

ANÁLISE DA TRADUÇÃO DO CONTO “A MULHER DE VILLON”

Ariel Lara de Oliveira¹

“A Mulher de Villon” (ヴィヨンの妻, *Viyon no Tsuma*), conto de Dazai Osamu publicado originalmente em 1947, na revista literária *Tenbô*², conta a história de Satchan, a narradora, que, na sua jornada para reparar os erros de Ootani, seu marido negligente e alcoólatra, encontra uma forma de seguir com a sua vida.

O conto começa com Satchan sendo acordada no meio da noite quando seu marido, bêbado, chega em casa. Ootani pergunta sobre o filho, o que, contrastando com o seu descaso habitual pelo menino, já a deixa desconfiada. Então, ouve-se da rua uma voz de mulher, que acusa Ootani de roubo. A mulher, acompanhada do marido, confronta Ootani, que nega tudo. Satchan se levanta para tentar entender a situação, e Ootani aproveita para tentar fugir. O homem o agarra, eles se digladiam, e Ootani ameaça os seus acusadores com uma faca. Satchan e a mulher ajudam a conter o homem, enquanto Ootani foge. Depois, Satchan volta para casa acompanhada pelo casal. O homem então conta sua história.

O casal, vindo do interior, tinha, com muita dificuldade, conseguido manter um negócio funcionando ao longo de toda a guerra, ainda que para isso tivessem de vender saquê ilegal. Conheceram Ootani através de uma cliente habitual, que levava vários fregueses a seu restaurante. No início, Ootani lhes parecera um bom freguês, mas, com o tempo, ele passou a se embriagar e, tirando uma primeira vez, nunca mais pagara um centavo pelo seu consumo. Mulherengo e boêmio, Ootani era um escritor famoso e de família rica, de modo que eles iam perdendo a dívida com a perspectiva de serem pagos no futuro.

Ootani acaba engravidando uma das atendentes do restaurante, causando vários problemas para o casal. Naquela noite, eles estavam contando o dinheiro que vinham há meses coletando de diversos clientes devedores para a manutenção do estoque do restaurante durante as festas do ano novo — uma soma considerável. Quando Ootani vê a dona do bar guardando o dinheiro todo, ele a empurra, pega o dinheiro e sai correndo do estabelecimento. O casal, preocupado, vai atrás dele e o segue até ali — esse é o momento em que se inicia a narrativa.

Satchan, envergonhada pelo comportamento de seu marido, se compromete a resolver a situação de alguma forma, para que eles não deem parte do ocorrido à polícia. No dia seguinte, depois de muito pensar, resolve ir até o estabelecimento do casal para tentar resolver a situação — mesmo sem saber como. Ao chegar, promete que está tudo resolvido e que teria o dinheiro até o fim do dia, oferecendo-se para ser “refém” deles até o pagamento — trabalharia na loja sem receber nada. Enquanto ainda estão conversando sobre isso, chegam os primeiros clientes,

¹ Ariel Lara de Oliveira é Mestre em Comunicação e Bacharel do Curso de Letras Tradutor Português/Japonês da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua como tradutor e professor de língua japonesa. E-mail: <emaildoarieloliveira@gmail.com>.

² 展望, “perspectiva”.

que se surpreendem positivamente com a beleza da nova atendente. Interessada na clientela que Satchan atrairia, o casal acaba aceitando a situação.

Naquela noite, Ootani aparece no restaurante com uma mulher, que devolve o dinheiro roubado. Ele se surpreende ao reconhecer Satchan, mas não diz nada. O dono do restaurante comunica a Satchan que o dinheiro roubado fora devolvido, mas que a dívida do marido não tinha sido quitada. Ela promete voltar para trabalhar no dia seguinte.

O trabalho no restaurante muda a perspectiva de Satchan, que ganha um novo propósito na vida. Feliz com o trabalho e com o dinheiro que ganha das gorjetas, ela passa a gostar de ter uma ocupação. Encontra frequentemente seu marido no estabelecimento, e começam a voltar eventualmente juntos para casa, reestabelecendo um diálogo e reconstruindo, assim, sua relação. Satchan percebe que todas as pessoas são ruins e que isso não era um problema apenas do marido dela: podendo ter alguma vantagem, todos preferem ser enganadores e falsos.

Em um dia de chuva, após pegar carona para casa no guarda-chuva de um freguês do restaurante, Satchan acorda de noite com barulhos na porta. Presume que seja seu marido, mas descobre que é o próprio freguês, que, perdendo o último trem, pede para se abrigar da chuva na casa dela. Na manhã seguinte, ele a estupra e vai embora, deixando-a sozinha na casa. Desiludida com o mundo, ela resolve apenas pegar o filho e ir ao trabalho, como se nada tivesse acontecido. Chegando ao restaurante, encontra Ootani, e comunica sua decisão de passar a morar no restaurante a partir de então, pois não via mais sentido em seguir pagando aluguel. Ele concorda de forma meio desinteressada, e muda de assunto, reclamando de uma crítica no jornal, que o chama de “monstro”, ao que ela responde: “Pouco importa que o chamem de monstro, temos é que seguir vivendo”, frase que encerra o conto.

“A Mulher de Villon”, com seu uso da voz feminina na estruturação da narrativa, é representante de uma estratégia frequente em Dazai, chamada *joseidokuhakubun*³. As obras que fazem uso desse dispositivo, dentre as quais se incluem “*Joseito*” (1939), “*Kirigirisu*” (1940), “*Chiyajo*” (1941), “*Jûnigatsu Yôka*” (1942), “*Osan*” (1947) e **Pôr do Sol** (1947), podem ser vistas como uma alusão ao método empregado por Ki no Tsurayuki (870–945) no **Tosa Nikki** (“Diário de Tosa”), a primeira voz feminina da prosa japonesa (NAGAE, 2005).

Escrito em 935, quando da volta de Tsurayuki de Tosa para a capital Heian (atual Quioto), foi essa a obra que inaugurou o gênero dos diários de corte, ou *nikki*, que iniciaria uma fase de literatura japonesa feminina de primeira qualidade. Tsurayuki fez uma paródia dos diários administrativos da corte, todos escritos em chinês burocrático, a língua dos assuntos oficiais de governo. Seu diário, no entanto, era poético e, abandonando os ideogramas, foi quase todo escrito em *hiragana*, o silabário japonês — que, na época, era mais comumente usado por mulheres. O abandono da linguagem oficial permite ao “ator” disfarçar-se na voz feminina, narrando de forma sensível e livre os seus sentimentos, já que, como oficial do governo, tal forma de expressão não lhe seria permitida. O diário traz diversos poemas, apresentando um texto fortemente subjetivo, “num misto de relatos de impressões e emoções demonstradas nas alegrias e angústias, nos encantos e decepções, temores e expectativas”

³女性独白文, “monólogo feminino”.

(NAGAE, 2005, Apêndice, p. 19). Essa é considerada a obra inaugural do gênero, a partir da qual mulheres da aristocracia passaram a escrever seus próprios diários.

Se, por um lado, Dazai não precisava de uma voz feminina para se expressar, fica claro que se sentia confortável nessa posição. Na maioria de seus textos de narradoras femininas, há um personagem claramente identificado com o autor, descrito a partir do ponto de vista da narradora-personagem. Em “A Mulher de Villon”, Satchan sofre por causa das ações desse personagem-manifestação de Dazai, lida com elas e mostra sua força, enquanto Ootani, em autocomiseração, não consegue agir, nem sequer tomar uma decisão — seu medo o paralisa. É o autor, confessando seus erros, seus pecados, suas aflições, e nos mostrando as pessoas que sofrem com seus defeitos; a intenção parece ser de fazer o leitor se identificar mais com a vítima da negligência e menos com o agente dela (o personagem que representa o autor. Parece uma forma de dar voz às vítimas das atitudes pelas quais se sente culpado e, com esse movimento, se expiar do que percebia como seus pecados. Retratando-se por meio de um personagem negativo, ele admitia a culpa, mas não diretamente — utiliza a voz da personagem feminina para dar mais credibilidade ainda a seus sentimentos de fracasso e de desprezo por si mesmo. É uma estratégia que seria posteriormente utilizada e aprofundada no romance **Pôr do Sol**, em que Kazuko, a protagonista, vai lidar tanto com os problemas de seu irmão (o alcoolismo e a depressão), quanto com os problemas de Uehara (o escritor boêmio e fracassado, que trai sua mulher).

