



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
BACHARELADO — TRADUÇÃO PORTUGUÊS E JAPONÊS

A Mulher de Villon:
tradução comentada do conto de Dazai Osamu

Ariel Lara de Oliveira

Porto Alegre
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

**A Mulher de Villon:
tradução comentada do conto de Dazai Osamu**

Ariel Lara de Oliveira

Monografia apresentada ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Letras — Tradutor Português e
Japonês.

Orientador: Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha

Porto Alegre
2016

For if we don't find the next whisky bar
I tell you we must die

Alabama Song (Brecht/Weill)

AGRADECIMENTOS

ao Andrei, não só pela orientação, mas por ter sempre sido um ótimo professor.

à Tomoko e ao João Paulo, pela participação na banca.

à minha família e aos meus amigos.

ao Fernando.

RESUMO

Dazai Osamu foi um escritor japonês conhecido por explorar, em sua obra, aspectos ficcionalizados de sua biografia. Esse trabalho busca analisar o processo de tradução de um de seus contos, “A Mulher de Villon”, de 1947. A partir de um histórico da vida de Dazai e de um panorama histórico e literário do Japão de sua época, contextualizo o conto e faço uma análise de seus temas e estrutura. Então, apresento a tradução para, em seguida, apresentar os comentários e a análise da tradução. Inicialmente, analiso, a partir dos comentários sobre o processo, a tradução como um todo; então parto para a análise de pontos específicos da tradução. Levei em conta em especial aspectos da diferença cultural entre a cultura japonesa e a brasileira através dos conceitos de estrangeirização e domesticação. Além disso, discuto as mudanças ocorridas no texto após duas fases de revisão. Os resultados sugerem que um equilíbrio entre as estratégias de estrangeirização e domesticação torna o texto mais fluido e interessante; também que cada fase de revisão acabou tendo uma função diferente na elaboração do texto final.

Palavras-chave: Dazai Osamu; Literatura Japonesa; A Mulher de Villon; Tradução comentada.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — TF, TA e comentários do trecho inicial do conto	59
Tabela 2 — TF, TA e comentários do segundo trecho analisado.....	60
Tabela 3 — TF, TA e comentários do terceiro trecho analisado.....	62
Tabela 4 — TF, TA e comentários do quarto trecho analisado.....	64
Tabela 5 — TF, TA e comentários do quinto trecho analisado.....	67
Tabela 6 — TF, TA e comentários do sexto trecho analisado	68
Tabela 7 — TF, TA e comentários do sétimo trecho analisado	69
Tabela 8 — TF, TA e comentários do oitavo e último trecho analisado.....	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 APRESENTAÇÃO DO AUTOR	10
3 CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO	19
4 ANÁLISE DO CONTO	29
5 TRADUÇÃO DO CONTO	35
6 NOTAS DE TRADUÇÃO	55
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

Dazai Osamu (1909—1948) é um dos mais importantes e populares escritores japoneses do século XX. Mesmo restrita a um curto período produtivo (1933–1948), sua variada obra cobre diversas temáticas e gêneros. Ficou conhecido por descrever, de forma confessional, aspectos de sua vida — prática comum na literatura japonesa de sua época. Não se encaixava, no entanto, tão bem na chamada corrente do “romance do eu”¹, pois, enquanto nela a descrição dos fatos devia ser não ficcional ao extremo, Dazai tomava diversas liberdades ao narrar eventos e sentimentos baseados em sua vida. A descrição, em sua literatura, da forma desregrada como vivia, envolvido com álcool, drogas e várias amantes, rendeu-lhe a alcunha de “decadente” ou “libertino”, título que Dazai aceitava de bom grado. Sua obra, ainda assim, é mais complexa do que o que esses rótulos podem sugerir. Passa também por fábulas, peças de teatro políticas, versões de literatura europeia e histórias sobre a vida do povo japonês no período da Segunda Guerra. Baseados em sua vida ou não, seus textos refletem muito da personalidade e da visão de mundo de um autor extremamente criativo e atormentado.

Seus dois romances mais famosos, **Pôr do Sol**² e **Declínio de um Homem**³, são obras de extremo sucesso no Japão. No Brasil, esses romances foram traduzidos respectivamente em 1974 e 2015 e são as únicas obras de Dazai publicadas comercialmente. O autor, no entanto, escreveu muito mais contos do que romances e, em minha opinião, seus contos são extremamente valiosos, pois demonstram um domínio preciso do conto como gênero, trazem um grande e variado escopo de referências (como, de resto, a obra do autor), e representam muito bem sua perspectiva crítica e descrente em relação ao mundo. Desde o primeiro conto que li dele, fiquei intrigado com a ausência de contos traduzidos para o português — na época, **Declínio de um Homem** ainda não havia sido publicado, e eu achava frustrante a dificuldade de acesso a outras obras de Dazai. É um autor que, por sua história e por sua obra, tem muito a oferecer ao ser traduzido.

¹ Uma discussão mais detalhada desse conceito encontra-se no terceiro capítulo.

² **Pôr do Sol** (斜陽, *Shayô*, 1947). A tradução brasileira, de 1974 (Antônio Nojiri), adota a grafia “Pôr-do-sol”. Para este texto, atualizei o título para o novo acordo ortográfico. Vide referências.

³ **Declínio de um Homem** (人間失格, *Ningen Shikkaku*, 1948). A tradução brasileira é de 2015 (Ricardo Machado). Vide referências.

Li “A Mulher de Villon” pela primeira vez na tradução para o inglês de Donald Keene (1994), em meu segundo ou terceiro ano de estudo de japonês; alguns anos depois, finalmente adquiri domínio suficiente da língua para lê-lo no original. Nessa época, já estando na faculdade de letras e ainda frustrado com a falta de traduções de Dazai para o português, foi natural para mim a vontade de traduzi-lo. No sétimo semestre, durante a primeira cadeira de estágio de tradução, foi o conto que escolhi para traduzir (tendo traduzido, para as cadeiras seguintes, outros contos de Dazai). Foi um processo longo e interessante, que resultou em algumas inquietações, origem deste trabalho.

Assim, o objetivo deste estudo é analisar o processo de tradução do conto “A Mulher de Villon”, de Dazai Osamu. Traduzido no segundo semestre de 2015 e revisado no fim daquele ano, o conto foi revisado uma segunda vez entre julho e agosto de 2016, antes do início da elaboração deste trabalho. Os comentários foram feitos confrontando o conto na língua japonesa e a versão final de minha tradução, de forma livre, lembrando as escolhas, mudanças, manutenções e dificuldades. A análise foi feita em cima desses comentários, expandindo e aprofundando o tratamento das questões surgidas neles, pensando mais especificamente nas questões de diferenças culturais desse processo tradutório. Os resultados da análise sugerem que a tradução se beneficia quando o tradutor leva em conta o equilíbrio entre os conceitos de estrangeirização e domesticação nos vários trechos ao longo do processo tradutório (VENUTI, 1999).

O trabalho está dividido em sete capítulos, incluindo esta introdução e as considerações finais. O capítulo seguinte traz uma biografia de Dazai Osamu, abordando os aspectos que influenciaram sua obra. Em seguida, faço uma descrição da literatura japonesa do início do século XX, focada nos movimentos e gêneros literários que mais diretamente se relacionam a Dazai e sua obra. O quarto capítulo traz um resumo de “A Mulher de Villon”, e algumas propostas de interpretação do conto. Em seguida, vem a minha tradução do conto, na versão final, revisada tendo em vista este trabalho. No capítulo seis, comento e analiso minha tradução. Por fim, as considerações fecham o trabalho. Há ainda, no Apêndice, uma relação de todas as obras de Dazai citadas no corpo do texto, organizadas na ordem cronológica de sua primeira publicação ou edição japonesa.

Este trabalho pretende contribuir para um maior conhecimento sobre Dazai Osamu e facilitar o acesso a seus textos em língua portuguesa, de preferência inspirando novos trabalhos e traduções.

2 APRESENTAÇÃO DO AUTOR

O escritor japonês Dazai Osamu⁴ publicou sua obra entre 1936 e 1948, durante o período Shôwa (1926–1989)⁵. Nascido Tsushima Shûji, em 1909, na província de Aomori, no nordeste do Japão, Dazai era o décimo filho de uma família rica da região. Entre parentes e empregados, a casa onde ele cresceu contava com mais de trinta pessoas. O menino era tratado com a devida deferência onde quer que fosse, pois sua família era conhecida na cidade e seu pai e (posteriormente) seu irmão eram políticos locais importantes.

Seja por doença ou falta de disposição de sua mãe para cuidar de mais um filho, Dazai foi criado por uma tia até o período da escola. Seus pais iam muito para Tóquio e a família, entre irmãos, avó, tios e primos, morava toda na mesma casa. O menino dividia o quarto com suas primas, que considerava como irmãs, pois havia sido criado pela tia. Sua ama, que cuidou dele desde os dois anos, frequentemente dizia que sua tia era sua mãe, causando certa confusão na cabeça do menino. Em “*Omoide*” (1933)⁶, obra em que visita memórias de sua infância, Dazai afirma não ter lembranças de ninguém além dessa tia até os cinco ou seis anos de idade. Em “*Tsugaru*” (1944), obra em que ele reconta uma viagem para sua terra natal depois de muitos anos fora, o escritor reencontra a ama que o criou e lembra com carinho dela.

A relação de Dazai com sua família sempre foi conturbada. Sentia-se abandonado pelos pais, e, ao mesmo tempo, tinha um forte senso de dever em relação a eles. Quando entrou na escola primária, sua ama se casou e foi morar com o marido, e sua tia foi morar com a família da filha, deixando o menino ainda mais abandonado. Após a morte do pai, seu irmão mais velho assume a liderança da família. Dazai, embora tivesse por ele grande respeito e gratidão, por vezes o retratava de forma negativa (KEENE, 1998). O comportamento desregrado, a vontade de ser escritor por profissão, suas tentativas de suicídio, o alcoolismo e os hábitos boêmios, o abandono da faculdade, e até suas relações com o comunismo, podem ser atribuídos a um desejo (consciente ou não) de causar problemas ou trazer vergonha à família (KEENE, 1998).

⁴ Dazai Osamu (太宰治, 1909–1948), pseudônimo de Tsushima Shûji (津島修治),

⁵ As informações dos parágrafos seguintes, sobre a sua biografia, foram tiradas de Keene (1998), Nagae (2005), Silva (2008), Kawana (2015) e Nagaike (1997).

⁶ As referências das obras de Dazai Osamu mencionadas neste texto e que não foram traduzidas se encontram no Apêndice. Elas foram consultadas a partir do site *Aozora Bunko* (AOZORA, 1999/2014). Vide referências.

Em 1923, entra para o ginásio, e começa a escrever em revistas de estudantes; em 1927, no colegial, numa cidade vizinha, Hirosaki, Dazai entra em contato pela primeira vez com os ideais marxistas. O fato de pertencer a uma família rica pode ter sido um incentivo para seu interesse pelo comunismo, como forma de expiar a culpa que sentia devido ao seu privilégio. Por outro lado, considerava-se como um alguém de fora, traindo no marxismo as origens de sua família, ao mesmo tempo em que não se sentia bem-vindo no movimento socialista, exatamente por causa dessas origens, que, em sua visão, o tornavam um explorador do povo.

A ideia de que ter nascido na classe exploradora é um pecado encontra-se em muitas de suas obras e ele chega a confessar que essa sensação de não pertencer e de se sentir sempre “diferente” é o que o levou, aos 19 anos, à sua primeira tentativa de suicídio (KAWANA, 2015, p. 25), evento marcante desse período. Foi também nessa época que conheceu Oyama Hatsuyo, que seria sua primeira esposa, iniciando um complicado relacionamento que duraria dez anos. Nessa época, também, começou a escrever mais seriamente, com o intuito de se tornar um escritor profissional.

Em 1930, ingressa como estudante de Letras no departamento de literatura francesa da Universidade Imperial de Tóquio. Segue o curso de graduação por algum tempo, apesar de seu despreparo e desinteresse; mas seu foco era a escrita — ainda que a vida boêmia da capital japonesa o distraísse bastante. Nessa época, teve uma curta participação nas atividades do clandestino partido comunista, contribuindo com dinheiro do irmão, já que ainda não ganhava o suficiente escrevendo para usar seu próprio dinheiro. Encontra Ibuse Masuji⁷, que se torna seu mentor literário.

Oyama Hatsuyo sai de Tsugaru e se muda para Tóquio, indo morar com Dazai. Há, por causa disso, um rompimento com a família, quando seu irmão mais velho vem para Tóquio e ameaça interromper o envio do dinheiro que lhe destinava mensalmente. O jovem, em resposta a mais essa sensação de abandono da família, se embriaga com Shimeko Tanabe, uma conhecida da vida noturna, e faz, com ela, um pacto de duplo suicídio. Os dois se jogam no mar e só Dazai sobrevive. Ele é liberado pela polícia, graças à intervenção de sua família. Essa tentativa de suicídio é recontada, de diferentes maneiras, em vários momentos de sua obra.

Em 1932, Dazai encerra suas atividades com o partido comunista, seja por desilusão com a causa ou por pressão do irmão, que começava a vida política. Apesar desse

⁷ Ibuse Masuji (井伏鱒二, 1898–1993). Autor de “A Salamandra” (山椒大夫, *Sanshōuo*, de 1929; tradução brasileira de 1962) e *Chuva Negra* (1966; tradução brasileira de 2011).

rompimento, a força dos ideais de esquerda continua forte em sua obra, e, principalmente no fim de sua carreira, a ideia de igualdade a partir de uma revolução social está muito presente. Em 1933, ano em que deveria se formar na faculdade, publica “*Omoide*”, um conto autobiográfico sobre suas memórias de infância, na revista literária *Azarashi* (DAZAI, 1933). Esse conto seria publicado novamente em seu primeiro livro, *Bannen*, de 1936, uma coletânea de textos dos três anos anteriores e seu primeiro livro publicado.

Durante esses anos, enfrentou dificuldades para seguir com a vida acadêmica, pois crescia seu desejo de se tornar escritor. Queria largar o curso para poder se concentrar mais na escrita, mas, como ainda não ganhava o suficiente para isso, dependia do dinheiro que lhe mandava sua família e, por exigência do irmão, não podia largar a universidade. Essa sensação de fracasso que Dazai sentia em relação à sua vida está muito presente nos contos da coletânea *Bannen*, que são em grande parte autobiográficos. Apesar dessa percepção de fracasso, o escritor estava em uma boa fase: participou da criação de uma revista literária; fez parte do movimento *nihon'roman'ha*⁸; seus contos estavam sendo bem recebidos pela crítica, sendo publicados em revistas, e um deles, “*Ressha*”, de 1933, chegou a ganhar um concurso literário.

Em 1935, Dazai, apesar de seu relativo sucesso no mundo literário, segue se sentindo um fracassado. Inscreve-se para um concurso num jornal e, não conseguindo o emprego, tenta novamente se suicidar. Nesse ano, sofre de apendicite e, após complicações da cirurgia, vicia-se no analgésico que estava tomando, precisando então se internar para a desintoxicação por duas vezes. É ainda diagnosticado com tuberculose. Por causa disso tudo, fica durante o ano em grande parte restrito ao quarto, tempo no qual publica mais algumas histórias em revistas literárias e acaba entrando em contato com a **Bíblia**, interessando-se principalmente pela leitura do **Novo Testamento**. Essa influência se reflete em diversos momentos de sua obra. Dazai acreditava que podia levar uma vida de fé sem se filiar a uma instituição religiosa, e, por mais que buscasse no cristianismo consolo e paz, encontrava também angústia e culpa por seus pecados. Não à toa, seu conceito de deus parece mais ligado à punição do que à absolvição (BRUDNOY, 1968).

Também em 1935, Dazai se indispõe com o mundo literário, pois, no estabelecimento do primeiro Prêmio Akutagawa⁹, sua obra, *Gyakkô*, não é premiada. Como tinha grandes

⁸ 日本浪漫派, literalmente, “movimento romântico japonês”.

⁹ Maior prêmio literário japonês, estabelecido por Kikuchi Kan (1888–1948) em 1935. Premia, duas vezes por ano, a melhor obra literária publicada em jornal ou revista por um autor não estabelecido.

expectativas de, com o dinheiro do prêmio, quitar suas dívidas e se tornar capaz de sobreviver de sua escrita, sua decepção ao não ser escolhido é grande. Ofendido por um comentário de Kawabata Yasunari, Dazai lhe escreve uma carta pública criticando-o por sua visão “positiva” do mundo e sua percepção pejorativa da visão negativa nas obras do próprio Dazai. A carta (DAZAI, 1935) é confusa, em grande parte por causa dos problemas com adição a drogas por que Dazai estava passando na época. Mesmo assim, como era um dos indicados, é convidado a escrever um conto para o jornal que organizava o prêmio; mas ele não usa esse dinheiro para quitar suas dívidas, gastando-o em bebida e festas.

