe-se um paradoxo: os participantes não conseguem bons resultados nesses exames repletos de questões gramaticais e textuais, apesar de seus estudos na universidade serem primordialmente voltados para a obtenção de conhecimento gramatical. Então, como docente de uma instituição superior, senti o incômodo da existência de empecilhos para os alunos atingirem uma aprendizagem sistêmica, mas especialmente no desenvolvimento comunicativo em japonês.

Após analisar os diferentes métodos aplicados pelos docentes, surgiu a preocupação com o ensino da comunicação, ou melhor, sobre o que de fato se trata a natureza da comunicação no ensino de línguas estrangeiras (LEs). Ao observar os

2 Tópicos de Gramática da Língua Japonesa (Org. MATSUBARA, L.M., USP, 2011. Tópicos Gramaticais de Língua Japonesa (Orgs. MUKAI, Y; SEKINO, K., UnB, 2013). Gramática da Língua Japonesa para falantes do Português (Orgs. MUKAI, Y; SUZUKI, T., UnB, 1<sup>a</sup>. ed. 2016; 2<sup>a</sup>. 2016; 3<sup>a</sup>. ed. 2018). Língua Japonesa: Classes de Palavras. (PEREZ; OTA; KIKUCHI, USP. 2023)

3 Na Universidade de Brasília, menos de 10% dos alunos conseguem o N2 durante sua formação.

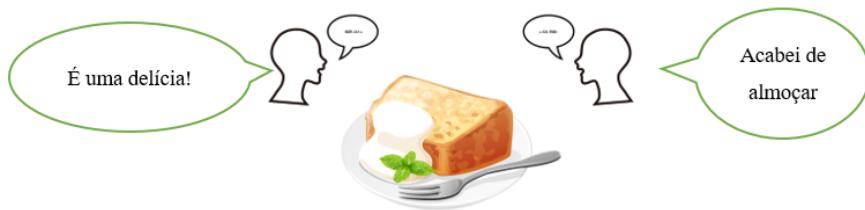
discentes no processo de estágio, a última etapa para a formação, perceberam-se momentos em que os estagiários ensinam diálogos escritos no livro didático, seguidos da respectiva análise gramatical. Pode-se dizer que eles herdam de seus professores os mesmos estilos e métodos de ensino, os quais devem ser revisados e alterados para uma busca de ensino mais eficaz nos termos de proficiência e comunicação.

Por vezes, quando me responsabilizei por uma disciplina e pude ter uma escolha relativamente mais livre dos materiais e métodos, introduzi a legendagem na sala de aula com o intuito de providenciar aos alunos oportunidades de observar a comunicação e o contexto. Nesse sentido, os discentes poderiam entender a dinâmica entre os comunicantes e, assim, transportá-la para a própria linguagem. Para essas atividades, usou-se observação, tradução e legendagem, necessitando-se, desse modo, de todas as habilidades linguísticas e a consciência do uso da inferência.

No presente trabalho, apresenta-se a importância de compreender a comunicação baseada na abordagem da Teoria da Relevância (TR) (SPERBER; WILSON, 1986) e atividades de legendagem no ensino de japonês com o método apresentado por Sekino e Takahashi (2018), dando alguns exemplos das atividades realizadas em sala de aula no segundo semestre de 2023. Portanto, o objetivo do estudo é refletir o atual ensino do idioma japonês, haja vista que o curso almeja a proficiência do aluno na comunicação e discute uma das formas de trazê-la por meio da tradução e legendagem, dando a devida importância à percepção do contexto para compreender a comunicação.

## Fundamentação teórica

### *Iceberg – Teoria da Relevância*



**Quadro 1:** A comunicação ostensiva-inferencial (produção nossa)

A figura do Quadro 1 mostra como se configura um processo comunicacional com base em um exemplo comumente observado no dia a dia. O falante oferece

uma fatia de bolo e o interlocutor a recusa. Percebe-se que nessa comunicação nenhuma interação como “quer um bolo?” e “não quero” aparece. Todavia, entendemos o significado da mensagem, ou seja, conseguimos inferi-lo. A TR explica a predisposição humana para a inferência, na qual a língua na comunicação verbal é apenas uma faceta. Por outro lado, a maior parte não verbalizada é processada cognitivamente, isto é, pela inferência. A imagem do bolo não foi codificada nem decodificada, mas, entre os falantes, é percebida sem emitir a palavra em questão. Pode-se dizer, então, que por meio da circunstância (contexto) o interlocutor acessa a intenção do locutor de oferecer o bolo por meio da inferência (MATSUI, 2003). Gutt cita a metáfora do *iceberg* para representar a mente humana na comunicação verbal.

Grice (1989) defende que não se pode realizar uma comunicação verbal sem o ato de buscar a intenção do falante, sendo os quatro princípios enumerados pelo autor: da quantidade, da qualidade, da relevância e do modo; os quais são chaves do sucesso em comunicação verbal. A TR foi desenvolvida a partir da relevância griciana<sup>4</sup> considerando aspectos que vão além dos postulados por Grice.

Sendo assim, o sistema cognitivo humano funciona para maximizar a relevância, acionando o conhecimento existente para interagir com novos estímulos. Desse modo, ele proporciona uma nova conjectura, o que não apenas ocorre a partir do conhecimento existente nem de novas informações. Geram, então, possíveis suposições contextuais (SPERBER; WILSON, 1986) por meio da interação entre o existente e o novo e nela, especialmente o interlocutor escolhe a melhor suposição que atende à expectativa do falante. O ser humano almeja e realiza uma comunicação econômica, que visa o maior efeito contextual possível com o menor esforço cognitivo. Em outras palavras, sempre se busca emitir apenas um número suficiente de informações para que o interlocutor consiga processá-las de forma mais eficaz possível, pois ele não consegue fazê-lo com uma quantidade grande de informações. Matsui (2003) explica que o indivíduo tenta providenciar uma situação comunicativa para obter êxito da transformação almejada na cognição do interlocutor.

Presume-se na TR que o locutor possui duas intenções na comunicação: 1) informativa, informar algo ao interlocutor e; 2) comunicativa, informar ao interlocutor a intenção de informar algo. A comunicação é concretizada quando

4 Apenas a relevância foi desenvolvida descartando outros princípios do Grice, porque Sperber e Wilson sustentam que esses outros são explicados na relevância.

o interlocutor reconhece essas intenções do locutor. A primeira, chama-se de “comunicação ostensiva-inferencial”. Como visto no Quadro 1, o estímulo ostensivo é verbalizado por meio da palavra “delícia”, enquanto a intenção do locutor recomendar o bolo foi acessada e processada adequadamente pelo interlocutor, nesse caso, rejeitando o alimento.

As informações emitidas, ou seja, o estímulo ostensivo é a verbalização, com uma expectativa de se possuir relevância ótima. Além disso, o estímulo ostensivo consegue cumprir a relevância ótima só quando cumprir duas condições: a) possuir relevância que merece o esforço do interlocutor; b) ser o mais relevante de acordo com a capacidade e preferência do locutor, ou seja, emissor da mensagem. No que diz respeito à recepção da mensagem, o interlocutor deve decodificá-la com o menor esforço possível. Caso a mensagem seja ambígua, ele tenta várias interpretações, e escolhe a que seja mais pertinente à intenção e expectativa do locutor, guiando-se pela ordem da mais forte a mais fraca. Destarte, conforme a relevância é realizada, ou seja, assim que a expectativa da relevância é cumprida, o interlocutor para sua busca por mais interpretações.

Dessa forma, a comunicação é explicada quando, além da parte linguística, o papel da inferência é resgatado. No ensino de língua com foco na comunicação, o contexto e todas as informações disponíveis na comunicação são imprescindíveis. Por outro lado, atualmente, observa-se o ensino de línguas com abordagem supostamente comunicativa, mas sendo realizado somente com base no livro didático, quadro branco ou slides e usos esporádicos de imagens e sons. Entretanto, o êxito do ensino de língua depende da compreensão do que se trata a comunicação por meio da observação, exposição e participação de comunicação pelo aluno. Com isso, naturalmente, emergem-se métodos e estratégias que se direcionam a um processo de aprimoração respaldado na comunicação abordada pela TR.

## Tradução à luz da TR

O texto é uma forma de comunicação: parte do autor para o leitor, este que busca entender a intenção informativa e comunicativa do autor. A tradução, por analogia, é outra forma de comunicação. No entanto, esse processo não é tão simples, haja vista que a relação entre o autor e o leitor vai além de uma língua, região geográfica, cultura ou período histórico dentre outros. Na comunicação aplicada à tradução, entende-se que o texto original escrito para a comunidade do leitor em L1 (língua 1) é traduzido por um tradutor (L1 e L2) com o intuito de levar a intenção informativa e comunicativa do autor do texto para o leitor na

L2<sup>5</sup>. O tradutor também carrega seu filtro linguístico e cultural nessa transferência, portanto, essas marcas nunca são imperceptíveis. Uma vez estabelecida a relação entre o autor e leitor de um texto, as informações e intenção comunicativa são compartilhadas por ambas as partes. Esse fenômeno é chamado de ambiente cognitivo compartilhado em termos da TR (SPERBER; WILSON, 1986, GUTT, 2000). Dessa forma, a TR se aplica à circunstância comunicativa bilíngue, frisando a importância do papel do tradutor, além da(s) língua(s).

Sperber e Wilson (1986) entendem a tradução como uma instância do uso interpretativo da língua baseada na semelhança na representação semântica ou na forma lógica. Gutt (1992, 2000) entende o uso interpretativo interlingual no âmbito cognitivo, ou seja: a tradução é semelhança interpretativa, formando um *continuum*, variando, em princípio, desde nenhum pensamento partilhado (sem semelhança) até todos os pensamentos partilhados (semelhança completa equivalente ao ponto final máximo à semelhança interpretativa completa) entre possíveis interpretações pretendidas. Em termos da TR, na comunicação interlingüística, a tradução é uma espécie de citação direta que permite a recuperação total da interpretação originalmente pretendida, dentro do mesmo contexto, sendo esta uma condição crucial. A consequência decorrente da interdependência de causa-efeito do estímulo, da interpretação pretendida e do contexto, condicionada pela natureza inferencial da comunicação, convergem para a teoria central da TR.

Gutt também dialoga com Almazán Garcia (2001), que vê a tradução como uso metarrepresentacional e complementa o uso interpretativo, reconhecendo dois pontos distintos que são: 1) a estabilidade ou crença em uma relação de semelhança entre duas representações e; 2) uma representação é parte principal de outra. A tradução é, consequentemente, “uma instância do uso metarrepresentacional de enunciados em que os enunciados metarrepresentados e os metarrepresentandos ocorrem em línguas distintas”<sup>6</sup> (s/n). Ainda que essa tese exclua a interpretação que Gutt defende, ela se refere diretamente à relação de semelhança entre dois textos em duas línguas envolvidas, a qual Gutt concorda e suporta, porque essa tese está no mesmo quadro da TR, embora não mencione explicitamente a cognição

5 L1 e L2 não indicam língua materna, segunda língua ou língua estrangeira neste trecho. Nos Estudos da tradução, geralmente, a tradução à L1 significa uma tradução à língua mais forte do tradutor. Percebe-se que no Brasil, os termos não são consolidados, visto que existem nas produções acadêmicas os termos como versão, tradução indireta, tradução invertida etc.

6 (original) *translation is an instance of the meta representational use of utterances where the data represented and the metarepresenting utterances happen to be in different languages.*

humana. Em termos processuais, a criação dessa semelhança precisa da cognição humana, uma vez que a semelhança é cumprida por meio da comunicação ostensiva inferencial.

## Ensino de língua japonesa

A língua japonesa, em suas formas linguísticas, é distante do português brasileiro (PB) no que se refere à estrutura, interpretação semântica de palavras, expressões, enunciados, textos, dentre outros. Se o ensino é voltado predominantemente à abordagem gramatical que trata acerca das regras linguísticas e dos mecanismos frasal e textual, pode-se correr o risco de o professor ou aprendiz (ou ambos) desconsiderar o contexto e a lei cognitiva da comunicação inferencial, parte relevante da comunicação. Nesse sentido, o papel da tradução no ensino de japonês assume uma importante função no ensino de comunicação, pois a tradução, se não é literal, envolve o efeito contextual. Além disso, o uso multimodal do cenário de uma comunicação (principalmente todos os movimentos ocorridos em um contexto) na forma de vídeo ou uma sequência de fotografias pode esclarecer a relação entre contexto e linguagem. A construção do conhecimento faz o aprendiz envolver sua aquisição espontânea (KRASHEN, 1987), a qual depende muito do seu conhecimento, experiência, preferência, capacidade, dentre outros, conduzindo-o, possivelmente, a diferentes interpretações que outros não teriam. Dessa forma, a relação entre aquisição e aprendizagem é uma atividade cognitiva bastante individual e pessoal (SKEHAN, 1991). Consequentemente, questiona-se a educação em massa, como, por exemplo, em um cenário onde uma língua estrangeira é ensinada a 40 alunos em uma sala de aula. Neste artigo não se busca criticar o atual modelo de ensino, mas sim, propor medidas para melhorá-lo com a introdução de legendagem no ensino de línguas, levando em conta, especialmente, a comunicação.

## Tradução no ensino de Língua Estrangeira (LE)

A tradução mental é uma habilidade rudimentar do ser humano (HARRIS; SHERWOOD, 1978), podendo ser aproveitada como uma estratégia cognitiva no ensino de LE, mais explicitamente por professores e alunos. Na aprendizagem de LE, Kern afirma que a tradução demonstra: “um aspecto de desenvolvimento importante em processos de compreensão em L2” (1994, p. 442), uma vez que a compreensão é apoiada pelas duas línguas. O’Malley e colaboradores (1985)

apresentam estratégias de aprendizagem de LE através da literatura, nas quais encontra-se a tradução como uma ferramenta de compreensão e/ou de produção em LE. A tradução como processo – *translating* – na aprendizagem de LE deve ser entendida como uma representação mental da Língua Materna (LM) no processo cognitivo de leitura de texto em LE. Essas observações, então, podem indicar uma facilidade cognitiva no processamento linguístico mais veloz na LM. Cook (2007), por sua vez, receia que a tradução na aprendizagem de línguas é um campo mal percebido em virtude da associação negativa do método Tradução-Gramática. Este que foca, justamente, no produto. Machida (2011) também ressalta a importância da tradução na aprendizagem de LE, dado que requer bastante atenção para “forma e significado” (p. 742), valorizando assim, o ato de traduzir. A aprendizagem é resultado da comparação entre forma e significado, avaliando o que faz (ou não faz) sentido em LE.

## Legendagem<sup>7</sup> no ensino de japonês

A legendagem referida neste texto não é aquela que o legendista (profissional ou não) pratica. Por outro lado, ela diz respeito à atividade de adaptação de legendagem que coloca importância no seu processo. Segundo Sekino e Takahashi (2018), esta é uma prática que consolida a aprendizagem do japonês com ênfase na percepção de contexto, objetivando para o aprendiz, a percepção do contexto e do processamento cognitivo por meio da discrepância criada entre a linguagem da tradução e o que é percebido em um dado contexto. As autoras apresentam um método que emprega as quatro habilidades linguísticas e que estimula a percepção contextual. O estímulo se refere ao vídeo, à contextualização ou ao contexto em si, dentro dos quais algumas imagens, como as expressões faciais dos comunicadores, são elementos que extrapolam o alcance do aprendiz quando o ensino é realizado apenas através de livro didático ou elementos formais da língua como gramática. A legendagem aplicada na aula de japonês considera sua importância no processo, não na legenda como produto em si, haja vista que o aprendiz cria o ambiente cognitivo compartilhado com o conteúdo do vídeo,

7 A definição de legendagem (*subtitling*) é providenciada por Shuttleworth e Cowie (1997, p. 161), sendo entendida como: “process of providing synchronized captions for film and television dialogue”; por O’Connell “supplementing the original voice sound track by adding written text on the screen” (2007, p.). Essas definições atendem à do produto como legenda. No entanto, a definição da legendagem como processo não tem sido bem providenciada, justamente pelo fato de existirem diversas formas.

esse compreendendo a relação da língua, a parte ostensiva, com os detalhes que estão em um cenário de comunicação pela inferência, o significado da mensagem, ou seja, comunicação ostensiva-inferencial.

## Metodologia

O relatório feito neste espaço é uma comparação dos produtos de tradução automática da legenda final. O ponto mais pertinente é o método de legendagem na aprendizagem de japonês, descrito por Sekino e Takahashi (2018).

## Aula de japonês com a legendagem

A última disciplina que envolve o ensino de japonês na Universidade de Brasília chama-se Laboratório de Língua Japonesa, a 12<sup>a</sup> matéria da formação. Ela se insere no último ou penúltimo semestre para graduação no curso de licenciatura, cabendo ressaltar que sua ementa proporciona uma maior versatilidade no ensino. A aplicação dela em 2023 foi a 4<sup>a</sup> experiência da pesquisadora, ocorrendo a implementação de uma modificação. Durante um semestre, uma série japonesa, de episódios com duração aproximada de 45 minutos, foi exibida aos alunos que se engajaram completamente, mergulhando na obra de maneira ativa; o que possibilitou, por sua vez, a criação de um ambiente cognitivo compartilhado com ela. Na aula, organizou-se oito alunos em duplas, cada uma responsável por um episódio, as quais realizaram as etapas a seguir:

1<sup>a</sup> etapa – Transcrição simples: Ouvir a fala das personagens e fazer a transcrição apenas em *hiragana*, em princípio. No entanto, quando os alunos escreviam (digitavam) alguns *kanji* ou *katakana*, devido ao reconhecimento de certas palavras, permitiu-se mantê-las;

2<sup>a</sup> etapa – “Semantização”<sup>8</sup> (SEKINO; TAKAHASHI, 2018): Concluir a transcrição com *kanji*, *katakana* e pontuações;

---

8 O termo foi utilizado com o intuito de a transcrição simples ser modificada com a inserção de *kanji* e outras escritas, com edição textual, espaçamento e pontuação adequados. Assim, nessa segunda etapa, o texto de transcrição é consolidado com significados mais precisos. Por isso, denominou-se “semantização”.

3<sup>a</sup> etapa – Tradução: Realizar a tradução da transcrição com ferramenta de tradução automática. Cada dupla adotou a de sua preferência (três pares usaram Google Tradutor e outro, DeepL);

4<sup>a</sup> etapa – Legendagem: Aplicação da legenda ao vídeo com o uso de ferramenta online gratuita (Amara.org).