Há um claro ar confessional nessa obra, o que torna necessário para o leitor, como em outros romances do eu, um conhecimento sobre a vida do autor. Nisso, o conto lembra **Declínio de um Homem**, em que diversas passagens são claramente baseadas em experiências do próprio Dazai. O gênero mais longo permite explorar esse aspecto de forma mais profunda: enquanto em “A Mulher de Villon” os aspectos em comum entre personagem e autor são mais pontuais, no romance temos essa correlação, em diferentes níveis, ao longo de toda a narrativa. Assim, quanto mais se conhece da vida do autor, mais visíveis se tornam os pontos da ficção que foram inspirados por acontecimentos reais — no caso de **Declínio de um Homem**, talvez a tentativa falha de duplo suicídio seja a mais famosa.

Por outro lado, mesmo em **Declínio de um Homem**, temos o personagem principal sendo descrito por outros, no prólogo e no epílogo, quando Yôzô não é o narrador. Isso coloca o narrador dos diários sob suspeita: afinal, ele consegue ser objetivo nos comentários que faz sobre si mesmo? Estaria a mulher mentindo, ao elogiá-lo, no epílogo? Além disso, o próprio fator autobiográfico, ao ser colocado na voz de outra pessoa, adquire uma estrutura quase ficcional, já que as ações do biografado são contadas pelo próprio autor, mas por meio da voz de outra personagem, que o vê como terceira pessoa. Não temos acesso aos sentimentos e pensamentos da personagem que representa o autor, a não ser quando ele fala abertamente sobre eles com a narradora personagem. Essa complexidade adicional se torna mais um aspecto interessante desse conto de Dazai, bem diferente de suas obras mais tipicamente identificadas com o gênero do romance do eu, em que o narrador-personagem é identificado como o próprio autor.

Essa transgressão das características do gênero é típica dos membros do *buraiha*, grupo do qual Dazai é o maior representante. Seu tom crítico e irônico (e também autocrítico e auto-irônico) fez com que fossem, inicialmente, chamados de *shingesaku*, os “neo-*gesaku*”⁴, em referência aos autores da era Edo, que também apresentavam suas críticas à sociedade de forma mais irônica. Foi o próprio Dazai quem, falando de seu estilo, o descreveu com os ideogramas comumente lidos por *buraiha*, ainda que tenha dado a eles a leitura estrangeira *libertins* (KEENE, 1998). O termo em japonês se referia originalmente à forma como um imperador chinês descreveu sua época de juventude, em que fora mais incompetente e menos dedicado que seus irmãos. Quando Dazai o usa, no entanto, a ligação com os libertinos franceses do século XVIII deixa mais clara sua ideia não apenas de incompetência e fracasso, mas dos motivos por trás deles: fruição hedonista e irrestrita dos prazeres sexuais e da bebida. Não é à toa, por exemplo, a referência, em “A Mulher de Villon”, ao epicurismo⁵ de Ootani, muito menos a referência a um artigo escrito por ele sobre François Villon para uma revista.

François Villon (1431–1463) foi um poeta francês que, ainda que anterior aos libertinos citados por Dazai, teve uma vida igualmente sem restrições. Envolvido com as classes mais baixas, foi estudante da Universidade de Paris e ficou conhecido por suas tendências boêmias. Teve vários problemas com a lei, entrando em brigas e participando de assaltos. Acabou sendo preso e condenado à morte. Seus poemas, muitos deles fortemente autobiográficos, refletem a vontade de aproveitar a vida, a nostalgia e o confronto com a sua própria mortalidade. Comparando suas histórias, fica claro de onde vem a identificação de Dazai (e do personagem Ootani) com o poeta francês.

Brudnoy (1968) comenta, sobre “A Mulher de Villon”, que é um retrato de um artista que comete o pecado de negligenciar sua família para a satisfação de seu próprio prazer. O autor destaca a presença de deus na história, tanto para Ootani quanto para Satchan. Ootani teme a imagem de deus, que imagina como um ser terrível, e esse medo dificulta ainda mais que ele lide com seus pecados — pois não consegue acreditar em um deus misericordioso. Já Satchan, frente à maldade que vê no mundo, duvida da existência de deus, suplicando: “Deus, se você existe, mostre-se!”. O peso da família é maior em Ootani, que não consegue nem assumir totalmente seu papel de pai e marido, nem largar a mulher e o filho e abandonar aquela vida por uma que o satisfaça mais. Ele sente que é, de fato, um monstro, mas não gosta de ideia de ser um: daí sua indignação, ao fim do conto, ao ver essa sua percepção refletida na crítica do jornal. Satchan, que nesse ponto final da história já se resignou a aceitar o mundo como é e a seguir vivendo, não consegue ajudar o marido em seu pedido final: ao invés de tranquilizá-lo, dizendo que não sente que ele seja um monstro, afirma que ser um monstro não é um problema.

⁴新戯作派, o movimento dos novos *gesaku*, ou literatura de divertimento. *Gesaku* foi uma tendência autores do fim do período Edo (1603–1868), que escreviam histórias cômicas, piadas, livros ilustrados ou mesmo discussões mais sérias, com um tom humorado e irônico.

⁵ Hedonismo é uma doutrina filosófica que considera o prazer como fundamento da vida moral, sendo o único bem possível. Foi retomada por Epicuro de Samos (341 a.C.–271 a.C.), para quem o prazer era a base de uma vida feliz. O epicurismo, escola filosófica fundada por ele, é, no entanto, mais moderado, buscando a garantia da tranquilidade do homem.

Kawana (2015) nota como Satchan cresce como personagem ao longo da história. A transformação de sua vida quando encontra um propósito no trabalho e a decepção que substitui esse entusiasmo inicial por uma indiferença cética, são aspectos claros de evolução da personagem. Ela considera a violência do estupro mais como um fato da vida, e uma visão prática a leva a querer apenas seguir vivendo. Sua visão de mundo também se altera, e ela passa a ver a maldade e a decadência em todos os lugares, o que a ajuda a, se não exatamente perdoar, ao menos, a melhor entender seu marido. Ao mesmo tempo em que trabalhar alargara seu mundo, também a deixara exposta à sua violência; essa percepção de que a liberdade tinha um preço alto se transforma em conhecimento e ela, apesar desse preço, não está disposta a voltar atrás. Sua força é contrastada com a fraqueza do marido, que tinha medo da punição que sofreria por seus pecados e, apesar de sua infelicidade, não conseguia tomar uma decisão clara em sua vida. Era o medo de deus que o impedia de morrer, e o medo de seguir pecando que o impedia de abandonar sua família de vez; no entanto, sua vontade de abandonar a família se traduzia em negligência, e ficar nessa indecisão era parte do que o torturava. Já Satchan, cujos temores eram mais concretos e práticos, conseguia ver o mundo sem ilusões e não se sentia uma vítima dele.

“A Mulher de Villon” é um texto importante por ser representativo da obra de Dazai Osamu. É um conto que possui características comuns com seus dois maiores romances. Sendo parte de suas obras que utilizam “monólogos femininos”, é narrado por uma personagem feminina; nisso, se aproxima de **Pôr do Sol**. Sendo uma obra de inspiração autobiográfica, tem, em um de seus personagens, uma manifestação do próprio autor; nisso, se aproxima de **Declínio de um Homem**. É um conto que trata da temática cara ao autor da mulher que leva a família sozinha por ser negligenciada por um marido alcoólatra, endividado e fracassado — representando uma crítica ao lado decadente do próprio autor.

O conto foi traduzido para o inglês por Donald Keene em 1956 como “*Villon’s Wife*” e publicado na antologia *Modern Japanese Literature* (KEENE, 1994). Em francês, foi publicado em 2005, como *La Femme de Villon*, traduzido por Silvain Chupin. A publicação em espanhol vem em 2014 em uma coletânea de contos, *Ocho escenas de Tokio*, e foi traduzido por Yoko Ogihara e Fernando Cordobés González com o título “*La Mujer de Villon*”. Não há tradução publicada desse conto em português. No Brasil, publicaram-se apenas duas traduções de Dazai, seus dois romances mais famosos: **Pôr-do-Sol**, em 1974, traduzido por Antônio Nojiri; e **Declínio de um Homem**, em 2015, com tradução de Ricardo Machado. Em Portugal, *Ningen Shikkaku* foi traduzido por Ana Neto como **Não-Humano**, em edição publicada em 2001. Silva (2008) tem uma tradução própria de **Pôr do Sol**, publicada com sua dissertação, que, no entanto, não foi lançada comercialmente.

A obra foi também adaptada para o cinema em 2009, com o filme *Villon’s Wife* (ヴィヨンの妻～桜桃とタンポポ～), dirigido por Kichitarô Negishi, estrelando Takako Matsu como Satchan e Tadanobu Asano como Ootani. Negishi ganhou o prêmio de melhor diretor no Festival de Cinema Internacional de Montreal, onde o filme estreou. O filme ganhou ainda dois prêmios da academia japonesa de cinema: melhor atriz e melhor direção de arte.