O ano de 1936 marca, além da publicação de *Bannen*, o abandono definitivo da faculdade. Dazai, no entanto, não usa o tempo livre para escrever, não arranja um emprego e segue dependendo do dinheiro da família. A tuberculose o afligia e o vício em narcóticos ainda não tinha sido curado. Parentes e amigos o convencem a se internar de novo para tratar a adição, mas ele se sente traído, ao descobrir que foi internado em um hospital psiquiátrico. Quando deixa o hospital, escreve “*Human Lost*”, conto em que relata esse período conturbado de sua vida.

No ano seguinte, descobre que foi traído por Hatsuyo durante sua internação. Os dois acabam discutindo e Dazai a convence a se suicidar junto com ele. Os dois sobrevivem a essa nova tentativa frustrada, mas acabam se separando. Essa experiência é recontada em “*Ubasute*”, de 1938, primeira obra que publica em um longo tempo. Através de Ibuse Masuji, e a pedido de sua própria família, casa-se por *omiai*¹⁰, no início de 1939, com Michiko Ishihara. Esse período marca uma atitude menos negativa em seus escritos. Dazai escreve, por exemplo, “*Fugaku Hyakkei*”, em que o autor se retrata de forma mais humana e menos como um monstro.

Esse é um período mais fértil e estável, em que escreve também “*Ôgon Fûkei*” e “*Joseito*”, contos publicados em 1939 e que também foram premiados. Esse reconhecimento leva Dazai a alguma fama, e ele passa a dar palestras em universidades pelo Japão. É o ponto alto de sua carreira — e discute-se que isso talvez tenha a ver com o período da Segunda Guerra no Japão¹¹ (KEENE, 1998). Dazai, que sempre sofrera ao se sentir isolado da sociedade, percebe como todo o país estava sendo afetado pelo grande conflito, e isso lhe confere alguma liberdade na hora de expressar seus sentimentos. Durante toda a guerra,

¹⁰ お見合い, casamento arranjado, tradição japonesa em que dois desconhecidos são apresentados com objetivo de considerarem a possibilidade de casamento.

¹¹ 1941–1945.

apesar de alguma interferência da censura, Dazai teve, ao contrário de outros autores japoneses, pouco interesse em falar de política em suas obras.

No início dos anos 1940, o autor parece buscar outras inspirações para suas obras, fazendo muitas versões de histórias consagradas. “*Kakekomi Uttae*”, de 1940, descreve a defesa de Judas perante um tribunal; “*Hashire, Merosu!*”, do mesmo ano, é baseado em uma história grega; “*Onna no Kettô*”, também do mesmo ano, é sua versão para uma história alemã de Herbert Eulenberg¹². Faz também uma adaptação teatral de **Hamlet**, *Shin Hamuretto*, em 1941. Também nesse ano, Dazai é chamado para a guerra, como repórter, mas sua doença acaba fazendo com que não seja admitido. Ainda assim, a guerra passa a fazer parte de vários de seus textos do período, ainda que como pano de fundo e sem tomada de posição. Dazai parece se importar mais em descrever como a guerra afeta as pessoas do que com as implicações políticas que o conflito possa ter; acha que as dificuldades por que passava o Japão deveriam despertar um dever moral no seu povo, criando expectativas de melhoras para o futuro (KEENE, 1998).

Em 1943, seu conto “*Udaijin Sanetomo*”, recontando a história de um xogum do período Kamakura, baseado na crônica histórica *Azuma Kagami*, é criticado por alguns, e Dazai é acusado de não ser patriótico; uma segunda história tem sua publicação proibida. Alguns contos foram banidos nesse período, mas a maioria foi publicada e bem recebida, contribuindo para a sua fama. Submeteu uma história para publicação, que foi rejeitada; dois anos depois, retrabalhada, foi publicada com o nome de “*Pandora no Hako*” (1945). Escreve, em 1944, “*Tsugaru*”, a pedido de uma editora que estava publicando textos sobre autores voltando às regiões onde tinham nascido. Dazai, que há anos não voltava à sua terra natal, deixou no texto, além de descrições sobre a região e seus habitantes, várias impressões ambivalentes sobre si mesmo e sua relação com sua família.

Em 1945, publica duas adaptações de histórias tradicionais japonesas, *Shinkaku Shokoku Banashi* e *Otogizôshi*. A primeira obra é uma tradução para o japonês moderno de histórias de Ihara Saikaku¹³, em que a identificação do autor com os problemas das personagens parece bem clara. A segunda traz versões de quatro fábulas populares

¹² Herbert Eulenberg (1876–1949). Autor alemão. A história em questão é “*Ein Frauenzweikampf*”, publicada na coletânea *Sonderbare Geschichten*, de 1910. Esse conto foi traduzido do alemão por Mori Ôgai. Vide referências.

¹³ Ihara Saikaku (井原西鶴, 1642–1693). Autor de *Kôshoku Ichidai Onna* (好色一代女, “A Vida da Mulher Lasciva”, 1686) e *Nanshoku Ookagami* (男色大鑑, “O Grande Espelho do Amor entre Homens”, 1697).

japonesas¹⁴, originalmente escritas para sua filha, durante os bombardeios, em que os personagens clássicos trazem claramente as características mais representativas de Dazai. Escreve também “*Sekibetsu*”, por encomenda de uma associação literária nacionalista, para exaltar princípios da Conferência da Grande Ásia Oriental¹⁵ — no fundo, uma propaganda do Japão Imperial. Dazai, que normalmente evitava falar de política em suas obras, submete o conto por necessidade financeira. O texto narra a visita do escritor chinês Lu Xun¹⁶ ao Japão e seu encanto com o país. Na apresentação do romance, Dazai sustenta que, apesar de ser um trabalho feito por encomenda, teve liberdade total para escrever. Além disso, afirma que teria escrito uma história sobre Lu Xun eventualmente, mesmo sem a encomenda.

É no período do pós-guerra que Dazai retorna ao pessimismo e autocrítica do início da carreira. Contrariando suas expectativas, a guerra não tinha despertado no povo japonês nenhum senso de justiça social ou dever moral. Para ele, era como se a experiência do conflito houvesse sido em vão, pois ele acreditava que a guerra deveria ter promovido uma nova consciência social. Em 1946, volta ao alcoolismo e escreve uma peça, *Fuyu no Hanabi*, mas os ensaios são interrompidos pelas forças de ocupação antes da estreia. Ao longo de 1947, escreve o romance **Pôr do Sol**, que veio a se tornar sua obra mais popular. Baseado nos diários de Ôta Shizuko, sua amante à época, o texto possui diversos aspectos autobiográficos, tratados pelos olhos de uma narradora mulher¹⁷. A mesma estratégia narrativa é usada em “*Osan*” e “*Viyon no Tsuma*”, contos anteriores do mesmo ano.

Pôr do Sol conta a história de Kazuko, a narradora. Ela pertence a uma família da aristocracia que, na época da história, já não tinha dinheiro e precisava lidar com essa nova situação¹⁸. O romance tem seu nome em referência à bandeira do Japão, que representa um

¹⁴ “*Kobutori*” (癩取り, “Retirada do calombo”), “*Urajima-san*” (浦島さん, “Senhor Urajima”), “*Kachikachi Yama*” (カチカチ山, “A Montanha Crepitante”) e “*Shitagiri Suzume*” (舌切雀, “O Pardal da Língua Cortada”).

¹⁵ 大東亜会議, *Daitôkaigi*. Também chamada de Conferência de Tóquio, foi uma reunião internacional sediada na capital japonesa em novembro de 1943. Com representantes das Filipinas, da Tailândia, da Índia, da Birmânia e de territórios da China (à época, dividida em diversas zonas independentes), o evento tinha o objetivo de fortalecer relações pan-asiáticas contra a influência e o imperialismo ocidental. O Império Japonês utilizou o evento como forma de se colocar no papel de líder nesse contexto.

¹⁶ Lu Xun (鲁迅, 1881–1936). Escritor chinês, autor de 故事新編 (*Gù shì xīn biān*, “Nova Edição de Contos Antigos”, de 1935) e 野草 (*Yě zǎo*, “Gramma Selvagem”, de 1927). Ensaísta, Lu Xun é também autor de 中國小說史略 (*Zhōngguó xiǎo shuō shǐ lüè*, “Breve História da Ficção Chinesa”), um importante estudo da literatura da China. De origem humilde, sua literatura retrata a vida do povo chinês e reflete seus ideais socialistas. Mudou-se para o Japão para estudar medicina, período que Dazai ficcionaliza nesse romance.

¹⁷ A questão das narradoras mulheres na obra de Dazai será discutida nos capítulos seguintes.

¹⁸ Sinopse de **Pôr do Sol**. Kazuko mora com sua mãe doente e nota a decadência de sua família. Sua mãe — para ela, a última aristocrata do Japão — tem um refinamento que já se perdeu nela e em seu irmão, Naoji. Não tendo mais dinheiro para se manterem em Tóquio, a família deixa a casa da capital e vai morar no interior. Lá,

sol, e utiliza a imagem do sol em declínio como metáfora de base para o retrato da aristocracia da época visto do ponto de vista da família de Kazuko. Essa ideia de declínio é tão forte no romance que *shayô* é até hoje uma palavra utilizada em japonês para se referir à decadência de algo¹⁹. Como se disse, o romance foi baseado nos diários de uma amante de Dazai, o que nos permite concluir que Uehara seria um personagem identificado com o próprio autor, pois, como ele, era escritor, tinha uma vida boêmia e traía sua esposa. Por outro lado, o outro homem da história, Naoji, também tem características em comum com Dazai: sua sensação de não pertencer ao mundo, seu desprezo pela mentira e hipocrisia da sociedade, sua aversão à classe nobre à qual pertence e, por fim, seu suicídio. Essa estratégia de ver os personagens baseados no autor pelos olhos de uma narradora-personagem feminina é também uma característica da narrativa de “A Mulher de Villon”, que será mais elaborada no Capítulo 4. Em **Pôr do Sol**, no entanto, Kazuko, apesar de aparentemente baseada na amante de Dazai, também reflete algumas das características do autor, como o desprezo pelas convenções sociais e a importância que dá a ideias e imagens do cristianismo, evidente nas diversas referências bíblicas que faz ao longo do texto. É um romance que alcança um alto grau de sofisticação,

em que o autor se utiliza de vários elementos em sua composição, mesclando, na obra, uma síntese de sua vida e de seus pensamentos pessoais por meio de diferentes formas narrativas e criando uma intertextualidade entre obras japonesas e ocidentais na história das quatro personagens principais, como apelo para uma nova vida da protagonista e da prosa de ficção japonesa em um novo tempo (NAGAE, 2005, p. 5).

Em 1947, enquanto a saúde de Dazai piora, ele passa a ser cada vez mais reconhecido pela crítica e pelo público, devido ao sucesso de **Pôr do Sol**. É requisitado por diversas editoras que desejavam publicar seus textos, passando a ter um fluxo frequente de trabalho. Sofre uma *overdose* acidental de sonífero, que acaba piorando ainda mais sua condição. Em

Kazuko começa a trabalhar no campo. Naoji volta da guerra traumatizado e viciado em ópio; nos diários dele, a irmã descobre a forma desconexa com que ele reclama do mundo. Naoji sai para beber toda noite e se torna amigo de Uehara, um escritor casado e boêmio, por quem Kazuko fora apaixonada. Ela ainda nutre sentimentos por ele e resolve virar sua amante. No entanto, a situação de saúde da mãe não permite que ela persiga esse objetivo. Quando a mãe morre, Kazuko vira amante de Uehara. Alguns anos depois, Naoji se mata e deixa uma carta à irmã, em que explica sua angústia por ser parte da classe nobre decadente. Kazuko resolve se separar de Uehara, deixando para ele uma última carta, em que revela que está grávida dele e pretende cuidar sozinha do filho, desafiando as convenções sociais da época.

¹⁹ Em palavras como, por exemplo, *shayôzoku*, definida de tal forma: “Família pôr do sol (palavra criada a partir do romance **Pôr do Sol**, de Dazai Osamu). A classe alta enfraquecida por não conseguir acompanhar a mudança dos tempos” [しゃようぞく : ②【斜陽族】〔治太宰の小説「斜陽」からできた語〕 時勢の変化についてゆけずに衰えた上流階級] (MATSUMURA, 2008, s/p).

1948, viaja com uma segunda amante, Yamasaki Tomie, por dois meses, durante os quais sofre uma hemorragia pulmonar e escreve **Declínio de um homem**.

Esse romance, talvez sua obra essencial, apresenta evidentes traços autobiográficos, ainda que exagerados ou ficcionalizados. Conta a história de Yôzô Ôba, por meio de seus cadernos, diários em que o personagem registra suas impressões e relatos de cenas do seu cotidiano²⁰. As similaridades entre Yôzô e Dazai são inúmeras, mas é imprescindível um conhecimento do leitor sobre a vida do autor para a apreciação desse aspecto da narrativa. Dazai troca a sua vontade de virar escritor pela vontade de Yôzô de virar desenhista, mas a tendência do autor ao autobiografismo se mantém e está refletida no hábito do personagem de fazer autorretratos. Sobreviver ao duplo suicídio (e o sentimento de culpa por isso) é um elemento da vida de Dazai, que o descreveu também em outras obras (KEENE, 1998). Além disso, tentativas falhas de suicídio com o uso de remédios são comuns entre autor e personagem, assim como diversos outros acontecimentos ou sentimentos ao longo da narrativa. No entanto, os fatos narrativos ficcionalizados também são importantes — ou, pelo menos, é importante notar que, ainda que seja uma obra bem mais autobiográfica do que as anteriores, Dazai não abandonou seu hábito de criar em cima da realidade. Esses aspectos autobiográficos também estão presentes, ainda que não em primeira pessoa, em “A Mulher de Villon”, no personagem Ootani, uma representação do autor. Esse aspecto será discutido mais profundamente no Capítulo 4.

Declínio de um homem é uma obra confessional, e seu intento é menos causar compaixão do que desprezo do leitor pelo narrador. Por outro lado, é importante notar como a

²⁰ Sinopse de **Declínio de um Homem**. Yôzô Ôba narra sua história em três cadernos, cada um focado em uma parte de sua vida. Quando criança, ele se sente alienado das pessoas à sua volta; não se sente à vontade na família e não consegue entender seus colegas de escola. Recorre a palhaçadas para disfarçar essa sensação, e consegue estabelecer algumas relações sociais. Na escola, sua fachada cômica lhe rende certa popularidade, junto com um medo de ter seu artifício descoberto. Força uma amizade com um colega que não se deixa enganar por seus truques, mas seu objetivo é convencê-lo a não revelar seu truque aos outros. Entra na faculdade no curso de artes, contra a vontade de seu pai; no entanto, não se dedica aos estudos, gastando seu tempo e dinheiro com bebidas, drogas e prostitutas. Em uma dessas noites, conhece uma mulher casada e, depois de passarem uma noite juntos, resolvem os dois se matar; quando apenas a mulher morre, Yôzô fica com um forte sentimento de culpa. Expulso da universidade, tenta endireitar sua vida, mas acaba não conseguindo e volta a beber. Interessa-se por uma jovem jornalista, que o pede para parar de beber; ele aceita e se emprega como cartunista de um jornal, tendo por um breve tempo uma vida mais normal. Mas, um dia, reencontra um colega da faculdade, que o leva novamente para um comportamento desregrado. Volta ao álcool e vicia-se em morfina, precisando ser internado em uma instituição. Sua história termina depois de ser liberado, quando ele se muda para o interior. A história termina com um Yôzô conformado e apático, ainda claramente viciado e sem possibilidade de salvação. No livro, os cadernos de Yôzô são introduzidos com um prólogo, em que um narrador descreve três fotografias de Yôzô, cada uma sendo uma representação de cada caderno. O mesmo homem volta à narração no epílogo, em que explica como recebera esses cadernos e fotos. Esse narrador vai atrás de uma antiga conhecida de Yôzô, que nos revela que, para ela, ele era um anjo.

estrutura do romance, com um narrador que apresenta os cadernos escritos pelo personagem, nos dá uma nova chave de interpretação da história: a única personagem com uma visão mais distante e objetiva de Yôzô que ouvimos na narrativa revela que ele era uma boa pessoa; assim, as impressões do narrador dos cadernos sobre si mesmo são colocadas em uma atmosfera de dúvida: seria um narrador confiável? Depois dela, não haveria mais necessidade para Dazai escrever mais uma versão de sua autobiografia (KEENE, 1998). É seu último trabalho completo. Junto com ele, ele estava também escrevendo *Guddo Bai* (“Tchau”), obra que fica incompleta: logo após a publicação da primeira parte de **Declínio de um homem**, em junho de 1948, Dazai e Tomie deixam um bilhete de despedida e se matam, jogando-se em um rio. São encontrados dias depois, no que seria o aniversário de 39 anos do autor.