A dinâmica perdurou por quatro meses, com dois encontros semanais de 90 minutos, tendo a primeira etapa consumido quase metade da duração total. A habilidade auditiva não é sempre testada particularmente, mas, nessa atividade, pela primeira vez os alunos, concentrados intensivamente, enfrentaram a captura e levantamento de falas. Na 2<sup>a</sup> etapa, a formalização de textos na transcrição foi bastante rápida pois já sabiam do que se tratava a história. A tradução automática da 3<sup>a</sup> etapa é um elemento diferente do proposto inicial por Sekino e Takahashi (2018), sendo implementada em razão da mudança do objetivo. Desta vez, baseado na hipótese da pesquisadora de que os alunos poderiam trazer a fala mais adequada a cada cenário em PB, objetivou-se a qualidade da fala em vez da escrita. Além disso, para a etapa seguinte, a pesquisadora enfatizou que poderiam trazer a fala adequada para certas cenas em detrimento da tradução ou língua original, sendo mantido o significado. Assim, na 4<sup>a</sup> etapa, cada par fez suas buscas sob o pressuposto: “se fosse no Brasil, como se falaria isso...?”, isto é, a busca pela semelhança interpretativa.

Antes de os alunos iniciarem as tarefas, a pesquisadora expôs o objetivo da atividade – a busca da semelhança interpretativa – juntamente com a explicação da obra e da história do período *Bakumatsu*<sup>9</sup>. Isso ocorreu para que os alunos pudessem iniciá-la com conhecimento preliminar, objetivando facilitar um mergulho neste universo.

## Análise

Primeiro, apresenta-se a história da obra com alguns pontos relevantes. Em seguida, expõe-se as observações da pesquisadora<sup>10</sup>, ministrante das aulas, por meio de um relatório sucinto de autoria própria. Depois, analisa-se alguns dados da comparação entre a tradução e a legenda final.

9 O período do fim do Edo a partir de 1854 à 1867.

10 Ressalto que durante a aula, a pesquisadora não atuou como pesquisadora, mas ministradora da matéria. Essa disciplina não foi objeto da pesquisa na época da realização da aula.

## A obra

A série dramática utilizada foi JIN (仁), exibida em TV aberta pelo canal japonês TBS entre 2009 e 2011, sendo originalmente apresentada pelo autor Motoka Murakami (村上もとか) em mangá publicado de 2000 a 2010, na revista *Super Jump* pela editora Shūeisha (集英社). Registrou-se 8 milhões de cópias acumulativas para a publicação da coleção de 13 volumes completos até o ano de 2011. O enredo mescla registros históricos com ficção, assim como exibe o uso da criatividade na medicina no contexto do fim do período Edo (*Bakumatsu 幕末*)<sup>11</sup>. A série também exime a complexidade de tramas ocorridas entre dois períodos da história do Japão.

Motoka Murakami é um *mangaka* (cartunista, quadrinhista do estilo mangá) japonês. Começou a roteirizar JIN devido a um grande interesse no período *Bakumatsu*, declarando que: “se pudesse, gostaria de viajar um dia, voltando ao período Edo”<sup>12</sup> (Nikkei Business Online, 2008). Outra fonte de inspiração para a concepção da obra foi a leitura de um livro sobre doenças ocorridas durante o período Edo. Especificamente, a informação de que as mulheres cortesãs que trabalhavam no maior bairro vermelho de Edo<sup>13</sup> tinham uma expectativa de vida de 20 anos em razão das infecções dessa natureza, além da tuberculose.

Guiado por essa inspiração e motivação, Murakami criou uma configuração complexa para sua história, a qual apresenta um cirurgião neurologista contemporâneo, Jin Minakata (南方仁). O médico, ao tentar conter um paciente fugitivo, acidentalmente cai de uma escada e acaba realizando uma viagem temporal ao passado, para a região de Edo, no período *Bakumatsu*. Já no passado, Jin Minakata acaba se deparando com um samurai, Kyōtarō, cercado por vilões que estavam para atacá-lo. Contudo, estes, ao verem o “homem estranho” de jaleco, resolvem atacá-lo, primeiro. Kyōtarō, ao proteger Jin, acaba tendo uma grave lesão na cabeça em razão do combate. Jin, por sua vez, salva-o, realizando uma espécie de

11 Momento compreendido na transição entre os séculos XVIII e XIX, que marca o declínio do xogunato Tokugawa.

12 それができるなら、タイムマシンで1日江戸時代へ行きたいな」

13 Para evitar confusões, esclareço que Edo pode referir-se tanto ao período histórico quanto à cidade de mesmo nome que, atualmente, corresponde à região de Tóquio. Em relação à época, também podem ser atribuídos os nomes: Edo Bakufu, Período Edo, Período Tokugawa, Xogunato Tokugawa ou Idade da Paz Ininterrupta. O bairro vermelho faz referência ao bairro de Yoshiwara, um centro de prostituição do Edo na época.

cirurgia com as ferramentas de trabalho que carregava no momento em que foi transportado à época.

Após conseguir se localizar histórica e contextualmente, o protagonista se envolve com tratamentos de várias doenças e situações médicas com as quais nunca havia tido contato, mas acaba conquistando seu espaço junto a outros médicos da época, como Kōan Ogata (緒方洪庵) (1810-1863). Jin também tem que encarar situações nas quais precisa utilizar a criatividade para suprir a limitação de instrumentos e medicamentos, dadas as circunstâncias do período, tudo enquanto procura uma solução para voltar ao tempo presente.

## A série de TV: primeiros quatro episódios

Os participantes assistiram à série, cujos episódios possuem duração aproximada de 45 minutos, com exceção do primeiro, que possui em torno de 60 minutos. Para o episódio inaugural, a pesquisadora atribuiu-o a um par que continha um aluno formado na área da saúde para auxiliar o outro discente no que tange às terminologias utilizadas no meio médico. Os outros 3 pares se engajaram com os demais episódios de 45 minutos.

O episódio 1 apresenta o neurologista Jin Minakata que trabalha no setor de cirurgias na emergência de um hospital universitário em Tóquio. Logo após uma operação, o protagonista se vê em um cenário no qual precisa conter um paciente fugitivo e, ao capturá-lo, acaba caindo da escada. Neste instante, ele acaba sendo transportado do tempo presente ao período Edo. Logo no início de sua aventura, o personagem tem sua vida ameaçada por um samurai, mas é defendido por outro guerreiro, Kyōtarō, o qual acaba sendo golpeado. Contudo, Kyōtarō tem sua vida salva pelo médico. Em seguida, ele encontra uma mulher gravemente ferida por um cavalo e a opera sem anestesia, situação na qual percebe que os conhecimentos que possuía era sustentado mais no apoio proporcionado pela tecnologia do século XXI do que em sua própria habilidade.

No segundo episódio, Jin presencia o filho da mulher que salvara vomitar e, assim, percebe que todo o povo da região apresentava o mesmo sintoma, chegando à conclusão de que os sinais indicavam um diagnóstico de cólera. Sendo assim, ele começou a abrigar os doentes e a tratá-los com uma bebida isotônica caseira. Um grupo de médicos liderado pelo Dr. Kōan Ogata, busca o protagonista para obter mais informações do que poderia estar acontecendo, mas ele mente, dizendo que não conhece aquele mal. Contudo, acaba instruindo a equipe que isolasse os

doentes dos não doentes, dando uma pista aos médicos de que a enfermidade era contagiosa. Num momento posterior, o personagem finalmente conta que conhece a doença e pede ajuda à equipe para que o auxiliasse a realizar o tratamento, que acaba se mostrando eficaz. No entanto, o herói começa a apresentar sintomas de ter contraído a doença.

No terceiro episódio, Jin já se encontra em estado grave e Saki, irmã de Kyōtarō, a qual esteve ao lado do médico durante os tratamentos, vê-se no papel de agir para salvá-lo. Ela, portanto, aplica o tratamento que aprendeu, salvando a vida do protagonista. A doença perde força e os cidadãos de Edo começam a se recuperar, mas Jin se encontra desabrigado, uma vez que não pertencia àquela cidade, muito menos àquele tempo e, compadecida da situação, a mãe de Kyōtarō e Saki o acolhem na casa da família. Já estabelecido, Jin resolve abrir uma clínica.

O enredo do episódio 4 traz Ryōma Sakamoto<sup>14</sup>, personagem que mantém aparições desde que o personagem principal chega a Edo, mostrando-se sempre muito solícito a ele. Assim, por ter ajudado o dono da casa de cortesãs, Ryōma foi convidado para uma noite de diversões. Aproveitando a ocasião Ryōma chama Jin para conhecer o bairro e desfrutar do entretenimento exótico e exuberante. Lá, os personagens encontram Nokaze, uma *oiran*<sup>15</sup> muito semelhante à Miki, noiva do protagonista que no tempo presente encontra-se em estado vegetativo após uma cirurgia realizada pelo próprio Jin. A cirurgia foi para remover um tumor de sua noiva. O personagem consegue perceber no olho da *oiran* seu estado de anemia. Dias depois, Jin é chamado de volta para visitar o dono da casa que entrou em coma devido a um coágulo em sua cabeça. O médico o operou e o salvou, conquistando a confiança de Nokaze. Na última consulta após a recuperação do enfermo (dono da casa de cortesãs), a cortesã chama o doutor para visitar uma das prostitutas, uma ex-*oiran*, que estava acamada devido às complicações de sífilis.

## Observação dos alunos

A pesquisadora, responsável pela aula, observou que na etapa em que os alunos ouviam e levantavam a transcrição, houve uma maior concentração das

<sup>14</sup> Ryōma Sakamoto 坂本龍馬 (1836-1867) foi o líder que comandou o movimento para derrubar pacificamente o xogunato Tokugawa, evento que ficou conhecido como Restauração de Meiji.

<sup>15</sup> Refere-se a uma espécie de cortesã, a mais alta na hierarquia de todas as que trabalhavam no bairro Yoshiwara, no período Edo.

duplas ao transcrever os textos falados. No primeiro mês de dinâmica, o andamento se mostrou muito lento, com um progresso de 5 minutos de episódio, em média, por aula (90 minutos). Já no segundo mês conseguiu-se acelerar a realização da tarefa, já com a inserção de *kanji* e *katakana* quando os discentes tinham certeza do significado.

O trabalho foi realizado sempre em um laboratório, cujos computadores desse recinto apresentavam problemas para escrita japonesa. Para contornar essa adversidade, os alunos utilizaram alguns programas em que a escrita japonesa virtual era possibilitada, especialmente o *Google Translate*, e quando não tinham certeza, conferiam a tradução de algumas palavras capturadas auditivamente.

Nenhum dos alunos foi capaz de entender as falas de pronto, necessitando pausar o vídeo e repetir os trechos para, ocasionalmente, procurar os significados das palavras até que conseguissem compreendê-las e gravá-las na mente, muito em razão da série possuir dialetos, expressões honoríficas e linguagem da época. No entanto, apesar das dificuldades nos primeiros momentos, os alunos se acostumaram com o processo, passando a realizá-lo com maior fluidez, identificando as falas e quem as emitia, mapeando as características de pronúncia e conseguindo supor como terminariam as falas dialetais. A aparição da linguagem de especialidade da esfera da saúde era esporádica e não incomodava os participantes, mas, caso necessário, também dispúnhamos do aluno formado nessa área para esclarecer os significados.

Após terminar esse processo e realizar a tradução automática, os discentes necessitaram alterar quase todo seu texto pelos seguintes motivos: 1) a tradução não fazia sentido em PB; 2) o conteúdo foi alterado na tradução automática e precisou ser reajustado; 3) a tradução foi muito longa para certas cenas ou às vezes foi cortada, então, ficou incompleta. Também substituía a tradução extensa, parafraseando-a em fragmentos; 4) a fala dialetal foi modificada, sendo adaptada a tradução em um linguajar ou dialeto no PB. Isso ocorreu com o intuito de corresponder algumas falas peculiares dos personagens.

No último dia de aula, as duplas expuseram seus trabalhos, explicando em detalhes o episódio pelo qual ficaram responsáveis, como também elucidaram a própria interpretação por meio das investigações histórica, cultural e de costumes que realizaram ao longo do processo. Os alunos também se dispuseram a esclarecer dúvidas dos colegas em relação a transcrições que não tivessem ficado tão comprehensíveis, além disso, interagiram com as diversas interpretações que surgiram sobre os trechos exibidos da obra em análise.

## Algumas análises da tradução automática com a legenda já alterada

### Narração

A série apresenta trechos conduzidos apenas por uma narração, como logo no início, em que ouvimos a voz de Miki, noiva de Jin, por 1 minuto e 30 segundos. Nesse momento, apesar da fala não ser veloz, a legenda carregaria muitas palavras, de forma que o público não conseguiria acompanhar. O par responsável por esse recorte adaptou a transcrição da seguinte forma:

**Quadro 2:** Produções dos alunos do Par 1 no trecho inicial do Episódio 1. Duração de 1 minuto e 30 segundos

Transcrição	私たちは 当たり前だ と思っている。おもいたてば、地球の裏側にでも、行けることを いつで も思いを伝えること ができること。平凡だが、満ち足りた日々 が続くであろうこと。闇を忘れてしまった夜。でも、もし ある日突然、そのすべてを失てしまったら、鳥のような自由を満たされた生活を明るい夜空を失てしまったら、闇ばっかりのよるにたったひとり掘り込まれてしまったら、あなたはそこで 光をみつけることができるだろうとか。その光をつかもうとするだろうか。それとも、光なき世界に 光をあたえようとするのだろうか。 あなたのその手で。
Tradução automática (DeepL)	Nós consideramos isso garantido. Poder transmitir meus sentimentos a alguém a qualquer momento e saber que poderia ir para o outro lado do mundo. Haverá muitos dias mundanos, mas gratificantes. A noite em que me esqueci da escuridão. Mas se um dia, de repente, você perder tudo isso, se perder sua liberdade de pássaro e o céu noturno brilhante, se estiver sozinho na escuridão, você irá... Talvez você possa encontrar luz ali. Você tentará compreender essa luz? Ou tentarão trazer luz a um mundo sem luz? Com as mãos.
Legenda	00:00:06,829 --> 00:00:11,539 (Miki) Tomamos isso como certo 2 00:00:11,676 --> 00:00:16,136 que podermos viajar para o outro lado do mundo se quisermos 3 00:00:16,471 --> 00:00:21,681 que sempre podemos expressar nossos sentimentos

4  
00:00:24,071 --> 00:00:28,371  
que embora ordinários,  
nossos dias serão cheios de vida  
5  
00:00:31,694 --> 00:00:35,304  
e que podemos esquecer  
a escuridão da noite.  
6  
00:00:35,372 --> 00:00:40,493  
Mas e se, um dia  
7  
00:00:40,493 --> 00:00:45,063  
tudo isso for perdido...  
8  
00:00:45,066 --> 00:00:48,126  
a liberdade como a dum pássaro  
9  
00:00:48,278 --> 00:00:51,178  
os dias cheios de vida...  
10  
00:00:51,203 --> 00:00:54,163  
E se o brilho do céu noturno for perdido?  
11  
00:00:55,483 --> 00:00:59,333  
Para dentro da noite escura  
12  
00:00:59,387 --> 00:01:03,147  
sozinho, você for jogado  
13  
00:01:10,177 --> 00:01:12,423  
Então, você...  
14  
00:01:12,619 --> 00:01:16,002  
seria capaz de encontrar a luz?  
15  
00:01:17,743 --> 00:01:21,753  
Tentaria agarrar-se a ela?  
16  
00:01:23,230 --> 00:01:27,380  
Ou então, esse mundo sem luz  
17  
00:01:28,213 --> 00:01:31,553  
você tentaria iluminar?  
18  
00:01:33,333 --> 00:01:35,733  
Com suas próprias mãos?

**Quadro 3:** Comparação do original e da legenda (sem marcação de tempo) do primeiro trecho do Quadro 2 produzido pelos alunos do Par 1.

Transcrição	Legenda (agregada sem marcação de tempo)
私たちは 当たり前だ と思っている。 おもいたてば、地球の裏側にでも、行 けることを	Tomamos isso como certo que podemos viajar para o outro lado do mundo se quisermos que sempre podemos expressar nossos senti- mentos
いつでも 思いを 伝えること が できる こと。	que embora ordinários, nossos dias serão cheios de vida e que podemos esquecer a escuridão da noite. Mas e se, um dia tudo isso for perdido...
平凡だが、満ち足りた日々 が 続くで あろうこと。	a liberdade como a dum pássaro os dias cheios de vida...
闇を忘れてしまった夜。	E se o brilho do céu noturno for perdido? Para dentro da noite escura
でも、もし ある日 突然、 そのすべてを失つてしまったら、 鳥のよう な自由を	sozinho, você for jogado Então, você... seria capaz de encontrar a luz? Tentaria agarrar-se a ela?
満たされた生活を明るい夜空を失つ てしまったら、闇ばっかりの よるに たつたひとり掘り込まれてしまつたら、	Ou então, esse mundo sem luz você tentaria iluminar? Com suas próprias mãos?
あなたは そこで 光をみつけること が できるだろ うとか。その光を つかも うと するだろ うか。 それとも、光なき世界に 光をあたえよ うとするだろ うか。 あなたの その手で。	

A tradução automática (Quadro 2) acabou causando estranhamento, o que já era esperado. Em contrapartida, ela deu pistas para os alunos de como seria a tradução de algumas palavras, fazendo-os perceber, no trecho demonstrado acima, que o conteúdo da fala possuía um teor poético. A competência e a criatividade dos alunos foi muito além do que o produto da tradução automática demonstrava e, por isso, conseguiram adaptar muito bem o discurso de uma das personagens mais importantes da história. Outro ponto crucial para a criação de um ambiente cognitivo compartilhado, facilitando a interpretação dos participantes, deu-se pelo fato de já terem assistido ao episódio, portanto, sabiam do tom melancólico da locução e da ideia central de que a vida normal é entendida como um milagre

quando se é privado dela. Essa mensagem é a intenção comunicativa do autor (ou seja, da narradora) e foi narrada lentamente com pausas. Contudo, a aparição de cada legenda não fazia sentido devido à lentidão da narração que o discurso oral escrito não fluía. O par, então, fez esforço para que a legenda de cada cenário transmitisse sentido, alterando a velocidade da aparição e tentando anular a estranheza da sequência das legendas soltas. Essa experiência é mais relacionada com a estratégia da legendagem do que a tradução em si. No entanto, é um aprendizado sobre a versatilidade da comunicação: o par observou a importância da transmissão da mensagem em detrimento da forma linguística da legenda, adequando os elementos extralingüísticos em uma dada condição.

## Diálogo

No episódio 3, em que Jin está em isolamento social por ter entrado em contato com pacientes com cólera, o Dr. Ogata, junto de seus assistentes, procura desesperadamente pelo protagonista, a fim de receber instruções sobre o tratamento da enfermidade. Segue abaixo o diálogo entre os personagens.