A presente tradução de “A Mulher de Villon” foi feita ao longo do segundo semestre de 2015 e revisada três vezes na época, com mais duas revisões ao longo da elaboração deste trabalho. Diversas coisas foram alteradas nesse processo, mas os comentários sobre o processo de tradução e das primeiras revisões não foram feitos à época; antes de começar o trabalho, eu reli a tradução, buscando trechos que eu lembrava terem trazido mais dúvidas quando traduzi. Esses trechos foram anotados e comparados com o original, para uma primeira versão de comentários sobre eles, feitos de forma livre, como em fluxo de consciência. Com esses comentários já em mente, parti para uma revisão do texto, que não tinha sido mexido desde o fim do ano de 2015. Essa nova fase de revisões teve um afastamento temporal do período da tradução, possibilitando alterações um pouco maiores do que na revisão imediatamente posterior à tradução.

As revisões de 2015 são referidas como **primeira versão**; as feitas durante a elaboração do trabalho, de **segunda versão**. Em uma primeira análise geral do processo tradutório, comento as dificuldades da tradução do conto como um todo. Em seguida, selecionei oito trechos da tradução para comentar pontos específicos. A análise da tradução será feita em relação às diferenças entre o japonês, a primeira e a segunda versão em português, justificando as escolhas da primeira versão (em relação ao conto em japonês) e as mudanças e/ou manutenções da segunda versão (em relação à primeira). Por fim, busco enumerar estratégias utilizadas com relação aos dois níveis de análise, e daí tiro as conclusões sobre o processo geral da tradução.

Nos comentários, levei em consideração principalmente dois aspectos: a domesticação e a estrangeirização no processo de tradução do texto fonte (TF) na língua fonte (LF) para o texto alvo (TA) na língua alvo (LA). Para Venuti (1999), a **domesticação** consiste na técnica de tradução que demonstra fluência e naturalidade, sem muitas peculiaridades linguísticas ou estilísticas no TA. Uma tradução domesticada dá a ilusão de ser o TF, anulando diferenças culturais, apagando a cultura-fonte com a cultura-alvo. É uma maneira de traduzir fazendo com que o tradutor fique invisível. Já a **estrangeirização** rejeita a fluência e causa um estranhamento no TA, através de uma fidelidade abusiva à língua e à cultura do TF. A tradução se torna visível, e mais que isso, palpável, por preservar diferenças culturais, exigindo um esforço de adaptação cultural por parte do leitor. Diz Venuti sobre a técnica: “no empenho de fazer correto na cultura de partida, esse método deve fazer errado na cultura de chegada, desviando-se o suficiente das normas nativas para apresentar uma experiência de leitura estranha” (VENUTI, 1999, p. 20).

Venuti (1999) define tradução como um “processo pelo qual a cadeia de significantes que constitui o texto na língua-fonte é substituída por uma cadeia de significantes na língua-alvo” (VENUTI, 1999, p. 17). Ele defende que a tradução é não só a substituição de diferenças linguísticas entre um texto estrangeiro e um inteligível na LA, mas também a substituição de diferenças culturais, que nunca podem ser totalmente apagadas. Assim, estrangeirização e domesticação não são absolutos, funcionando antes como polos de uma gradação; cada trecho vai ter níveis diferentes desses conceitos e eles vão variar ao longo de todo o processo tradutório. É um ato subjetivo que não deve ser julgado com critérios absolutos, pois nunca

haverá uma equivalência semântica entre texto fonte e texto alvo. Toda tradução é uma violência etnocêntrica (VENUTI, 1999), e o tradutor deve trabalhar tendo isso em mente.

Para melhor ilustrar a diferença entre essas duas estratégias, utilizo um exemplo da minha própria tradução do conto:

TF: おかえりなさいまし。ごはんは、おすみですか？お戸棚に、おむすびが
ございますけど

TA: Bem vindo de volta. Já jantou? Tem bolinhos de arroz no armário.

(DAZAI, 1991, p. 411)

Enquanto a primeira frase, おかえりなさいまし, pode ser traduzida por “Bem vindo de volta” sem maiores problemas, o hábito de dizer essa frase quando alguém retorna é muito comum na cultura fonte (CF), e não tanto na cultura alvo (CA). Além disso, a frase traz um registro feminino e coloquial, difícil de transplantar para a LA. Essa diferença cultural seria apagada ao traduzirmos, por exemplo, uma saudação mais coloquial, que seria o esperado nesse contexto na CA. A expressão “bem vindo de volta”, apesar de existir na LA, não soa natural a um leitor nativo naquela cena. Esse estranhamento é um exemplo de estrangeirização, em que se evidencia uma diferença entre as duas culturas.

Por outro lado, a segunda frase, ごはんは、おすみですか, é essencialmente equivalente a “Já jantou?”, mas essa escolha também pode ser lida como uma diferença cultural. Na LF, a personagem pergunta novamente de forma educada e feminina: esse registro é uma característica da língua japonesa, relacionado não apenas a aspectos linguísticos, mas também a questões sociais e culturais. Registros educados ou femininos não comportam tanta diferença entre os registros coloquiais ou masculinos na LA, e certamente não têm o mesmo peso discursivo da LF. Aqui, a escolha foi pela substituição do registro, buscando uma forma um pouco mais coloquial. Na LA, causaria grande estranhamento uma mulher falando de forma tão educada com seu marido, introduzindo na narrativa do TA uma distância entre o casal muito maior que a que está sendo retratada no TF. Assim, a escolha domesticadora, aproximando a cena da realidade do leitor, torna o TA mais natural, ainda que se afaste um pouco da linguagem do TF, apagando assim as diferenças entre as duas culturas.

A última frase, お戸棚に、おむすびがございますけど, segue com o registro educado. Nesse exemplo, é interessante a escolha tradutória da palavra おむすび. Trata-se de um bolinho de arroz japonês; no entanto, a ideia que “bolinho de arroz” suscita em um leitor brasileiro é bem diferente do *omusubi*. Traduzir por *omusubi*, mantendo o termo original com explicação em nota de rodapé, pareceu-me estranho por dois motivos: primeiro, porque senti que seria dar importância demais a uma palavra dita de forma casual e sem qualquer destaque maior no TF; segundo, porque, para que o texto da nota ilustrasse de forma representativa o que se define por *omusubi*, teria de ser muito longo e suscitaria outras notas complementares (“também conhecido por *onigiri*, é um tipo de bolinho de arroz japonês, moldado à mão e muitas vezes enrolado em alga *nori*”; “pode ter vários tipos de recheio, como salmão, *umeboshi* ou outras conservas fortes”; “é normalmente utilizado como lanche rápido, sendo comum em *bentô*”, etc.) e, sendo curto, soou-me óbvio (“tipo de bolinho de arroz japonês”) e pouco

explicativo de fato. Assim, evitando uma nota tão no início da narrativa, decidi pela estratégia domesticadora nessa frase.

É importante notar como essas estratégias se misturam no texto. Mais adiante, por exemplo, fiz a escolha estrangeirizante em uma situação semelhante à descrita acima:

TF: 私は起きて寝巻の上に羽織を引掛け、玄関に出て、二人のお客に [...]

TA: Levantei-me e, vestindo um *haori* por cima do pijama, fui até a entrada receber as duas visitas.

Nota de rodapé referente a *haori*: Tipo de casaco tradicional japonês, usado aberto e por cima das vestes.

(DAZAI, 1991, p. 414)

Aqui, ao contrário do caso anterior com o bolinho de arroz, o *haori* descreve a aparência da personagem ao longo de toda a cena seguinte, parecendo mais importante no TF; nesse caso, também consegui explicar de forma curta o que é o *haori* e o hábito japonês de usá-los de forma casual e rápida por cima das roupas. A estratégia domesticadora aqui não me soou nem natural nem verossímil (“vesti um casaco por cima do pijama”). Ainda assim, a estratégia mais estrangeirizante não é perfeita, pois a nota não dá uma ideia clara do que seria um *haori*. Principalmente em casos em que a CF e a CA são mais distantes, como entre Japão e Brasil, mais efetivo que o uso de palavras seria o de imagens para explicar essas diferenças. Como afirma Shimon:

[...] sendo texto literário, tudo deve ser descrito em palavras e fazer com que o leitor consiga formar uma imagem plausível daquilo que foi apresentado. Nesses momentos, penso se não seria possível introduzir ilustrações em textos literários, como costuma ocorrer nas publicações japonesas e, também, em textos técnicos no Brasil, pois isso facilitaria imensamente os trabalhos de tradutores, bem como a compreensão dos leitores. (SHIMON, 2006, p. 104)

No entanto, essa escolha ainda não é levada em consideração nas traduções comerciais do mercado editorial brasileiro, de modo que uma tradução, para ser publicada, tem que levar em conta essa dificuldade.