Em sua curta carreira, Dazai retratou por diversas vezes aspectos de sua vida que o incomodavam, expondo seus pecados e seu desespero em relação à vida. Personalidade ambígua, o autor causou um forte impacto na cena literária da época, e ainda é muito popular até hoje. No capítulo seguinte, vamos delinear os aspectos da literatura japonesa da época que mais influenciaram sua obra, trazendo conceitos, movimentos e autores que ajudaram em sua formação.

3 CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO

Para entendermos melhor a literatura de Dazai Osamu, é preciso inseri-la no complexo contexto histórico e literário do Japão na primeira metade do século XX, um período de muitas mudanças no âmbito social, cultural e político. Esses foram anos de modernização e ocidentalização no país, com consequências para a literatura e cultura japonesa até hoje.

Antes de discorrer diretamente sobre o pós-guerra, pretendo recuperar de forma esquemática as origens de alguns aspectos culturais e sociais da história japonesa desse período. Depois de um período de 260 anos, em que o país esteve fechado para o Ocidente, durante a era Edo (1603–1868), a abertura do Japão se deu com uma guerra civil, que passou o poder do xogum para o imperador, iniciando o período Meiji (1868–1912). Essa abertura e a guerra civil que levou a ela foram resultado da chegada dos Navios Negros do Comandante Perry, que, representando o governo dos Estados Unidos, apontou os canhões de sua armada para a costa japonesa, forçando o país a se abrir. Assim, é sob essa carga negativa que o Japão se abre para o Ocidente, e isso, ferindo o orgulho japonês, rege grande parte do espírito e das políticas desse período.

Para se igualar diplomática e militarmente às grandes potências, manter sua soberania e se livrar dos acordos injustos impostos pelos países ocidentais, o Japão precisava se modernizar. A modernização científica e tecnológica tinha de superar, em curto tempo, os 260 anos de (percebido) atraso em relação a esses países. Por isso, vários japoneses foram mandados para a Europa, de onde deviam trazer de volta novos conhecimentos; e europeus foram trazidos ao Japão com o mesmo intuito de instrução e desenvolvimento. Houve também uma modernização do exército japonês, e isso, junto a uma mudança na política externa do país, desencadeou algumas guerras imperialistas, tanto contra a China (1894–1895) como contra a Rússia (1904–1905), ambas de vitória japonesa. Delegações diplomáticas foram enviadas à Europa e aos Estados Unidos. O crescimento e a industrialização levaram ao surgimento de um proletariado e de uma consciência da classe trabalhadora, em ressonância com a expansão do marxismo vindo da Europa.

Embora algumas dessas transformações tenham resultado de um processo de ocidentalização, grande parte da tradição e cultura japonesa se manteve — em especial, no que diz respeito à figura do imperador. As maiores reformas desse período — a abolição do antigo e tradicional sistema de classes e a criação do parlamento — deram mais liberdade e autonomia ao povo, mas esse ainda assim não foi um período de democracia plena, pois o

imperador tinha mais poder do que os representantes eleitos e, por ter assumido muito jovem, era aconselhado pelos oligarcas das elites tradicionais.

Em relação à literatura, esse foi um período de florescimento, em grande parte pelo contato com obras europeias dos dois séculos anteriores, desconhecidas até então dos japoneses. Graças àqueles que haviam estudado no exterior e estavam agora voltando (entre eles, nesse período, destacam-se Mori Ôgai²¹ e Natsume Sôseki²²), diversos autores e movimentos foram traduzidos e passaram a ser mais lidos e conhecidos. Movimentos como o romantismo (em especial na sua adoção do romance como gênero central) e o realismo (principalmente como estilo de narração) levaram autores japoneses a escreverem de formas bem diferentes do que vinha sendo feito até então. Com a modernização da imprensa, publicam-se mais livros e aumenta a demanda por literatura, surgindo, também nessa época, alguns círculos de movimentos literários, compartilhando ideias e discutindo conceitos ligados à maneira como cada um pensava a literatura. Desse período, é importante falarmos especificamente do naturalismo.

O naturalismo japonês, surgido no fim da era Meiji, teve seu auge entre 1906 e 1909, após a vitória na Guerra Russo-Japonesa. Ainda que receba seu nome do movimento europeu e tenha adotado como guia autores como Zola e Maupassant (mas também Turguêniev e Flaubert²³), os textos do naturalismo japonês são bem diferentes da típica obra naturalista (KEENE, 1998), em especial com relação ao conteúdo. A objetividade científica e positivista que caracteriza a escola de Zola abre espaço, no naturalismo japonês, para uma honestidade crua e reveladora, que se afasta da ficção, expondo de forma absolutamente confessional aspectos da vida real do autor. A preocupação é menos com a sociedade e mais com a exposição aberta da experiência pessoal do personagem principal, sempre identificado como o autor. Esse autorretrato era, na maioria das vezes, negativo, desprezando ou mostrando pena de si mesmo, desdenhando de suas próprias ações, na figura de um personagem autobiográfico que revelava o trágico de sua vida. Por outro lado, pouco na forma nos aponta para esse traço não ficcional, e, mesmo no conteúdo, o leitor dependeria de um conhecimento da vida pessoal do autor para chegar a essa conclusão (NAGAE, 2005).

²¹ Mori Ôgai (森鷗外, 1862–1922). Autor de **Vita Sexualis** (2014; edição japonesa de 1909) e **Ganso Selvagem** (2010; edição japonesa de 1913).

²² Natsume Sôseki (夏目漱石, 1867–1916). Autor de **O Portal** (2014; edição japonesa de 1910) e **Sanshiro** (2013; edição japonesa de 1908).

²³ Ainda que Flaubert e Turguêniev sejam classificados, em um contexto europeu, como realistas, esses autores tiveram também um impacto literário importante em outros movimentos, como o naturalismo.

Isso se dá devido à forma preferencial da narrativa do naturalismo japonês, o chamado **romance do eu**, ou *shishôsetsu*²⁴. Tipo de texto autobiográfico com o mínimo possível de toques ficcionais, o romance do eu é um gênero que, em suas diferentes correntes, explora os sentimentos e eventos da vida de um personagem, em geral um narrador sem nome em primeira pessoa (“*boku*”) identificado com a figura do autor. Denota um texto não ficcional, que exige do leitor certo conhecimento da vida do autor para interpretar a narrativa, que é construída para mostrar de forma autêntica a realidade.

Ainda que nem sempre denotando um romance no sentido do gênero europeu, essa forma de narrar, de difícil definição, mas inegável importância dentro da literatura japonesa, recebeu o nome de “romance do eu” no Ocidente por conta da complexidade da palavra *shôsetsu*²⁵, que indica uma narrativa em prosa, independente de sua extensão ou de ser ficção ou não ficção — ou seja, há romances do eu que são romances, mas também há contos ou novelas que pertencem à forma. Embora o *shishôsetsu* tenha se desenvolvido como gênero em um momento posterior ao do auge do naturalismo (mas por vezes por meio de romances de tendência naturalista), e embora muito se discorde em relação a qual seria a obra inaugural do romance do eu, é incontestável que seu surgimento inicial foi nesse movimento, com autores como Shimazaki Tôson²⁶ ou Tayama Katai²⁷ (NAGAE, 2005).

O naturalismo manteve sua hegemonia durante dois ou três anos, e, em reação a ela, tanto autores isolados (como Mori Ôgai e Natsume Sôseki) quanto movimentos literários (como Tanbi²⁸ e Shirakaba²⁹) passaram a escrever de forma antinaturalista. No entanto, pode-se perceber, nas críticas que essas correntes opostas ao naturalismo faziam a ele, uma

²⁴ 私小説, *shishôsetsu* ou *watakushishôsetsu*. 私 pode significar tanto “privado” quanto ser uma forma de se referir à primeira pessoa. 小説 denota uma forma de narrativa moderna, em contraste às narrativas clássicas, como 物語 (*monogatari*) ou 説話 (*setsuwa*).

²⁵ 小説, *shôsetsu*. Pode ser traduzido mais literalmente como “pequena história” e denota uma narrativa ficcional em prosa, independente de sua extensão. É comumente traduzido por romance, no sentido do gênero ocidental, mas, em japonês, é utilizado para várias obras narrativas, como contos, novelas ou narrativas (não ficcionais) autobiográficas.

²⁶ Shimazaki Tôson (島崎藤村, 1872–1943). Autor de *Hakai* (破戒, “Quebra de um mandamento”, 1906).

²⁷ Tayama Katai (田山花袋, 1872–1930). Autor de *Futon* (蒲団, “Cobertor”, 1907).

²⁸ Movimento Tanbi (耽美; de 耽, “saciedade” ou “satisfação”, e 美, “beleza”), movimento literário que propunha a busca pela beleza através da literatura, valorizando menos as questões morais, muitas vezes sequer abordadas, para dar maior foco à satisfação estética. Seus autores mais representativos foram, ao menos no início de suas carreiras literárias, Tanizaki Jun’ichirô (谷崎潤一郎, 1886–1965) e Nagai Kafû (永井荷風, 1879–1959).

²⁹ Movimento Shirakaba (白樺, “bétula-branca japonesa”), um movimento literário de preceitos idealistas, humanistas e individualistas, interessado em espalhar influências da arte e filosofia ocidental pelo Japão. Seus autores mais representativos foram Mushanokôji Saneatsu (武者小路実篤, 1885–1976) e Shiga Naoya (志賀直哉, 1883–1971). É um movimento que contribuiu para a formação do romance do eu e será mais tratado adiante.

continuação das próprias tendências naturalistas, como a ideia do homem escravo de suas paixões (Tanbi) ou da representação do autor como salvador do mundo (Shirakaba). As duas tendências não divergem muito uma da outra, exatamente porque partiam do mesmo princípio: as concepções naturalistas (NAGAE, 2005).

O período Taishô (1912–1926), que se segue ao Meiji, foi mais democrático e de grande efervescência política. Os representantes eleitos pelo povo passam para uma posição mais central no governo. Houve mais abertura e esforços de modernização. Culturalmente, também foi um período de ocidentalização, com a abertura de cafés no estilo europeu, a publicação de revistas de circulação em massa e o surgimento de diversos círculos literários. O relativo autoritarismo do período Meiji foi substituído por um liberalismo político e democrático, conhecido como “Democracia Taishô”³⁰. Por outro lado, foi um período de certa instabilidade política, com greves e organização da força sindical, em geral aliada ao movimento proletário e socialista. Marca também o início da luta pelo sufrágio feminino. Nessa época aconteceram as chamadas “revoltas do arroz”³¹, muitas lideradas por mulheres — uma reação à alta do preço do produto que, com o fim da Primeira Guerra, passou a ser exportado para a Europa em detrimento do consumo interno.

No entanto, mais para o fim desse período de muitas mudanças políticas e sociais, o governo começa uma perseguição maior a ativistas políticos, em especial aos ligados ao comunismo, e muitos seriam presos e nunca mais vistos — o que só piorou com a Lei de Preservação da Paz, de 1925³², que pôs um fim a esse período de florescimento da democracia japonesa. Esse é um dos fatores que contribuiu para o surgimento do fascismo militarista e autoritário do período seguinte.

Especificamente na literatura, vê-se, a partir de 1912, “uma coexistência ou quase fusão das várias correntes na literatura” (NAGAE, 2005, p. 9), de modo que a diferença entre autores passa a ser mais creditada à individualidade de cada um do que à corrente a que pertenciam. Ainda assim, entre 1912 e 1925, diversas obras naturalistas ainda foram lançadas, sendo certamente uma tendência muito forte, mesmo depois de o movimento em si ter-se encerrado. O romance do eu seguia sendo o gênero preferencial e, com isso, se expandiu, com importantes obras sendo escritas nessa forma, mesmo depois de 1925 (NAGAE, 2005). É um

³⁰ 大正デモクラシー, *Taishô Demokurashii*.

³¹ 米騒動, *komesôdô*.

³² 治安維持法, *chian'ijihô*. Lei que proibia revolta ou conspiração contra o *kokutai* (国体), a identidade nacional, efetivamente criminalizando ideologias como o socialismo, o comunismo, ou qualquer outra que propusesse a alteração da ordem social, que deveria ser centrada no imperador.

período de contraste entre os movimentos do neossensorialismo³³, da literatura proletária³⁴ e Shirakaba.

O grupo Shirakaba era formado por jovens idealistas de uma elite aristocrática que, interessados em Tolstói, mas também em pintores impressionistas, queriam que suas obras fossem um instrumento de promoção da literatura e da sociedade. O ideal da sua literatura era também a expressão do eu — não da forma confessional e pejorativa dos autores naturalistas, mas de uma forma orgulhosa e afirmativa que lhes era própria, como se o ato de escrever sobre si para os outros fosse um presente para a humanidade (KEENE, 1998; NAGAE, 2005).

Ironicamente, o mais importante autor do grupo Shirakaba foi justamente o que mais fugia do estilo do resto do grupo. Shiga Naoya³⁵ escreveu contos, novelas e um romance, todos relatando de forma fiel momentos e aspectos de sua própria vida, usando o gênero do *shishôsetsu*. Foi ele, mais do que os naturalistas Tôson ou Katai, o escritor que, por meio de seus diversos discípulos, maior impacto teve na forma que o romance do eu assumiria subsequentemente (KEENE, 1998). Seu texto narra cenas de sua vida e revela seus sentimentos de forma natural, direta e honesta. Seu estilo, que se desdobraria no romance introspectivo (uma forma do romance do eu), foi muito emulado por outros autores quando queriam escrever sobre si mesmos (KEENE, 1998; NAGAE, 2005).

Por outro lado, não devemos esquecer que a tendência à expressão de sentimentos individuais de forma subjetiva e realista desenvolvida no romance do eu não se deve apenas à influência da literatura estrangeira. Ainda que o romance naturalista europeu tenha influenciado a busca pelo não ficcional, o romance do eu tem suas origens em um modo tradicional de expressão muito antigo no contexto da literatura japonesa. Desde o século X, pelo menos, existe em japonês um gênero textual, o *nikki* ou diário³⁶, que faz uso da prosa em

³³ Neossensorialismo (新感覚派, *shinkankakuha*). Movimento literário japonês ligado ao modernismo e às vanguardas artísticas. Valorizava as sensações e percepções subjetivas em detrimento de uma descrição superficial na narrativa. Kawabata Yasunari (川端康成, 1899–1972) e Yokomitsu Riichi (横光利一, 1898–1947) são seus autores mais representativos.

³⁴ Literatura proletária (プロレタリア文学, *puroretaria bungaku*). Movimento literário ligado ao movimento socialista que se propunha a narrar as dificuldades da vida dos trabalhadores. Entre seus autores figuram Kobayashi Takiji (小林多喜二, 1903–1933) e Hayama Yoshiki (葉山嘉樹, 1894–1945).

³⁵ Shiga Naoya (志賀直哉, 1883–1971). Autor de **Trajatória em noite escura** (2011; edição japonesa de 1921) e **Wakai** (和解, “Reconciliação”, 1917).

³⁶ Diário é a tradução mais comum da palavra *nikki* (日記). Como gênero, também é conhecido como “diário literário feminino” ou “diário poético”. Gênero mais livre, pode incluir memórias de histórias, expressão de sentimentos, composição de poemas, exposição de pensamentos, entre outros, não necessariamente de forma cronológica, “sendo algo como um gênero intermediário entre as memórias, o relato/testemunho e o diário propriamente dito” (CUNHA, 2016, p. 53). Subjetivo, introspectivo e pessoal, eram escritos em partes, trocadas entre as damas da corte para leitura e cópia de trechos. Estabelece-se em oposição ao tradicional

primeira pessoa. As grandes autoras (quase todas mulheres) da era Heian (794–1185) são principalmente conhecidas por seus diários (NAGAE, 2005) — entre eles, o *Tosa Nikki*³⁷ (do qual falarei mais adiante), o *Kagerô Nikki*³⁸, o *Murasaki Shikibu Nikki*³⁹ e o *Sarashina Nikki*⁴⁰.

Em relação ao diário como gênero, é importante destacar que a expressão de si mesmo para si mesmo no diário é tornada pública em forma de literatura; há aqui muito da veia confessional (naturalista), da veia subjetiva (Shirakaba) e da veia poética do romance do eu. Também o *zuihitsu*⁴¹, tipo de ensaio livre, é um gênero que dá destaque à sensibilidade e à franqueza, com forma fluida, supostamente espontânea. **O Livro de Travesseiro**⁴², de Sei Shônagon, e obras posteriores, como o *Tsurezuregusa*⁴³, do Monge Kenkô, e o *Hojôki*⁴⁴, de Kamo no Chômei, são exemplos desse gênero, que se aproxima de alguns autores do romance do eu (NAGAE, 2005).