**Quadro 4:** Episódio 3, a partir de 00:36 a 1:36,  
A transcrição dos alunos do Par 2.

Transcrição	Tradução automática (Google Tradutor)
佐分利: だいじなんは 患者を隔離する ちゅうことと 消毒なるものを徹底する ちゅうことね 仁: とにかく 感染を広めないことが一番です	Saburi: O segredo é isolar o paciente e desinfetá-lo completamente. Jin: De qualquer forma, o melhor é não espalhar a infecção.
佐分利: それから、沸騰させた水一升に 塩2匁(もんめ) 砂糖10匁を 加えたORSなる液を飲ませる	Saburi: Em seguida, faça-os beber um líquido chamado ORS, que é feito adicionando 2 meses de sal e 10 meses de açúcar a um litro de água fervida.
仁: はい	Jin: Sim

緒方先生:しかしながら、コロリの患者の中には すぐに吐いて もどすのも また多いですな	Dr. Ogata: No entanto, também há muitos pacientes que vomitam imediatamente.
仁:細い管を使って 胃に直接流し込む という 方法も あるんですが	Jin: Também existe um método de despejá-lo diretamente no estômago usando um tubo fino.
緒方先生:たとえば、どのような	Dr. Ogata: Por exemplo, que tipo de
仁:あんのかな…? あの、ゴム管でありますか	Jin: Eu me pergunto…? Hum, você tem um tubo de borracha?
緒方先生:あります	Para o Sr. Ogata: Sim.
仁:あるんですか。ゴム管	Jin: Existe? tubo de borracha
緒方先生:はい	Sr. Ogata: Sim.
仁:あつたんだこの時代に	Jin: Aconteceu nesta época.
緒方先生:長崎より、取り寄せたるものが 医学所の方に	Dr. Ogata: Os itens encomendados de Nagasaki foram entregues na faculdade de medicina.
仁:ちょっと待っててください	Jin: Por favor, espere um momento.
龍馬:あるある。なんでもあるき	Ryoma: Sim, é verdade. Qualquer coisa serve
仁:銀でこういう針は作れますか。中が空洞になっていますが	Jin: Você consegue fazer uma agulha como essa de prata? É oco por dentro
緒方先生:腕の良いかんざし職人がおればできぬことはございません	Sr. Ogata: Enquanto tivermos um artesão kanzashi qualificado, não há nada que não possamos fazer.

**Quadro 5:** Comparação da tradução automática com a legenda final sem marcação de tempo do Quadro 4

Tradução automática	Legenda
Dr. Saburi: O segredo é isolar o paciente e desinfetá-lo completamente.	Dr. Saburi: O importante é isolar o paciente e garantir que ele seja completamente desinfetado, né?

Jin: De qualquer forma, o melhor é não espalhar a infecção.	Jin: De qualquer forma, o melhor é não espalhar a infecção.
Dr. Saburi: Em seguida, faça-os beber um líquido chamado ORS, que é feito adicionando 2 meses de sal e 10 meses de açúcar a um litro de água fervida.	Dr. Saburi: Então, eles recebem um soro fisiológico feito de 2g de sal e 10g de açúcar a 2L de água fervida.
Jin: Sim	Jin: Isso.
Dr. Ogata: No entanto, também há muitos pacientes que vomitam imediatamente.	Dr. Ogata: Mas, muitos pacientes com cólera também vomitam imediatamente e voltam.
Jin: Também existe um método de despejá-lo diretamente no estômago usando um tubo fino.	Jin: Tem também um método que usa um pequeno tubo direto para estômago.
Dr. Ogata: Por exemplo, que tipo de	Dr. Ogata: Por exemplo, como?
Jin: Eu me pergunto...? Hum, você tem um tubo de borracha?	Jin: Como explico...? Bem... você tem tubos de borracha?
Dr. Ogata: Sim.	Dr. Ogata: Temos.
Jin: Existe? tubo de borracha	Jin: Tem? Tubos de borracha?
Dr. Ogata: Sim.	Dr. Ogata: Temos.
Jin: Aconteceu nesta época.	Jin: Então tinha nesse período...
Dr. Ogata: Os itens encomendados de Nagasaki foram entregues na faculdade de medicina.	Dr. Ogata: Encomendamos de Nagasaki pelo centro médico.
Jin: Por favor, espere um momento.	Jin: Só um instante, por favor!
Ryoma: Sim, é verdade. Qualquer coisa serve	Ryoma: Tem, tem. Tem de tudo!!
Jin: Você consegue fazer uma agulha como essa de prata? É oco por dentro	Jin: Vocês podem fabricar essas agulhas em prata? Mas elas são oca por dentro.
Dr. Ogata: Enquanto tivermos um artesão kanzashi qualificado, não há nada que não possamos fazer.	Dr. Ogata: Não há nada que um artesão kanzashi habilidoso não possa fazer.

O diálogo é interessante de se analisar, pois o efeito da imagem, contexto e interpretação dos alunos do episódio é evidente no trabalho de legendagem.

Nenhum trecho da tradução automática permaneceu, sendo adaptado até o mais simples “sim”, substituído no contexto linguístico do leitor por “temos” (Quadro 5). A legenda dos discentes demonstra o resultado da busca pelo significado e pela interpretação em cada trecho, resultando em uma tradução compreensível ao expectador. Isso quer dizer que os alunos entenderam, conscientemente ou não, através dessa atividade, a tradução como ato de comunicação ostensiva inferencial e a busca pela tradução cognitivamente econômica, ou seja, menos onerosa, facilitando a compreensão do leitor.

No primeiro trecho do Quadro 5, o par inseriu as palavras sublinhadas para compor o sentido mantendo a concordância com “completamente”, que pode ser observado no Quadro 6. A tradução perde a literalidade com essa inserção, mas fortalece o significado do original. Independente da qualidade da legenda, nota-se que os alunos, por meio do ambiente cognitivo compartilhado, se preocuparam com a busca pela equivalência do significado e da interpretação em si. Além disso, é interessante observar a influência dessa atividade na aquisição do japonês. O par teve dificuldades para entender a expressão ちゅう (chū), comum na oralidade e muito utilizada pelo médico Saburi ao longo do episódio, mas, depois dos esclarecimentos com as formas mais usadas “という” (toiu), “ていう” (teiu), os alunos dominaram a forma ていう, incorporando-a na fala do dia a dia. Por fim, ilustrou-se um momento de aquisição, por terem sido expostos ao contexto sobredito.

**Quadro 6:** O primeiro trecho do Quadro 5.

Original	佐分利:だいじなんは 患者を隔離する ちゅうことと 消毒なるもの徹底する ちゅうことね
Tradução automática	Dr. Saburi: O segredo é isolar o paciente e desinfetá-lo completamente.
Legenda	Dr. Saburi: O importante é isolar o paciente e garantir que ele seja completamente desinfectado, né?

## Discussão

A atividade de tradução e legendagem tem sido realizada em termos da melhoria do ensino e aprendizagem de japonês. O ensino multimodal tem suma importância no que diz respeito à compreensão contextual, porque nos termos da TR, a inferência na comunicação não aponta apenas um objeto ou uma tecitura

predominante no cenário da comunicação, mas também envolve a preocupação do locutor sobre o conhecimento em posse do interlocutor, seu humor, alguns pequenos cenários e cenas imperceptíveis, como, por exemplo, um gato deitado em um muro ou chuva, etc. A maioria dos livros didáticos usados nas instituições não ensina a comunicação, tanto oral como escrita, propriamente dita em japonês, fragmentando apenas a parte linguística (superfície do *iceberg*) com o uso de várias regras gramaticais e textuais.

Outro fator importante para a atividade de legendagem no ensino de japonês é o envolvimento do discente na busca por equivalência para a fala das personagens que aparecem no vídeo. O próprio aluno possui a intenção de informar algo para o leitor da legenda, e dessa forma, começa a pensar na melhor maneira para representá-la na língua-alvo, dentro do espaço restrito, do ritmo e/ou da velocidade das falas. Por conseguinte, pensando no efeito da comunicação, ele percebe o mínimo necessário para poder cumprir o êxito na comunicação com o leitor. A equivalência estabelecida pelo aluno o faz entender a maleabilidade da tradução que, devido ao ensino do léxico com o uso de dicionário, não consegue ir além do significado aprendido na classe 買い物, *kaimono*)” e “preço de compra (買い値, *kaine*, não 買い物値, *kaimono-ne*)” suas traduções mudam de acordo com o significado de um léxico, para uma parte da locução, facilitando a compreensão dessa relação. A forma linguística não pode ser interpretada como imutável, mas flexível de acordo com o contexto em que palavras estão inseridas em uma situação e, nesse sentido, a tradução pode se tornar difícil devido à falta de apoio contextual em vídeo, por exemplo. Necessita-se um alto domínio da língua-alvo para entender o contexto que possibilita o aluno ler e entender, ou até imaginar o cenário de um texto sem apoio da imagem. Mesmo que o uso de tradução no ensino de língua seja positivo, deve-se considerar quando e como usar, sendo essa ponderação um parâmetro imprescindível na metodologia de ensino de língua estrangeira.

## Considerações finais

O estudo sobre o uso da legendagem no ensino de japonês ainda está em andamento, sendo muito precipitado para a pesquisadora apresentar uma conclusão ou sistematização da observação de forma mais consistente. Então, para que se possa realizar uma apresentação teórico-metodológica mais sólida, precisa-se coletar mais dados, especialmente do comportamento do aluno durante a legendagem. Percebe-se que há certas estratégias para que ele compreenda o vídeo em japonês, mas ainda não se pode concluir quais são os fatores que fazem o aluno

adequar a legenda a partir da tradução, ou seja, ainda há lacunas metodológicas no que concerne à observação do processo de legendagem. Portanto, mesmo que seja um processo de legendagem realizado por um profissional, ainda não foram encontrados métodos formalmente relatados que expõem critérios de usagem. O problema, talvez, fique na diversidade de métodos de legendagem, por exemplo: alguns fazem a legendagem a partir de um roteiro, outros inserem diretamente a legenda no vídeo. Por conseguinte, qual seria a unidade perceptível da legenda? À vista disso, precisa-se observar mais relatórios de pesquisa contemplando o ato de legendar.

Nesta exposição, reconhece-se uma possibilidade positiva que melhora o entendimento do aluno de japonês sobre a relação entre comunicação e linguagem pela atividade de legendagem. Pretendo continuar investigando através da observação de campo como relatório etnográfico e com a observação do efeito consistente no aluno no que diz respeito à aquisição do japonês. Além das lacunas observadas, estou ciente de outra brecha na análise dos dados. Esse será um desafio maior, justamente por ter mencionado a falha na definição da unidade de legenda. A unidade de dados deve ser definida o mais breve possível para categorização subsequente. Espero encontrar mais pesquisas de mesma natureza em virtude da perspectiva teórica e metodológica.

## Referências bibliográficas

- ALMAZÁN GARCIA, E. M. Dwelling in Marble Halls: A Relevance-theoretic approach to intertextuality in translation. *Revista Alicantina de Estudios Ingless*, 14. 2001. p. 7-19.
- COOK, G. Translation in Language Teaching. Oxford, Oxford, 2011.
- GRICE, P. Studies in the way of words. Harvard Univ. Press, Massachusetts. 1989.
- GUTT, E. A. Relevance theory: a guide to successful communication in translation. Dallas, Summer Institute of Linguistics. 1992.
- GUTT, E. A. Translation and relevance: cognition and context. Sr. Jerome, Manchester. 2000.
- GUTT, E. A. On the significance of the cognitive core of translation. SIL International and University College London, London, 2004.
- HARRIS, B.; SHERWOOD, B. Translating as an innate skill. In: D. GERVER; W. H. SINAJKO. (eds.), Language Interpretation and Communication (Proceedings of the NATO Symposium on Language Interpretation and Communication, Giorgio Cini Founda-

tion, Venice, 1977), NATO Conference Series, Series III (Human Factors), 6, New York, Plenum, 1978. p. 155-170.

KRASHEN, S. D. *Principles and Practice in Second Language Acquisition*. Prentice-Hall International, 1987.

MACHIDA, S. Translation in teaching a foreign (second) language: A methodological perspective. *Journal of language teaching and research*, vol. 2, n. 4, 2011. p. 740-746.

MATSUI, T. Relevance theory – An introduction to cognitive pragmatics. (関連性理論 –認知語用論の射程ー[kanrensei riron – ninchigoyouron no shatei]) 人工知能学会誌 [jinkou chinou gakkai]18 n. 5, 2003. p. 592-602.

O'CONNELL, E. Screen Translation. In: P. KUHIWCZAK; K. LITTAU (eds.): *A companion to translation studies*. Multilingual Matters, Toronto. 2007. p. 120-133.

O'MALLEY et al. Learning strategies used by beginning and intermediate ESL students. *Language Learning*, 35, 1985. p. 21-46.

SEKINO, K.; TAKAHASHI, S. Legendagem: uma atividade na aula de japonês. *Texto Livre*, v. 11, 2018. p. 60-81.

SKEHAN, P. Individual differences in two languages. *SSLA*, n. 13. 1991. p. 275-298.

SPERBER, D.; WILSON, D. *Relevance: Communication and Cognition*. Blackwell, London. 1986.

# A tradução como ferramenta para o estudo de literatura japonesa clássica – o caso de *Ise Monogatari* do século X

*Neide Hissae Nagae<sup>1</sup>*

**Resumo:** *Ise Monogatari*, 伊勢物語, do século X é uma obra com 125 episódios centrados em poemas, e assim é classificada no Japão pelo nome de **utamonogatari**. De autoria atribuída a Ariwarano Narihira, poeta da corte de Heian do século X, suas histórias são relativamente independentes e possuem extensões variadas. Considerando-a, assim, apropriada para uma experiência coletiva de tradução assistida, pretende-se apresentar a vivência realizada com alunos de graduação em Letras – Japonês da Universidade de São Paulo. Expomos o processo de tradução realizado pelos tradutores estudantes com conhecimentos linguísticos e culturais prévios, apesar de distintos, assim como o compartilhamento com os colegas do curso e com o público externo ainda que de forma parcial. A tradução como ferramenta para o estudo de uma obra literária japonesa escrita em língua clássica serviu ao seu propósito principal de compreendê-la melhor e revelou-se ainda como um exercício de aprendizagem motivadora no enfrentamento da língua japonesa clássica e moderna. A título de exemplificação, apresentamos neste trabalho, um episódio para tecer considerações principalmente sobre a tradução dos poemas *waka* que são o coração das *Narrativas de Ise*.

**Palavras-chave:** tradução; língua japonesa clássica; poema *waka*; *Narrativas de Ise*; **monogatari**.

---

1 Professora Sênior do Departamento de Letras Orientais (DLO) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), onde atua na Graduação e Pós-Graduação; é membro do Grupo de Trabalho (GT) de Literaturas Estrangeiras da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL) e líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos da USP.

**Abstract:** *Ise Monogatari*, 伊勢物語, is a short narrative of 10<sup>th</sup> century, distributed in 125 chapters centralized in poems *waka*, classified in Japan as *utamonogatari*. Authorship attributed to Ariwarano Narihira, a 10<sup>th</sup> century Heian court poet, the stories are relatively independent and have varying lengths, appropriate for a collective experience of assisted translation. Therefore, we intend to present the experience carried out with undergraduate students in Letters – Japanese Language and Literature at the University of São Paulo. We expose the translation process carried out by student translators with prior, although different, linguistic and cultural knowledge and the sharing with colleagues on the course and with the external public, albeit partially. Translation as a tool for studying a Japanese literary work written in classical language served its main purpose of understanding it better and also proved to be a motivating learning exercise in tackling classical and modern Japanese language. By way of example, we present in this work an episode to make considerations mainly about the translation of the *waka* poem that is the heart of Ise's Narratives.

**Keywords:** translation; classical Japanese language; *waka* poems; *Ise Monogatari*.

## Introdução

O propósito deste trabalho é abordar a tradução como ferramenta para o estudo de literatura japonesa clássica por meio de uma obra do século X, apresentando-a brevemente em suas riquezas e os aspectos a se considerar no trabalho com a língua japonesa no Brasil. Utilizaremos a experiência de sua tradução por estudantes de graduação em Letras – Japonês e a forma de sua divulgação para além da sala de aula, descrevendo o processo como um todo e exemplificando com uma tradução comentada de um dos episódios não utilizados e, após reflexões mais gerais, tecer as considerações finais.

O Japão, como se sabe, saiu de sua condição ágrafo ao adotar a escrita chinesa e construiu sua literatura sob as bases das influências chinesas introduzidas por iniciativa governamental da época, principalmente a partir das primeiras expedições culturais ao continente chinês por volta do século VII e que se estenderam até o final do século IX. Sua escrita passou por vários estágios a partir do uso da língua chinesa e de seus ideogramas, transformando-se de forma a atender às necessidades da língua japonesa, fonética e fonológica, assim como semântica, morfológica e sintaticamente, entre outros aspectos, até a criação dos fonogramas **kana**.<sup>2</sup> Estes correspondem à forma de escrita japonesa desenvolvida posterior e gradativamente a partir de alguns ideogramas que se fixaram e foram uniformizados em seus usos

2 **Kana** 仮名 significa “nome provisório”, em contraposição ao ideograma chinês, **kanji** 漢字 que era considerado **mana** 真名 “nome verdadeiro”.

e, simplificados, assumiram a grafia dos fonogramas **katakana** カタカナ (em ideogramas 片仮名) e **hiragana**<sup>3</sup> ひらがな (平仮名). Tratam-se de duas formas distintas para representar os mesmos sons da língua japonesa. Geralmente, em um texto, os **hiragana** são utilizados conjuntamente com os ideogramas de forma complementar ao que não é inerente a eles ou à língua chinesa, e os **katakana**, utilizados do mesmo modo em textos de cunho budista ou em circunstâncias específicas para diferenciá-los ou destacá-los, sendo estes últimos usos, mais frequentes após o contato com o mundo além-mar, na modernidade japonesa.

Essa forma de escrita mista utilizando um sistema variado permitiu uma liberdade maior de expressão e facilidade para o registro não apenas dos poemas, mas também de descrições e narrações mais longas, gerando uma diversificação das formas literárias japonesas da época e na qual a obra objeto desse estudo está inserida.

Antes da introdução da cultura continental, a poesia japonesa possuía uma produção autóctone e oral na forma de cantigas e poemas de extensão variada denominadas genericamente de **uta** 歌 ou **waka**<sup>4</sup> 和歌, poema japonês. A partir de então, os japoneses adotam os poemas chineses **kanshi** 漢詩 ou **karauta** 唐歌<sup>5</sup> que assumem a hegemonia. Por volta do final do século IX, estes perdem o seu prestígio inicial para o poema **waka** que se manteve tímido e começo a ganhar força com os encontros poéticos e a organização da sua primeira antologia oficial *Coletânea de poemas waka de outrora e de agora, Kokin wakashū*<sup>6</sup> de 905. Ela contém um prefácio em **kana**, escrito por Kino Tsurayuki<sup>7</sup> 紀貫之, que

3 A pronúncia de *HI* em **hiragana** é semelhante ao “ri” forte do português.

4 A pronúncia de *WA* é como em *UA*, ditongo em português.

5 O ideograma *kara* 唐 é o nome da dinastia T'ang chinesa, vigente na época do contato do Japão com o continente chinês. É a denominação para contrapor-se a *yamato uta*, 大和歌 como também foi chamado o **waka**.