As tabelas a seguir trazem os oito trechos selecionados para a discussão de questões mais pontuais de tradução. Elas são organizadas em três colunas: na primeira, o trecho do TF; na segunda, a versão final da minha tradução; na terceira, meus comentários em relação a esse trecho. Esses comentários foram feitos à época da segunda fase de revisões, ou seja, na confecção da versão final. Esse comentário inicial foi mantido na tabela, de modo que comentários adicionais virão no corpo do texto. Os trechos estão organizados na ordem em que aparecem no conto.

O trecho inicial do conto (Tabela 1) foi traduzido de forma mais domesticadora do que estrangeirizante. Faz sentido, de um ponto de vista do fluxo da narrativa, começar o conto de forma natural, sem estranhamentos ou explicações em notas de rodapé. 玄関 foi traduzido

apenas por “entrada de casa”, por exemplo, ainda que fosse, talvez, importante explicar a diferença entre uma entrada de casa japonesa e brasileira; essa explicação foi feita apenas mais adiante no texto, no entanto, para manter a atenção do leitor no início da história. Como o conto é em primeira pessoa, fiz uma escolha, desde o início, de não ser tão formal com a linguagem da narração no TA, ainda que a narradora-personagem não utilize, no TF, expressões coloquiais. Por isso, escolhas como “correndo”, “podre de bêbado” e “só podia ser”. Na primeira versão, あわただしく foi traduzido por “com um susto”, adjunto adverbial do verbo “acordei”. Relendo o trecho, na segunda fase da revisão, percebi o erro de interpretação: o advérbio se refere à forma como a porta é aberta, e não à forma como a personagem acorda. Assim, isso foi mudado na versão final para “que abria correndo”.

Tabela 1— TF, TA e comentários do trecho inicial do conto

あわただしく、玄関をあける音が聞えて、私はその音で、眼をさしましたが、それは泥酔の夫の、深夜の帰宅にきまっているのでございますから、そのまま黙って寝ていました。 (DAZAI, 1991, p. 410)	Acordei com o barulho de alguém que abria correndo a porta da entrada de casa. Não falei nada, no entanto, e resolvi nem levantar. Só podia ser meu marido, voltando para casa podre de bêbado no meio da noite.	A frase que inicia o conto ajuda a dar uma ideia da relação dos dois, de certa indiferença e desprezo da esposa pelos hábitos boêmios do marido. “Que abria” estava “abrindo” na primeira versão: foi alterado para evitar dois gerúndios consecutivos. 泥酔 foi traduzido por “podre de bêbado” por ajudar nesse contexto. きまっている indica a conclusão da esposa em relação à situação e também a causa da sua decisão de não levantar. Pareceu mais natural, na ordem frasal de PT-BR inserir a consequência antes da causa/conclusão. Por uma questão de fluidez da frase, preferi excluir conectivos (presentes na primeira versão), deixando implícita a causalidade entre as duas frases.
--	---	--

(Fonte: elaborada pelo autor)

No segundo trecho analisado (Tabela 2), uma dificuldade foi a linguagem mais coloquial e agressiva utilizada na fala das personagens no TF; nas partes seguintes do conto, as falas são em grande parte mais formais e educadas, por ser um contexto mais social. Nesse trecho, graças à velocidade das ações sendo descritas na cena e à situação de confronto, as personagens falam de forma menos controlada, e a linguagem reflete isso. Tive dúvidas em relação à melhor maneira de representar uma linguagem equivalente no TA, nesse trecho e nos outros da mesma cena (utilizei, por exemplo, numa frase que não está nesse trecho, a palavra “merda”, depois de muito hesitar).

A faca e a capa tinham sido traduzidas, na primeira versão, de forma equivocada: tanto “canivete” quanto “casaco” são representações bem diferentes dos objetos em questão, e só após uma pesquisa vocabular em relação a essas palavras consegui entender a diferença para traduzir melhor. Keene traduz esses termos por *knife* e *inverness coat* (KEENE, 1994, p. 400). Usei “faca”, substituindo o “canivete” da primeira versão por uma escolha mais próxima da de Keene. Já o *inverness coat* é, pelo menos no nome, um *coat*. A frase de Keene é *flapping the*

sleeves of his coat (KEENE, 1994, p. 400), e, ainda que o TF traga 袖, “manga”, é uma representação japonesa de manga — mais larga e aberta — daí a referência às asas de um corvo. Pela minha pesquisa, entendi que o melhor termo seria capa, pois nem todas as imagens que eu achei possuíam mangas e mesmo as que possuíam seriam, em português, chamadas mais de capas do que de casaco. Por isso, mudei também “mangas” para “pontas”, para reforçar a ideia das asas de um corvo. Aqui, novamente, a ideia do uso de imagens para a explicação se faz presente, pois foi apenas ao ver a imagem desses objetos que consegui entender o que de fato eram, e a definição encontrada nos dicionários consultados não foi suficiente. A consulta foi feita em um dicionário ilustrado inglês-japonês (PHEBY; MIYAMOTO, 1997) e por meio de uma busca de imagens pelo termo no Google. Nesse caso e em outros encontrados, essa foi a estratégia mais eficiente para resolver dúvidas em relação ao vocabulário.

Tabela 2— TF, TA e comentários do segundo trecho analisado

「おっと、そいつあいけない」 男のひとは、その夫の片腕をとらえ、二人は瞬時も合いました。 「放せ！ 刺すぞ」 夫の右手にジャックナイフが光っていました。そのナイフは、夫の愛蔵のものでございまして、たしか夫の机の引出しの中にあつたので、それではさっき夫が家へ帰るなり何だか引出しを掻きまわしていたようでしたが、かねてこんな事になるのを予期して、ナイフを捜し、懷にいていたのに、違いありません。 男のひとは身をひきました。そのすきに夫は大きい鴉のように二重廻しの袖をひるがえして、外に飛び出しました。 (DAZAI, 1991, p. 415)	— Pegue ele! O homem conseguiu agarrá-lo pelo braço e os dois se digladiaram por algum tempo. — Me solta! — gritou meu marido, ameaçando-o com uma faca que brilhava em sua mão esquerda. Era uma lâmina de família, um tesouro para ele, que a deixava sempre guardada na gaveta de sua escrivaninha. Era isso que ele estava buscando em suas gavetas, ao chegar em casa. Certamente tinha previsto que algo poderia acontecer e voltado para casa com o intuito de buscar a arma. Procurara correndo entre suas gavetas e a escondera no bolso. O homem se esquivou e, nesse meio tempo, meu marido, dobrando as pontas de sua capa como as asas de um corvo, fugiu correndo para a rua.	A primeira fala é da mulher do dono do restaurante, avisando-o de que o Sr. Ootani estava fugindo. “Cuidado!” foi uma primeira opção, depois pensei em “Atenção!”, ou “Olhe!”, mas acabei decidindo por “Pegue ele!”, por sentir que passa melhor a ideia da cena. No calor da briga, Sr. Ootani utiliza um imperativo coloquial, que soa agressivo nesse contexto. Busquei expressões que passassem melhor essa ideia em português. “Te furo!” me pareceu bom, mas abandonei por soar quase caricato. “Me solta! Vou te cortar!” estava na primeira versão. Acabei preferindo tirar a ameaça da voz do personagem e colocá-la na narração, pois soou mais natural em português. ジャックナイフ indica uma faca cuja lâmina se dobra para dentro do cabo. Em uma versão inicial utilizei canivete, mas esse termo em português indica um instrumento com vários outros tipos de lâminas, e esse só tem uma, então preferi o termo faca mesmo. A primeira versão trazia ‘quimono’ no lugar de “capa”. Mudei para ‘dobrava as mangas de seu casaco’, pois indica uma vestimenta de origem europeia (um <i>inverness coat</i>), ainda que provavelmente em uma versão japonesa. Como esse tipo de casaco não tem manga, e funciona como uma capa ou pequeno sobretudo, acabei preferindo a forma como está na versão final.
--	--	---

(Fonte: elaborada pelo autor)

O terceiro trecho (Tabela 3) é um pouco mais longo e traz mais diferenças em relação ao vocabulário específico da CF. Tanto *shôji* quanto *fusuma* poderiam ser traduzidos por “porta de correr”, mas o TF faz uma diferenciação entre o estado de cada um e, para compreendê-la, o leitor precisaria entender essa diferença. Embora eu entendesse a diferença e a descrição do estado de cada um deles no TF, tive dificuldade na tradução desse trecho. Fiz uma pesquisa mais aprofundada para compreender melhor a estrutura de cada tipo de porta de correr, os usos e hábitos relacionados a cada uma, e acho que, na versão final, cheguei a uma boa solução. Keene traz *mat* para tatame, *paper door* para 障子 e *storage closet* para 襖 (1994, p. 401). Comparando com sua tradução, que não me parece transmitir uma representação eficiente da cena no TF, acho que a escolha estrangeirizante com notas de rodapé é acertada. Mesmo assim, acho que o texto das notas que explica essas duas palavras no TA (ainda que detalhado) talvez não dê uma ideia clara do que é cada uma delas. Aqui também, ecoando a sugestão de Shimon (2006), seria necessário acrescentar uma nota ilustrada para uma compreensão mais detalhada da cena descrita.