O termo “romance do eu” só passou a ser empregado no início dos anos 1920, mas descrevia uma tendência que vinha aparecendo no Japão há já algum tempo. Com a evolução do gênero e da própria crítica literária sobre o gênero, ele foi dividido em algumas correntes, designando-se, a cada uma, autores e obras com características comuns. De forma resumida, há uma corrente de tradição naturalista, mais cruamente confessional, brutal e autocrítica, em que o autor expõe suas falhas, pecados e depravações sem medo do que a sociedade poderia

diário público, “que seguia o modelo chinês clássico e tinha a forma de um registro de eventos e acontecimentos da Corte” (CUNHA, 2016, p. 53).

³⁷ 土佐日記, “Diário de Tosa”, escrito por Ki no Tsurayuki (870–945) em 935.

³⁸ 蜻蛉日記, “Diário da Efemérida”, escrito pela mãe de Fujiwara no Michitsuna (935–995) em 974.

³⁹ 紫式部日記, “Diário de Murasaki Shikibu”, escrito por Murasaki Shikibu (973?–1014?) entre 1008 e 1010. Murasaki também é autora de **O Romance do Genji** (2008, edição portuguesa; original escrito entre 1005 e 1014).

⁴⁰ 更級日記, “Diário de Sarashina”, escrito pela filha de Sugawara no Takasue (1008–1059) entre 1020 e 1059.

⁴¹ 隨筆, seguir o pincel, ao correr do pincel. Pela liberdade formal e fluidez do texto, é um gênero difícil de se definir, já que tem “por pressuposto (...) uma ausência de plano ou desígnio” (CUNHA, 2016, p. 30). O autor escreve o que vem à cabeça quase como em fluxo de consciência, sem dar muita importância à forma, misturando tipos diferentes de texto. É um gênero que permite a exposição de temas, cenas, sentimentos ou pensamentos, além da apresentação de poesias, crônicas históricas e reflexões religiosas. A obra de Sei Shônagon, apesar de ser comumente referida como inaugural no gênero, só foi classificada como *zuihitsu* séculos depois de sua morte (CUNHA, 2016).

⁴² 枕草子, *Makura no Sôshi*, de 1001, escrito por Sei Shônagon (清少納言, 965?–1025?). Traduzido no Brasil como **O Livro de Travesseiro** (2008) e **O Livro do Travesseiro** (2013).

⁴³ 徒然草, escrito entre 1330 e 1332 pelo Monge Kenkô (吉田兼好, 1284–1350). Traduzido para o português como **A arte de transformar o tempo fútil em tempo útil** (2001).

⁴⁴ 方丈記, escrito em 1212 por Kamo no Chômei (鴨長明, 1153?–1216). Traduzido para o português como *Hôjôki*, em 1984.

pensar. Aproxima-se mais de Katai e Tôson, e teria em Chikamatsu Shûkô⁴⁵ seu maior representante (KEENE, 1998). Outra corrente, mais próxima de Shiga Naoya, traz acontecimentos banais, incidentes cotidianos e cenas de uma vida regular, comentadas com uma visão pessoal e subjetiva, capaz de elevar tais experiências para o engrandecimento do autor ou leitor. A primeira seria a corrente da “autodestruição”; a segunda é a da “salvação” (KEENE, 1998, p. 513). Fora a literatura antiga, a expressão do eu de forma natural e honesta está presente em autores modernos que, apesar de adotarem a si mesmos como assunto e narrarem acontecimentos e sentimentos de sua vida, não escreveram, por mais estrita definição, romances do eu. É o caso de diversos autores, como Mori Ôgai, Natsume Sôseki, Nagai Kafû⁴⁶ e Tanizaki Jun’ichirô⁴⁷, entre outros, que falaram de si mesmos, mas com toques ficcionais, reimaginando situações, tomando eventos reais como pano de fundo, mas não necessariamente se mantendo presos à realidade (KEENE, 1998). Isso reforça a ideia de que esse modo de escrever é muito japonês em sua intenção, ainda que possa ser ocidental em sua execução.

O período Shôwa (1926–1989), que se seguiu ao período Taishô, foi o mais longo reinado consecutivo de um imperador na história do Japão; no entanto, aqui nos interessa abordar apenas até primeiros anos após a Segunda Guerra, já que Dazai Osamu se suicidou em 1948. Foi um período de extremo autoritarismo, militarismo, nacionalismo e fascismo no Japão. Como lembrado acima, a Lei de Preservação da Paz, do fim do período anterior, levou a um início do tolhimento das liberdades individuais. A censura se intensifica, assim como a xenofobia e a caça aos comunistas. Uma volta ao passado tradicional e à figura do imperador buscava reforçar a superioridade do povo japonês, numa tentativa de curar o orgulho ferido pela forma humilhante como o país fora forçosamente aberto ao Ocidente no fim da era Edo. Saindo da Liga das Nações (1919–1946), o Japão se alia à Itália fascista (1922–1943) e à Alemanha nazista (1933–1945). Incita diversos conflitos locais na China, pouco a pouco aumentando seus territórios no continente, e, em 1937, inicia uma grande invasão, com a segunda Guerra Sino-Japonesa. Em 1941, entra na Segunda Guerra ao lado do Eixo, atacando Pearl Harbor, entre outras bases no Pacífico. Isso acaba levando à lenta, mas inevitável,

⁴⁵ Chikamatsu Shûkô (近松秋江, 1876–1944). Autor de *Wakareta Tsuma* (別れた妻, “Minha ex-esposa”, serializado de 1910 a 1915).

⁴⁶ Nagai Kafû (永井荷風, 1879–1959). Autor de **Guerra de Gueixas** (2016, edição japonesa de 1918) e **Histórias da Outra Margem** (2013, edição japonesa de 1937).

⁴⁷ Tanizaki Jun’ichirô (谷崎潤一郎, 1886–1965). Autor de **As Irmãs Makioka** (2005, edição japonesa de 1948) e **Amor Insensato** (2004, edição japonesa de 1924).

derrota do Japão na Segunda Guerra, que terminou com as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki em agosto de 1945.

No mundo literário, é desse período a literatura *tenkô*⁴⁸. Após a morte brutal, em 1933, de Kobayashi Takiji, líder do movimento proletário, pelas mãos da polícia, muitos escritores dessa corrente passaram a renunciar ao comunismo e, pressionados, começaram a escrever obras que criticavam os ideais marxistas, ainda que sem convicção (KEENE, 1998). Posteriormente, muitos autores, em especial autores mais jovens, passaram a escrever literatura de guerra, exaltando vitórias e batalhas e o sacrifício em nome do país. Muitos deles o faziam por necessidade ou imposição do governo, e também sem convicção (KEENE, 1998). Com raras exceções, a literatura do período militarista não é de muito mérito, levando Keene a dizer que “era o pior estado da literatura japonesa desde o início da era Meiji” (KEENE, 1998, p. 965).

Com o fim da Guerra, há, quase que imediatamente, uma nova efervescência na literatura japonesa: autores que tinham parado de publicar voltam a fazê-lo, novos autores aparecem, novas revistas e novos movimentos literários são lançados. Após anos de censura em diferentes níveis desde a era Meiji, os autores japoneses podiam escrever livremente (ainda que, no início, houvesse a censura das forças de ocupação). Escritores comunistas renegam seus *tenkô*, voltando às suas convicções; autores que tinham exaltado a guerra passam a falar de suas atrocidades e do sofrimento do povo; e mesmo histórias de cunho mais erótico agora eram publicadas, o que seria impensável nos períodos anteriores. Alguns autores se ressentem de que essa liberdade tenha sido dada ao povo japonês não pelo seu governo, mas por uma força de ocupação após a derrota em uma guerra; mas a maioria se contentava em se expressar livremente de novo.

Dzai Osamu escreveu durante o período Shôwa e sua obra traz influências dos vários movimentos que estavam em evidência nessa época. Com obras como “*Omoide*” e **Declínio de um Homem**, ele certamente mostra, do início ao fim de sua carreira, uma aproximação do romance do eu. Vários de seus textos são narrados em primeira pessoa e falam de situações cotidianas, estratégia comum em obras do gênero. Ainda que ele ficcionalize alguns aspectos da narrativa, o que não é comum no romance do eu, a narrativa em si segue seus preceitos e,

⁴⁸ 転向, mudança ou conversão. Termo que se usa para designar o ato de converter-se de uma religião ou ideologia e demonstrar o abandono dos conceitos anteriormente defendidos. Nessa época, denota a saída em massa do partido comunista frente à repressão do estado na perseguição às ideologias consideradas antinacionalistas e as obras escritas por esses autores nesse período, que iam no sentido ideológico contrário das que eles tinham escrito até então.

para quem conhece a biografia do autor, fica evidente como os aspectos pessoais deram origem a cenas e personagens, sentimentos e opiniões⁴⁹.

A tendência naturalista aparece na obra de Dazai não só por sua aproximação com a corrente autodestrutiva do romance do eu, que tem inspiração em Tôson e Katai (KEENE, 1998). Diversas de suas obras têm fundo naturalista, tanto da corrente japonesa como da europeia. A expressão confessional, autocrítica e brutalmente honesta na admissão de seus erros é mais remanescente de obras tradicionalmente naturalistas japonesas; por outro lado, diversas de suas obras trazem, em seu centro, questões caras ao naturalismo europeu, como a ideia de que o personagem é moldado pelo seu meio e de que a formação de seu caráter reflete o momento histórico e o contexto cultural e social em que vivem (SILVA, 2008).

Parte da obra de Dazai, em especial a fase inicial, sofre influência da literatura proletária, e os ideais marxistas ficam claramente explícitos em diversos contos, mesmo adiante em sua carreira, depois de ter se separado desse movimento. Não apenas no pano de fundo de histórias, mas em citações de personagens, percebe-se a importância desses ideais para o autor — tanto nas falas de Kazuko, de **Pôr do Sol**, quanto nas de Yôzô, de **Declínio de um Homem**, por exemplo. Apesar dessa influência inicial, Dazai viria posteriormente a adotar uma postura crítica frente à literatura proletária (KEENE, 1998).

Mais tarde, quando a ocupação americana concedeu um maior grau de liberdade, autores *tenkô* puderam novamente retomar seus temas marxistas e passaram a criticar a guerra. Dazai, nessa época, fez o movimento contrário: apesar de seus textos que mostravam a ruína que a guerra trazia para o povo, ele fez questão de afirmar que nunca tinha sido contra o conflito, criticando o “oportunismo” desses autores (KEENE, 1998, p. 1050).

A vida de Dazai, retratada de forma honesta e confessional em diversas de suas obras, revela seus hábitos boêmios e sua busca constante pelo prazer sexual. Isso o aproxima à vertente libertina europeia, que propunha, na vida e na literatura, uma entrega total aos prazeres da vida, independente das convenções sociais. Ainda que Dazai claramente sentisse o peso das convenções sociais e morais na sociedade japonesa, ele nunca deixou de, por causa disso, viver da forma que queria e escrever abertamente sobre isso.

⁴⁹ Aqui há uma diferença sobre como a vida do autor é tratada nos estudos literários tradicionais do Ocidente e no Japão. A crítica europeia tende a ignorar mesmo influências mais diretas entre vida e obra do autor, enquanto a japonesa costuma buscar dados da biografia do autor para contextualizar sua obra. Há, também, com Dazai (e o *shishôsetsu* em geral) uma relação mais direta entre vida e obra que faz parte do gênero; a literatura e a biografia estão são muitas vezes reflexos uma da outra, diferente de uma cena ficcional com influência ou inspiração em um aspecto da biografia do autor.

Apesar do curto tempo de sua carreira (apenas doze anos separam o primeiro e o último livro publicado em vida), Dazai conseguiu estabelecer uma obra criativa e variada, que reflete suas opiniões, seus sentimentos e sua personalidade, ao mesmo tempo em que mostra o amplo escopo de suas influências e referências filosóficas e literárias. A seguir, analiso seu conto “A Mulher de Villon”, fazendo um resumo da história e uma análise sobre sua significância, para, em seguida, comentar sobre a minha tradução.

4 ANÁLISE DO CONTO

“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*⁵⁰, 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 parecia 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 perdoando 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

⁵⁰展望, “perspectiva”.

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, 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*⁵¹. 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),

⁵¹ 女性独白文, “monólogo feminino”.

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” (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*”⁵², 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

⁵² 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.

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 epicurismo⁵³ 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.

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

⁵³ 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.

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 se negligenciada por um marido alcoólatra, endividado e fracassado — representando uma crítica ao lado decadente do próprio autor.

No capítulo seguinte, apresento minha tradução do conto, iniciada no segundo semestre de 2015 e finalizada após duas fases de revisão. Na sequência, encontra-se a análise dessa tradução, desenvolvendo uma reflexão sobre os meus comentários durante uma leitura preliminar da versão final e questões pontuais em oito trechos específicos do texto.

5 TRADUÇÃO DO CONTO

A MULHER DE VILLON

Dazai Osamu⁵⁴
Tradução de Ariel Lara de Oliveira

I

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.

Ele acendeu a lâmpada do quarto ao lado e, com uma respiração forte e ofegante, começou a abrir as gavetas da escrivaninha e dos armários. Pelo arranhar das gavetas sendo abertas e fechadas, ele parecia estar procurando alguma coisa. Logo, ouvi um barulho como se ele tivesse caído sentado no tatame. Então, só o que eu conseguia ouvir era o seu grosseiro arfar. Sem saber o que estaria fazendo, falei, meio dormindo:

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

— Não, obrigado. — respondeu ele, com uma gentileza incomum. — E o menino? Ainda está com febre?— completou.

Isso também foi estranho. A criança iria completar três anos, mas, seja por desnutrição, pelo alcoolismo de meu marido ou por causa de uma virose, ele parecia menor que as crianças de dois anos da vizinhança. Além disso, só conseguia andar com passos ainda incertos e não sabia dizer nada além de balbucios, por mais que se esforçasse. Eu frequentemente pensava se não seria um problema na cabeça. Uma vez, ao levá-lo para a casa de banho e segurá-lo sem roupa em meus braços, pequeno, magro e feinho, fiquei tão triste que me desatei a chorar na frente de todos. Não fosse só isso, o menino ainda costumava ter problemas de estômago e

⁵⁴ DAZAI, O. “*Viyon no Tsuma*”. In: SEKINE, T. (Ed.). *Chikuma Nihon Bungaku Zenshû*, vol. 4. Tóquio: Chikuma, 1991 [1947]. p. 410–456.

febres, mas meu marido quase nunca estava em casa para me ajudar a cuidar dele. Nem sei direito o que pensava do próprio filho. Quando eu falava que o menino estava com febre, dizia "Sim, bom, não seria melhor levá-lo a um médico?" e, enrolando-se em seu casaco, saía apressado para algum lugar. Eu adoraria levar o menino a um médico, mas como nunca tinha o dinheiro para isso, não havia o que fazer a não ser me deitar com ele, acariciando sua cabeça até que dormisse.

No entanto, naquela noite, não sei bem porque, ele tinha sido estranhamente gentil e me perguntado da febre do menino. Em vez de me sentir feliz, tive um pressentimento ruim, um gelo me correndo pela espinha. Sem resposta e não tendo mais o que fazer, fiquei calada. Em pouco tempo, ouvia-se novamente apenas a respiração forte de meu marido.

— Com licença. — da porta de casa, veio a voz fina de uma mulher. Tremi como se houvessem jogado água gelada por todo meu corpo.

— Com licença, senhor Ootani. — disse a voz novamente, parecendo incomodada.

Ouvi a porta da entrada se abrindo.

— Senhor Ootani, poderia entrar?— chamou, desta vez claramente incomodada.

Meu marido finalmente pareceu ir até a entrada.

— O que que foi?—perguntou ele, hesitante, como se não quisesse que outras pessoas ouvissem.

— Não me venha com “O que que foi?”! — sussurrou a mulher. — Você tem uma casa bonita como essa e ainda assim precisa roubar dos outros por aí? Pare com essa brincadeira de mau gosto e me devolva o dinheiro. Se não, irei agora mesmo chamar a polícia.

— O que está dizendo? Não me desrespeite! O que vocês querem aqui? Vão embora! Se não forem, vou ser eu quem vai chamar a polícia.

— Mas o senhor é muito cara de pau. — surgiu então a voz de um homem. — Até parece que você não sabe o que estamos fazendo aqui! Nem deveria me surpreender, mas já passou dos limites. Roubar dinheiro dos outros, isso é demais, senhor Ootani. Com tudo o que o senhor nos fez passar até agora, eu e minha esposa! Não dá mais pra aguentar. Não pensava que o senhor chegaria a nos roubar. Não esperava isso nem do senhor.

— Isso é extorsão! — disse meu marido, em um tom irritado, ainda que sua voz tremesse. — É chantagem! Saiam daqui! Se têm alguma reclamação, falo com vocês amanhã.

— Mas que absurdo! O senhor é mesmo um ladrão! Vou ter é que chamar a polícia!