6 Ú vocal com o sinal diacrítico **mácron**, indica o alongamento da mesma, o que é válido para as de mais vogais. O alongamento também costuma ser marcado pelo circunflexo. *Kokin wakashū* é a primeira coletânea de poemas *waka* organizada em 905 por ordem imperial com cerca de 1.100 poemas compostos por aproximadamente 120 poetas. Estruturado em 20 Tomos possui uma disposição temática que se inicia com as estações do ano e continua com outras selecionadas por Kino Tomonori, Ōshikochino Mitsune, Mibuno Tadamine e Kino Tsurayuki, este último o prefaciador da obra em fonogramas **kana**, considerada a primeira poética japonesa. *Kokinshū*, como também é conhecida, serviu de modelo para a organização de mais 20 antologias oficiais que se encerraram no século XV. Em português, temos *Poemas do Japão antigo – seleções de Kokin'wakashū* de Andrei Cunha, de 2020, que inclui o prefácio em **kana**, este disponível também na tradução de Geny Wakisaka na revista Estudos Japoneses n. 17 de 2007 no artigo “A poética de *Kokin Wakashū*”.

7 Os antropônimos japoneses serão grafados na ordem sobrenome e nome.

também foi um dos organizadores dessa coletânea e imprimiu a ele características de uma poética.

Compor poemas era parte da formação das pessoas de ambos os sexos na corte japonesa de Heian e uma arte bastante cultivada individualmente ou em encontros poéticos. Outra função social do poema era o cortejo amoroso. Este tinha início com o envio de um poema a uma mulher pela qual um homem tinha interesse. O poema, em geral, acompanhado por uma flor ou ramo da estação, chegava à dama por algum mensageiro ou serviçal. Fazia parte da etiqueta social a dama enviar o poema resposta, fosse ele de sua autoria ou feito por encomenda a alguém que lhe fosse mais próximo.

A forma poética era o **tanka**, poema **waka** na sua forma curta. Constituída por 31 **sílabas poéticas japonesas**, o **tanka** é subdividido em cinco partes ou versos, *ku* 句, como chamado em japonês, respectivamente de cinco, sete, cinco, sete e sete “pés métricos”. Optamos pelo uso da denominação de **sílabas poéticas japonesas**, por ser mais familiar aos brasileiros em uso restrito aos poemas, com o acréscimo de “japonesas”, pois no caso são 31 **fonogramas**, ou seja, uma letra, *ji*<sup>8</sup> 字, que pode constituir ou não uma palavra, como as monossilábicas do português. A sua contagem difere das sílabas do português e pode ser vista como **mora** que é um termo da linguística para indicar a duração de tempo de sua pronúncia. Ao romanizar as palavras japonesas, portanto, não é possível contar as suas sílabas com a mesma lógica do português, embora, muitas vezes, haja uma coincidência.

Pela sua natureza oral e breve, o **tanka** era de fácil composição e memorização, e o período em questão produziu muitos poemas nessa forma que foram registrados em obras individuais ou coletivas, de iniciativa privada ou oficial.

## A obra *Ise Monogatari* 伊勢物語

Escrita no início do século X, *Narrativas de Ise*<sup>9</sup>, ainda sem tradução para a língua portuguesa, é inserida entre as novas formas literárias resultantes do uso dos fonogramas que surgem no período Heian e é classificada como a primeira das narrativas desenvolvidas a partir de poemas, **utamonogatari** 歌物語, *uta*

8 A pronúncia de *ji* é como em *DJI*.

9 A pronúncia do *S* entre vogais é como o “ss” ou “ç” do português.

enquanto “cantiga” ou “poema japonês” e *monogatari* 物語 “narrativa”. As outras formas narrativas surgidas por volta da mesma época são classificadas como ficcionais, **denkimonogatari**, 伝奇物語, ou históricas, **rekishimonogatari**, 歴史物語.

Ariwarano Narihira<sup>10</sup> (825-880), exímio poeta e de grande refinamento, é o seu suposto autor e protagonista da maioria das histórias de *Ise Monogatari*. Em geral, considera-se que a obra é constituída por aproximadamente 125 partes denominadas de **dan** 段. O estudioso e crítico literário japonês Katō Shūichi<sup>11</sup> (1919-2008), porém, considera que a obra possui 147 episódios e 209 poemas, dos quais um terço consta no *Kokin wakashū*. Além disso, observa que a obra não possui uma uniformização formal além da presença de um poema ou mais em cada parte, e é desprovida de uma ordem cronológica rígida, com cenas que se passam tanto na capital Kyoto, quanto em diversas outras regiões, sem se restringir à Ise (1975: p. 123-124).

De fato, Ise é um topônimo. Além de designar uma península japonesa daquela região, hoje é uma cidade de porte pequeno, onde se localiza o Santuário Ise. Famoso por abrigar Amaterasu, a grandiosa *kami* que ilumina os céus, conforme diz o seu nome, e já bem conhecida do público brasileiro. O cenário da obra gira em torno da capital Kyoto, as regiões que lhe são próximas como Kasugano, citada no primeiro episódio, e estende-se ao leste do Japão, como a de Suruga, próxima ao Monte Fuji, e ao rio Kamo, na região da atual Tóquio. Diversas formas de amor são retratadas, incluindo a filial ou paternal e a fraternal, entre amigos e de outros relacionamentos. A presença dos poemas imprime grande lirismo fazendo-se acompanhar por contextos elaborados com frases simples e curtas com descrição das personagens por meio de palavras majoritariamente japonesas, mostrando um maior distanciamento das influências linguísticas chinesas presentes em obras do período anterior.

Todos os episódios possuem títulos, e muito embora se considere que eles sejam independentes entre si, há, obviamente, um fio condutor que é a vida de “um homem de antigamente”. Começando com a sua maioridade, o que na época acontecia por volta dos 12 anos de idade, vai até a sua hora derradeira ao final da obra, e alguns episódios podem ser associados entre si. No entanto, eles não estão

10 A pronúncia de *HI* em Narihira é como o “ri” com “r” forte.

11 A pronúncia de Ú em Shūichi é um alongamento da vogal, o que ocorre com todas as vogais transliteradas com o sinal diacrítico mácrone, e *CHI* é pronunciado como *TYT*.

dispostos cronologicamente dentro do tempo da narrativa de *Ise Monogatari*, como aponta o estudioso Fukui Teisuke (1972), organizador dessa obra na coleção de literatura japonesa clássica da Editora Shōgakukan, e o já mencionado estudioso Katō Shūichi.

*Ise Monogatari* ganhou fama pelos cortejos amorosos do seu protagonista, um exemplo de **irogonomi**, ou apreciador da libido, alguns com incursões ousadas e periclitantes e também por diversas histórias refinadas, delicadas ou insólitas, envolvendo amores de diversos tipos que atravessaram épocas.

A título de ilustração, citamos algumas:

A menção à figura do *oni*, essa entidade imaginária geralmente associada ao mal, e que tem sido traduzida como ogro, faz-se presente no episódio 6 *Akutagawa, Rio Akuta*, que chega a ser tragicômico, pois um homem que raptara a sua amada e acredita tê-la deixado segura da chuva em um depósito, perde-a no meio da noite entre os clarões dos raios e trovão e pensa ter sido obra do *oni* que a teria abocanhado. Esse fato inesperado e o desaparecimento da moça é esclarecido depois, mas deixamos a trama para ser descoberta pelos leitores.

O episódio 9 “Rumo ao leste”, *Azuma kudari*<sup>12</sup>, é o que inicia a jornada do protagonista para lugares mais distantes da capital, delimitado pelo local conhecido como *Yatsuhashi*<sup>13</sup>, que significa Oito Pontes. O poema nele presente retrata a *Íris laevigata* para compor os cinco versos do poema **waka** com os fonogramas iniciais de seu nome em japonês – *KA-KI-TSU-BA-TA* – exemplo clássico do recurso estilístico de **oriku** ou o acróstico formado pelo nome dessas belíssimas flores lilases.

Esse espaço pitoresco fomentou a relação da literatura com as artes visuais, por releituras de artistas de renome ao longo do tempo. No século XVII, Ogata Kōrin (1658-1716) retratou-o por diversas vezes: em *Yatsuhashi, As Oito Pontes*, com três figuras masculinas da corte apreciando as flores à beira do córrego; em *Kakitsubatazu, Biombo das Íris*, apenas com as flores ou com as oito pontes, ricamente ornamentado com lâminas de ouro e em *Yatsuhashi makie raden suzuribako*, um estojo de caligrafia em madeira elaborada com a técnica de **makie**,

12 A palavra *kudari*, que significa “descer”, é a que até hoje indica a direção que se afasta da capital, utilizando a lógica de que ela está no lugar superior às demais. Por isso, naquele momento, “desce-se para o Leste”, se se está indo nessa direção. *R* de *kudari* é pronunciado com “r” brando, seguido de vogais e em qualquer posição em uma palavra.

13 *HA* de *Yatsuhashi* é pronunciado como “ra” com “r” forte.

que utiliza laca, madrepérola e pó de ouro, além de zinco para as pontes. Algumas dessas obras são classificadas como Tesouro Nacional. No início do século XIX, Sakai Hōitsu (1761-1828) replicou o *Biombo das Oito Pontes*, e Katsushika Hokusai (1760-1849) também as retratou com grande riqueza em seu **manga** *Mikawano Yatsuhashi*, especificando a localização das pontes em Mikawa, nome da antiga província que corresponde à atual região leste da província de Aichi. A flor daquele episódio também dá nome à consagrada peça *Kakitsubata* do teatro **no**. Há ainda outra adaptação de Zeami (1363-1443) intitulada *Izutsu*, que faz parte de *Narrativas de Ise*. Trata-se do episódio 23 *Tsutsuizutsu*, “O poço”, no qual se pode observar a graciosidade de um amor pueril entre uma menina e um menino que crescem juntos e vão se afeiçoando nas idas à mina d’água. As marcas de suas estaturas gravadas no cercado do poço e o comprimento dos cabelos da menina evidenciam a passagem do tempo, o qual também tem a pintura *Tsutsuizutsu* em estilo japonês de Kobayashi Kokei (1883-1957) com as crianças ao redor do poço.

Uma das passagens mais polêmicas seria o episódio 69 intitulado *Kari no tsukai*, “O serviçal da caça”, que apresenta a intensa troca de poemas entre o “homem de antigamente” com a sacerdotisa de Ise, e a tensão gerada por um amor proibido é também grande pelas sanções impostas pelos homens e quem sabe pelos *kami* japoneses.

A fama de galanteador do “homem de antigamente” que está presente na maioria dos textos como o protagonista e suposto autor da obra, aparece menino no episódio 65 cujo título é *Ariwara no otoko*, ou seja, “O homem Ariwara”. Ainda muito jovem, costumava ir aos aposentos frequentados pelas pessoas de graus nobiliárquicos mais elevados e ficava estático observando uma moça serviçal mais graduada. Constrangida e receosa com o que poderia lhes acontecer, ela lhe pede que não apareça mais. Ele lhe responde com um poema dizendo não se importar e que prefere continuar a vê-la. A moça deixa o serviço na corte para voltar a viver em sua terra, e Ariwara passa a visitá-la com frequência mesmo depois que ela deixa de residir no palácio. Esse é um dos episódios longos que encontramos em *Narrativas de Ise* e que mostram uma paixão desse nobre cortesão, antes mesmo de atingir a maioridade.

Assim, mesmo sem uma apresentação de detalhes e desdobramentos, é possível observar que *Ise Monogatari* apresenta um conteúdo variado e instigador, com poemas **tanka**, presença constante também em outras obras narrativas e cujos usos também são variados, podendo ser um poema de cortejo ou de resposta ou quase um diálogo trocado nessa forma poética. Pela sua estrutura em episódios de certa

forma independentes e tendendo à brevidade, mostra-se propícia para um projeto de tradução da língua clássica japonesa em sala de aula, objetivando introduzir o aluno à prática da tradução individual que apresentamos a seguir.

## A literatura japonesa clássica em tradução – o caso de *Ise Monogatari*

A tradução em sala de aula que apresentamos para este trabalho contemplou a obra *Ise Monogatari – Narrativas de Ise* – acima descrita sucintamente, em algumas Disciplinas de Literatura Japonesa Clássica da Universidade de São Paulo – USP, e as vivências não foram uniformes nas diversas turmas. Em geral, esse conteúdo é oferecido no último ano da Graduação, prevendo-se a Disciplina de Língua Japonesa Clássica como requisito. Assim, a tradução dessa obra em sala de aula constituiria também uma continuidade com o intuito de exercitar a leitura e a compreensão da obra, por meio da tradução de seus episódios, ampliando a aplicação dos conhecimentos adquiridos.

Foi selecionada a edição *Ise Monogatari* constante no volume VIII das *Obras completas da literatura japonesa clássica* [Nihon Koten Bungaku Zenshū] da editora Shōgakukan<sup>14</sup> que apresenta as páginas dispostas em três colunas horizontais. O texto clássico, nosso objeto da tradução, ao centro; as notas no alto da página e a tradução em língua japonesa moderna, na parte inferior. Fukui Teisuke, organizador da obra nessa coletânea didática, tem uma apresentação que serve como apoio para a compreensão e também para a tradução. A consulta a outros materiais de referência como dicionários e manuais de gramática de língua clássica, além de traduções para o inglês e a outros idiomas ficaram de livre escolha de cada aluno tradutor. A versão utilizada da referida editora apresenta 18 episódios extras de outros manuscritos existentes na forma de apêndice, mas utilizamos apenas os episódios de 1 a 125.

Conforme visto, considerando-se a relativa independência dos episódios com extensão que variam de duas a cerca de 32 linhas em japonês clássico e diferentes

14 Há uma edição mais recente intitulada *Shimpē Nihon Koten Bungaku Zenshū* Volume XII publicada em 1994 pela mesma editora, juntamente com as mesmas de 1972, *Taketori Monogatari*, *Yamato Monogatari* e *Heijū Monogatari*. A tradução de *Ise Monogatari* permanece como autoria de Teisuke Fukui. As demais foram traduzidas respectivamente para a língua japonesa moderna por Katagiri Yōichi, Takahashi Shōji e Shimizu Yoshiko.

conteúdos, estes permitiam uma tranquilidade maior aos alunos no enfrentamento da tradução. Os poemas, centrais na obra, estavam presentes em todos os episódios, com um ou mais **waka**, na forma **tanka**, conforme apresentada mais acima. Os poemas poderiam ser uma dificuldade maior para a tradução, mas explicações elementares sobre o poema **waka** foram feitas e também aventadas diversas opções para o seu enfrentamento.

O primeiro passo, assim, foi a apresentação da proposta de exercício de tradução individual de *Ise Monogatari* dentro da programação possível da disciplina em questão para que os alunos pudessem participar de modo ativo com a atribuição de um episódio diferente para cada um.

As informações sobre a obra e seu contexto de produção foram passadas antes do início da tradução, mas também de forma complementar ao longo das aulas no momento do acompanhamento das traduções em sala de aula e revisadas a posteriori pela professora.

Uma ficha de tradução bilíngue foi criada para uma uniformização mínima, com identificação da obra original, edição utilizada e outras referências relevantes. A tradução em português com notas quando necessárias, a ser feita após a transcrição do original na horizontal. Nela deveria constar também a identificação do aluno tradutor, a data de conclusão e observações sobre a tradução.

O controle para a divisão dos episódios traduzidos com as datas de entrega foi organizado em uma planilha, fixando-se o prazo de tradução para cerca de três semanas, com duas datas de entrega, com uma semana a mais em caso de algum imprevisto e também a combinar de acordo com a necessidade. Os cotejos foram feitos em sala de aula à medida que os textos foram entregues e para que os alunos pudessem conhecer os episódios e observar as opções tradutórias dos colegas. Uma revisão com comentário foi realizada de modo individual pela professora. Nem todos os episódios distribuídos chegaram a ser traduzidos.

Os alunos não hesitaram em participar desse exercício de tradução e se dedicaram com afinco nas buscas por materiais de apoio, na tradução em si da parte que lhes coube e no estudo da obra.

A posteriori, parte da obra traduzida foi apresentada em dois eventos com poesia japonesa de outras modalidades poéticas antigas e modernas, por alunos de graduação e de pós-graduação, também acompanhada de apresentações musicais e lúdicas. O primeiro em espaço acadêmico e outro em espaço público da cidade.

Essa oportunidade de levar parte das traduções de *Ise Monogatari* em evento de divulgação de poesia japonesa resultou em motivação para os alunos e para a

criação de um círculo virtuoso, cultivado por momentos de satisfação em poder divulgar a poesia japonesa e o fruto da vivência de tradução assistida.

## Tradução comentada de um episódio de *Ise Monogatari*

Apresentamos a seguir, apenas um exemplo de tradução, tendo por base o episódio 85 que consta na edição da *Shōgakukan* já mencionada.

八十五段  
目離れせぬ雪

むかし、男ありけり。わらはより仕うまつりける君、御ぐしおろし給うでけり。正月にはかならずまうでけり。おほやけの宮仕へしければ、常にはえまうでず。されど、もとの心うしなはでまうでけるになむありける。

むかし仕うまつり人、俗なる、禪師なる、あまたまみり集まりて、正月なればことだつとて、おほみきたまひけり。雪こぼすがごと降りて、ひねもすにやまず。

みな人ゑひて、雪に降り籠めるられたりといふを題にて、うたありけり。

思へども身をしわけねばめかれせぬ雪のつもるぞわが心なるとよめりければ、親王いといたうあはれがり給うて、御ぞぬぎて給へけり。

### Neve que nos mantém juntos

Antigamente, havia um homem. Um senhor a quem servia desde criança afastara-se dos encargos junto à corte. Sempre o visitava no ano novo. Por servir no palácio, não conseguia ir até ele com frequência. Apesar disso, não lhe perdeu o apreço e foi visitá-lo.

Pessoas que o serviram no passado, plebeus, mestres zen, muitos estavam reunidos por ser ano novo, e ele ofereceu-lhes bebida dizendo ser um dia especial. Nevou sem parar e ela não cessava de cair. Todos, alcoolizados, compuseram um poema sob o tema: “ficamos retidos pela neve”. Um deles compôs: “desejo te ver, porém, sou um só corpo; a neve que cai, aqui a me reter, atende meu desejo”

O príncipe ficou tão emocionado que o presenteou com o quimonon que trajava.

## Considerações sobre a tradução do episódio 85

Iniciemos pelo seu aspecto formal. Trata-se de um texto breve que apresenta o número do episódio em algarismos romanos. Em função da disposição sequencial, temos a tradução em português na horizontal, precedida pela transcrição do original em japonês mantida na forma vertical da edição utilizada e que deve ser lida também verticalmente, da direita para a esquerda.

Há apenas um poema **tanka**. Devido ao espaço disponível, reduzimos o tamanho da letra para a sua tradução em uma única linha, como é comum no japonês, e esse **waka** é marcado entre aspas e iniciado com letra minúscula, evitando-se a inserção do ponto final. Em japonês ele começa com um recuo maior que o habitualmente utilizado de apenas um caractere para início de parágrafo, e está disposto de forma contínua em uma única linha.