A palavra “tatame” aparece sem notas nesse trecho, mas vem com nota mais adiante, quando o patrão dá a área de seu restaurante em tatames. A diferença é que aqui a personagem referencia o tatame como objeto, e esse uso é comum na LA (a palavra inclusive já foi dicionarizada em português); no trecho em que a nota foi inserida, o homem usa o tatame como unidade de medida; por isso, a necessidade da nota lá e não aqui. Esse segundo uso é perdido por Keene em sua tradução, que traduz apenas por *little restaurant* (KEENE, 1994, p. 402), excluindo a referência à área. Minha escolha mesclou as duas estratégias: citei a área em tatames, com uma nota de rodapé convertendo essa unidade para o sistema decimal, e mantive o adjetivo relativo ao restaurante, presente também no TF.

A formalidade de Satchan ao cumprimentar novamente o casal e pedir desculpas pelo marido é difícil de ser transmitida na LA, mas é representativa da tentativa da personagem de consertar os erros de seu marido. Por isso, escolhi nesse trecho uma estratégia mais estrangeirizante — um estranhamento nesse contexto chama atenção para a diferença no peso que um pedido de desculpas tem em cada cultura.

Tabela 3— TF, TA e comentários do terceiro trecho analisado

男のひとがさきに、それから女のひとが、夫の部屋の六畳間にはいり、腐りかけているような畳、破れほうだいの障子、落ちかけている壁、紙がはがれて中の骨が露出している襖、片隅に机と本箱、それもからっぽの本箱、そのような荒涼たる部屋の風景に接して、お二人とも息を呑んだような様子でした。 破れて綿のはみ出ている座蒲団を私はお二人にすすめて、 「畳が汚うございますから、どうぞ、こんなものでも、おあてになって」 と言い、それから改めてお二人に御挨拶を申しました。 「はじめてお目にかかります。主人がこれまで、たいへんなご迷惑ばかりおかけしてまいりましたようで、また、今夜は何をどう致しました事やら、あのようなおそろしい真似などして、おわびの申し上げ様もございませぬ。何せ、あのような、変った気象の人なので」 と言いかけて、言葉がつまり、落涙しました。 (DAZAI, 1991, p. 417-418)	Primeiro o homem, e então sua mulher, entraram no escritório de meu marido. Um cômodo de seis tatames. Seis tatames carcomidos, com o <i>shôji</i> todo rasgado, a tinta das paredes descascando e o <i>fusuma</i> com o papel descolando e deixando à vista sua estrutura interna. Em um canto, a escrivaninha e caixas de livro vazias. Ao se depararem com um cenário tão decadente, os dois pareceram prender a respiração. — O tatame está sujo, por favor, sentem nisso aqui. — disse, alcançando umas almofadas rasgadas, com partes do algodão saindo pelos furos. Cumprimentei-os novamente. — Muito prazer em conhecê-los. Meu marido só lhes causou incômodo até agora, e nem sei bem o que foi que fez hoje, comportando-se daquela forma horrível, sem ter sequer pedido desculpas. Ele é uma pessoa muito excêntrica. — dizendo isso, eu não pude conter as lágrimas.	A descrição da decadência do cômodo da casa é complicada, pois envolve muitos marcadores culturais. Tatame estava em itálico com transcrição do japonês, <i>tatami</i>. Foi alterado para a escrita portuguesa para facilitar a leitura — a palavra já está lexicalizada. Na primeira versão, a descrição da parede estava no final da frase. Mudei para o meio, pois mantinha a posição em que aparece no TF e também para separar mais as notas de rodapé. Tanto o <i>shôji</i> quanto o <i>fusuma</i> são portas de correr. <i>Shôji</i> é a porta de correr externa, feita de papel <i>washi</i> japonês bem fino, que deixa a luz passar, e com uma grade de madeira. O <i>fusuma</i> é uma porta de correr interna, entre cômodos ou em armários embutidos, feitas de um papel grosso e opaco de cima a baixo, sem a grade de madeira. Por isso, o <i>fusuma</i> tem um esqueleto de madeira que fica escondido pelo papel. Ao contrário do <i>shôji</i>, essa estrutura só é vista quando o papel de fora rasga. Na estrutura de grade do <i>shôji</i>, as células individuais do papel, ao contrário do <i>fusuma</i>, podem ser trocadas individualmente. O cumprimento usa estruturas formais e de respeito, inclusive no pedido de desculpas. Em uma versão anterior, citei “o mesmo comportamento horrível de sempre”, adição minha que acabei tirando, tentando manter mais próximo da fala natural em japonês da personagem. Por ser um pedido de desculpas mais formal e essa formalidade me parecer um aspecto cultural importante, a estratégia estrangeirizante pareceu mais correta quando revisei para a versão final. Entendi, também, nessa segunda leitura, que ela não se desculpa explicitamente, apenas reclama que seu marido não o tenha feito — isso também foi corrigido. “Ele é uma pessoa muito excêntrica” tinha sido traduzido, na primeira versão, de forma mais literal “Ele tem uma disposição esquisita”. Na segunda fase da revisão, isso me soou muito artificial, por isso a mudança.
--	---	--

(Fonte: elaborada pelo autor)

Maior dentre os trechos analisados, o quarto (Tabela 4) traz uma dificuldade adicional, que é a sutileza das diversas informações que ficam subentendidas. A afirmação do patrão sobre o caso de sua mulher e a conclusão de Satchan de que esse caso fora Ootani estão implícitas no TF, mas de uma forma clara (ainda que só fiquem explícitas quando a narradora pergunta sobre isso para o marido). Essa informação fica subentendida no TF, mas é mais fácil de entendê-la, pois tanto a LF como a CF conseguem transmitir mais conteúdo a partir do contexto; já no TA, por uma característica da LA e da CA, essa informação, dessa maneira sutil, quase não é depreendida. Fica difícil entender de que traição o patrão está falando e, por isso, também é difícil saber o que Satchan entendeu naquele momento. Pensei em deixar a conclusão de Satchan mais clara, mas acabei preferindo uma estratégia mais sutil para esse trecho. Aqui, a informação ficou apenas subentendida e vai ficar explícita só mais adiante, quando ela confronta o marido sobre o caso.

Da mesma forma, a surpresa do cliente ao imaginar que Satchan tinha um filho e a pressa da patroa em mentir sobre isso não estão tão sutis no TF, mas foram difíceis de transmitir para o TA. A patroa pensa que uma garçonete nova e solteira atrairia mais público para seu restaurante, e resolve mentir para tentar manter o interesse daqueles clientes e de clientes futuros. A ideia de que Satchan estaria solteira vem da linguagem que ela utiliza com eles — quando vê a criança, o cliente apaixonada fica em dúvida em relação a isso; por isso sua surpresa. A linguagem direta e levemente vulgar dos clientes em suas piadas não é um problema quando eles falam, mas, quando é igualada pela narradora, causa uma impressão forte, no TF, sobre sua personalidade — motivo pelo qual, mais adiante, outro cliente se refere a ela por “sem vergonha”. A expressão まけずに indica que a personagem resolveu usar a mesma linguagem vulgar para não sair perdendo na piada que eles faziam com ela, aceitando a comparação com cavalos, comparando-se com o preço menor de uma égua. O outro cliente, surpreso, nega que ela mereça um preço menor no contexto do “Japão do futuro”, e assim, de certa forma, Satchan de fato parece sair ganhando, pois, como mulher, foi posta em igualdade com os homens. É um trecho que revela bastante sobre a personalidade forte da narradora, que se impõe, recusa o papel de vítima das piadas dos homens, e, no fim, acaba conseguindo o que queria — a atenção deles, mas nos seus termos, com reconhecimento.