As palavras do homem vinham cobertas de um ódio tão forte que, novamente, tive calafrios por todo o corpo.

— Vá pro inferno!— gritou meu marido, mas sua voz já soava fraca e vazia.

Levantei-me e, vestindo um *haori*⁵⁵ por cima do pijama, fui até a entrada receber as duas visitas.

— Sejam bem vindos. — disse.

— Essa é a esposa?— disse o homem, mal inclinando a cabeça em minha direção, sequer esboçando um sorriso.

Ele aparentava mais de cinquenta anos, com uma cara redonda e um sobretudo que passava dos joelhos. Sua mulher, magra e pequena, devia ter uns quarenta anos e estava bem vestida.

— Desculpe pelo horário. — disse ela, igualmente sem sorrir.

Enquanto ela soltava um pouco seu xale e fazia uma reverência com a cabeça, meu marido rapidamente calçou as sandálias e tentou correr para fora de casa.

— 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.

— Ladrão!— gritou o homem, e saiu correndo atrás dele.

— Pare, por favor! — pedi, saindo descalça para segurar o homem. — Não faz sentido arriscar que alguém se machuque! Deixe-me resolver esse problema, por favor!

— Sim, querido, se acalme!— disse a mulher. — É um louco com uma faca! Não dá pra saber o que ele vai fazer!

— Que merda! Agora é com a polícia! Não posso aceitar isso!— murmurou o homem para si mesmo, olhando, impotente, a escuridão do lado de fora. Parecia que toda a força de seu corpo tinha se esgotado.

⁵⁵ *Haori*: Tipo de casaco tradicional japonês, usado aberto e por cima das vestes.

— Desculpem. — eu disse. — Entrem, por favor, e contem-me o que aconteceu — convidei, agachando-me e limpando os pés para entrar de volta em casa. — Talvez eu consiga ajudar, mas primeiro entrem, por favor, entrem. Desculpem pela sujeira desse lugar.

Os dois se olharam e, com um sutil menear de cabeça, concordaram.

— Não interessa o que diga, minha decisão já está tomada. — disse o homem, mas sua expressão já era outra. — Ainda assim, senhora Ootani, posso lhe contar brevemente os detalhes do que aconteceu até agora.

— Sim, por favor. Entre e conte, sem pressa.

— Bom, pressa, eu tenho. —ele respondeu, tirando o sobretudo.

— Não, não tire o casaco, por favor. Aqui é frio, fique com ele, por favor. Mesmo, não temos aquecimento nessa casa, fique assim!

— Pode ser, então, desculpe-me a descortesia.

Primeiro o homem, e então sua mulher, entraram no escritório de meu marido. Um cômodo de seis tatames. Seis tatames carcomidos, com o *shôji*⁵⁶ todo rasgado, a tinta das paredes descascando e o *fusuma*⁵⁷ 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.

— Sra. Ootani, pode ser indelicado, mas quantos anos a senhora tem? — perguntou o homem, sentando timidamente na almofada. Com as pernas cruzadas, apoiou os cotovelos sobre os joelhos e o queixo sobre o punho, inclinando-se na minha direção.

— Quem, eu?

— Sim. Seu marido certamente tem uns trinta?

⁵⁶ *Shôji*: Tipo de porta de correr tradicional da arquitetura japonesa. É a porta externa das casas, feita de papel japonês translúcido e uma estrutura externa de madeira em grade. Essa estrutura de quadrados forma unidades de papel cercado pela madeira, que, quando rasgam, podem ser trocados individualmente, sem danificar a porta inteira.

⁵⁷ *Fusuma*: Outro tipo de porta de correr tradicional da arquitetura japonesa. É a porta interna dos quartos ou armários embutidos da casa, feito de um papel grosso e opaco cobrindo uma estrutura de madeira interna que ajuda a sustentá-lo. Como o papel cobre a superfície toda, quando rasga, tem de ser trocado inteiro, ou deixa à mostra essa estrutura.

— Sim. Sou quatro anos mais nova.

— Então... vinte e... seis... Só isso? Faz sentido, se seu marido tem uns trinta, seria de se esperar. Ainda assim, me surpreende.

— A mim também, logo que a vi, fiquei surpresa — disse a mulher, aparecendo por trás do marido. — Cheguei a me perguntar por que o senhor Ootani se comporta daquele jeito, tendo uma mulher tão bonita em casa.

— É um doente, isso sim!— disse o homem, com um grande suspiro — Só pode ser doença! Já era ruim e foi piorando com o tempo.

— Na verdade, senhora — continuou, formal, depois de um silêncio — eu e minha esposa, nós temos um pequeno restaurante perto da estação de Nakano. Viemos do interior, de Jôshû⁵⁸, onde eu era um lojista respeitável. Mas eu tinha maus hábitos, acabei cansando de lidar com agricultores mesquinhos e vim, da forma que consegui, com minha mulher para Tóquio, há vinte anos. Trabalhamos de aprendizes em um restaurante mediano em Asakusa e, com muita dificuldade, conseguimos, no ano onze da Era Shôwa⁵⁹, abrir nosso próprio restaurante. É esse restaurante pequeno, de pouco mais de seis tatames⁶⁰, numa casa suja e emprestada que temos na estação de Nakano. Com clientes que podem gastar, quando muito, um ou dois ienes por noite, é apenas por persistência e abrindo mão do luxo que eu e minha esposa, trabalhando como escravos, conseguimos manter esse negócio nada promissor funcionando. Acabamos armazenando um bom estoque de *shôchû*⁶¹ e gim, entre outras bebidas, de forma que, quando houve falta de álcool, e outros estabelecimentos acabaram falindo, nós conseguimos nos manter bem, com a ajuda da clientela, que, com o tempo, foi melhorando — incluindo aí pessoas do exército.

“Quando a guerra começou, e os bombardeios passaram a ficar mais perigosos, ainda assim continuamos em Tóquio. Não tendo filhos nem outros motivos para nos deslocarmos para o interior, decidimos continuar o negócio até que nos caísse uma bomba na cabeça. Se mantivéssemos nosso negócio até o fim da guerra, ainda que sofrendo, teríamos enfim um alívio. Por isso, acabamos produzindo álcool ilícito, por pouco tempo, apenas o suficiente para reabastecer nosso estoque. E, ainda que por pouco tempo, não tivemos muita dificuldade

⁵⁸ Atual Ueno.

⁵⁹ 1936.

⁶⁰ Tatame: Unidade de medida equivalente a aproximadamente 1,6m² de área. Tatame, em português, se refere ao tipo de tapete acolchoado que se usa no revestimento do chão de casas tradicionais japonesas, mas, em japonês, esse tapete tem um tamanho padrão e o termo é também usado, por extensão, para se referir à área ocupada por um desses tapetes.

⁶¹ *Shôchû*: Destilado japonês, em geral produzido a partir de cevada, batata-doce ou arroz.

— até um pouco de sorte. Mas essa vida sempre prepara algo de ruim para nós. É como dizem, para cada *sun*⁶² de felicidade, há um *shaku*⁶³ de maldade. É realmente uma verdade. Se, em um ano, você tiver um dia, ou mesmo meio dia, sem nenhum problema, pode se considerar uma pessoa de sorte.

“A primeira vez que seu marido, Senhor Ootani, chegou a nosso estabelecimento, foi no ano 19 da era Shôwa⁶⁴, lá pela primavera. Ainda não estávamos perdendo a guerra, ou, se estávamos, não se sabia da verdadeira situação. Pensava-se que, com mais dois ou três anos de esforços, talvez a paz ainda pudesse ser alcançada em igualdade de termos. Ele estava vestido de forma casual, com sua capa pendurada nos ombros. Ainda havia em Tóquio alguns membros da força aérea, e eles, com suas roupas militares, vinham beber nosso saquê; mas a maioria de nossos clientes vestia roupas mais comuns, de modo que não sentimos que seu marido fosse nada de especial. E ele não estava sozinho, desculpe falar isso assim para a senhora, mas conto porque disse que não ia esconder nada. Seu marido entrou pela porta dos fundos, de forma meio furtiva, com uma mulher mais velha que ele. Naquela época, estávamos mantendo a porta da frente sempre fechada, como se a loja não estivesse aberta, mas era apenas de fachada, pois funcionávamos normalmente. Assim, nossos clientes mais íntimos, ainda que poucos, entravam em segredo pela porta dos fundos e, ao invés de sentar nas cadeiras de dentro, ficavam no quarto de trás, de seis tatames, com a luz apagada e falando baixo, bebiam discretamente até ficarem embriagados. E essa mulher que estava com o senhor Ootani era, até um tempo antes, atendente em um bar de Shinjuku. Ela seguido trazia bons clientes para beber em nosso restaurante, de modo que se tornou amiga da casa. A cobra sabe o caminho das cobras, como dizem, não é? Quem está na mesma situação se entende. Ela morava ali perto e, quando o bar em que trabalhava fechou, ela passou a trazer vários de seus conhecidos para nosso estabelecimento, e nosso estoque de álcool acabou diminuindo. Por mais que fossem bons clientes, bebiam muito, eram mal agradecidos e criavam muitos problemas. No entanto, gastavam bastante dinheiro, diferentemente dos nossos clientes antigos. Em consideração aos diversos bons clientes que ela nos apresentava, não fazíamos cara feia e sempre a servíamos. Assim, quando seu marido entrou com essa mulher, Akichan, discretamente, pela porta dos fundos, nem suspeitei de nada e, como sempre, levei-os para o quarto de trás e servi *shôchû*. Naquela noite, o senhor Ootani bebeu calmamente, Akichan

⁶² *Sun*: Unidade de medida equivalente a aproximadamente 3cm de comprimento, ou um décimo de um *shaku*.

⁶³ *Shaku*: Unidade de medida equivalente a aproximadamente 30cm de comprimento.

⁶⁴ 1944.

pagou a conta e os dois saíram juntos pela porta dos fundos. É curioso que eu ainda não tenha esquecido seu comportamento estranhamente calmo e refinado daquela noite. É que os monstros, quando aparecem pela primeira vez na casa das pessoas, assumem uma aparência calma e inocente, não é?

“A partir daquela noite, passamos a vê-lo frequentemente. Dez dias depois, ele surgiu pela porta dos fundos e tirou uma nota de cem ienes. Naquela época, era muito dinheiro, como dois mil ou três mil ienes hoje em dia. Essa nota ele enfiou na minha mão, pedindo-me, com um sorriso fraco, para guardá-la. Ele já tinha bebido bastante, e, a senhora deve saber, ele não é muito forte para álcool. Achei que já estava bêbado, e, de repente, como era de se esperar, bebeu tanto que tropeçava de tão tonto que estava, nunca vi nada igual. Bebeu o suficiente para trinta pessoas. Mesmo que ele fosse forte para álcool, seria incrível. Naquela noite, de alguma forma, mesmo naquela condição, acabou bebendo mais de dez garrafas de nosso *shôchû*. Estava reticente, e, por mais que minha mulher e eu tentássemos falar com ele, apenas sorria sem dizer nada, concordando com a cabeça de forma vaga. Até que, de repente, nos perguntou as horas e levantou-se para sair. ‘E o troco?’, perguntei, e ele respondeu ‘Não precisa, está acertado’. Eu disse, de maneira firme, que era muito dinheiro, que ele me deixaria sem jeito. ‘Guarde até a próxima vez, por favor, pretendo voltar’, disse, finalmente sorrindo e indo embora.

“Senhora, esta foi a única vez, de todas, que recebemos algum dinheiro dele. Desde então, ele só vem, há três anos, nos enganando e empurrando com a barriga sem pagar sequer um tostão. Bebeu todo o nosso estoque de álcool quase sozinho, secou tudo, é inacreditável!

Então, sem nem perceber, comecei a gargalhar. Não sei exatamente qual era a graça, mas não consegui me segurar. Confusa, cobri a boca, mas, ao olhar para a senhora com o canto do olho, percebi que, estranhamente, ela também ria. E então seu marido também, sem outra opção, esboçou um riso triste.

— Bom, certamente não é algo para se rir, mas entendo; eu já estou tão cansado dessa história, que só me resta rir. Talvez se ele dedicasse seu talento para outras atividades, poderia se tornar um ministro ou mesmo um acadêmico. Não só a nós, mas também a outras pessoas ele enganou, deixando-as sem tostão — até hoje, por sinal. Akichan, por exemplo, que só saía com o senhor Ootani, acabou ficando sem outros clientes, estando hoje sem dinheiro nem roupa, morando num barraco sujo de um cortiço, sobrevivendo quase como pedinte. E mesmo ela, quando saíam juntos, fazia questão de se gabar dele para quem quisesse ouvir. Dizia que ele tinha nascido em boa família, vinda de um antigo daimio. Dizia que ele era segundo filho do Barão Ootani, mas que tinha sido deserdado por sua má conduta. No entanto, se o barão

pai morresse, ele dividiria a fortuna com o irmão mais velho. Dizia que era muito inteligente, um gênio mesmo, tendo, aos 21 anos, publicado seu primeiro livro, melhor que o do grande escritor Ishikawa Takuboku⁶⁵. Dizia que escrevera mais uns dez livros e que era o maior poeta do Japão. Era, claro, um grande estudioso, tendo se formado no Primeiro Colegial e seguido para a Universidade Imperial. Além disso, era fluente em alemão e francês. Do jeito que Akichan falava, parecia que era um deus.

“E o pior é que não era tudo mentira. Outras pessoas também diziam que o segundo filho do barão era um poeta famoso e mesmo minha mulher, que já tem idade para ter mais bom-senso, vivia elogiando a boa educação do senhor Ootani e ficava ansiosa pelas suas visitas. É insuportável. Dizem que nossa aristocracia está decadente, mas devo dizer que, até o fim da guerra, ninguém se dava melhor com as mulheres que esse filho deserdado do barão. Estranhamente, todas caíam de amores por ele. Acho que é a tal natureza servil de que tanto se fala hoje em dia.

“De qualquer forma, para mim, como homem, e um homem com algum bom-senso, quando vejo um nobre metido a besta (desculpe dizer na frente da senhora), ainda mais um segundo filho de uma família de ex-senhores feudais, não acho que haja tanta diferença entre nossas classes sociais. Talvez por isso eu não conseguisse lidar bem com o senhor Ootani. Por mais que me resolvesse firmemente a não lhe dar mais uma gota de álcool sem que nos pagasse alguma parte do que nos devia, quando ele chegava, de repente, como se estivesse sendo perseguido, e ficava aliviado de chegar ao nosso bar, minha determinação enfraquecia. Mesmo quando se embebedava, não chamava a atenção nem atrapalhava ninguém. Se apenas pagasse suas contas, seria um ótimo cliente. Não era ele quem se gabava ou expunha sua condição social, tampouco alardeava ser um gênio, nem nada assim. Muito pelo contrário, inclusive se Akichan ou outra pessoa sentava ao seu lado e começava a propagandear suas qualidades, o senhor Ootani apenas falava, cortante, ‘Não tenho nem dinheiro para pagar a conta daqui’ e partia logo pra outro assunto.

“Ele nunca nos pagou nada de tudo o que bebeu em nosso estabelecimento. Outras pessoas eventualmente pagavam por ele. Akichan pagou algumas vezes, e, além dela, vieram outras mulheres que, embora não fossem nossas conhecidas, pareciam estar na mesma situação que ela. Além disso, quando o senhor Ootani vinha com outras mulheres, provavelmente esposas alheias, elas costumavam deixar algum dinheiro extra, para compensar

⁶⁵ Ishikawa Takuboku (石川啄木, 1886–1912). Poeta japonês, autor de *Ichiaku no Suna* (一握の砂, “Um pouco de Areia”, de 1910) e *Kanashiki Gangu* (悲しき玩具, “Tristes Brinquedos”, de 1912).

parte da dívida. E nós, como comerciantes, sempre acabávamos servindo álcool para ele, mesmo em dias em que não recebíamos nada, pois, sabíamos que ele era de uma família rica.

“No entanto, esses pagamentos eventuais não são nem perto do suficiente para sanar nossas perdas com tudo o que ele bebeu. Ficamos sabendo que o senhor Ootani morava perto da estação de Koganei, onde tinha uma mulher e tudo; logo, pensamos em vir até aqui para resolver a questão da dívida. Só que, ao perguntarmos onde morava, só nos respondia com grosserias, como ‘Não moro em lugar nenhum’, ou ‘Não te interessa’, ‘Não queira brigar comigo’. E nas duas, três vezes que pensamos em procurar por nós mesmos a casa do senhor Ootani, acabamos desistindo.

“Lá pela época em que os bombardeios ficaram mais frequentes, ele pegou a mania de entrar no restaurante, usando um chapéu do exército, ir até o armário e pegar nossa garrafa de conhaque. Ficava ali, casualmente, em pé, bebendo até o fim, como se não estivesse nos devendo nada, e, sem dizer palavra, ia embora.