Entre muitos aspectos que poderíamos destacar, citamos a inexistência de espaçamento entre os fonogramas japoneses, com exceção dos casos em que temos a presença da vírgula 、 **kudokuten**, e do ponto final 。 **shūshifu**. As pontuações são praticamente in-existentes na língua clássica, mas é empregada na língua japonesa moderna, como é do conhecimento geral, para marcar apenas uma pausa, sem função sintática como ocorre no português, e as que se encontram no texto acima foram inseridas pelo organizador da edição utilizada. Por meio desse episódio, é possível verificar características já mencionadas da obra: texto curto com frases também curtas, com poucos ideogramas, e a presença de um poema. É uma obra literária em um registro japonês que levou séculos para ser criado.

A tradução acompanhou a mesma quantidade de frases presentes no texto original e também o formato do poema, o qual, como adiantamos, é o elemento central da obra, e neste episódio, inclui o seu título **mekaresenu**, 目離れせぬ, na sua composição, substituindo os dois primeiros ideogramas para fonogramas めかれせぬ雪 o que não altera a leitura dessa expressão. Comecemos, portanto, pelo seu poema **waka** aqui grafado na horizontal, em uma única linha contígua abrindo-se com um espaço maior que o dos parágrafos:

思へども身をしわけねばめかれせぬ雪のつもるぞわが心なる

Para melhor visualização, apresentamos os fonogramas ou **moras** que o compõem na Figura 1, inserindo-o na primeira linha com os ideogramas para efeito de comparação:

Figura 1 – Poema do episódio 85 enquadrado nos versos de 5 – 7 – 5 – 7 - 7:

思	へ	ど	も	身	を	し	わ	け	ね	ば	め	か	れ	せ	ぬ	雪	の	つ	も	る	ぞ	わ	が	心	な	る				
お	も	へ	ど	も	み	を	し	わ	け	ね	ば	め	か	れ	せ	ぬ	ゆ	き	の	つ	も	る	ぞ	わ	が	こ	こ	ろ	な	る
<i>S</i>				<i>H</i>	<i>W</i>	<i>K</i>	<i>N</i>	<i>B</i>	<i>M</i>	<i>K</i>	<i>R</i>	<i>S</i>	<i>N</i>	<i>Y</i>	<i>K</i>	<i>N</i>	<i>S</i>	<i>T</i>	<i>M</i>	<i>R</i>	<i>Z</i>	<i>W</i>	<i>G</i>	<i>K</i>	<i>K</i>	<i>R</i>	<i>N</i>	<i>R</i>		
<i>O</i>	<i>O</i>	<i>D</i>	<i>M</i>	<i>M</i>	<i>O</i>	<i>I</i>	<i>O</i>	<i>I</i>	<i>A</i>	<i>E</i>	<i>A</i>	<i>E</i>	<i>A</i>	<i>E</i>	<i>U</i>	<i>U</i>	<i>O</i>	<i>S</i>	<i>O</i>	<i>U</i>	<i>A</i>	<i>G</i>	<i>K</i>	<i>O</i>	<i>O</i>	<i>A</i>	<i>U</i>			
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7

Quadro de autoria própria

São exatamente 31 **sílabas poéticas japonesas** nesse poema **waka**, conforme visualizado na 2<sup>a</sup>. linha da Fig. 1 para melhor entendimento sobre a sua divisão. Na 3<sup>a</sup>. linha, a transliteração em letras maiúsculas, pois a língua japonesa não possui maiúsculas e minúsculas, e em itálico, considerando-a como estrangeirismo. O poema **tanka** não apresenta pontuação. Em relação aos fonogramas da língua clássica, cabe destaque ao  $\wedge$ , 3<sup>o</sup>. fonograma do primeiro verso, na 3<sup>a</sup>. coluna, em geral grafado como *HE*, mas pronunciado como *E*, conforme consta no quadro, e ao **を**, 20. fonograma do segundo verso, pronunciado *O*, e assim mantido na grafia. Tentamos, com isso, o máximo de aproximação desses sons a sua pronúncia, por ser essa a função da transliteração. Embora se perca a indicação do uso morfológico e sintático do **を**, cabe lembrar que na língua clássica, ele não é usado exclusivamente como morfema de usos específicos, mas também na composição de outras palavras. Na 4<sup>a</sup>. linha, temos a contagem das sílabas poéticas japonesas em 5 – 7 – 5 – 7 – 7 moras, respectivamente, e na última linha, os cinco versos correspondentes.

Na linha 3, o espaço disponível do quadro da Fig. 1 modificou a disposição da transliteração como se estivesse escrita na vertical, que seria essa:

OMOEDOMOMIOSHIWAKENEBA MEKARESENU YUKINOTSU-  
MORUZOWAGAKOKORONARU

Aqui, é possível observar que o japonês não possui separação entre as palavras e como os fonogramas e os ideogramas facilitam a leitura e compreensão do poema, e por extensão, da língua japonesa.

Outra forma de disposição para a transliteração seria com espaçamento comumente adotado na divisão pela menor unidade sintática da língua japonesa:

OMOEDOMO MIO SHIWAKENEBA MEKARESENU YUKINO TSU-  
MORUZO WAGA KOKORONARU

E ainda, com espaçamento separando os cinco versos em linha contígua:

OMOEDOMO MIOSHIWAKENEBA MEKARESENU YUKINOTSU-  
MORUZO WAGAKOKORONARU

Nota-se que no poema em questão não ocorre a existência de um número menor de caracteres, **jitarazu**, 字足らず, ou maior, **jiamari**, 字余り, ambos permitidos em sua composição. A inexistência de rimas no poema **waka** também é uma informação relevante.

O poema sempre gera muitas discussões sobre a sua traduzibilidade e in-traduzibilidade (PAES: 1990, p. 34-5 e BRITTO: 2012, p. 119-120), mais do que isso, porém, chamamos a atenção de que a tradução de um **waka** recai sobre os diferentes modos de se traduzi-lo. E Haroldo de Campos criou horizontes bastante profícuos e que nos permitem pensar sobre o poema **waka** japonês em diversas propostas de tradução ao afirmar que desde Paulo Rónai que considera a tradução como arte, “para nós, a tradução de textos criativos, será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (2006, p.35). Na vivência com os poemas de *Narrativas de Ise* não se apresentou aos alunos tradutores nenhuma forma previamente definida para ser seguida, dando-se apenas algumas opções como em uma frase separada por uma barra / ou com ela dividindo os versos. Pois, como comenta Haroldo de Campos:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entradas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (2006, p. 43),

e o intuito também foi o de atribuir esse papel crítico aos alunos tradutores, para proporcionar a leitura de um texto clássico em que os poemas figuram como elemento central.

Geralmente, o poema **waka** na sua modalidade **tanka** é disposto em uma linha contínua e sem finalização com o ponto final japonês, conforme reproduzido antes da Fig. 1. Muito diferente do que costuma ser apresentado em suas traduções, em português, por exemplo, dispostas em cinco linhas, como se fossem cinco versos em redondilhas menores e maiores em função do ritmo de 5 – 7 fonogramas

e fazendo a contagem até a última sílaba tônica. Além dessa forma já um tanto quanto cristalizada no Brasil, apresentamos como uma das opções, a tradução em uma única linha contínua, mesmo que seja necessário utilizar uma segunda linha em função do espaço disponível da folha. Barras na diagonal poderiam iniciar e encerrar o poema para indicar que se está traduzindo livremente e com foco na parte semântica e não em sua forma poética. Nessa vivência, não se considerou, por exemplo, a “Precisão Semântica e Precisão de Tom”, a não ser em parte, abordada por Boris Schnaiderman uma vez que o propósito principal não era a questão artística, mais leve do que a tradução semântica, esta, mais dura e explicativa como diz o estudioso (2011, p. 31).

Em se tratando da escansão do poema, teríamos uma disposição em duas partes uma vez que o **waka** do episódio traduzido se enquadra na forma de estrofe superior, **kaminoku** 上の句, com dois versos, respectivamente de 5 – 7 fonogramas ou **moras**, e estrofe inferior, **shimonoku** 下の句, com três versos em 5 – 7 - 7. A sua tradução poderia acompanhar esse formato, e o poema do episódio 85 poderia ficar disposto assim:

“desejo te ver, porém, sou um só corpo  
a neve que cai, aqui a me reter, atende meu desejo”

A impressão que se tem é que há dois versos e não duas estrofes.

A separação em duas linhas torna dispensável o uso de ponto vírgula e as linhas que corresponderiam às estrofes ficaram respectivamente em 5 – 7 e 5 – 7, alinhando-se à permissão dada na composição do **tanka**, de uma sílaba poética ou **mora** a menos, no caso, no 3º. verso; com ritmo pela repetição de “desejo” no início e no final do poema e contando-se o número de **moras** na íntegra e não até a última sílaba tônica

Poder-se-ia pensar em outra tradução com 5 – 7 na primeira estrofe e 5 – 7 – 7 na segunda: “sou um só corpo, desejoso de te ver; nevasca sem fim, mantendo-me com ele, atende meu coração” que segue a métrica e dá uma interpretação diferente, mas indubitavelmente, há muitas outras plausíveis.

Entre as muitas formas possíveis que haveria para a exposição gráfica desse poema, a que acompanharia o formato japonês de apresentação do poema **tanka** disposto em uma linha contígua são:

“desejo te ver, porém, sou um só corpo; a neve que cai, aqui a me reter,  
atende meu desejo”

desejo te ver, porém, sou um só corpo; a neve que cai, aqui a me reter,  
atende meu desejo

DESEJO TE VER, PORÉM, SOU UM SÓ CORPO; A NEVE QUE CAI,  
AQUI A ME RETER, ATENDE MEU DESEJO

Dificilmente esse formato caberia no espaço disponível em uma página com orientação retrato e por isso, ficaria como se fosse uma frase. Uma solução para isso seria diminuir o tamanho da fonte, o que foi feito nesta apresentação, ou optar pela orientação paisagem. Disposto totalmente em letras minúsculas com aspas ou em itálico e sem as aspas, ou ainda só em letras maiúsculas, o **tanka** na horizontal é inevitável por ser natural na língua portuguesa, assim como o uso da pontuação. Aqui, o ponto e vírgula antes dispensado, torna-se necessário, pois, apesar de estar em uma única linha, ou justamente por isso, o poema fica separado em duas partes, acompanhando os versos em 5 – 7 na primeira, e deixando a parte seguinte com 5 – 7 – 7 em cada verso. Isso é exatamente o que ocorre na contagem das **sílabas poéticas japonesas**, que faz a escansão do poema de forma semântica, e cria os versos em duas estrofes apenas mentalmente e não graficamente, o que neste poema, pode ser observado na palavra YUKI, neve, como veremos abaixo:

OMOEDOMO/MIOSHIWAKENEBA//MEKARESENU/YUKINO  
TSUMORUZO/WAGAKOKORONARU

思へども/身をしわけねば//めかれせぬ/雪のつもるぞ/わが心  
なる

/apesar de pensar (em ti), /não teria como dividir o meu corpo (para ficar  
contigo) // a neve que não nos distancia /e (a neve) que só se acumula / é  
o meu desejo/

Nesse estilo de tradução explicativa do poema, com cada verso dividido pelas barras / e as estrofes com barra dupla //, é possível ajustar a diferença da disposição das duas línguas com a inversão sintática. YUKI, 雪 está apenas no início do 4º. verso do original, mas na sua tradução, “neve” aparece no 3º. verso e no pronome relativo que a substitui.

Esse estilo de explicar o significado do poema tem sido utilizado na tradução da língua japonesa clássica para a língua moderna, e ele também poderia ser uma opção para a língua portuguesa brasileira, mas optamos por uma tradução que acompanhasse também a disposição de sua forma em uma única linha, com as regras de metrificação japonesa e iniciando o poema em letra minúscula.

Na tradução do poema, porém, o terceiro e quarto verso ficaram em ordem inversa. Justamente, envolvendo os versos em que o título do episódio é uma parte desse único poema. Ou seja, o título é composto pelo terceiro verso inteiro, MEKARESENU, e YUKI, as duas primeiras sílabas poéticas do quarto verso, no qual YUKI, a neve, está ligada semântica e sintaticamente aos dois versos, pela característica aglutinante da língua japonesa. Compõe uma frase adjetiva com o anterior, e é sujeito do quarto verso. MEKARESENU é composto por três partes. MEKARE é um substantivo e significa “distância”, o ato de afastar os olhos de algo ou alguém, e, por extensão, de ficar sem vê-lo ou de se encontrar com ele. SE é o verbo SU flexionado para receber NU, morfema de negação ZU, por sua vez, flexionado para receber YUKI que também é um substantivo, e no verso seguinte, é o sujeito do verbo TSUMORU, de “acumular”, seguido pelo morfema de ênfase ZO, que implica em mudança de flexão do morfema de afirmação NARI para NARU para atender a essa regra.

O título apresenta, ainda, outra característica da língua japonesa que é a forma negativa de expressar algo que poderia ser dito com uma afirmação. Optamos por traduzi-lo na afirmativa “neve que nos mantém juntos” e no poema, desdobramos a expressão de outra forma que soasse mais sintético. Apenas na forma explicativa, ele foi mantido na negativa, assim como o segundo verso MIOSHI-WAKENEBA, que também a utiliza.

A tradução do poema iniciado com letras maiúsculas não suscitaria um estranhamento até saudável no sentido de evidenciar que se trata de uma tradução de um poema estrangeiro, japonês. Inteiramente grafado com maiúsculas, por sua vez, poderia suscitar um efeito interessante nesse aspecto.

As traduções realmente oferecem várias possibilidades, e outras seriam viáveis a depender das escolhas de quem faz a tradução.

Os desafios de forma e sentido são muitos.

No poema **tanka** do episódio 85 em questão, a tradução resultou em uma mesma quantidade de sílabas poéticas do japonês, com exceção do penúltimo verso “aqui a me reter”, que ficou ao estilo de uma letra ou **mora** faltando, que é o **jitarazu**. Embora no outro exemplo acima tenha sido possível atender à contagem regular, preferimos acompanhar a regra permitida, e também optamos pela contagem de todas as sílabas métricas. Pela diferença sintática, como visto, não houve uma correspondência total dos versos da tradução com os do japonês.

Quanto à parte descritiva e narrativa, o uso do passado *KERI* けり aparece dez vezes, indicando que não se trata de uma observação direta e pessoal, mas

obtida por terceiros. Na tradução preferiu-se, contudo, não repetir “diz-se que” ou “sabe-se que”, pois a frase inicial já deixa isso subentendido, com uma narração em terceira pessoa. A relação entre as personagens é marcada por muitas expressões de tratamento de respeito (6 vezes) e de modéstia (4 vezes), todas na relação com o senhor a quem o homem serviu desde pequeno. Isso evidencia a diferença social entre eles, apesar de os sentimentos de admiração de ambas as partes fazerem com que o servidor sempre procure pelo seu amo e mantenha o sentimento de antes mesmo depois de ele não estar mais ocupando nenhum cargo. O senhor, por sua vez, que seja sensível para com o afeto recebido e corresponda com comoção e bondade. No entanto, a tradução não dá conta de marcar a todas.

O conteúdo do episódio 85 apresenta o início comum à maioria deles, do protagonista identificado como “homem de antigamente” que retrata o amor na forma de apreço por uma pessoa a quem muito estimava e que não tinha muitas oportunidades de encontrar. A neve atua como elemento que está além do controle do ser humano e que ajuda a mantê-lo por mais tempo na companhia desse antigo superior tão admirado. Um homem que tem outros admiradores em torno de si e dono de grande sensibilidade e generosidade. Embora se trate da mesma figura masculina, no início, ele é designado como *kimi* 君 e no final como *shinnō* 親王, e a tradução seguiu o significado mais próximo de ambos, “um senhor” para o primeiro, e “o príncipe” para o segundo, embora pudesse uniformizar a tradução com o uso de uma única palavra para facilitar a sua identificação pelo leitor. Como já dito, trata-se de um episódio representativo do amor fraternal e que teria relação com outro, anterior, em que o homem de antigamente vai visitar o referido príncipe, mas aqui, não desenvolveremos essa questão relativa a esse outro episódio. A expressão *mekaresenuyuki* que é o título 目離れせぬ雪, e também aparece no texto utilizando o ideograma apenas para neve めかれせぬ雪, necessitaria de uma nota por não ser um tipo de neve (*yuki* 雪) como uma espessa ou misturada com gelo, por exemplo, mas a que possui uma função específica e cuja tradução já apresenta o significado, ou seja, de manter o protagonista junto à pessoa cuja companhia ele aprecia, o que acaba dispensando a nota, explicando cada parte da expressão, embora também pudesse se fazer isso. Sendo o mote dos poemas a serem compostos, mostra que dentre tantos outros, esse **waka** sensibilizou o príncipe de modo bastante profundo fazendo-o externar esse sentimento de forma concreta com as vestes que trajava.

O **waka** desse episódio não apresenta recursos estilísticos que necessitem de explicações sobre jogos de palavras gerados por homofonias conhecidos como **kakekotoba**, ou da citação de um poema precedente como **honkadori** que costuma ser lembrado no momento do poesar, para demonstrar erudição ou homenagear o

poeta que o compôs. Embora não seja o caso desse poema, os recursos estilísticos muito empregados nos poemas japoneses poderiam ser explicitados em nota de rodapé, algo que ocorreu com alguns dos episódios traduzidos na vivência. Mas, como apresentado, a composição de MEKARESENUYUKI aproxima-se à figura de sintaxe ou de construção em uma língua aglutinante.

Em outras situações de formas diferentes de escansão em poemas **waka** que semanticamente possibilitam que ele não tenha seccionamentos, assemelhar-se-ia a uma só frase, sendo adequada a disposição da tradução em uma linha contígua que lembre a linha única do japonês, conforme já apresentado. Caso o seccionamento ocorra entre o primeiro e o segundo verso, a opção de seguir essa dinâmica na tradução seria muito interessante, e o mesmo se pode dizer caso ele ocorra entre o quarto e quinto verso. Não é, contudo, o que temos encontrado nas traduções em português de poemas **waka**, as quais, ao que parece, tem seguido uma tendência de se fazer com que o poema possa ser reconhecido como tal na língua de chegada. E nesse tocante, os 31 fonogramas ou moras divididos em 5 – 7 – 5 – 7 – 7 versos, em cinco linhas, ainda se mostram como a preferida, assim como a sua contagem até a última sílaba tônica.

As vivências, desse modo, visaram mais à prática do que às reflexões sobre o ato tradutorio em si ou os estudos de teorias de tradução, mas ambos acabaram sendo contemplados em momentos de discussões em aula e alguns alunos as inseriram na ficha de tradução.