Para entendermos a piada que o cliente faz e a resposta que Satchan dá, é necessário entender a frase do patrão sobre quanto Satchan lhe custara. Por ser importante, foi uma frase mais difícil de traduzir. Minha interpretação foi de que ela, ao estar trabalhando para pagar as dívidas do marido, valeria dinheiro para o patrão; no entanto, uma tradução mais literal da fala dele seria “Não a seduza, pois ela tem um corpo que custa dinheiro”. Traduzi tendo em vista minha interpretação, mas, como consta no comentário da Tabela 4 acima, a falta de certeza em relação a essa interpretação dificultou a escolha tradutória final. Quando o cliente fala “Conseguiram dinheiro, também!”, como resposta à informação sobre o casal ter conseguido um herdeiro, parece-me uma referência ao dinheiro que o patrão disse que Satchan vale: eles conseguiram, além do herdeiro, Satchan como funcionária, e ela tem ser valor por ser bonita e atrair clientela. Keene traduz essa fala por *What'll you leave him, beside your money?* (KEENE, p. 409). A interpretação dele é bem diferente da minha nesse trecho. “O

que vão deixar para seu herdeiro?” não me parece ser a tradução dessa frase nesse contexto, e talvez Keene tenha feito uma escolha mais pessoal, se afastando do sentido do TF. Ainda assim, como Keene é uma figura de autoridade no contexto da tradução literária do japonês, acho que essa diferença é parte da causa de minha insegurança em relação à tradução desse trecho.

Tabela 4— TE, TA e comentários do quarto trecho analisado

「や、美人を雇いやがった。こいつあ、凄い」 と客のひとりが言いました。 「誘惑しないで下さいよ」とご亭主は、まんざら冗談でもないような口調で言い、「お金のかかっているからですから」 「百万ドルの名馬か？」 ともうひとりの客は、げびた洒落を言いました。 「名馬も、雌は半値だそうです」 と私は、お酒のお燗をつけながら、負けずに、げびた受けこたえを致しますと、 「けんそんするなよ。これから日本は、馬でも犬でも、男女同権だってさ」と一ばん若いお客が、呶鳴るように言いまして、「ねえさん、おれは惚れた。一目惚れだ。が、しかし、お前は、子持ちだな？」 「いいえ」と奥から、おかみさんは、坊やを抱いて出て来て、「これは、こんど私どもが親戚からもらって来た子ですの。これでもう、やっとな私どもにも、あとつぎが出来たというわけですね」 「金も出来たし」 と客のひとりが、からかいますと、ご亭主はまじめに、 「いろも出来、借金も出来」と呟き、それから、ふいと語調をかえて、「何にしますか？ よせ鍋でも作りましょうか？」 と客にたずねます。私には、その時、或る事が一つ、わかりました。やはりそうか、と自分でひとり首肯き、うわべは何気なく、お客にお銚子運びました。 (DAZAI, 1991, p. 438-439)	— Nossa! Vocês contrataram uma beleza! — disse um dos fregueses. — Ela é magnífica! — Por favor, não a seduza. — disse o senhor, agora meu patrão, entre brincando e falando sério. — Ela vale muito dinheiro. — É um cavalo de um milhão de dólares, então? — brincou o outro freguês, em um tom vulgar. — Dizem que éguas sempre custam a metade! — respondi, igualmente vulgar, enquanto aquecia o saquê. — Ora, não seja modesta! — gritou o mais jovem. — O Japão do futuro é um país de igualdade de sexos, seja para cavalo ou cachorro. Querida, estou apaixonado! É amor à primeira vista. Se bem que... aquele menino é seu filho? — Não, não. — me interrompeu a senhora, saindo do quarto dos fundos com o menino no colo — Esse menino é de uns parentes do interior, que estamos criando. Finalmente conseguimos alguém que continue nossa loja. — Conseguiram dinheiro, também! — brincou o outro cliente. — E uma traição, além das dívidas. — murmurou o patrão, amargamente. Mudando rápido de tom, perguntou — E o que vão querer? Que tal um refogado? Foi então que eu entendi. “Ah, é isso”, pensei comigo mesma, mantendo uma aparência inocente, enquanto levava a garrafa de saquê para os fregueses.	Na primeira versão, “Ela me custou muito dinheiro” não deixava claro o suficiente a piada que é feita adiante na conversa. 名馬 foi traduzido por puro-sangue, ainda que não seja exatamente o significado da expressão, que denomina qualquer cavalo famoso. Pensei em usar alguma expressão de turfe, como poule de dez, mas desisti, por serem expressões desconhecidas. Além disso, a expressão em japonês não denota necessariamente corrida de cavalos. Escolhi apenas cavalo, e apenas égua na frase seguinte. Preferi “Do futuro” a “daqui pra frente”, que aparecia na primeira versão. É menos literal, mas me pareceu mais de acordo com o resto da fala da personagem. “Querida” foi a tradução para ねえさん, que, embora signifique literalmente ‘irmã mais velha’ é usado para se referir a uma mulher jovem como forma de tratamento. Também, em uma versão anterior, constava “Aquele é seu filho?”, que me pareceu facilitar a compreensão da atitude da senhora na fala seguinte. No entanto, preferi manter assim, e alterar a fala dela adiante. Não havia referência a ela sendo interrompida e a frase “Essa é a criança que ganhamos de uns parentes do interior. Finalmente temos um herdeiro” ficou da forma como está ao lado. Essa referência imagino que seja ao dinheiro que o senhor diz que a Sra. Ootani vale. Ainda não estou satisfeito, pois não sei se dessa forma fica compreensível e, talvez mais que isso, não tenho confiança na minha interpretação dessa fala. Ele dá a entender aqui que sua mulher teve um caso com o Sr. Ootani. いろ nesse caso significa um amante, mas preferi o termo traição, pois quem teve o amante não foi o senhor, e sim sua mulher — o que ele ganhou com o Sr. Ootani foi a traição e as dívidas causadas pelo roubo do dinheiro. A Sra. Ootani percebe isso quando ouve o senhor murmurando. Isso fica subentendido em japonês, e tentei manter da mesma forma, pois só será explicitado mais tarde.
--	---	---

(Fonte: elaborada pelo autor)

A primeira referência que Satchan faz ao seu estupro aparece no quinto trecho (Tabela 5). Fiz algumas escolhas mais pessoais nessa parte da tradução. A primeira é no que se refere à organização dos parágrafos do TF. A transposição das duas frases iniciais para parágrafos diferentes me pareceu mais bonita, por questão de estilo, e eu as deixei assim, apesar de não ser o que o TF trazia. Na minha interpretação, a frase em que ela desafia deus a se mostrar se liga tanto ao parágrafo anterior quanto à cena seguinte, de modo que achei a mudança válida.

Outra escolha que difere da organização do TF foi a forma como a explicação sobre o senhor Yajima aparece. A frase do TF é complicada, e eu achei melhor alterar bastante a ordem sintática para algo mais natural na LA. A informação sobre quem ele era e de onde ela o conhecia ficou entre parênteses, para dar a ideia de que é apenas um adendo; colocando entre vírgulas, pareceu se relacionar mais com o resto de sua narração; por isso, escolhi separar dessa forma. Coloquei a mais, também, um exagero na narração: no japonês, 生活費 significa algo como “custo de vida”, um auxílio financeiro para gastos cotidianos, que não achei que ficava natural; a escolha de “para não morrermos de fome” mostra melhor a negligência de Ootani e os sentimentos de Satchan em relação a isso.

A escolha de colocar a fala sobre Satchan de forma direta também é diferente do que consta no TF. Da forma indireta como aparece no japonês, a fala toda não está na voz de um personagem só, e fica claro que os dois estão conversando sobre o trabalho no restaurante. Colocando de forma direta, por um lado, perde-se a ideia da conversa; por outro lado, fica mais claro o tom de provocação que a conversa tinha. É bem diferente do TF, mas me pareceu uma escolha boa para o TA naquele contexto.

Por fim, nesse trecho é relevante a referência ao estupro — e as mudanças que eu fiz em relação a isso no TA. Na CF, se comunica mais com menos: sutilezas têm significado e todos os aspectos do contexto pesam muito na interpretação de um discurso; na CA, isso não é tão frequente, sendo mais comum a informação ser dita de forma mais direta. No caso, o TF diz, literalmente, “fui manchada por um cliente do restaurante”. A voz passiva e o eufemismo não soaram como boas escolhas para mim, ainda que, no caso de um estupro, talvez o mais frequente seja, mesmo na CA, o uso de eufemismos; eu, no entanto, preferi explicitar de forma direta a usar “fui abusada” ou “fui violentada”. Não acho, nesse caso, que seja uma escolha relacionada aos conceitos de domesticação ou estrangeirização; é um afastamento da CF que não necessariamente se aproxima da CA. É uma preferência pessoal do tradutor. Quis enfatizar, com o uso claro da palavra “estupro”, a força da personagem e, para mim, não me parecia que suavizar esse acontecimento fosse representativo dessa força; além disso, fiz questão de botar o homem como agente (também sintático) do crime.