“Com o fim da guerra, voltamos a encher nosso estoque com álcool ilícito, botamos uma nova cortina na entrada do restaurante, tentando dar um ar revigorado, inclusive contratamos uma moça para atrair clientes. No entanto, esse demônio desse homem voltou a aparecer. Mas desta vez, não estava acompanhado de mulher, e sim de dois ou três jornalistas. Não tínhamos mais militares como fregueses, apenas alguns poetas pobres que, segundo esses jornalistas, eram elogiados internacionalmente. O senhor Ootani falava sobre filosofia, língua inglesa e muitos nomes estrangeiros. Um dia, levantou e foi para fora do restaurante. Não voltava, mas também não ia pra casa. Assim, esses jornalistas acabaram se irritando, dizendo que, se ele fosse embora, eles também iriam. Quando começaram a se arrumar para sair com ele, eu pedi para se acalmarem, para ficarem mais um pouco. Ele aproveitou esse momento para fugir, deixando a conta para eles pagarem. Alguns deles dividiram a conta entre si, mas outros reclamaram e se recusaram a pagar pela bebida do senhor Ootani. Ainda assim, pagaram pelo que beberam com o dinheiro que tinham. Dizem que jornalistas são pessoas da pior espécie, mas, comparando-os com ele, parecem-me pessoas mais honestas e nobres.

“Depois da guerra, o senhor Ootani passou a beber mais e parecia mais acabado. Começou a contar piadas de baixo calão e em voz alta pelo restaurante, além de frequentemente entrar em brigas com esses jornalistas que trazia para o restaurante. Além disso, seduziu a moça que estava trabalhando conosco, que tinha apenas vinte anos. Foi uma surpresa para nós; quando vimos, já era tarde demais e acabou se tornando um problema. A menina ia dormir chorando por ele toda noite. Engravidou e acabamos devolvendo-a para a casa de seus pais. Foi quando eu disse, de forma firme: ‘Senhor Ootani, não vou falar mais

nada, mas apenas lhe peço que não volte mais para meu estabelecimento!’. No entanto, ele respondeu: ‘Não vou receber ordens de um qualquer que vende álcool ilegal. É, eu sei de tudo!’. E mesmo depois dessa ameaça vil, mostrou as caras na noite seguinte, como se nada tivesse acontecido.

“Sim, como disse, nós vínhamos desde a metade da guerra completando nossos estoques com álcool ilícito, e não posso deixar de pensar que nossa punição foi o surgimento desse monstro em nossas vidas. E mesmo com todas as coisas ruins que já nos fez, a de hoje foi de longe a pior delas— nem poeta nem professor, o senhor Ootani é um ladrão. Levou cinco mil ienes da nossa loja, simplesmente pegou e saiu correndo, dinheiro esse que vínhamos juntando a duras penas. Normalmente deixamos apenas quinhentos ienes, no máximo mil, na loja. Mas, como é fim de ano, vínhamos cobrando dívidas de vários clientes, de modo que finalmente acabamos ficando com essa quantia toda no caixa. Esse é o dinheiro que precisamos para manter o negócio funcionando depois das festas do Ano-Novo. Minha mulher contou esse dinheiro, conferiu e guardou na gaveta do armário no quatinho dos fundos. Ele, na cadeira da porta, bebendo sozinho, viu isso, se levantou decidido, foi até o quarto dos fundos, empurrou minha mulher e, abrindo a gaveta, pegou os cinco mil ienes. Enfiou o rolinho de dinheiro no bolso das dobras de sua capa e, enquanto ainda estávamos paralisados de choque, saiu correndo da loja. Chamei-o em voz alta e saímos, eu e minha mulher, atrás dele, gritando, ‘Ladrão, ladrão!’, achando que as pessoas da rua pudessem nos ajudar. Acabei decidindo segui-lo até que ele se acalmasse e então pedir o dinheiro de volta. Assim foi que o seguimos até aqui. Somos apenas pequenos comerciantes, eu e minha mulher juntamos nossas forças e não tivemos opção a não ser reprimir nossos sentimentos e pedir nosso dinheiro de volta calmamente. E então, o que acontece? Ele tira uma faca e tenta me atacar! Que absurdo!

Novamente, de algum lugar na história toda, alguma graça pareceu ter se apossado de mim, e eu ri em voz alta, não conseguindo me segurar. Gargalhava, enquanto a senhora deu um leve sorriso, ficando com o rosto vermelho. Eu, sem conseguir parar de rir, comecei a pensar mal de meu marido e me veio um sentimento estranho e engraçado ao mesmo tempo, e comecei a chorar, enquanto seguia rindo. Lembrei de um de seus poemas, “Gargalhada dos frutos da civilização”, e pensei se não era a esse sentimento que ele estaria se referindo.

II

Ainda assim, esse não era um problema que iria sumir com uma gargalhada. Fiquei encarando os dois, pensando, até que disse: “De alguma forma, eu arranjaré uma maneira de resolver essa questão, se vocês esperarem mais um dia antes de recorrerem à polícia. Amanhã certamente entrarei em contato com vocês”.

Pedi que aceitassem a minha proposta e perguntei detalhadamente onde ficava o tal restaurante da estação de Nakano. Eles concordaram em me dar um tempo para resolver tudo e foram embora. Então fiquei sozinha, no meio do quarto frio, tentando pensar em um plano, mas nada me vinha à cabeça. Depois de um tempo sem ideias, levantei-me, tirando o *haori*, e fui para baixo do *futon*⁶⁶ onde meu filho estava dormindo. Enquanto acariciava sua cabeça, pensei que seria bom se pudesse ficar ali para sempre e se o sol nunca mais nascesse.

Quando eu era pequena, meu pai tinha uma banquinha de *oden*⁶⁷ perto do lago no parque de Asakusa. Minha mãe tinha morrido cedo, e meu pai e eu morávamos sozinhos em um quarto alugado. Também sozinhos cuidávamos do negócio. Ootani às vezes passava pela nossa banca, e, com o tempo, passei a me encontrar sozinha com ele, sem que meu pai soubesse. Quando fiquei grávida, depois de algumas complicações, fui viver com ele como sua mulher — embora nada fosse oficial. Agora, o menino está crescendo sem pai, enquanto ele sai de casa por três, quatro noites, às vezes um mês inteiro, sem dizer nem onde esteve nem o que estava fazendo. Quando volta, sempre podre de bêbado, fica lá, pálido e ofegante, me encarando sem dizer nada. Algumas vezes, chora litros de lágrimas; outras, vem para minha cama sem aviso, me agarra com força. “Não dá mais! Tenho medo! Muito medo! Me ajude, por favor”, diz. Outras vezes, ainda, começa a tremer e tremer e fala durante o sono, delirando e gemendo. Na manhã seguinte, fica desligado, como se lhe tivessem arrancado a alma. Então desaparece por mais três ou quatro noites. Alguns conhecidos de longa data de meu marido, dois ou três editores preocupados comigo e com o menino, de vez em quando nos dão dinheiro. Só por causa disso não morremos de fome até hoje.

Fiquei pensando nisso, meio dormindo, meio acordada, até que, quando abri os olhos, já podia ver o brilho do nascer do sol pelas frestas da porta de correr. Levantei, me vesti e,

⁶⁶ *Futon*: Colchão dobrável tradicional, que pode ser guardado durante o dia e esticado no chão para se dormir

⁶⁷ *Oden*: Sopa tradicional do inverno japonês. Consiste em diversos legumes cozidos com tofu e ovos em um caldo de peixe e soja.

amarrando o menino nas costas, saí de casa. Não conseguia mais ficar um minuto no silêncio daquele lugar.

Saí sem pensar direito aonde ir, mas ia caminhando na direção da estação. Ali, comprei uns doces para dar ao menino. Então, num impulso, acabei comprando um bilhete para Kichijôji e subi no vagão. Lá dentro, notei um anúncio com o nome de meu marido. Era a propaganda de uma revista em que ele publicara um longo artigo, chamado “François Villon”. Ao ver o título junto do nome de meu marido, sem saber bem o porquê, vieram-me aos olhos lágrimas dolorosas, e, com a visão embaçada, desviei o olhar do cartaz.

Desci em Kichijôji e, pela primeira vez em nem sei quantos anos, passei pelo parque Inokashira. Os cedros em volta do lago tinham sido todos cortados, de forma que o parque todo parecia como que uma construção. Era um cenário frio e vazio, muito diferente do que eu lembrava do passado.

Tirei o menino das costas e sentamos os dois em um dos bancos quebrados às margens do lago. Dei uma das batatas-doces que tinha trazido de casa para o menino comer. “Que lago bonito, né, filhinho? Antigamente, tinha muitas carpinhas e peixinhos dourados. Hoje não tem mais nenhum... Que sem graça, né?”. Não sei o que ele pensou, mas deu um sorriso estranho, com a boca cheia de batata-doce. Mesmo sendo meu filho, não podia deixar de pensar que ele parecia mais um retardado.

Como eu não iria resolver nada sentada nos bancos do lago, um tempo depois, levantei, amarrei o menino nas costas novamente e voltei devagar para a estação de Kichijôji. Fiquei um tempo olhando a agitação nas bancas ao redor da estação, e comprei uma passagem para Nakano. Entrei no vagão como se um monstro horrível estivesse me sugando em um redemoinho. Desci, e, sem saber o que mais fazer, apenas segui o caminho que o casal tinha me ensinado na noite anterior e acabei chegando na frente do pequeno restaurante dos dois.

A porta da frente estava fechada, então dei a volta e entrei pela porta da cozinha. O senhor não estava, apenas sua esposa, limpando sozinha o estabelecimento. Assim que cruzamos os olhos, comecei a mentir automaticamente, de forma que nem eu mesma sabia ser possível.

— Senhora, parece que conseguirei devolver todo o dinheiro direitinho. Hoje de noite, ou no máximo amanhã, me prometeram. Não há mais porque se preocupar.

— Ah, mas que bom! Muito obrigada! — disse ela, parecendo feliz, ainda que restasse em seu rosto a sombra de uma ansiedade, como se desconfiasse de algo mal contado.

— É verdade, senhora. Alguém vai aparecer aqui amanhã trazendo o dinheiro. Até lá, decidi que ficarei aqui como refém. Não seria o suficiente? Até terem o dinheiro, ficarei aqui ajudando no serviço do restaurante!

Tirei o menino das costas e o deixei brincando no fundo do quarto de trás. Dei a volta e fui começar o trabalho. Como o menino estava acostumado a brincar sozinho, não iria atrapalhar nem um pouco. Não sei se porque é ruim da cabeça ou porque não tem medo de estranhos mesmo, mas ele ficou sorrindo para a senhora. Saí para carregar alguns mantimentos, e, quando voltei, ela tinha dado umas latas de comida vazias para o menino brincar. Ele estava no mesmo lugar, brincando comportado, batendo as latas e fazendo-as rolar.

Pelo meio-dia, o senhor voltou trazendo peixes e vegetais para o restaurante. Assim que o vi, repeti as mesmas mentiras que tinha contado para sua mulher. Ele pareceu surpreso.

— E isso é certo? Sra. Ootani, não é bom contar com dinheiro até que ele esteja em suas mãos — disse ele, em um tom calmo e quase didático.

— Não, não, tenho certeza. Por favor, confie em mim e espere mais um dia antes de prestar queixa do acontecido. Até lá, eu ficarei trabalhando aqui no restaurante.

— Só peço o dinheiro de volta— disse ele, quase para si mesmo — Ainda faltam uns cinco ou seis dias para o ano novo, afinal, não?

— Sim, sim, por isso mesmo, é o que estou— ah! Chegaram clientes! Sejam bem vindos!— disse, sorrindo para os três fregueses — pareciam trabalhadores — que entravam no restaurante. Sussurrei para a senhora: — Por favor, me empreste um avental.

— 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 loja⁶⁸.

— 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.

Era a noite da véspera de Natal e os clientes não paravam de entrar, em fluxo quase contínuo. Eu não tinha comido nada desde a manhã, mas recusei quando a senhora me ofereceu algo, pois estava um pouco enjoada. Segui trabalhando dedicada, movendo-me leve como uma bailarina pelo restaurante, entre as mesas e os fregueses. Pode parecer pretensão de minha parte, mas, naquele dia, o restaurante estava estranhamente animado e diversos clientes perguntaram meu nome ou quiseram apertar minha mão.

No entanto, não sabia o que faria dali em diante. Não conseguia fazer nenhuma previsão. Eu apenas sorria, ouvia as piadas indelicadas e respondia com piadas ainda mais indecentes. Deslizava de cliente em cliente servindo saquê. Só conseguia desejar que meu corpo pudesse derreter como sorvete e escorrer para longe dali.

E parece que, mesmo nesse mundo, às vezes milagres acontecem.

Era um pouco depois das nove quando um homem entrou, vestindo um chapéu de festa e cobrindo a metade superior do rosto com uma máscara preta. Vinha com uma mulher bonita e magra, de uns trinta e poucos anos. Sentaram-se os dois no canto, na parte de fora, o homem com as costas para mim. Ainda assim, logo que entraram eu percebi que era o ladrão do meu marido.

Ele sentou sem prestar atenção em mim e eu, por minha vez, fingi que não o reconheci. Continuei servindo mesas e brincando com os outros clientes. Mas logo a mulher me chamou.

— Sejam bem vindos. Gostariam de saquê? — disse. Meu marido me olhou por debaixo da máscara e pareceu surpreso ao me reconhecer. Bati levemente em seu ombro e perguntei: — Veio me desejar feliz Natal? Ou o quê? Parece que já bebeu uns dois litros!

⁶⁸ No Japão, é um costume que o filho continue a profissão do pai. Quando a família tem mais de um filho, é o filho mais velho que tem esse dever; famílias sem filho viam a necessidade de adotar um menino de parentes ou conhecidos para ter alguém que desse continuidade ao trabalho. É um hábito que foi transformado em lei e está relacionado à rígida divisão de classes do sistema feudal japonês, em que não havia possibilidade de se sair da classe em que se nasceu.

A mulher apenas ignorou meu comentário, respondendo de maneira formal:

— Moça, temos uma questão pessoal para discutir com o proprietário, então, se puder chamá-lo...

Fui até a cozinha, onde o patrão preparava um refogado.

— Ootani voltou. Quer vê-lo. Está com uma mulher. Por favor, não diga nada sobre mim, não quero criar uma situação embaraçosa para ele.

— Sim, sim. Ele veio.— disse. Ele desconfiava que eu tivesse mentido, mas de alguma forma parecia ao mesmo tempo confiar em mim. Deve ter pensado que a vinda de meu marido tinha algo a ver com o que eu tinha lhe contado sobre o dinheiro, de modo que apenas concordou.

— Não fale nada de mim— repeti.

— Se é assim que prefere, não vou falar. — disse, amigavelmente, e saiu para a parte exterior do restaurante. Olhou em volta rapidamente e caminhou na direção da mesa onde estava meu marido. A mulher trocou duas ou três palavras com ele e, assim feito, saíram do restaurante os três.

Era o fim da questão. Tudo resolvido. Por algum motivo eu já imaginava, desde antes, que tudo ia acabar bem, mas, ainda assim, é claro que fiquei muito feliz. Um cliente, moço jovem, de menos de vinte anos, que vestia um quimono azul escuro, estava ao meu lado nessa hora. Sem aviso, peguei-o pelo pulso de maneira firme e gritei:

— Vamos beber! É Natal! Vamos beber!

III

Em meia hora — não, menos de meia hora, tão rápido que até me surpreendi — voltou ao restaurante o chefe, sozinho. Veio para o meu lado e disse:

— Senhora, o dinheiro foi devolvido, muito obrigado.

— Ah, que bom! Toda a quantia?

— Bom, na verdade, só o que tinha sido roubado ontem — respondeu, com um sorriso estranho.

— E a quantia gasta por meu marido até agora? Seria quanto, aproximadamente? Digo, qual o mínimo que vocês perderam com ele?

— Uns vinte mil ienes.

— Só isso seria o suficiente?

— Não, mas é o mínimo que ele nos deve.

— Eu devolverei tudo! A partir de amanhã, posso ser empregada daqui. Pago de volta trabalhando!

— O quê? Está brincando, senhora? — E rimos os dois juntos.

Naquela noite, passado das dez horas, amarrei o menino nas costas e voltei para nossa casa, na estação de Koganei, com um pouco de dinheiro no bolso. Claro que meu marido não tinha voltado para casa, mas isso não me incomodou nem um pouco. No dia seguinte, voltando ao restaurante, eu talvez tivesse o desprazer de encontrá-lo de novo. Por que será que eu nunca tinha pensado em trabalhar antes? Todo o sofrimento que tive até ontem, foi, no fim das contas, pela minha própria estupidez, por não ter tido essa ideia. No passado, na banquinha de meu pai em Asakusa, eu sempre me dera muito bem no tratamento com os clientes. Certamente me sairia igualmente bem trabalhando no restaurante de Nakano. Na verdade, só nessa primeira noite, consegui aproximadamente quinhentos ienes de gorjeta.