É muito importante ter em mente no âmbito dos estudos de tradução ou da academia que, quando estudamos uma obra estrangeira, o ideal é lê-la na língua original. Mas isso nem sempre é possível. Para os estudantes de Graduação em Letras – Japonês, a leitura de textos autênticos costuma ser introduzida gradativamente, de modo seletivo, adequando-se ao nível de conhecimento do aluno, mas com o objetivo de levá-los a galgar níveis superiores. Isso não descarta o interesse do aluno em se debruçar individualmente nas leituras de textos autênticos, muito pelo contrário, é desejável. Em se tratando de alunos de Letras-Japonês, convém não se restringir à esfera do que diz Lori Chamberlain ao introduzir o assunto sobre tradução como ponte necessária: “Ler uma obra originariamente redigida numa língua que desconheço, pressupõe-se que a tenha lido em tradução, e nesses casos presume-se também que ler a tradução é ler o original” (CHAMBERLAIN, 2012, p. 55). Principalmente aos que almejam ser professores, pesquisadores cujos trabalhos envolvem outras línguas e claro, tradutores.

Também nesse sentido, as vivências com a tradução foram proveitosas tanto para os alunos quanto para a professora. Para os alunos, na realização de uma tradu-

ção assistida e com um fazer reflexivo sobre sua própria prática, contribuindo para a tradução de uma obra em conjunto com os colegas de sala, mas sobretudo de ler um dos originais; para a professora, de constatar a validade do exercício com uma obra em língua japonesa clássica e que serviu para a divulgação de seu conteúdo entre os estudantes e em atividades de apresentação pública.

No geral, foi possível observar que os alunos possuem grande interesse pela tradução do japonês para o português, o que é motivo de grande satisfação, pois traduzir de uma língua para outra é um ato frequente no cotidiano de um professor ou pesquisador de língua japonesa no Brasil. Há que se considerar, porém, que a tradução literária e ou a tradução técnica, para ficar no lugar mais comum, requer muitas outras competências linguísticas e culturais que envolvem as línguas de partida e de chegada, os contextos de suas realizações e o público alvo, além de demandar prática constante e muitos estudos. Por isso, só o fato de conseguir que os alunos se interessassem pela proposta e executassem a tradução independente do resultado alcançado, submetendo-se aos comentários e sugestões da professora e de colegas, já pode ser considerada uma vivência exitosa.

Nesse sentido, cabe registrar a importância de se colocar a tradução como momento de amostragem e de crítica para se obter sucesso no ensino de literatura em poesia e prosa, considerando-se o caso da língua e literatura japonesas, como afirma Haroldo de Campos (2002, p. 46) e que continua a comentar sobre a questão pedagógica da literatura como patrimônio universal.

## Considerações finais

A tradução como ferramenta de leitura e compreensão de uma obra literária japonesa clássica mostrou-se bastante proveitosa nessa vivência com *Ise Monogatari* pelos seus episódios mais curtos e de fácil seleção pelos alunos tradutores.

Embora não se tenha conseguido traduzir a obra na íntegra, muito se colheu. Essa experiência dos alunos na prática da tradução da língua clássica de modo assistido foi válida como enfrentamento da tradução no nível individual, ou no compartilhamento da tradução entre os colegas. Satisfatória porque o fruto desse trabalho, mesmo que parcialmente, foi divulgado tanto no meio acadêmico quanto para o público externo.

Em relação ao episódio 86 como exemplo apresentado da tradução da obra *Ise Monogatari* espera-se que sirva como divulgação de parte da obra e também como opção de modelo possível e não restrito a obras de literatura japonesa clás-

sica. A apresentação do poema sugerida nesta ocasião pode gerar uma polêmica, considerando-se que os poemas **waka** na sua forma **tanka**, mormente têm sido dispostos em cinco versos para simular o formato poético mais tradicional e familiar. A opção feita no episódio exemplo em uma única linha, se deu justamente para deixar em evidência que o poema **waka** não é pura e simplesmente um conjunto de sons dispostos nos pés métricos mais divulgados, geralmente com duas estrofes de três e de dois versos, respectivamente.

Ainda é precoce afirmar que há necessidade de escandir o poema para ver qual forma de apresentação seria a mais adequada, uma vez que os poemas ficariam dispostos graficamente de modos diversos, dificultando a sua identificação enquanto tal. Por isso, cabe uma reflexão com estudos mais aprofundados sobre os variados aspectos da estilística do poema **waka** visando a sua tradução para o português, que inclui também a contagem das moras, considerando a última tônica ou não. A forma de grafia da tradução do poema *tanka* também é discutível, assim como a disposição dos espaçamentos da transliteração do japonês para o português e a própria romanização que tem sido adotada para representar a sua pronúncia. As questões formais parecem tão diversas quanto são as opções tradutórias.

No tocante à experiência tradutória em si com a obra escolhida, podemos compará-la a outro exercício realizado com a obra *Tosa Nikki* (794), *O Diário de Tosa* de Kino Tsurayuki, tendo em mente a tradução como ferramenta para a compreensão de seu conteúdo, com uma turma semelhante à qual vivenciou a tradução dos episódios de *Ise Monogatari*. Foi possível constatar que um dos obstáculos a ser superado foi traduzir o trecho atribuído antes de se ter compartilhado a tradução de sua parte anterior realizada por colega da turma, perdendo-se, assim, o contexto para a desejada continuidade do texto. Isso deixou evidente que a escolha da obra é relevante para a tradução em sala de aula, e felizmente, *Ise Monogatari* foi uma opção mais acertada, pelas razões já expostas.

A tradução do poema **waka**, em grande quantidade nas duas obras utilizadas como exercício de tradução para a leitura das mesmas, foi o maior desafio devido à carência de estudos sobre o poema japonês e de artigos sobre a tradução no paralinguístico japonês-português. Foi possível, contudo, constatar que o ato de se debruçar sobre uma obra literária clássica e os poemas **waka** resultaram em um exercício valioso para aplicação dos conhecimentos previamente adquiridos em língua japonesa clássica, incluindo-se os recursos estilísticos dos poemas antigos, tanto para o aprimoramento dos mesmos como para a desmistificação do trabalho intransponível de tradução.

Comparativamente, a vivência com *Ise Monogatari* mostrou-se mais motivadora e dinâmica. Possibilitou reflexões também sobre o próprio fazer tradutório dos alunos na metodologia adotada e sobre as questões linguísticas e culturais que essa prática envolve.

Desse modo, a utilização de uma obra clássica e uma metodologia diferente da utilizada para a leitura de *Tosa Nikki*, tornou a vivência de tradução em sala de aula menos tensa, mais exequível, ainda que de modo parcial e incipiente, pois não se chegou a ter todos os episódios traduzidos.

Em relação ao exemplo de tradução apresentado, sua temática geral é o amor, incluindo o fraternal e trata do sentimento entre servente e servido, quase numa relação mestre e discípulo, que resulta em admiração de ambas as partes. O protagonista “um homem de antigamente” é identificado nessa forma predominante da obra como um todo, mas não versa sobre uma paixão amorosa entre um homem e mulher como no episódio seguinte, o 86, que também não foi escolhido para ser traduzidos pelos alunos tradutores e apresenta um exemplo diverso de protagonismo pois seu início se dá com: “Antigamente, um jovem e uma jovem”. Essa diversidade é interessante. Mesmo assim, o jovem é colocado antes da jovem. Tais detalhes podem ser mantidos na tradução, exatamente porque a época retratada ainda é de anterioridade masculina, e caso se deseje preservar esse aspecto cultural, apesar das recentes estratégias de tradução feministas.

Restam, obviamente, muitos estudos relacionados à tradução no par linguístico japonês-português no Brasil, não só na tradução como ferramenta para a leitura de obras literárias escritas em língua japonesa clássica como também de língua japonesa moderna, tanto no âmbito da prosa quanto da poesia.

Nesse aspecto, a obra aqui apresentada é mais um passo inicial para essas reflexões. Além do mais, as *Narrativas de Ise*, com suas leituras e releituras nas artes literárias do Japão, são uma obra que apresenta características primordiais da literatura japonesa clássica. Uma delas é o protagonismo dos poemas nesse período, seja nas produções poéticas ou em sua presença marcante na prosa, com uma natureza que evidencia o hibridismo da literatura japonesa entre os gêneros. Estendendo-se ainda às artes visuais produzidas por meio de uma riqueza trabalhada em muitos materiais altamente processados, a obra abre portas também para outras pesquisas que não se restringem ao âmbito da produção escrita, nesse rico universo da cultura japonesa em que a sua literatura se insere.

Por isso, espera-se que este trabalho possa contribuir com os estudos japoneses no âmbito da tradução e de outras esferas e que mais pesquisas possam ser realizadas daqui por diante.

## Referências bibliográficas

- BRITTO, Paulo Henrique. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. “2. Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem & outras metas – ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48.
- CHAMBERLAIN, Lori. *Gênero e a metafórica da tradução*. In: OTTONI, Paulo (Org.). Tradução: a prática da diferença. 2<sup>a</sup> ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005. p. 37-58.
- CUNHA, Andrei. *Poemas do Japão antigo: seleções do Kokin’wakashû*. Seleção e tradução de Andrei Cunha. Porto Alegre, RS: Bestiário/Class, 2020.
- KATŌ, Shūichi. *Nihon bungakushi josetsu jo [Introdução à história da Literatura Japonesa 1]*. Tóquio: Chikuma Shobō, 1975.
- NIHON KOTEN BUNGAKU ZENSHŪ 8. *Taketori Monogatari; Ise Monogatari, Yamato Monogatari; Heijū Monogatri*. Tradução e notas de Fukui Teisuke para *Ise Monogatari*. Tóquio: Shōgakukan, 1972.
- NIHON KOTEN BUNGAKU ZENSHŪ 9. *Tosa Nikki, Kagerō Nikki*. 1<sup>a</sup> ed. Tradução e notas de Matsumura Seiichi para *Tosa Nikki*. Tóquio: Shōgakukan, 1973.
- PAES, José Paulo. Tradução: a ponte necessária – aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- WAKISAKA, Geny. A poética de Kokin Wakashū. **Estudos Japoneses**, [S. l.], v. 17, p. 55-70, 1997. [DOI: 10.11606/ej.v17i0.141699](https://doi.org/10.11606/ej.v17i0.141699). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141699>. Acesso em: 08 ago. 2022.

# Abandonar um gato: relações familiares e a guerra

*Ana Flávia Boschirolí<sup>1</sup>*

Haruki Murakami é escritor e tradutor, nascido em Kyoto em 1949. Internacionalmente conhecido, é considerado um dos autores mais importantes da literatura japonesa contemporânea. Além de ter recebido diversos prêmios, tanto nacionais como internacionais, suas obras já foram traduzidas para mais de quarenta idiomas. Comumente, escreve obras do gênero romance, com teor surrealista e melancólico, nas quais costuma abordar questões relacionadas a seu país. Possui também algumas obras biográficas, como “Do que eu falo quando eu falo de corrida” publicado no Brasil em 2010, em que relata sua relação com corridas de longa distância.

Seguindo esse molde, “Abandonar um gato: o que falo quando falo de meu pai” relata, sob a perspectiva do autor, os acontecimentos da vida de seu pai, Chiaki Murakami, e daqueles que o rodeiam, permeando as consequências geradas pela guerra na vida, não só de sua família, mas de toda uma geração. O livro contém catorze capítulos curtos, nos quais o autor narra memórias e momentos marcantes, evidencia a complexidade que envolve as relações familiares, e reflete sobre os efeitos da guerra não apenas nos que participaram dela ativamente, mas de todos que a sofreram. Em seu posfácio, o autor discorre sobre seu processo de escrita e suas intenções para esta obra. Publicada no Japão em 2019 sob o título “*Neko o*

---

<sup>1</sup> Estudante do curso de Licenciatura em Língua Japonesa e Respectiva Literatura da Universidade de Brasília e apreciadora da cultura e literatura japonesa.

*suteru: Chichioya ni tsuite kataru toki*”, foi publicada no Brasil em 2022 pela editora Alfaguara, com tradução de Rita Kohl e ilustrações de Adriana Komura.

A obra é biográfica, centrada na figura de Chiaki, e escrita em primeira pessoa, incluindo as percepções e sentimentos do autor sobre os fatos que compartilha. Para escrevê-la, Murakami reuniu informações retiradas de jornais da época e coletadas de seus familiares, e pesquisou os históricos acadêmico e militar de seu pai. Para tal, precisou reunir coragem e superar suas próprias inquietações.

Além de Chiaki e do autor, estão presentes na obra personagens que influenciaram diretamente a vida de ambos. Seu avô, Benshiki Murakami, monge principal em um templo de porte considerável em Kyoto. Sua mãe, filha primogênita de uma prestigiosa família de comerciantes de Osaka. Seu tio mais velho, Shimei Murakami, filho primogênito de Benshiki. E, finalmente, seu primo Jun’ichi, primogênito de Shimei, que auxiliou na coleta de informações para a obra.

“E foi assim que, numa tarde de verão, meu pai e eu fomos abandonar aquela gata à beira-mar” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 12). As lembranças do autor se iniciam com este relato, que deu origem ao título da obra. É uma memória dos seus tempos de infância e o estopim que o inspirou a escrever o restante do livro: o dia em que, acompanhado de seu pai, abandonou uma gata. Fazê-lo não possuía nada de anormal ou malvisto, era algo corriqueiro. Assim como era corriqueiro que as crianças fossem sozinhas à praia e aprendessem a nadar por conta própria, sem nenhuma supervisão. O próprio autor costumava se reunir com seus amigos para nadar na praia durante as férias de verão.

Outro costume comum na época, em famílias numerosas, era o de se enviar os filhos, exceto o primogênito, para estudarem em templos budistas como aprendizes. Benshiki Murakami, o avô do autor, era filho de agricultores e teve esse destino. “Ele se mostrou promissor e foi aprendiz em vários templos, até se tornar monge principal no templo An’yo-ji, em Kyoto” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 20-21). Foi neste templo que Chiaki Murakami nasceu. Segundo filho de seis, foi também enviado para estudar em outro templo, como filho adotivo. Porém, não se adaptou e voltou para casa, nunca mais sendo enviado novamente.

O autor se questiona se a experiência não causou algum tipo de trauma de abandono em seu pai. “Recordo a expressão que teve quando a gata que abandonamos na praia reapareceu em casa: primeiro espanto, depois admiração, e por fim alívio” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 32). As reações de seu pai o surpreenderam. Talvez por ter passado por uma situação semelhante reagiu dessa forma quando viu a gata, e talvez por isso nunca tenha compartilhado a história com ele. Foi por meio de seu primo Jun’ichi que tomou conhecimento sobre o fato.

Após retornar para o templo de sua família, Chiaki Murakami foi criado lá. Seu pai, Benshiki era um monge muito benquisto e detentor de uma saúde de ferro. Porém, quando o autor ainda era menino, acabou por falecer em um acidente envolvendo um trem. Então, os seis irmãos se reuniram para decidir quem herdaria sua posição no templo. “Até onde sei, os seus filhos foram educados para ser monges e tinham a qualificação necessária” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 26). Os irmãos costumavam se reunir no templo, todos os anos, para dividir as visitas aos férios do templo durante o festival *obon*, período de comemorações em que se acredita que os espíritos dos mortos voltam para visitar suas famílias.

No entanto, quase todos já haviam constituído família e possuíam outra profissão. O pai de Murakami era professor de língua japonesa em uma escola particular, seu irmão mais velho, chefe de seção na Receita, e o restante era professor ou estudante universitário. Além disso, dois dos filhos de Benshiki foram adotados por outras famílias, mudando de sobrenome.

Murakami acredita que seu pai possuía jeito para suceder o seu avô. Era sério e responsável, e, assim como Benshiki, era um bom orador. Além disso, sua fé era sincera. Todos os dias, ele recitava sutras em frente à estátua de um bodisatva. “Eu via algo de intenso e incomum em sua dedicação, algo que ia além de uma simples rotina diária” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 18). Apesar disso, ele já estava casado e tinha um filho, precisando pensar também em sua família.

Filha primogênita de uma família de comerciantes, a mãe de Murakami cresceu de forma muito diferente da que lhe seria exigida no templo e dificilmente conseguiria se adaptar. Além disso, a avó de Murakami era uma mulher rígida e severa e seria difícil para qualquer uma das noras viver ao seu lado. Suas preocupações com o que ocorreria geraram uma memória que ficou para sempre gravada na mente do autor: “Na noite em que recebemos a notícia de sua morte, quando meu pai se preparava para ir a Kyoto, lembro de ter visto minha mãe agarrada a ele aos prantos, implorando: ‘Aconteça o que acontecer, não herde o posto no templo!’” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 24). No fim, foi o primogênito de Benshiki, Shimei, que assumiu a função, por acreditar que era seu dever como filho mais velho. Hoje, é o seu primogênito, Jun’ichi que ocupa o posto.

Além da educação budista que recebeu em casa, após se formar no colegial o pai de Murakami ingressou na Escola de Estudos Seizan. Hoje conhecida como Faculdade Kyoto Seizan, era, naquela época, uma instituição voltada exclusivamente aos estudos budistas. “Embora durante os quatro anos de curso tivesse direito a adiar o serviço militar, como se esqueceu de realizar os trâmites necessários (foi o que ele me contou), em agosto de 1938, aos vinte anos, precisou interromper os

estudos e se alistar” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 36), deixando para trás o ambiente pacífico das montanhas de Kyoto e partindo rumo aos campos de batalha.

Logo após o seu ingresso na Escola de Estudos Seizan, Chiaki se interessou pelos haicais<sup>2</sup>, estilo de poemas curtos japonês, entrou para um grupo de entusiastas e passou a compô-los. Pouco depois, foi enviado de maneira súbita e, de certo modo, inesperada, para a guerra. “Com certeza, isso provocou em meu pai um turbilhão emocional, uma angústia e um conflito interior intensos. Em meio a esse caos, escrever haicais parece ter sido um dos seus raros consolos” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 47). Em seus haicais, expressava suas aflições e o seu conflito interno como um monge obrigado a lutar.

Inicialmente, participou da Segunda Guerra Sino-Japonesa, que teve seu início em 1937. Integrou o 16º Regimento de Transporte, que fazia parte da 16ª Divisão. O 20º Regimento da Infantaria, famoso por ter sido o primeiro a chegar à Nanquim após a queda da cidade, e conhecido por seus atos violentos, fazia parte da mesma divisão. Em terra, ambos os regimentos marcharam juntos, sendo o de Chiaki responsável pelo abastecimento e segurança. Após ser dispensado, retornou, em agosto de 1939, da China para o Japão. No mês seguinte, a Alemanha invadiria a Polônia, dando início à Segunda Guerra Mundial.

Após seu retorno, retomou seus estudos, se formando em 1941. Pouco tempo depois, no fim de 1941, foi mais uma vez convocado para servir. Dessa vez, integrou, brevemente, o 20º Regimento da Infantaria, sendo então transferido para o 53º Regimento das Tropas de Transporte. “Porém, numa reviravolta inesperada, a convocação do meu pai foi revogada dois meses depois, no dia 30 de novembro” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 69). Chegou a ser convocado uma terceira vez, em junho de 1945. No entanto, a guerra teve seu fim pouco depois e ele foi desligado do serviço militar, podendo retornar a sua vida.

