



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

Thaisy dos Santos Quinteiro

**TRADUÇÃO COMENTADA DE *MUKASHI BANASHI*:
A estrangeirização em contos folclóricos japoneses**

Porto Alegre
2018

Thaisy dos Santos Quinteiro

**TRADUÇÃO COMENTADA DE *MUKASHI BANASHI*:
A estrangeirização em contos folclóricos japoneses**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras — Tradutor Português e Japonês.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Regina de Sales

Porto Alegre
2018

CIP - Catalogação na Publicação

dos Santos Quinteiro, Thaisy
Tradução comentada de mukashi banashi: A
estrangeirização em contos folclóricos japoneses /
Thaisy dos Santos Quinteiro. -- 2018.
74 f.
Orientadora: Denise Regina de Sales.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e
Japonês, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Mukashi banashi. 2. Língua japonesa. 3.
Folclore. 4. Tradução comentada. I. Regina de Sales,
Denise, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Denise, pela orientação neste trabalho e por todo o apoio.

RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo analisar a tradução de oito contos de *mukashi banashi*, que foi feita buscando-se privilegiar o processo de estrangeirização, e assim, divulgar e dar acesso à cultura japonesa para os leitores brasileiros. O *mukashi banashi* é um gênero da literatura japonesa, composto por contos folclóricos curtos e considerado, por seus pesquisadores, como um registro da origem do povo japonês. Por mais que ele desperte grande interesse no público brasileiro, há poucas pesquisas no Brasil sobre *mukashi banashi* e sua tradução. Assim, esse trabalho se inicia trazendo, como contexto, o gênero e suas características, para em seguida analisar os contos, por meio de um relato das pesquisas feitas ao longo do processo de tradução e das soluções encontradas para trechos relacionados a aspectos culturais. Como resultado, a análise mostra que os textos de *mukashi banashi*, aqui traduzidos, permitem ao tradutor ser mais estrangeirizante, devido ao gênero, público alvo e objetivo da tradução em trazer aos brasileiros, por meio desses textos, informações sobre o folclore e a cultura japonesa.

Palavras-chave: *Mukashi banashi*. Língua japonesa. Folclore. Tradução comentada.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – <i>Ranma</i>	37
Quadro 2 – <i>Kakejiku</i>	40
Quadro 3 – Unidades monetárias e termos do sumô	40
Quadro 4 – <i>Tonari no heya</i>	43
Quadro 5 – Raposa.....	46
Quadro 6 – <i>Tokonoma</i>	48
Quadro 7 – <i>Obaasan e baasan</i>	51
Quadro 8 – Onomatopeias.....	53

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 O GÊNERO <i>MUKASHI BANASHI</i>.....	10
3 CARACTERÍSTICAS DO <i>MUKASHI BANASHI</i>.....	16
3.1 EXPRESSÕES INICIAIS E FINAIS	16
3.2 TEMPO E LOCAL NÃO DEFINIDOS	18
3.3 ORALIDADE	18
3.4 SITUAÇÕES FANTÁSTICAS	20
4 CONTOS TRADUZIDOS.....	22
5 ANÁLISE DA TRADUÇÃO.....	35
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS.....	60
ANEXO – CONTOS DO SITE HUKUMUSUME.....	65

1 INTRODUÇÃO

O *mukashi banashi*¹ é um gênero literário composto por contos curtos do folclore japonês, sendo suas histórias originalmente transmitidas de forma oral. Ele não faz parte apenas da cultura tradicional, mas, atualmente, também está integrado à cultura popular japonesa, podendo ser encontrado em quadrinhos, jogos, *animes*² e filmes, sendo assimilado pelos japoneses desde crianças.

Esses contos folclóricos sempre despertaram em mim um grande interesse, devido à presença de seres sobrenaturais que muitas vezes não se encaixavam nas categorias de “bem” e “mal”, e das criaturas fantásticas com diferentes características. Aparecendo em suas histórias, desde fantasmas parecidos com os da cultura ocidental, até mesmo monstros em forma de guarda-chuva, ou animais mágicos, buscando pregar peças em humanos desavisados. Por isso, quando iniciei as disciplinas de Estágio Supervisionado de Tradução do Japonês I e II, cursadas em 2017/1 e 2017/2, e tive a opção de escolher o texto que gostaria de traduzir, optei pela tradução de contos folclóricos retirados do site de entretenimento, Hukumusume.

O Hukumusume é um site japonês que tem por objetivo divulgar releituras de contos folclóricos e contos de fadas, do Japão e de outros países, para um público variado, buscando atingir uma faixa etária abrangente entre os leitores japoneses. A autora dos contos e proprietária do site, conhecida pelo pseudônimo de Fukumusume³, esclarece em seu site que as histórias foram escritas, visando uma interpretação contemporânea de contos antigos e usando uma linguagem de fácil compreensão. Ela ainda explica que, por serem histórias escritas a partir de seu ponto de vista, algumas delas tiveram alterações, como a mudança de gênero de certos personagens ou finais tristes transformados em finais felizes.