Segundo o que o patrão me contou, meu marido, depois do acontecido da noite anterior, foi dormir na casa de um conhecido e, na manhã seguinte, bem cedo, visitou o bar que a tal mulher administrava em Kyôbashi para beber seu uísque. Lá, pediu dinheiro de presente de Natal para as atendentes, dizendo que ia pegar um táxi e trazer chapéus e máscaras e decorações e um peru para dar uma grande festa no bar dela, queria chamar todos os seus conhecidos, mas que, para isso, precisava de dinheiro. A madame ficou desconfiada, pois sabia que seus conhecidos também eram pessoas que não tinham um tostão para gastar. Quando perguntou a Ootani, ele acabou contando todo o acontecido da noite anterior. Se o dinheiro não fosse devolvido, viraria caso de polícia e seria um problema para todos. Assim, a madame, cordialmente, se ofereceu para pagar a dívida. Ele a levou até o restaurante em Nakano e ela resolveu a questão.

— Quem diria que terminaria assim, não é? — me disse o patrão. — Quer dizer, a senhora sabia. Também já tinha falado com a amiga do senhor Ootani, não?

Eu já imaginava que ele pudesse me perguntar isso. Achei que seria melhor, ao ser questionada de forma tão direta, responder de maneira ambígua.

— Que bom, não é mesmo? — disse apenas.

A partir daquele dia, minha vida mudou completamente em relação ao que tinha sido até então. Estava alegre e de muito bom humor. Fui imediatamente ao cabeleireiro para reparar meus fios. Comprei cosméticos. Mandeï para o conserto alguns de meus quimonos. Recebi dois pares de meias brancas da senhora. Sentia como se todos os pensamentos ruins que eu vinha tendo tivessem simplesmente desaparecido.

Levantava cedo, dava de comer ao menino, preparava um *bentô*⁶⁹ e, com a criança nas costas, ia para o restaurante de Nakano. As festas de ano novo eram um período de grande movimento lá. Passaram a chamar-me, no restaurante, de Satchan. Era tanta gente que, enquanto servia, meus olhos pareciam rodopiar. De vez em quando, aparecia meu marido. Vinha, bebia, deixava a conta para eu pagar e desaparecia sem deixar vestígio. Às vezes, no fim da noite, ficava me olhando de fora do restaurante e vinha perguntar se já não era hora de voltar para casa. Então voltávamos juntos, alegremente.

— Por que eu não fiz isso desde o início? Estou tão feliz!

— E o que sabem as mulheres de felicidade ou infelicidade?

— Como assim? Pode até ser que você tenha razão, mas e os homens, o que sabem os homens?

— Só o que os homens sabem é de infelicidade. Estão sempre lutando contra o medo.

— Bom, disso eu não sei mesmo. Só sei que gostaria de seguir com essa vida para sempre. O patrão e a sua esposa são pessoas tão boas.

— São uns idiotas, isso sim. Caipiras gananciosos. Me deixam beber, só porque acham que no fim terão algum lucro.

— Bom, eles têm um negócio para manter, é natural que queiram algum lucro. Mas essa não é toda a história, é? Você teve um caso com a senhora?

— Faz tempo. O velho sabe?

— Parece que sim. Ouvi ele suspirando, reclamando do amante da mulher e das dívidas, como se fossem uma coisa só.

— Pode parecer pretensioso, mas não aguento mais. Só quero morrer. Desde que nasci, só penso em morrer. Seria melhor para todos se eu morresse, é a mais pura verdade. No entanto, não consigo morrer. Há algo estranho e assustador, um deus, que não me deixa morrer.

— É porque você tem seu trabalho.

— Meu trabalho é nada: nem luxo, nem lixo. É bom pra quem diz que é bom, e é ruim pra quem diz que é ruim. Pra mim, não faz diferença. É só inspirar e expirar. Pra mim, o terrível é imaginar que em algum lugar do mundo deve existir um deus. Não é?

— Hm?

— Será que existe?

⁶⁹ *Bentô*: marmitta japonesa, utilizada para levar comida feita em casa para comer fora.

— Não faço ideia...

Tendo trabalhado dez, vinte dias no restaurante, percebi que todos os fregueses que vinham beber, sem exceção, eram criminosos. Comparado com eles, meu marido até que era bom. E, na verdade, não só os clientes do restaurante, mas imagino que todas as pessoas que vemos na rua estão escondendo algum crime. Por exemplo, uma senhora, de uns cinquenta anos, bem vestida, que chegou esses tempos pela porta de trás do restaurante vendendo saquê. Trezentos ienes a garrafa. Comparado com os altos preços a que estamos acostumados, nos pareceu barato, e a patroa não demorou a comprar. Quando fomos ver, tinha sido misturado com água. Se mesmo uma senhora tão refinada como ela tem que recorrer a tais truques sujos, penso que não pode existir ninguém decente. Como em um jogo de carta, todo mundo trapaceia: não há mais moral neste mundo.

Deus, se você existe, mostre-se!

No fim das festas de ano novo, um cliente da loja me estuprou.

Era uma noite de chuva. Meu marido não tinha aparecido na loja. Um conhecido dele, senhor Yajima (um dos editores que nos dava dinheiro antigamente, para não morrermos de fome), estava com 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?

— Não sei onde ela está — brincou o senhor Yajima —, mas pelo menos ela era mais refinada e bonita que você, Satchan.

— Que inveja! — disse o outro homem — Se eu fosse o senhor Ootani, mesmo por uma noite, estaria feliz. Gosto mesmo de mulheres assim, sem vergonha.

— Por causa disso, não é? — disse o senhor Yajima, virando-se para seu companheiro com um sorriso distorcido no rosto.

Nessa época, algumas pessoas já sabiam que eu era esposa de Ootani, o poeta, pois voltávamos juntos para casa. Segui ouvindo suas provocações e sua conversa, com alguma curiosidade, mas, como o restaurante ainda estava cheio e o chefe não estava de bom humor, acabei esquecendo. Naquela noite, lá pelas dez, comecei a me arrumar para ir embora. O senhor Yajima ainda estava conversando sobre seus negócios ilícitos, e havia ainda mais um cliente, mas, como estava chovendo, resolvi voltar. Amarrei o menino nas costas e pedi um guarda-chuva para a senhora.

— Eu tenho um guarda-chuva: posso acompanhá-la, se quiser.— disse o único outro cliente que ainda estava na loja. Era um homem magro, de uns vinte e quatro, vinte e cinco anos, trabalhador de uma fábrica local. Levantou-se com um ar sério. Era a primeira vez que eu o via no restaurante.

— Agradeço, mas já estou acostumada a voltar sozinha.

— Bobagem, sua casa é longe. Eu também moro em Koganei. Vamos juntos. Senhora, a conta, por favor.

Ele tinha bebido três garrafas e não parecia tão bêbado. Fomos juntos até o trem, embarcamos e descemos em Koganei, andando abraçados no mesmo guarda-chuva⁷⁰. O jovem, que até então tinha ficado calado, começou aos poucos a puxar assunto.

— Sabe, sou fã dos versos do senhor Ootani. É que também escrevo poemas. Gostaria de falar com ele, mas tenho vergonha de começar a conversa... — Nesse ponto, chegamos à minha casa.

— Muito obrigada. Nos vemos novamente no restaurante— disse.

— Sim, até a próxima— respondeu o jovem, voltando para a chuva.

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.

Levantei-me e acendi a luz, indo até a entrada. Lá estava o jovem de antes, que mal conseguia parar de pé, de tão bêbado.

— Desculpe, senhora. No caminho de volta, acabei parando em uma banca e bebi mais. Na verdade, moro no outro lado da cidade, e, quando fui voltar, o último trem já tinha partido. Peço, deixe-me ficar aqui, não preciso de *futon* nem nada. Posso ficar aqui no degrau da entrada. Deixe-me dormir aqui até a hora do primeiro trem amanhã de manhã. Não fosse a chuva, eu dormiria sob uma marquise qualquer da vizinhança, mas desse jeito não dá. Deixe-me ficar aqui, por favor!

— Meu marido não está, mas pode dormir aqui no degrau da entrada⁷¹, se não se importa. — disse, levando as duas almofadas rasgadas para o jovem.

⁷⁰ Essa situação é comumente descrita pelos japoneses como 相合傘, *aiaigasa*, que significa algo como dividir o mesmo guarda-chuva. No entanto, é um jogo de palavras com 愛, *ai*, que significa amor. Isso dá à expressão (e ao ato em si de dividir um guarda-chuva) uma conotação fortemente romântica dentro da cultura japonesa.

⁷¹ *Shikidai* (式台), é o degrau da entrada de uma casa japonesa. Essa entrada, ou *genkan* (玄関), é rebaixada em relação ao resto da casa, e é aqui que ela sugere que ele durma.

— 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.

— Não tem ninguém ainda? — perguntei.

— O velho ainda não voltou de suas compras, mas a senhora estava agora mesmo na cozinha. Não está mais?

— Não passou aqui, ontem à noite?

— Passei, sim. É que não consigo mais dormir sem ver o rosto da minha Satchan. Cheguei pouco depois das dez, mas você já tinha ido embora.

— E?

— Acabei ficando a noite por aqui, estava chovendo demais.

— Acho que também vou acabar passando as noites por aqui.

— É uma boa ideia.

— Sim. Não faz sentido seguirmos alugando aquela casa para sempre.

Meu marido calou-se e concentrou-se novamente no jornal.

— Ah, estão falando mal de mim de novo. Agora, me chamam de falso aristocrata e epicurista. Estão enganados. Um epicurista com medo de deus? Acho que não. Satchan, olhe isso! Me chamam de monstro! Não entendem nada. Talvez agora seja tarde, mas vou lhe contar porque peguei os cinco mil ienes. Queria que você e o menino tivessem um ano novo feliz, o primeiro num longo tempo. Se fosse um monstro, como dizem, não teria pensado nisso, teria?

Suas palavras não me deixaram particularmente feliz.

— Pouco importa que o chamem de monstro — respondi —, o importante é seguir vivendo.

6 NOTAS DE TRADUÇÃO

O conto “A Mulher de Villon” foi traduzido para o inglês por Donald Keene em 1956 como “*Villon’s Wife*” e publicado na antologia *Modern Japanese Literature* (KEENE, 1956). 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 por **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, enrolado 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: 私は起きて寝巻き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, 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 à personagem acorda. Assim, isso foi mudado na versão final para “que abria correndo”.

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

<p>あわただしく、玄関をあける音が聞えて、私はその音で、眼をさましたましたが、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。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 410)</p>	<p>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.</p>	<p>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.</p>
--	---	--

(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

<p>「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、二人は瞬時とも合いました。 「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、懐に入れていたのに、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</p>	<p>— 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</p>	<p>A primeira fala é a da mulher do dono do restaurante, avisando-o de que o Sr. Ootani está tentando fugir. “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</p>
--	---	---

<p>に二重廻しの袖をひるがえして、外に飛び出しました。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 415)</p>	<p>as pontas de sua capa como as asas de um corvo, fugiu correndo para a rua.</p>	<p>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.</p> <p>A primeira versão trazia 二重廻し traduzido por ‘quimono’. Depois, preferi dizer que ele ‘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. Por fim, como esse tipo de casaco não tem manga, e funciona como uma capa ou pequeno sobretudo sem mangas, acabei preferindo a forma como está na versão final.</p>
---	---	--

(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

<p>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。</p> <p>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、</p> <p>「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」</p> <p>と言ひ、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」</p> <p>と言ひかけて、言葉がつまり、落涙しました。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 417-418)</p>	<p>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.</p> <p>— 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.</p>	<p>A descrição da decadência do cômodo da casa tradicional japonesa é complicada, pois envolve diversos marcadores culturais. Inicialmente, 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 e consta no VOLP. 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 do <i>shôji</i> e do <i>fusuma</i>. 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, deixando a luz passar, e com uma grade de madeira segurando a estrutura. 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, não tendo a grade de madeira. Por não ter a grade de fora, o <i>fusuma</i> tem uma estrutura interna que ajuda a sustentá-lo, e fica escondida pelo papel de fora. Se o papel se rasga, vê-se essa estrutura, que, pela grossura do papel, em geral fica escondida. Já o <i>shôji</i>, com papéis rasgando, em geral indica células individuais dentro dessa estrutura de grade, já que, ao contrário do <i>fusuma</i>, esse papel fino não cobre a superfície toda, podendo ser trocado individualmente.</p> <p>No novo cumprimento, ela se apresenta como se fosse a primeira</p>
--	---	---

		<p>vez que os visse, usando 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 ser um aspecto cultural importante, a estratégia estrangeirizante pareceu mais apropriada quando revisei para a versão final. Entendi, também, nessa segunda leitura, que ela não pede desculpas explicitamente, apenas reclama que seu marido não o tenha feito – isso também foi corrigido na versão final. “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.</p>
--	--	---

(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 padrão 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 padrão 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 vale dinheiro. 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 — TF, TA e comentários do quarto trecho analisado

<p>「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</p>	<p>— 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</p>	<p>Na primeira versão, “Ela me custou muito dinheiro” não deixava claro o suficiente a piada que é feita adiante na conversa. Penso que da forma atual, facilite a compreensão da analogia.</p>
---	--	---

<p>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からです」</p> <p>「百万ドルの名馬か？」</p> <p>ともうひとりの客は、げびた洒落を言いました。</p> <p>「名馬も、雌は半値だそうです」</p> <p>と私は、お酒のお爛をつけながら、負けずに、げびた受けこたえを致しますと、</p> <p>「けんそんするなよ。これから日本は、馬でも犬でも、男女同権だつてさ」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？」</p> <p>「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、やっと私どもにも、あとつぎが出来たというわけですよ」</p> <p>「金も出来たし」</p> <p>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ようか？」</p> <p>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、お客にお銚子を運びました。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 438-439)</p>	<p>vale muito dinheiro.</p> <p>— É um cavalo de um milhão de dólares, então? — brincou o outro freguês, em um tom vulgar.</p> <p>— Dizem que éguas sempre custam a metade! — respondi, igualmente vulgar, enquanto aquecia o saquê.</p> <p>— 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?</p> <p>— 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.</p> <p>— Conseguiram dinheiro, também!</p> <p>— brincou o outro cliente.</p> <p>— 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.</p>	<p>名馬 foi traduzido inicialmente 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 imaginei que mesmo essas expressões também exigiriam notas explicativa em português. Além disso, a expressão em japonês não denota necessariamente corrida de cavalos. Acabei ficando com apenas cavalo, e apenas égua na frase seguinte. Preferi “Do futuro” a “daqui pra frente”, que aparecia na primeira versão. É uma tradução menos literal, mas me pareceu mais de acordo com o resto da fala da personagem.</p> <p>“Querida” foi a tradução para <i>ねえさん</i>, 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 antes 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.</p> <p>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 dá a entender isso e, talvez mais que isso, não tenho confiança na minha interpretação dessa fala – o que dificulta bastante fazer uma escolha tradutória.</p> <p>Ele dá a entender aqui que sua mulher teve um caso com o Sr. Ootani, algo que vai ser reforçado adiante na narrativa. <i>いろ</i> nesse caso significa um amante, mas preferi o termo <i>traição</i>, pois quem teve o amante não foi o senhor, e sim sua mulher – o que ele ganhou com o Sr. Ootani foi a <i>traição</i> e as dívidas causadas pelo roubo do dinheiro.</p> <p>É isso que a Sra. Ootani percebe quando ouve o senhor murmurando, essa relação foi escondida quando</p>
---	--	--

		eles contaram a ela a história deles com seu marido. 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

<p>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。</p> <p>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、時たま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？」 [...]</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 450)</p>	<p>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?</p>	<p>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.</p> <p>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.</p> <p>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. Preferi 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.</p>
---	---	---

(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

<p>深夜、がらがらと玄関のあく音に、眼をさしましたが、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)</p>	<p>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.</p>	<p>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.</p>
--	--	--

(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

<p>「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、もう高い躰が聞えていました。</p> <p>そうして、その翌る日のあけがた、私は、あっけなくその男の手にいれられました。</p> <p>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。</p> <p>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、きれいだと思います。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 454)</p>	<p>— 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 estuproou 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.</p>	<p>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.</p>
---	--	---

(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

<p>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。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 456)</p>	<p>Suas palavras não me deixaram particularmente feliz. — Pouco importa que o chamem de monstro — respondi —, o importante é seguir vivendo.</p>	<p>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 ㄨ ㄨ 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.</p>
--	--	---

(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 resolutive; 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 障子 e do 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 depreendido 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.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dazai Osamu foi um escritor com carreira curta, mas marcante no contexto literário moderno japonês. Criativo, crítico, errático, sua obra perpassa variados temas e gêneros. Conhecido por suas obras de inspiração autobiográfica, levou uma vida tão desregrada quanto os personagens de seus livros. Seus dois romances mais famosos, obras muito populares no Japão, foram traduzidos para várias línguas e são obras bem conhecidas também no ocidente. No entanto, são seus contos a parte de sua obra que sempre mais me chamou atenção — e nenhum deles foi comercialmente traduzido para o português.