Tabela 5— TF, TA e comentários do quinto trecho analisado

神がいるなら、出て来て下さい！ 私は、お正月の末に、お店のお客にけがされました。 その夜は、雨が降っていました。夫は、あらわれませんでした。夫の昔からの知合いの出版のほうの方で、時々私のところへ生活費をとどけて下さった矢島さんが、その同業のお方らしい、やはり矢島さんくらいの四十年配のお方と二人でお見えになり、お酒を飲みながら、お二人で声高く、大谷の女房がこんなところで働いているのは、よろしくないとか、よろしいとか、半分は冗談みたいに言い合い、私は笑いながら、 「その奥さんは、どこにいらっしゃるの？」 [...] (DAZAI, 1991, p. 450)	Deus, se você existe, mostre-se! No fim das festas de ano novo, um cliente do restaurante me estuprou. Era uma noite de chuva. Meu marido não tinha aparecido na loja. Um conhecido dele, sr. Yajima (um dos editores que nos dava dinheiro antigamente, para não morrermos de fome), estava com um outro senhor, de uns quarenta anos, que parecia também ser editor. Estavam me olhando e bebendo, e depois de um tempo começaram a gritar: — A mulher de Ootani está trabalhando num lugar como esse, não sei se isso é bom ou ruim. Pareciam estar brincando, por isso respondi, rindo: — E onde estaria esta senhora?	As duas primeiras frases estão no mesmo parágrafo em JP. Resolvi separá-las para que a primeira servisse tanto de conclusão das observações do parágrafo anterior como de introdução para o seguinte. Como a frase que apresenta o Sr. Yajima é muito entrecortada em JP, resolvi organizar com parênteses em PT-BR. A frase dita por ele vem no texto japonês de forma indireta. Tentei inicialmente traduzir desta forma, mas não consegui fazer isso de forma que soasse natural em PT-BR, então acabei decidindo por uma citação direta. お客にけがされました, na forma passiva, marca o cliente como o agente do verbo, que significa sujar ou manchar, tanto denotativa como conotativamente (um tecido ou a honra de alguém). Nesse contexto (narradora mulher, voz passiva), também pode significar abusar, estuprar. Talvez esteja um pouco mais sutil em JP do que a forma que usei em PT-BR, mas achei melhor nesse trecho usar uma estratégia mais domesticadora para traduzir. Usar “fui abusada” ou algo semelhante me pareceria estar disfarçando o estupro. Isso se deve tanto a uma questão de diferença cultural quanto a uma questão pessoal ou política, mas não sinto que o fato deva ser disfarçado. Prefiro colocar o homem como sujeito do verbo, e não a mulher como passiva. Por outro lado, acho que admitir o estupro diretamente, passando para a narração quase casual de seu dia, está de acordo com a personalidade forte da personagem.
--	--	---

(Fonte: elaborada pelo autor)

O sexto trecho analisado (Tabela 6) traz uma cena que faz eco à abertura do conto: Satchan acorda de noite com o barulho de alguém na entrada de sua casa e, concluindo que é seu marido, resolve nem levantar da cama. No entanto, desta vez não é o marido, e sim o homem que tinha dado uma carona para ela em seu guarda-chuva. O TF, embora descreva a mesma cena, o faz de forma levemente diferente; acho que consegui o mesmo efeito no TA. Nesse caso, ao contrário do início, achei que valia a pena citar a porta de correr, ainda que não esteja no TF, já que a onomatopeia utilizada deixa implícita a ideia do barulho dessa porta, bem diferente do barulho que faz uma porta ocidental ao ser aberta. A frase que o homem diz ao chamar o senhor Ootani começa com uma estratégia domesticadora e termina com uma

estratégia um pouco mais estrangeirizante. Traduzi a mesma expressão ごめんください de formas diferentes: no início, “ó de casa” soa mais coloquial; no fim, “com licença, por favor” soa mais formal. Essa mudança se deu na segunda fase da revisão, para evitar a repetição em “Com licença, senhor Ootani, com licença, por favor”, uma fala que me pareceu chorosa e insistente. Apesar de serem a mesma frase no TF, achei que evitar essa repetição funcionaria melhor estilisticamente; além disso, a mistura de registros na fala do homem ajudou a passar a ideia de que ele estava bêbado.

Tabela 6— TF, TA e comentários do sexto trecho analisado

深夜、がらがらと玄関のあく音に、眼をさましたか、れいの夫の泥酔のご帰宅かと思ひ、そのまま黙って寝ていましたら、 「ごめん下さい。大谷さん、ごめん下さい」 という男の声が致します。 (DAZAI, 1991, p. 453)	No meio da noite, acordei com o barulho de alguém abrindo a porta de correr da entrada de casa. Como sempre, deveria ser meu marido bêbado voltando tarde para casa, então não disse nada e continuei deitada. — Ó de casa, senhor Ootani, com licença, por favor... — disse a voz de um homem.	Esse trecho, na parte final do conto, espelha a frase inicial. がらがら(と) é uma onomatopeia que indica, nesse contexto, o barulho de arrastar ou bater uma porta de correr ao abrir ou fechar. A informação sobre a porta de correr não está presente no japonês, pois não é necessária nesse contexto cultural. Em PT-BR, a não-inclusão dessa informação dá a ideia de uma porta com dobradiças, então incluí a diferenciação por parecer relevante. No trecho anterior, isso não foi feito por dois motivos: 1: essa diferença não se fazia tão necessária naquele contexto e; 2: para evitar a cacofonia com ‘correndo’, que me pareceu uma boa escolha para a cena. De resto, o desprezo e a indiferença da cena inicial também estão refletidos nessa cena. A esposa toma a mesma atitude da cena inicial; no entanto, não é seu marido que entra na casa.
---	---	--

(Fonte: elaborada pelo autor)

O sétimo trecho é um trecho curto e foi selecionado porque traz a segunda e última referência que a narradora faz a seu estupro (Tabela 7). Novamente, a forma utilizada no TF foi um eufemismo na voz passiva; novamente, eu preferi explicitar a ação do estupro e colocar o homem como agente. O mesmo que já comentei sobre isso cabe aqui também: talvez essa estratégia não seja a mais natural para descrever um estupro na LA. Ainda assim, escolhi me afastar do TF e do esperado na CA, para não naturalizar o estupro nem desviar a culpa do responsável, ao mesmo tempo em que demonstro, nessa escolha, a força da narradora-personagem. Substituí um adjunto adverbial por outro: あっけなく virou “sem hesitação”. Não é uma equivalência semântica, mas, como explicado no comentário, não achei boas as escolhas mais literais encontradas para a palavra no TF, então resolvi desviar um pouco dele. Depois disso, acho que consegui, no TA, manter a casualidade com que Satchan segue sua vida imediatamente após o estupro.

Tabela 7— TF, TA e comentários do sétimo trecho analisado

「すみません。ああ酔った」 と苦しそうに小声で言い、すぐにそのまま式台に寝ころび、私が寢床に引返した時には、もう高い鼾が聞こえていました。 そうして、その翌日のあけがた、私は、あっけなくその男の手にいれられました。 その日も私は、うわべは、やはり同じ様に、坊やを背負って、お店の勤めに出かけました。 中野のお店の土間で、夫が、酒のはいったコップをテーブルの上に置いて、ひとりで新聞を読んでいました。コップに午前の陽の光が当たって、きれいだと思いました。 (DAZAI, 1991, p. 454)	— Desculpe, estou bêbado. — respondeu, com dificuldade, logo caindo adormecido no degrau da entrada da casa. Quando voltei para minha cama para dormir, conseguia ouvir seus roncos. Na manhã seguinte, ao nascer do sol, ele me estuprou sem hesitação. Naquele dia também, como se nada tivesse acontecido, saí para trabalhar no restaurante com o menino. Meu marido estava nas mesas de fora, com um copo de saquê, bebendo sozinho e lendo o jornal. A forma como o sol da manhã brilhava refletido na bebida me pareceu muito bonita.	Aqui, novamente, preferi explicitar o estupro, domesticando a sutileza com que a personagem narra no JP. 手にいれられました, novamente, está na forma passiva. あっけなく indica uma surpresa ou insatisfação em relação ao não cumprimento de uma expectativa. Isso também me parece um advérbio estranho para ser utilizado com o ato de ser estuprada e as opções “surpreendentemente fui estuprada”, “infelizmente fui estuprada”, “frustrantemente fui estuprada” me parecem todas escolhas muito ruins. O estupro inclui necessariamente essas ideias. De novo preferi colocar o homem como sujeito da ação. O “sem hesitação” foi adição minha, para substituir o adjunto adverbial do JP (ainda que, no original, seja, como expliquei, bem diferente). Sem descrever mais nada em relação a isso, ela volta a narrar seu dia, a cena final do conto, em que conversa com seu marido de forma casual. Acho que esta casualidade está presente na tradução. Refleti o sol na bebida, ao invés de no copo, como está no TF, pois me pareceu fazer mais sentido— e não queria repetir a palavra tão cedo no texto.
--	--	--