Visto que, em sua segunda convocação, integrou o 20º Regimento da Infantaria, Murakami acreditava que seu pai sempre fizera parte deste regimento: “Por achar que meu pai fizera parte do 20º Regimento, demorei muito tempo para tomar coragem de pesquisar seu histórico militar” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 40). De qualquer forma, Chiaki foi recrutado em 1938, e a batalha

---

2 Atualmente chamados de *haiku*. Para manter a homogeneidade do texto, o termo haicai foi utilizado por sua presença na obra original.

ocorrida em Nanquim se deu em 1937. Logo, não poderia ter participado dela. Ao descobrir esse fato, Murakami se sentiu profundamente aliviado.

“De todo modo, foi para aqueles sangrentos campos de batalha na China que meu pai foi enviado, aos vinte anos, como soldado das Tropas de Transporte [...]” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 43-44). As vivências de Chiaki na guerra marcaram profundamente sua alma. Ele não costumava falar sobre o que experienciou enquanto estava lá, mas sentiu que precisava compartilhar uma memória em particular. “Mesmo que aquela imagem fosse permanecer como uma cicatriz no coração de nós dois” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 56). Se trata da ocasião em que sua unidade executou um soldado chinês, prisioneiro de guerra. Quando ele foi enviado à China, existia, entre os oficiais japoneses, uma recomendação para que soldados novatos executassem prisioneiros, como forma de se acostumarem ao ato de matar.

“Segundo minha mãe, meu pai levava uma vida muito desregrada na juventude. Seu corpo ainda devia guardar a pesada experiência da guerra, e a frustração de ver a vida seguir numa direção oposta à que ele pretendia também devia ser difícil” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 82). Em 1944, Chiaki entrou para o curso de letras da Universidade Imperial de Kyoto, se formando em 1947 e ingressando na pós-graduação. Abandonou os estudos em 1949, ano do nascimento de seu filho, para sustentar a família, se tornando professor de língua japonesa em uma escola.

“Meu pai sempre gostou de estudar. Os estudos eram, para ele, uma razão de viver. [...] Nossa casa sempre foi abarrotada de livros, o que pode ter contribuído para que eu me tornasse um leitor voraz na adolescência” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 59-60). Mesmo assim, não conseguiu seguir a carreira acadêmica. Impedido pela guerra e por suas responsabilidades como marido e pai, precisou deixar seus sonhos de lado, para cumprir com o que era esperado dele.

Diferente de seu pai, o autor não tinha muito interesse pelos estudos. Se dedicava aos assuntos de que gostava, dando pouca importância para aquilo que não considerava atrativo. Preferia sair com os amigos, ler, ouvir música e, por isso mesmo, suas notas não eram muito boas. Tal situação gerava conflitos com seu pai: “Vendo minha falta de dedicação, imagino que comparava a minha vida à sua própria juventude e se exasperava: ‘Você nasceu em um tempo de paz e poderia estudar à vontade, sem se preocupar com nada. Por que não se esforça?’” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 63).

“Carrego até hoje, *até os dias de hoje*, esse sentimento – ou os resíduos desse sentimento – de ter desapontado o meu pai, de não ter ficado à altura de suas ex-

pectativas” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 64). O peso das expectativas gerou um sentimento de cobrança no autor, um trauma que se perpetua até hoje. O fato de ser filho único fez com que a pressão sobre ele fosse ainda maior, uma vez que era o único que poderia conquistar o que seu pai não foi capaz.

Mas não foi apenas Chiaki que teve seus planos aniquilados. Seu irmão mais velho, Shimei, que se tornou funcionário da Receita no pós-guerra e depois assumiu o posto de monge principal no templo de sua família, desejava ser veterinário. A mãe de Murakami estava comprometida com um professor de música, com quem pretendia se casar. Porém, este faleceu na guerra. A loja de seu pai, um grande comerciante de Osaka, foi destruída pelo fogo durante os bombardeios do exército norte-americano e ela nunca se esqueceu da sensação de fugir sob rajadas de metralhadoras.

Por mais que participar da guerra tenha deixado feridas no âmago de seu pai, “[...] sobreviver enquanto seus antigos companheiros morriam em um distante campo de batalha ao sul [...] com certeza lhe deixou uma grande dor e uma profunda sensação de dívida” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 76-77). Talvez por isso levasse tão a sério o seu dever, era assim que chamava, de recitar sutras todas as manhãs. O fazia por aqueles que morreram na guerra, tanto pelos companheiros que perderam a vida, como pelos inimigos chineses.

A vida do autor também foi afetada pela guerra. Quando era criança, sua família ia com frequência ao cinema. Normalmente, assistiam à filmes americanos, de faroeste ou de guerra. Seu pai não se incomodava emvê-los. Além disso, os vestígios deixados por ela faziam parte das cenas mais cotidianas: “Perto de casa havia uma agência bancária destruída pelos bombardeios do exército norte-americano” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 12).

O próprio nascimento do autor se deu unicamente em função das consequências da guerra. O 53º Regimento, do qual Chiaki fazia parte, acompanhava a 53ª Divisão, que foi praticamente dizimada entre dezembro de 1944 e março de 1945. Esse destino foi compartilhado por aqueles que compunham o 20º Regimento da Infantaria. Se sua convocação não tivesse sido revogada, ou se não houvesse sido transferido para outro regimento, o pai de Murakami teria morrido nesta batalha. Além disso, se o pretendente de sua mãe não houvesse morrido e eles se casassem, o autor não existiria.

E é assim, através de relatos e memórias, que o autor expressa como a guerra influenciou sua vida e até mesmo, sua própria existência, e como os traumas são compartilhados por diferentes gerações. O trauma gerado em seu pai por não con-

seguir realizar seus sonhos foi transmitido a ele como o trauma de não conseguir corresponder às expectativas daquele que lhe deu a vida.

O trauma gerado no mais novo de seus tios se tornou uma série de sermões aos jovens propagandistas da extrema direita. O trauma de seu pai de ser abandonado se tornou certo medo de abandono, expresso por seu alívio ao ver que a gata havia retornado. E o trauma de estar envolvido em uma execução foi, na percepção do autor, ao menos parcialmente, transferido de forma bastante direta para sua mente, então, infantil.

Para Murakami, são transferências como as mencionadas que caracterizam as relações pessoais, e é através delas que toma forma a história. “Cada um deve receber a sua parte, por mais desagradável que seja o conteúdo, por mais que se queira desviar o rosto. Do contrário, qual seria o sentido daquilo que chamamos de história?” (MURAKAMI, Trad. Rita Kohl, 2022, p. 54).

Por meio de um relato extremamente pessoal, o autor nos introduz a suas origens. Compartilhando sobre a vida de seu pai e sobre as dificuldades que permeavam a sua relação, o autor transmite ao leitor uma parte do seu próprio ser, daquilo que o tornou o que é hoje. A obra, escrita de maneira simples, e com uma linguagem de fácil compreensão, é um bom ponto de partida para aqueles que desejam se aprofundar nos aspectos pessoais de sua vida e nos sentimentos e conflitos do autor.

No entanto, para aqueles que estão tendo um primeiro contato com o autor e desejam uma introdução ao seu universo literário, obras como *Kafka à beira-mar* e *1Q84* (trilogia) se enquadram no gênero normalmente explorado pelo autor, sendo por isso, mais adequadas.

## Referência bibliográfica

MURAKAMI, Haruki. **Abandonar um gato:** O que falo quando falo do meu pai. Tradução de Rita Kohl. 1<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022. ISBN 978-85-5652-140-8.

# O mundo por outra *octóptica*

*Fabio Pomponio Saldanha*<sup>1</sup>

**Resumo:** Resenha de Tawada, Yōko. *As últimas crianças de Tóquio*. Tradução de Satomi Takano Kitahara (Coord.); Daniel Leal; Elisa Figueira de Sousa Corrêa; Elisa Massae Sasaki; José Luiz Martins Lessa; Maria Ester Reis Martins; Max Daniel Silveira de Freitas; Moisés Arthur Paulino Polzin e Tiago Pereira do Rego. São Paulo: Todavia, 2023.

**Palavras-chave:** Tawada Yōko; *As últimas crianças de Tóquio*; Resenha.

**Abstract:** Book review of Tawada, Yōko. *The last children of Tokyo*. Translated by Satomi Takano Kitahara (Coord.); Daniel Leal; Elisa Figueira de Sousa Corrêa; Elisa Massae Sasaki; José Luiz Martins Lessa; Maria Ester Reis Martins; Max Daniel Silveira de Freitas; Moisés Arthur Paulino Polzin and Tiago Pereira do Rego. São Paulo: Todavia, 2023.

**Keywords:** Tawada Yōko; *The last children of Tokyo*; Book review.

– Limão é tão azedo que faz a gente ver tudo azul, né?  
Tawada, tradução de Satomi Takano  
Kitahara (coord.), 2023, p. 46

---

<sup>1</sup> Fabio Pomponio Saldanha (elu/delu) desenvolve pesquisa de Doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), na Universidade de São Paulo (USP), com financiamento concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2022/15480-7. Tem graduação em Letras (Português-Japonês) pela mesma Universidade. E-mail: fabio.saldanha@usp.br.

## 2019

Muitas são as lógicas comunitárias possíveis quando a literatura é entendida, ou assim pode chegar a ser, como a instituição na qual o dizer, o falar e o fabular podem assumir diversas características, geralmente percebidas pelo seu caráter positivo. Ou seja, quando assuntos se misturam e seus estudiosos passam a enxergar algo nessa confluência confusa entre Literatura e seu Fora, entre a Literatura e aquilo que, porventura, parece mimetizado nela (como a sociedade), pode-se dizer que, neste quadro, o resultado produzido é majoritariamente entendido como positivo. A instituição literária funcionaria como aquela que, mediante os problemas mais perversos do chamado “mundo real”, conseguiria articular de maneira crítica para denunciar, propor e fabular outros mundos.

Minha dúvida nesta resenha parte deste sentimento autoetnográfico que vejo como uma tradução estranha do Fora (o mundo), para o Dentro (a Literatura). Tais termos são importantes quando estamos pensando o livro aqui resenhado: *As últimas crianças de Tóquio*, de Tawada Yōko.

Uma primeira ressalva possível (a quem interessar possa), é o conteúdo do livro a ser detalhado com mais precisão nas próximas partes deste texto. A prova recebida da produção de Tawada em nossas mãos, caminhando vagarosamente nas traduções ao português brasileiro, chega e segue uma tendência de recorte na produção do mercado anglófono.<sup>2</sup> *Kentōshi*, livro publicado originalmente em 2014 em formato *tankobon* (capa dura), foi republicado em 2017 no formato *bunko* (brochura), contendo 4 narrativas em prosa (“*Kentōshi*”, “*Idaten dokomademo*”, “*Fushino Shima*”, “*Higan*”)<sup>3</sup> e uma peça de teatro (“*Dōbutsutachino baberu*”)<sup>4</sup> sendo que, na passagem do japonês ao inglês, somente a narrativa “*Kentōshi*” avançou para a tradução em formato de livro independente.

É esse movimento que gera *The Emissary* e *The Last Children of Tokyo*, publicadas pelas editoras New Directions (EUA, 2018) e Granta (Reino Unido, 2018), respectivamente. O mesmo livro com dois títulos diferentes, cuja base da tradução é o arquivo produzido por Margaret Mitsutani, tradutora recorrente para o inglês quando a língua de partida de Tawada é o japonês. “*Fushino Shima*” e “*Higan*”

2 Não digo estadunidense por não saber a partir de qual lado tal recorte acontecera primeiro.

3 Dos títulos não disponíveis em português, os títulos traduzidos seriam, respectivamente: “O grande protetor, em todos os lugares”, “A ilha dos não-mortos” e “A outra margem”.

4 A peça de teatro poderia ser traduzida como “A Babel dos animais”.

apareceram, respectivamente, em uma publicação coletiva intitulada *March was made of yarn* (Knopf Doubleday Publishing Group, 2012, trad. do conto por Margaret Mitsutani) e na revista *Words Without Borders* (2015, traduzido por Jeffrey Angels). Para ampla circulação do livro original como um todo nos restam, ainda, um conto e uma narrativa em inglês, e todo o resto, fora “Kentōshi”, em português.

Seja lá o porquê, tal nota introdutória celebra a chegada, ao mesmo tempo no qual lamenta a parcialidade da coisa em si, ainda que também desconheça bastidores, edições e o fluxo de direitos que nos fazem, mesmo assim, ter a alegria de receber o livro em mãos. De certa forma, tudo isso também corresponde àquilo a denotar tanto o lado de Dentro, quanto o de Fora, da Literatura. Para amarrar tal nota etnográfica, destaco o motivo pelo qual tal ano fora escolhido como a introdução desta resenha: em 2019, a autora esteve no Brasil em um ciclo de palestras e encontros promovidos pela união da Fundação Japão e do Instituto Goethe de Porto Alegre, para a divulgação do livro *Memórias de um urso polar* (Todavia, 2019).

Lá, em um Brasil pré-pandêmico, tive a oportunidade de perguntar à autora sua opinião em torno da função da Literatura, dado que o contexto de produção do livro em questão em muito rememorava uma possibilidade de crítica a um mundo que, paulatinamente, se tornara cada vez mais despolitizado (no sentido crítico da ideia), enquanto, ao mesmo tempo, cada vez mais conflitos políticos se tornavam pano de fundo de nosso dia a dia, um tanto insensibilizado às reações possíveis a isso. A resposta a, de certa forma, reagir às palavras “democracia”<sup>5</sup> e “futuro” presentes em minha pergunta, buscava deixar evidente certa relação entendida pela autora como uma troca interrelacional entre os termos: se democracia e literatura existem, elas devem ser entendidas enquanto concepções que trabalham juntas por ideais e ideias maiores de liberdade, expansão de justiça e, logo, ao seguirem precisando de defesa, também necessitariam de revisão, aprofundamento e questionamento

5 É, no entanto, olhando e se dirigindo ao Brasil em 2020, já totalmente permeado pela pandemia causada pelo coronavírus, que Tawada, em uma mensagem por vídeo, reorganiza e aprofunda certos questionamentos seus em uma tentativa de transmissão de mensagens esperançosas. Ao recontar sua viagem de 2019, por ter conhecido mais de perto a profusão de imigrações a demarcarem a história, o passado e o presente da formação do Brasil enquanto nação, Tawada ressalta o quanto tal ideal, de certa forma um tanto internamente cosmopolita, também era uma maneira de se entender o que poderia vir a ser chamado de uma democracia a precisar ser protegida, mediante tantos vírus que circundavam o mundo. Além do coronavírus, a autora chega a mencionar como uma espécie de mega conjunto de vírus invadindo algo a ser chamado de democracia: a pobreza, a desigualdade social, o racismo, o desincentivo à educação formal e o desmatamento. O vídeo está disponível em <<https://youtu.be/PCFKpxph0VA>>. Acesso em 15 jun. 2024.

do que são cada uma das duas, caso minha memória não me pregue uma peça neste momento de escritura.

## 2023

Mumei e Yoshirō são as duas personagens principais de *As últimas crianças de Tóquio* com, aqui e acolá, a presença de outras vozes a terem suas histórias narradas, na medida em que acrescentam algo ao entendimento da narrativa macroestrutural dos dois já mencionados. Bisneto e bisavô, ambos seguem tentando viver em um Japão já afetado por uma sequência de tragédias cuja base é a mesma do 11 de março de 2011:<sup>6</sup> o uso da fissão nuclear como fonte de energia. Como uma espécie de narrativa na qual se toma como prelúdio o abandono dos moradores do arquipélago aos movimentos do imprevisível, a manutenção da radiação como fonte de energia se mostra o problema, quando a economia e o interesse de uns é a força motora da sociedade, em detrimento do bem-estar e de uma boa vida da maioria.

A radiação aqui funciona como estruturante do livro por fazer com que tudo aquilo a ser considerado natural seja visto por outras formas de se pensar o que é, de fato, olhar. Os mais novos se encontram condenados a viver de uma maneira cada vez mais precária até que se tornem, basicamente, impossibilitados de qualquer autonomia. Os mais velhos, no entanto, se encontram incapacitados de envelhecer: a lógica aqui parece apontar para um certo “congelamento” do tempo e manutenção de uma estranheza muito grande. Não se pode falar em imortalidade, já que o acontecimento é, de fato, a suspensão da lógica binomial morte *vs.* vida: o observado é a eterna junção de ser cuidado (mais novos) e cuidar (mais velhos), em uma precariedade que, com o passar do tempo, só piora. O primeiro polo deixa de ter ossos que se fortalecem com o tempo, mal consegue respirar ou tomar um gole de suco sem se engasgar e, enquanto isso, o segundo passa a ter uma “meia-idade” em torno dos 90 anos, deixando de prestar atenção nos “sinais do avanço do tempo”.

Esse mundo criado por Tawada a partir da ficção se encontra contaminado pela própria possibilidade de entender a linguagem da narrativa como uma lingua-

6 Dia no qual a ilha principal do arquipélago japonês vivenciou um tremor de escala 9, seguido por uma série de *tsunami* que, ao chegar em terra, atingiu diretamente a usina nuclear de Fukushima Dai-ichi. Entre os dias 11 e 15 daquele ano, a sociedade japonesa assistiu as consequências desse acontecimento, com 3 (de 6) reatores nucleares derretendo e explodindo, gerando consequências para a região e seus arredores que são sentidas até hoje.

gem radioativa. Explico, tentando demonstrar as maneiras pelas quais a obra vai se tornando, assim, a tradução de uma nação radioativa, autoisolada do mundo, como consequência direta de uma política de irresponsabilidade pela manutenção da exploração de uns perante outros, mediante o entendimento da usurpação do direito de escolha para a continuidade da utilização da energia radioativa como fonte de alimentação do maquinário que gera a vida cotidiana. Isso porque estamos lidando com uma narrativa que, para “separar” unidades, por exemplo, dentro de sua estrutura, não se importa em se estruturar sequer em capítulos: para a sensação de mudança de focos narrativos e/ou separação entre os “episódios” narrados, conta-se com a ajuda de um duplo-clique no espaçamento da página.

Ainda que recurso comum na narrativa contemporânea, destaco tal estruturação do texto para que seja possível perceber, no livro em questão, que a própria supressão da separabilidade e da suscetibilidade temporal já demarcam outras formas de ver o tempo e o espaço sendo determinados, ao menos no espaço e no tempo da narrativa, para mostrar que a lógica linear e etapista, em um plano bidimensional, também se encontra em derrocada. Esse tempo-outro marcado como consequência da radiação na narrativa passa, então, a fazer parte de uma certa *incomunicabilidade* na própria *língua* falada da narrativa, ou seja, aquilo que permite o próprio tempo, espaço e a demarcação da identidade como possíveis de tradução (ou seja, de narração). Destaco dois trechos:

O proprietário da padaria dava a cada variedade de pão o nome de uma cidade alemã, que ele descrevia em caracteres chineses com pronúncia parecida. Assim, “Hanover” equivalia a algo como “a faca da tia”, “Bremen” significava “macarrão mole”, e Rothenberg soava como “refúgio das termas ao ar livre” (Tawada, tradução de Satomi Takano Kitahara (coord.), 2023, p. 13).