O objetivo deste trabalho foi analisar a tradução do conto “A Mulher de Villon”, de Dazai Osamu, traduzido por mim no segundo semestre de 2015. Fiz uma nova revisão do texto antes de uma leitura preliminar, confrontando o conto em japonês com minha tradução. Disso, resultou a versão final, que foi comentada e analisada aqui, buscando dificuldades e soluções da tradução e explicando mudanças e manutenções entre as revisões. A análise levou em conta, em especial, os aspectos culturais da tradução, exacerbados devido à grande diferença cultural entre a cultura japonesa e a brasileira.

Para tanto, o percurso do trabalho iniciou por uma biografia de Dazai e uma relação das obras importantes em sua carreira. No capítulo seguinte, traço um relato da cena literária do Japão no início do século XX, trazendo tendências e autores que influenciaram o escritor. Em seguida, faço uma análise do conto traduzido — tendo em vista, também, o contexto explicitado nos capítulos anteriores. Então, vem a tradução do conto “A Mulher de Villon”, em sua versão final. Depois dele, o trabalho se conclui com os comentários sobre a tradução, com a análise do processo e das revisões.

Tanto nos comentários quanto na análise, ficou claro que a maior dificuldade encontrada foi na tradução de aspectos culturais, tanto concretos quanto abstratos. A diferença entre a cultura japonesa e a brasileira é grande, de modo que até mesmo um objeto cotidiano, como uma porta, pode ser o suficiente para causar estranhamento. Utilizamos os conceitos de estrangeirização e domesticação para analisar as estratégias tradutórias escolhidas. Percebeu-se que as duas estratégias precisam ser escolhidas caso a caso, tanto na hora da tradução quando no processo de revisão subsequente. Funcionando como dois polos de uma gradação, nem sempre foi fácil escolher onde usar qual estratégia. Outra percepção importante tem a ver com o tipo de alteração de cada fase de revisões. Enquanto as revisões da primeira fase, mais próxima do momento da tradução inicial, voltavam mais para o TF, para conferir vocabulários

ou estruturas sintáticas, as revisões da segunda fase, com mais de seis meses de afastamento do momento da tradução, ficavam mais voltadas para o TA, alterando palavras ou ordens frasais sem recorrer tanto ao TF. Dessa forma, a primeira fase de revisões resultou em uma primeira versão com um texto mais estrangeirizado, com mais palavras em japonês, expressões traduzidas de forma mais literal e frases não naturais no contexto da CA; a segunda fase de revisões resultou em uma versão final mais domesticada no geral, com um texto mais fluido e bem acabado.

Relacionando a obra de Dazai com a literatura japonesa de sua época, e o conto “A Mulher de Villon” com essa obra, este trabalho buscou inserir a tradução para o português num contexto completo. É um conto importante, pois tem características que viriam a se repetir em seus dois romances já publicados no Brasil (**Por do Sol** e **Declínio de um Homem**). Acredito que a tradução desse conto possa contribuir para a disseminação da obra de um dos grandes autores japoneses — ainda pouco conhecido no Brasil.

REFERÊNCIAS

- AOZORA Bunko**. 1999/2014. Disponível em <<http://www.aozora.gr.jp/>>. Acesso em: 7 nov. 2016.
- AZUMA Kagami**. Disponível em: <<http://www5a.biglobe.ne.jp/~micro-8/toshio/azuma.html>>. Acesso em: 7 nov. 2016.
- BASHÔ, M. *Oku no Hosomichi*. Tóquio: Iwanami, 1967. Disponível em: <<http://jti.lib.virginia.edu/japanese/basho/MatOkun.html>>. Acesso em: 7 nov 2016.
- BRUDNOY, D. *The Immutable Despair of Dazai Osamu*. **Monumenta Nipponica**, vol. 23, n. 3/4, 1968, p. 457–474. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2383500>>. Acesso em: 1 nov. 2016.
- CHIKAMATSU, S. *Wakareta tsuma ni okuru tegami*. Tóquio: Iwanami, 1953.
- CHÔMEI, K. *Hôjôki*. Tradução de Geny Wakisaka. In: WAKISAKA, G. *Hôjôki*: ensaio de um budista em retiro. **Estudos Japoneses**, v. 4, p. 17–37. São Paulo: USP, 1984.
- CUNHA, A. **O livro de travesseiro**: questões de autoria, tradução e adaptação, 2016, 296 fl. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/134427>>. Acesso em: 7 nov 2016.
- DAZAI, O. **Declínio de um Homem**. Tradução de Ricardo Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- _____. **Não-Humano**. Tradução de Ana Neto. Vila Nova de Gaia: Eucleia, 2001.
- _____. **Pôr-do-Sol**. Tradução de Antônio Nojiri. São Paulo: Civilização Brasileira; Massao Ohno, 1974.
- _____. “*La Mujer de Villon*”. In: **Ocho escenas de Tokio**. Tradução de Yoko Ogihara e Fernando Cordobés González. Barcelona: Sajalín, 2014. p. 11-40.
- _____. “*Villon’s Wife*”. Tradução de Donald Keene. In: KEENE, D. (Ed.). **Modern Japanese Literature: an anthology**. Nova Iorque: Grove, 1994. p. 398-414.
- _____. “*Viyon no Tsuma*”. In: SEKINE, T. (Ed.). **Chikuma Nihon Bungaku Zenshû**, vol. 4. Tóquio: Chikuma, 1991. p. 410–456.
- _____. **La Femme de Villon**. Tradução de Silvain Chupin. Mônaco: Rocher, 2005.
- EULENBERG, H “*Ein Frauenzweikampf*”. In: **Sonderbaren Geschichten**. Munique: Kurt Wolff, 1920. p. 129–143.
- _____. **Onna no Kettô**. Tradução de Mori Ôgai. Tóquio: Chikuma, 1996. Disponível em <http://www.aozora.gr.jp/cards/001193/files/50915_40186.html>. Acesso em 7 nov 2016.
- _____. **Sonderbaren Geschichten**. Munique: Kurt Wolff, 1920.
- Filha de SUGAWARA no Takasue. **Sarashina Nikki**. Tóquio: Kôdansha, 2015.
- IBUSE, M. **Chuva Negra**. Tradução de Jefferson Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

- _____. “A Salamandra”. Tradução de Antônio Nojiri. In: NOIJIRI, A. (Ed.). **Maravilhas do Conto Japonês**. São Paulo: Cultrix, 1962. p. 110–116.
- IHARA, S. *Kôshoku Ichidai Onna*. Tóquio: Iwanami, 1955.
- _____. *Nanshoku Ookagami*. Tóquio: Shôgakukan, 1976.
- ISHIKAWA, T. *Ichiaku No Suna; Kanashiki Gangu*. Tóquio: Iwanami, 2001.
- KAFÛ, N. **Guerra de Gueixas**. Tradução de Andrei Cunha. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- _____. **Histórias da Outra Margem**. Tradução de Andrei Cunha. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- 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.
- _____. *Dawn to the West: Japanese literature of the modern era*. Nova Iorque: Columbia University, 1998.
- KENKÔ, Y. [também referenciado como Monge KENKÔ]. **A arte de transformar tempo fútil em tempo útil**. Tradução de Paulo Castanheira. São Paulo: Landy, 2001.
- KI, T. *Tosa Nikki*. Tóquio: Goma Bukkusu, 2013.
- LU, X. *Gù shì xīn biān*. Shenyang: Liáo hǎi, 2009.
- _____. *Yě zǎo/Wild Grass* (edição bilíngue). Tradução de Xianyi Yang e Gladys Yang. Hong Kong: Chinese University, 2003.
- _____. *Zhōngguó xiǎo shuō shǐ lüè*. Pequim: Zhongua, 2016.
- Mãe de FUJIWARA no Michitsuna. *Kagerô Nikki*. Tóquio: Iwanami, 1927.
- MORI, O. **Vita Sexualis**. Tradução de Fernando Garcia. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.
- _____. **Ganso Selvagem**. Tradução de Meiko Shimon e Samara Leonel. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.
- MURASAKI, S. **O Romance do Genji**, vol. 1. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio d’Água, 2008.
- _____. **O Romance do Genji**, vol. 2. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio d’Água, 2008.
- _____. *Murasaki Shikibu Nikki*. Tóquio: Kôdansha, 2002.
- 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.
- NAGAIKE, K. *Dazai Osamu’s Otogizôshi: a structural and narratological analysis*, 1997, 111 fl. Dissertação (Mestrado em Artes) — University of Alberta (UA), Alberta, 1997. Disponível em: <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp04/mq22546.pdf>>. Acesso em: 1 nov 2016.

- NOJIRI, A. (Org.). **Maravilhas do Conto Japonês**. Traduções de Albertino Pinheiro Júnior, Antônio Nojiri, Fuyou Koyama, Henrique Santo, José Yamashiro, Katsunori Wakisaka, Konoske Oseki, Shinobu Saiki, Teiiti Suzuki, Yoshihiro Watanabe, José Paulo Paes e Rolando Roque Da Silva. São Paulo: Cultrix, 1962.
- PHEBY, J; MIYAMOTO, A (Ed.). *The Oxford-Duden Pictorial Japanese and English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- SEI, S. **O Livro de Travesseiro**. Tradução de Andrei Cunha. Porto Alegre: Escritos, 2008.
- _____. **O Livro do Travesseiro**. Tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Madalena Cordaro, Lica Hashimoto e Luiza Nana Yoshida. São Paulo: 34, 2013.
- SHIGA, N. **Trajatória em noite escura**. Tradução de Neide Nagae. São Paulo: Ateliê, 2011.
- _____. *Wakai*. Tóquio: Shinchô, 1949.
- SHIMAZAKI, T. *Hakai*. Tóquio: Shinchô, 2005.
- 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.
- SILVA, H. **A estética do espaço na obra Pôr-do-Sol, de Dazai Osamu**, 2008, 247 fl. Dissertação (Mestrado em Letras Orientais) — Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-31082010-143013/publico/2008_HirokoHashimotodaSilva.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2016.
- SÔSEKI, N. **O Portal**. Tradução de Fernando Garcia. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.
- _____. **Sanshiro**. Tradução de Fernando Garcia. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- TANIZAKI, J. **As Irmãs Makioka**. Tradução de Leiko Gotoda, Neide Nagae, Eliza Atsuko Tashiro e Kanami Hirai. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- _____. **Amor insensato**. Tradução de Jefferson Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TAYAMA, K. *Futon*. Tóquio: Shinchô, 1952.
- VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. Londres: Routledge, 1999.
- VILLON'S WIFE**. (Título Original: *Viyon no tsuma* — *ôtô to tampopo*, ヴィヨンの妻～桜桃とタンポポ～; não lançado comercialmente no Brasil). Direção de Negishi Kichitarô. Roteiro de Yôzô Tanaka. Baseado na obra “*Viyon no Tsuma*”, de Dazai Osamu. Japão, 2009. 1 filme (114 minutos), son., colorido.

APÊNDICE

Obras citadas de Dazai Osamu: relação das primeiras publicações e edições

1933. “*Omoide*” (思ひ出). Publicado originalmente nos números de fevereiro, abril e maio da revista *Azarashi* (海豹). Posteriormente publicado em *Bannen*, em 1936.
1933. “*Ressha*” (列車). Originalmente publicado no número de fevereiro da revista *Sandee Tôô* (サンデー東奥). Posteriormente publicado em *Bannen*, em 1936.
1935. “*Gyakkô*” (逆行). Publicado em quatro partes: três no número de fevereiro da revista **Bungei** (文藝) e uma no número de outubro do jornal da Universidade Imperial do mesmo ano. Posteriormente coletado em *Bannen*, de 1936.
1935. “*Kawabata Yasunari e*” (川端康成へ). Publicado originalmente no número de outubro da revista **Bungeitsûshin** (文藝通信).
1936. *Bannen* (晩年). Coletânea. Tóquio: Sunagoya.
1937. *Human Lost* (Human Lost). Tóquio: Shinchô.
- 1938/1947?. *Ubasute* (姥捨). Tóquio: Porigon.
1939. “*Fugaku Hyakkei*” (富嶽百系). Publicado nos números de fevereiro e março da revista **Buntai** (文体). Posteriormente publicado na coletânea *Joseito*, em julho do mesmo ano.
1939. “*Joseito*” (女生徒). Publicado no número de abril da revista **Bungakukai** (文學界). Posteriormente publicado na coletânea *Joseito*, em julho do mesmo ano.
1939. “*Ôgon Fûkei*” (黄金風景). Publicado originalmente em março de 1939 no jornal **Kokumin Shinbun**. Posteriormente publicado na coletânea *Joseito*, em julho do mesmo ano.
1939. *Joseito* (女生徒). Coletânea. Tóquio: Sunagoya, 1939.
1940. “*Hashire, Merosu*” (走れメロス). Publicado no número de maio da revista **Shinchô** (新潮). Posteriormente publicado na coletânea *Onna no Kettô*, em junho do mesmo ano.

1940. “*Kakekomi Uttae*” (駄込み訴え). Publicado originalmente no número de fevereiro da revista **Chûôkôron** (中央公論). Posteriormente publicado na coletânea **Onna no Kettô**, em junho do mesmo ano.
1940. “*Kirigirisu*” (きりぎりす). Publicado originalmente no número de novembro da revista **Shinchô** (新潮). Posteriormente publicado na coletânea **Tôkyô Hakkei**, em maio de 1941.
1940. “*Onna no Kettô*” (女の決闘). Publicado originalmente entre janeiro e junho na revista **Gekkan Bunshô** (月刊文章). Posteriormente coletado em **Onna no Kettô**, em junho do mesmo ano.
1940. **Chiyojo** (千代女). Coletânea. Tóquio: Chikuma.
1940. **Onna no Kettô** (女の決闘). Tóquio, Kawade.
1941. **Shin Hamuretto** (新ハムレット). Tóquio: Bungei Shunjû.
1942. “*Jûnigatsu Yôka*” (十二月八日). Publicado no número de fevereiro de da revista **Fujinkôron** (婦人公論). Posteriormente publicado na coletânea **Josei**, em junho do mesmo ano.
1942. **Josei** (女性). Tóquio: Hakubunkan.
1943. **Udajin sanetomo** (右大臣実朝). Tóquio: Kinjô, 1943.
1944. **Tsugaru** (津軽). Escrito sob encomenda da editora. Tóquio: Oyama.
1945. **Otogizôshi** (お伽草紙). Coletânea escrita sob encomenda. Tóquio: Chikuma.
1945. **Sekibetsu** (惜別). Tóquio: Asahi Shinbun.
1945. **Shinshaku shokoku banashi** (新釈諸国噺). Coletânea, com alguns contos escritos sob encomenda. Tóquio: Seikatsu.
- 1945-46. “*Pandora no Hako*” (パンドラの匣). Originalmente publicado entre outubro de 1945 e janeiro de 1946 no jornal **Kahoku Shinbou**. Posteriormente publicado como **Pandora no Hako**, em julho de 1946.
- 1946 “*Fuyu no Hanabi*” (冬の花火). Publicado no número de junho da revista **Tenbô** (展望). Posteriormente publicado na coletânea **Fuyu no Hanabi**, em julho de 1947.
1946. **Pandora no Hako** (パンドラの匣). Sendai: Kahoku Shinbou.
1947. “*Osan*” (おさん). Originalmente publicado no número de outubro da revista **Kaizô** (改造).
1947. “*Shayô*” (斜陽). Originalmente publicado nos números de julho a outubro da revista **Shinchô** (新潮). Posteriormente coletado em **Shayô**, em dezembro do mesmo ano.
1947. “*Viyon no Tsuma*” (ヴィヨンの妻). Originalmente publicado no número de março da revista **Tenbô** (展望). Posteriormente publicado em **Viyon no Tsuma**, em agosto do mesmo ano.
1947. **Fuyu no hanabi** (冬の花火). Coletânea. Tóquio: Chûôkôron.
1947. **Shayô** (斜陽). Tóquio: Shinchô.

1947. *Viyon no Tsuma* (ヴィヨンの妻). Tóquio: Chikuma.
1948. “*Guddo Bai*” (グッドバイ). Incompleto. As duas primeiras partes foram publicadas pelo jornal **Asahi Shinbun** em junho e julho. Posteriormente publicado em *Ningen Shikkaku*, do mesmo ano.
1948. “*Ningen Shikkaku*” (人間失格). Publicado nos números de junho a agosto da revista *Tenbô* (展望). Coletado em julho do mesmo ano e publicado postumamente junto com *Guddo Bai*.
1948. *Ningen Shikkaku* (人間失格). Tóquio: Chikuma.