(Fonte: elaborada pelo autor)

O oitavo trecho (Tabela 8) é o final do conto, quando vemos a mudança de Satchan. É um trecho curto, e, por ser a última frase tão conclusiva da história toda, muito difícil de traduzir. Pensei em diversas alternativas para essa frase final, da mais domesticadora à mais estrangeirizante, e várias opções entre elas. A solução final me soa bem natural na LA e ao mesmo tempo próxima do TF. “Não seria bom ser uma pessoa desumana? Se apenas seguirmos vivendo, está tudo bem”, talvez a opção mais estrangeirizadora, ficou muito próximo da sintaxe do original e o sentido acabou se perdendo. “Deixa eles falarem, e vamos só seguir vivendo” soou natural, mas tão domesticadora que não pareceu combinar com o resto do texto; além disso, não quis terminar o conto com uma fala tão positiva. A fala final dela é ambígua, demonstrando algo entre crescimento pessoal e conformismo com a vida, e eu queria manter essa ambiguidade no TA. Isso, além do peso de ser a frase que fecha o conto, contribuiu para a dificuldade dessa escolha. A primeira versão trazia a frase “Não é questão de ser uma pessoa desumana, e sim de apenas seguir vivendo”. A troca de “pessoa desumana” por “monstro” se deu na segunda fase da revisão: mudei a fala de Ootani e isso teve de ser mudado também na fala de Satchan. “Monstro” me pareceu mais direto e menos literal do que a

primeira versão, e uma estratégia mais domesticadora pareceu fazer mais sentido nesse contexto.

Tabela 8— TF, TA e comentários do oitavo e último trecho analisado

私は格別うれしくもなく、 「人非人でもいいじゃないの。私たちは、生きていさえすればいいのよ」 と言いました。 (DAZAI, 1991, p. 456)	Suas palavras não me deixaram particularmente feliz. — Pouco importa que o chamem de monstro — respondi —, o importante é seguir vivendo.	O que ela diz, mais literalmente, seria algo tipo “Não seria bom ser uma pessoa desumana? Se apenas seguirmos vivendo, está tudo bem”. Pela fala anterior dele, me parece que o que ela quer dizer é que, independente de ele ser ou não uma pessoa desumana, ser chamado disso não é um problema, os outros pensarem e dizerem isso dele não é um problema e o que importaria seria eles conseguirem seguir vivendo independente disso. “Ainda que te chamem assim, não está tudo bem? Se conseguirmos seguir vivendo, não está tudo bem?”, indicando a repetição de いゝ no TF, foi uma alternativa na qual pensei, mas optei pela opção menos literal. Por fim, acabei mudando pessoa desumana, da primeira versão, por monstro, na fala de Ootani do trecho anterior, e essa mudança se refletiu nesse trecho também.
--	--	--

(Fonte: elaborada pelo autor)

A análise desses oito trechos possibilita fazer algumas afirmações gerais sobre o processo de tradução do conto. Percebe-se que, entre esses trechos, as maiores dificuldades aparecem não nos aspectos propriamente linguísticos do texto, e sim nos aspectos referentes às diferenças culturais, tanto físicas (roupas, elementos arquitetônicos, culinária) quanto abstratas (hábitos, convenções, perspectivas). Para o primeiro caso, em que é difícil descrever com clareza um objeto e seu uso na CF, a sugestão de Shimon (2006) de inserção de ilustrações explicativas (seja em glossário no final ou em notas de rodapé) nos parece ser mais resolutiva; para o segundo caso, a explicação, em nota de rodapé, desse aspecto parece ser o suficiente (como é o caso da vontade de se passar o negócio da família adiante para um herdeiro) — podendo mesmo prescindir dessa explicação (como foi o caso da percepção que a linguagem mais vulgar causa na voz de uma mulher).

Para o primeiro caso, em não havendo a possibilidade de se usar ilustrações explicativas, utilizei duas opções: substituir o termo por um equivalente ou explicá-lo em notas de rodapé. A primeira opção foi escolhida quando o termo não tinha tanto destaque na história e uma eventual nota de rodapé acabaria mais desviando da narrativa do que a explicando. É o caso, comentado inicialmente, do bolinho de arroz: apesar de a substituição significar alteração do valor do termo entre o TF e o TA, essa mudança não é tão relevante e soou melhor do que a alternativa da nota de rodapé naquele contexto. Já quando o termo é mais importante para a

compreensão da cena (no caso, por exemplo, do *shôji* 障子 e do *fusuma* 襖), preferi utilizar a nota de rodapé. A explicação, no entanto, precisa ser suficiente para que a importância no TF fique clara no TA — se não for, seria melhor pensar em outra estratégia. Notas desse tipo, por causa dessa necessidade, acabaram ficando maiores.

No caso das diferenças culturais mais abstratas, as estratégias foram a explicação do contexto em nota de rodapé ou a ausência de explicação. Algumas coisas, mais difíceis de serem entendidas sem o conhecimento do hábito ou tradição, precisaram ser explicadas. O caso da mentira da patroa sobre o filho de Satchan é um bom exemplo: entender a tradição de deixar o negócio da família para os descendentes e as formas como casais sem filhos lidavam com isso é essencial para que a mentira da patroa não soe inverossímil e sem propósito. Outras, como o sentido que se percebe de uma mulher falando uma linguagem mais vulgar, pode ser mais facilmente apreendido com a leitura do próprio texto, de modo que essas explicações não se fazem tão necessárias.

Também em relação ao processo de tradução, algumas coisas puderam ser percebidas. As mudanças feitas da tradução inicial para a primeira versão (após a primeira revisão) foram de ordem mais semântica e sintática: adequar palavras e estruturas frasais para garantir que o TA transmitisse mais proximamente o sentido do TF. Para isso, eu voltava frequentemente ao TF durante a revisão, recorria novamente a dicionários e gramáticas; foi uma revisão da tradução em si, corrigindo erros de tradução de palavras, revisando interpretações do TF e mesmo encontrando duas frases que não haviam sido traduzidas. Essa primeira versão pareceu mais estrangeirizante no total. A segunda versão, após uma nova revisão, mais distanciada do período inicial da tradução, acabou se focando mais em aspectos estilísticos do próprio TA, voltando muito menos ao TF e recorrendo menos a dicionários e gramáticas para corrigir erros de tradução propriamente ditos. É uma revisão que lidou mais com a explicação dos aspectos culturais em notas de rodapé e com a reescrita de frases que ainda soavam artificiais na LA. Essa revisão resultou em uma versão final mais domesticada e mais natural que a primeira versão.

Assim, fica clara a importância de o tradutor perceber, durante seu trabalho, a força que sua tradução tem na representação da CF e de, atento a isso, tentar buscar um equilíbrio, no TA, entre a fluidez na LA e o conteúdo do TF. O uso dos conceitos de estrangeirização e domesticação são eficazes não apenas no momento da tradução, mas ao longo do processo de revisão, na escolha das alterações ou manutenções. Também creio que a segunda fase de revisão, com um afastamento temporal maior do processo tradutório inicial, foi vantajosa para a versão final do texto.

REFERÊNCIAS

BRUDNOY, D. *The Immutable Despair of Dazai Osamu*. *Monumenta Nipponica*, v. 23, n. 3/4, 1968, p. 457–474. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2383500>>. Acesso em: 1 nov. 2016.

KAWANA, K. **Reflexões sobre a mulher no Japão e nos textos de Osamu Dazai**, 2015, 151 fl. Dissertação (Mestrado em Letras Orientais) — Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-10032016-131544>>. Acesso em: 1 nov. 2016.

KEENE, D. (Ed.). **Modern Japanese Literature: an anthology**. Nova Iorque: Grove, 1994.

KEENE, D. **Dawn to the West: Japanese literature of the modern era**. Nova Iorque: Columbia University, 1998.

NAGAE, N. **De Katai a Dazai: apontamentos para uma morfologia do romance do eu**, 2006, 155 fl. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-14052007-151503/publico/TESE_NEIDE_HISSAE_NAGAE.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2016.

PHEBY, J; MIYAMOTO, A (Ed.). **The Oxford-Duden Pictorial Japanese and English Dictionary**. Oxford: Oxford University, 1997.

SHIMON, M. Tradução de Kyoto: um exercício de reflexão sobre a cultura japonesa. In: **Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua Literatura e Cultura Japonesa**, 17, 2006, São Paulo. **Anais...**, São Paulo: USP, 2006. p. 103–110.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility: a history of translation**. Londres: Routledge, 1999.

Como citar este texto (ABNT):

OLIVEIRA, A. Análise da tradução do conto “A mulher de Villon”. **Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, n.41, jul./dez., p.27–48, 2017.