E, mais adiante:

No momento em que pronunciou “Nova York”, sua voz se reduziu a um sussurro rouco. Embora não se soubesse de punições por infringir a estranha lei que proibia mencionar o nome de cidades estrangeiras, todos se abstinhaam de pronunciá-los. Não havia nada mais aterrorizante do que uma lei em vigor mas jamais aplicada. Se quisessem prender alguém, bastaria invocar de repente a norma que todos vinham infringindo sem se preocupar (Tawada, tradução de Satomi Takano Kitahara (coord.), 2023, p. 32).

A sensação, como no ditado, de que “algo de errado não está certo”, vai ocupar a narrativa, quase em sua totalidade. O tempo todo, a sensação de que,

em algum momento, houve, longinquamente, um mundo exterior, maior do que o próprio nariz e a vista das personagens consegue acompanhar e reconhecer, vai ser interceptada e barrada na narrativa a partir de uma correção que depende do uso da lei, mesmo que seja pelo medo de um dia ela ser aplicada, mesmo se todos já se acostumaram a reconhecê-la somente como fantasma. O mundo de fora se dissolveu no de dentro graças à já longínqua história de isolamento causado pela radiação, afetando não só o dia a dia da população a ainda restar no arquipélago, mas também o mais completo abandono das relações exteriores.

E o mundo para fora do arquipélago, quando ainda é reconhecido como existente, também deixa outras feridas aparecendo, marcadas pelo narrar historiográfico que, ao se narrar, também se apaga e se reinscreve enquanto palimpsesto da história:

- Parece que as pessoas que moram em Okinawa chamam agora o local de Ryūkyū.
- Ryūkyū? Legal, né? Mas será que é um movimento de independência...?
- Isso não deve acontecer. Afinal de contas, se Okinawa se tornar outro país, não poderá mais vender frutas ao Japão nem receber trabalhadores migrantes, por causa da política de isolamento (Tawada, tradução de Satomi Takano Kitahara (coord.), 2023, p. 59).

Ainda que a nota da edição brasileira tente dar conta da explicação do *porquê* Okinawa poder ser chamada de Ryūkyū, há uma ausência a talvez não reconhecer o estranhamento no/do diálogo: a anexação colonialista do arquipélago, cuja pluralidade de ilhas excede o nome “Okinawa”, pelo Japão, causando a mudança de nome, quando se vê na possibilidade de retorno à nomenclatura do passado que já se traduz como confusão no diálogo das personagens. Okinawa retornar ao seu nome pré-anexação colonialista não significa somente um outro futuro mas, também, outro entendimento e necessidade de revisitação do passado como ferida aberta, pulsando, na história da relação entre Honshū e Ryūkyū. E a personagem cuja fala se traduz pela dificuldade de imaginar a segunda sem a conexão com a primeira, talvez, diga mais exatamente sobre a tentativa de apagamento do envolvimento de Honshū com questões colonialistas do que uma verdadeira preocupação em torno daqueles que se encontram “do lado de lá”.

Mumei e Yoshirō, assim, se encontram no meio de todos esses fogos cruzados, tentando continuar a vida da forma como ela ainda se torna possível, mesmo se dizer algo como “viver a vida” já seja, talvez, estranho. Bisneto e bisavô seguem

nessa confluência confusa de, por um lado, não terem futuro algum possível que não envolva, de forma determinista, uma visão negativa do mesmo e, por outro, uma manutenção de todo o passado na memória como peso, fazendo do passar dos dias algo a seguir testando os próprios limites das categorias que criam as identidades no romance – inclusive a língua. Desde a citação que abre esta resenha, uma fala de Mumei, até as últimas linhas, quando se tenta enviar o bisneto para fora do arquipélago para descobrir se há alguma esperança não só para Mumei, mas para o futuro de maneira geral das crianças do arquipélago no combate à radiação, a linguagem pensada dissolve, inclusive, laços semânticos, “cotidianos”, cujo sentido se pretenderia o mais direto possível.

É na fala das personagens que se nota a confusão como princípio alocutório ou, melhor dizendo, como aquilo cuja base é deixar cada vez mais evidente a necessidade de se rastrear a alocução do *eu* em seu *tu* a permanecer em diálogo. Seja encarando o gosto do limão em uma forma sinestésica, seja, inclusive, passando por um processo de transição de gênero que acontece páginas antes do fim do livro, Mumei é a própria determinação dentro da narrativa da quebra da artificialidade (e imposição violenta) dos critérios que determinam uma nação enquanto tal: raça, gênero, classe e, no caso japonês, o *jus sanguinis*. Yoshirō, em contraposição, é a própria matização do presente como decalagem do passado: se, na narrativa, são cada vez mais raras as pessoas a terem alguma noção da escrita do presente como um abandono irresponsável do passado, ainda que de pouca ação (no sentido de agência política), se possa ter na terra devastada de Tawada, o bisavô ainda é, quando colocado ao lado do bisneto, aquele a poder deixar mais evidente, inclusive, o porquê de se olhar de outra forma para Mumei – assim como da importância do mesmo.

Tal qual a política de isolamento recriada nesta terra radioativa, que não passava “de um castelo de areia” (Tawada, tradução de Satomi Takano Kitahara (coord.), 2023, p. 131), dar conta, de certa forma, do fim de uma resenha (seja ele seu final ou sua finalidade) é, também, difícil, caso se queira evitar um ponto: a apoteose celebratória na qual o mundo confuso de Tawada se traduz, obrigatoricamente, como qualquer denúncia do social, ou que nos leve a olhar para o social de forma mais responsável, mesmo sendo esse o desejo da mão que digita este texto. Se a radiação, espécie de inimiga cuja visibilidade é baixa, mas os efeitos são drásticos, atravessa e altera a própria forma de estruturação da narrativa, da língua e do modo de se entender, inclusive, se há alguma espécie de nação após o imbricamento entre radiação e nação, resta-nos, talvez, pensar que o futuro ainda pode se inscrever a partir do presente, nessa relação obra-autor-leitor, *como* Mumei: uma criança a

tentar ver o mundo com olhos de polvo, cujo sabor sentido altera a própria visão do mundo e, no fim, sendo a própria ausência da nomeação exata do que se é.<sup>7</sup>

## Referências bibliográficas

TAWADA, Yōko. *Projeto TODOS JUNTOS – Yoko Tawada, escritora, 2020*. Disponível em: <https://youtu.be/PCFKpxph0VA>. Acesso em 15 jun. 2024.

TAWADA, Yōko. *As últimas crianças de Tōquio*. Tradução de Satomi Takano Kitahara (Coord.); Daniel Leal; Elisa Figueira de Sousa Corrêa; Elisa Massae Sasaki; José Luiz Martins Lessa; Maria Ester Reis Martins; Max Daniel Silveira de Freitas; Moisés Arthur Paulino Polzin e Tiago Pereira do Rego. São Paulo: Todavia, 2023.

---

<sup>7</sup> Mumei, na narrativa em japonês, é escrito pela junção entre os caracteres *mu* (não, ausência) e *mei* (nome). Logo, Mumei é, desde seu nomeamento, alguém que não tem nome.

## Algumas faces de Yuriko: resenha de *Mulheres sobre as quais desejo escrever*

*Pedro Malta Chicaroni<sup>1</sup>*

Yuriko Miyamoto (1899-1951) foi uma das vozes mais prolíficas e importantes da esquerda japonesa de sua época. A escritora e ativista uniu em seus escritos os ideais de sua luta anticapitalista com uma ousada e, na época, inovadora asserção dos direitos da mulher em algo que hoje reconheceríamos como uma forma de feminismo interseccional. Apesar de sua relevância, a autora foi colocada às margens de uma história literária japonesa, muito provavelmente devido a uma perspectiva crítica incapaz de conciliar sua militância com sua proeza literária e, sem dúvida, seu gênero. Felizmente, Yuriko vem sendo reencontrada pelos leitores e críticos, tanto em seu país quanto internacionalmente. A obra de Yuriko está disponível para o público não só em japonês, mas também em traduções para o inglês, francês e espanhol. Mais recentemente, uma nova coletânea expande os horizontes da literatura de Yuriko, trazendo seus textos para leitores agora em língua portuguesa.

A coletânea vem a público por meio de uma colaboração entre um dos grupos de tradução da área de Japonês da FFLCH-USP, liderado por Bruna Tiemi Ogawa e Karen Kazue Kawana, com o Selo de Estudos Asiáticos *Caminhos* da editora Desalinho Publicações. Fruto de um financiamento coletivo, a coletânea

---

<sup>1</sup> Pedro Malta Chicaroni é bacharel em Letras Português-Japonês pela FFLCH-USP. Foi um dos tradutores da coletânea *Mulheres Sobre as Quais Desejo Escrever* e atua em conjunto com a curadoria de Assuntos do Japão do CEÁSIA-UFPE.

reúne textos diversos, que abarcam quase cinco décadas da produção da autora, sob o título de *Mulheres sobre as quais desejo escrever*, título de fala dada pela autora à rádio NHK no ano de 1949 e que consta entre os textos da coletânea. Na fala, a autora afirma:

Acho que o tema da atualidade é o espírito das mulheres que não apenas resistem aos males da sociedade usando argumentos racionais, mas que dão um passo além e lutam por uma vida melhor, procurando criar essa vida com alegria e convicção. (MIYAMOTO, 2024, p. 394).

Resultado do trabalho de sete tradutores, o livro coleta contos, ensaios, diários e falas da autora de forma assistemática. Critérios como a importância canônica dos textos, gênero textual, temática abordada e época de publicação, que normalmente serviriam de guia para a seleção dos textos de uma coletânea, foram secundários para a seleção dos textos de *Mulheres sobre as quais desejo escrever*. A coletânea oferece ao leitor a oportunidade de se aproximar da extensa obra de Yuriko Miyamoto assim como apresentada pelos olhares idiosincráticos de sete tradutores, cujos interesses foram o critério de seleção primário da coletânea. No entanto, a multiplicidade da coletânea não impede o leitor de enxergar com concretude alguns dos interesses recorrentes de Yuriko. Entre eles, essas mulheres que, enfrentadas por males sociais, buscam superar um amargor socialmente imposto, esforçando-se para viver com alegria e convicção.

Em “Rio do coração”, uma dessas mulheres enfrenta a inércia de um casamento, que não é, no entanto, sentida pelo seu marido. Quando o ócio de sua vida caseira e burguesa e os mornos afetos conjugais começam a incomodá-la, seu marido lhe afirma que não há motivos para inseguranças:

– Ultimamente tem sido insuportável para mim.  
– [...] mas não tem motivos para ficar insegura, tem? Eu sou um marido tão fiel! E você tem a liberdade de passar o dia acordada ou dormindo! Estou longe de me sentir inseguro, acho que sou muito feliz. A sua vida, em especial, é melhor que uma utopia. (MIYAMOTO, 2024, p. 80).

Do ponto de vista dele, sua lealdade e a estabilidade financeira que permite que a esposa desfrute do ócio são suficientes para remediar qualquer insatisfação. É um conto que observa a insuficiência de uma perspectiva pragmático-material na elucidação dos problemas de ordem sentimental. Especificamente, o conto opõe os ideais do mundo do trabalho, que existe distante da protagonista em questão,

com os desejos dela, que existem para além de uma racionalidade capitalista tradicional. Nessa conjuntura, observamos a exaustão de uma protagonista que lida com a dificuldade de “se nascer mulher em um mundo onde só se vive uma vez” (MIYAMOTO, 2024, p. 86), palavras de uma fala de sua mãe, que se lamenta após uma briga conjugal rememorada pela protagonista. Essa dificuldade éposta no nível geracional, a protagonista se vê enfrentada pelos mesmos problemas que já havia identificado na vida e no casamento de sua mãe. O conto nos permite observar a forma como Yuriko enquanto autora oscila entre esperança e angústia, intercalando posturas afirmativas e receosas sobre o futuro das mulheres na sociedade. A protagonista tanto afirma que “algum dia encontrará uma resposta” que poderá passar à geração seguinte quanto questiona se realmente “haverá amanhecer para esta noite longa, pesada e dolorida” (MIYAMOTO, 2024, p. 90).

A coletânea também nos permite observar a relação de Yuriko com diversos periódicos de sua época. No estudo da literatura japonesa moderna, não é pouca a importância dada aos periódicos, muitas vezes utilizados como ponto de partida para agruparmos autores de projetos literários correlatos. No caso da literatura de Yuriko, existe o interesse adicional de observarmos os periódicos dispostos a publicar textos de uma autora abertamente de esquerda, que mantinha laços com o partido comunista em um momento de repressão político-ideológica. É o caso do periódico *Kaizô*<sup>2</sup> que circulou entre 1919 e 1955. Notável pela sua contribuição à ascensão de um pensamento de esquerda na época, o periódico também trouxe a público dois dos textos centrais da coletânea: “Uma flor” e “Primavera de 1932”.

Em “Uma flor”, texto de 1927, Yuriko retorna à questão dos efeitos do casamento na vida das mulheres. Desta vez, no entanto, no retrato de uma mulher que separada, vê-se dividida entre duas paixões enquanto busca reconstruir sua vida. A publicação de “Uma flor” dá-se um ano após o fim da serialização do maior sucesso de Yuriko como escritora, o romance *Nobuko*. O conto revela uma escritora já em sua maturidade enquanto ficcionista, uma Yuriko mais ambiciosa na construção narrativa, que consegue articular a narrativa pessoal da protagonista em sua redescoberta da vida e do amor enquanto mulher divorciada de forma mais carnal e intensa do que em seus escritos anteriores, com uma crítica mordaz aos “costumes feudais” dos homens e suas disputas. O entrelaço do pessoal e do social é um dos procedimentos essenciais da literatura de Yuriko, e em “Uma flor” o leitor pode observar uma de suas execuções mais habilidosas.

2 Em português, “Reestruturação”.

“Primavera de 1932”, por sua vez, é um dos textos mais crus da autora. Um relato de sua relação com sindicatos, da sua convicção não só na literatura proletária, mas na literatura das proletárias, e das condições de seu encarceramento político. Aqui, a pessoalidade esperada do gênero diário contrasta com a realidade de uma vida na qual o político e o privado tornaram-se indissociáveis. O texto escancara para o leitor os porquês de Yuriko constantemente retornar à temática da mulher enquanto sujeito político, da vida privada da mulher enquanto ambiente de resistência a mazelas sociais.

Como é de se esperar, a experiência do cárcere e desse momento de intensa repressão política foi marcante para Yuriko e sua literatura. Além de “Primavera de 1932”, os textos “A Família Koiwai” e “*Kagamimochi*” da coletânea também abordam a questão da prisão política e da repressão ideológica, desta vez de forma ficcionalizada. Os contos, ambos de 1934, retratam as repercuções que a perseguição ideológica tem na vida familiar das vítimas de repressão política. Lidando especificamente com a separação forçada de maridos de suas esposas e de pais de seus filhos, o conto retrata a repressão para além de suas consequências políticas, favorecendo uma perspectiva que ressalta a sensibilidade e vulnerabilidade do indivíduo e suas relações frente à força sobre-humana do Estado.

A coletânea, no entanto, surpreende o leitor ao abrir com um conto no qual essas mulheres sobre as quais Yuriko quer escrever estão ausentes. “O mistério dos *Koroppokuru* que vêm com o vento”, o primeiro conto da coletânea, mostra o alcance dos interesses de uma Yuriko ainda começando sua vida de escritora. Essa Yuriko volta seu olhar para os povos Ainu, povos originários da região de Hokkaidô, seu folclore e o embate entre seus costumes com o capitalismo do povo japonês, seus dominadores. A história acompanha um homem Ainu viúvo que resolve adotar um menino japonês. Apesar do amor inabalável dado ao filho, sua rebeldia e ambição levam-no a vender as terras do pai. Yuriko ressalta o embate entre um pensamento ancestral Ainu, que enxerga a terra como uma herança geracional, com a ideia da terra enquanto capital de troca. Neste conto, que mescla um olhar folclórico com a descrição da psicologia de um homem arruinado, o leitor entra em contato com possibilidades da literatura não hegemônica de Yuriko pouco observadas pela crítica. Assim, apresentando uma Yuriko diversa, mas que ainda mantém uma postura essencialmente crítica ao trato com as minorias dentro do contexto do capitalismo japonês, além de uma vontade de retratar aquilo que é ignorado por muita da literatura de sua época.

Ressaltamos até aqui apenas algumas das experiências acerca da literatura de Yuriko Miyamoto que essa coletânea pode oferecer aos seus leitores. *Mulheres*

*sobre as quais desejo escrever* é marcado por sua multiplicidade, são múltiplos os gêneros textuais, as temáticas, os tradutores e suas abordagens tradutórias. É uma coletânea que apresenta ao leitor a possibilidade de mergulhar na obra de Yuriko com enorme liberdade. Yuriko, no texto “Trabalho dos Sentimentos” nos informa: “Quando dei por mim, já era escritora” (KAWANA, Karen Kazue; OGAWA, Bruna Tiemi (Orgs.), 2024, p. 97). Por sua vez, o leitor bem-aventurado deste livro é convidado a experienciar a obra de Yuriko de forma tão imediata quanto: ser leitor primeiro e se dar conta disso depois. No entanto, há também uma riqueza de paratextos, que podem ajudar o leitor em uma primeira abordagem. Mas a natureza deles é tão múltipla quanto a da própria coletânea, entre o prefácio de Neide Hissae Nagae, a introdução de Karen Kazue Kawana e a seção “Palavra dos Tradutores”, que reúne considerações diversas dos sete tradutores sobre Yuriko e o processo da tradução, o leitor pode se aproximar de uma Yuriko não monolítica, uma Yuriko vista por muitos olhos.

É da própria natureza de uma coletânea como esta que nem toda as obras e respectivas traduções contidas nela sejam primorosas. No entanto, é como Virginia Woolf aponta em seu ensaio sobre a obra de Jane Austen:

As obras de segunda categoria de grandes escritores valem a pena serem lidas por oferecerem a melhor crítica de suas obras primas. Aqui suas dificuldades são mais aparentes, e o método que ela [Austen] toma para superá-las é camuflado menos habilmente. (WOOLF, 2003, p. 127, tradução nossa).

A partir das obras de *Mulheres sobre as quais desejo escrever*, o leitor é capaz de fazer exatamente isso: observar as dificuldades de Yuriko, o desenvolvimento de seu método e enxergar os momentos decisivos, em que ela se entrega a posturas que se tornarão constantes na sua escrita, mas também os momentos frívolos, em que ela flerta com abordagens que não tornam a aparecer. É a literatura de Yuriko vista em processo, a partir das tensões, tanto externas quanto internas, que a definem.

## Referências bibliográficas

KAWANA, Karen Kazue; OGAWA, Bruna Tiemi (Orgs.). *Mulheres sobre as quais desejo escrever: coletânea de textos de Yuriko Miyamoto*. Rio de Janeiro: Desalinho, 2024.

WOOLF, Virginia. *The Common Reader*. Londres: Random House, 2003.