Os contos desse site, traduzidos para as disciplinas de Estágio, foram feitos sob acompanhamento da professora Tomoko Kimura Gaudioso, por meio de encontros semanais, individuais, para discussão e correção do texto, traduzido anteriormente em casa. Durante as aulas, deparei-me com muitas dúvidas sobre a tradução de vários pontos relacionados à língua, mas principalmente à cultura japonesa. Por serem contos folclóricos, eles ocorrem em um Japão antigo, sem tempo definido, fortemente marcado por costumes estranhos à cultura brasileira. Além das próprias criaturas folclóricas, que muitas vezes apareciam sem haver uma explicação sobre o que seriam ou como seria sua aparência, provavelmente por serem

¹ Original em japonês: 昔話.

² Desenhos animados japoneses.

³ Fukumusume (福娘): nascida em 1970, atualmente reside na cidade de Amagasaki (19,1 km de Osaka).

personagens já conhecidos pelo público japonês em geral, ou por terem, no significado de seu nome, uma explicação para sua natureza. Uma característica dos contos, que também dificultou minha tradução, foram frases ou partes das histórias que às vezes estavam subentendidas. Detalhes pequenos, mas que em um texto em língua portuguesa seriam imprescindíveis para a coerência da narrativa. A partir desses problemas e de outros enfrentados durante as disciplinas, surgiu a vontade de fazer um trabalho sobre tradução comentada de *mukashi banashi*, expondo as dificuldades de tradução, e discutindo as escolhas tradutórias feitas para solucionar essas dificuldades.

Assim, esse trabalho tem como objetivo analisar a tradução de trechos selecionados de oito contos pertencentes ao gênero *mukashi banashi*, que foi feita buscando-se uma tradução estrangeirizante e que mantivesse um propósito parecido com o do autor original, ou seja, a divulgação do folclore e cultura japonesa, com a diferença de que a tradução é voltada ao público brasileiro e o texto original, aos leitores japoneses. Como as histórias do site Hukumusume são divididas em diferentes seções, relacionadas ao país de origem dos contos ou a temática das narrativas, as histórias que serão aqui analisadas foram retiradas da seção chamada: “*Mainichi no mukashi banashi*”⁴. Dentro dessa seção, elas ainda se dividem em duas categorias: “*Hyaku monogatari*”⁵ e “*Nihon mukashi banashi*”⁶.

Os contos escolhidos passaram por um segundo processo de revisão, sendo o primeiro feito durante as disciplinas de Estágio, com a intenção de melhorar o texto traduzido, corrigir erros, fazer anotações sobre o processo de tradução e pesquisar mais a fundo certos aspectos culturais que foram obstáculos durante a tradução. Também foram feitas leituras de trabalhos sobre tradução comentada, *mukashi banashi*, tradução cultural, intraduzibilidade, e sobre os conceitos de domesticação e estrangeirização.

Após esta introdução, o trabalho encontra-se organizado em mais seis subtítulos: O gênero *mukashi banashi*, Características do *mukashi banashi*, Contos traduzidos, Análise dos contos e Considerações finais. No primeiro subtítulo será brevemente explicado o conceito de *mukashi banashi* e o começo das pesquisas sobre folclore no Japão. Seguido pelas “Características do *mukashi banashi*”, em que explicarei algumas das características do gênero, estabelecidas por pesquisadores, trazendo exemplos para cada aspecto citado. Em “Contos traduzidos”, encontra-se a tradução de oito contos folclóricos e no subtítulo “Análise dos contos”, serão analisados trechos selecionados desses mesmos contos, por meio de uma

⁴ “Um conto folclórico por dia” (HUKUMUSUME, tradução nossa).

⁵ “100 histórias de fantasmas” (HUKUMUSUME, tradução nossa).

⁶ “Contos folclóricos japoneses” (HUKUMUSUME, tradução nossa).

comparação entre o original em japonês e a tradução para o português. E por fim, há as “Considerações finais”. Os resultados da análise indicam que, no caso dos contos folclóricos aqui presentes, foi possível fazer um texto traduzido mais próximo da cultura de partida, devido ao caráter oral e explicativo presente nos contos de Fukumusume, possibilitando a inserção de pequenas explicações dentro da história, sem que ela se afastasse demais do original e sem atrapalhar a fluidez da narrativa, mas, principalmente, devido ao gênero do texto.

Acredito que as reflexões aqui feitas, sobre a tradução dos contos de *mukashi banashi*, irão me ajudar futuramente em meu trabalho como tradutora, a pensar mais a fundo sobre a cultura com a qual estarei lidando durante uma tradução, e em como essa cultura pode ser percebida pelo público-leitor através do texto traduzido. Além disso, essas reflexões podem ser uma contribuição para os estudos relacionados à tradução de contos folclóricos japoneses, pois durante minhas pesquisas, encontrei poucos trabalhos brasileiros que falassem sobre o gênero e sobre a tradução desse tipo de literatura para o português. Segundo Montagnane, (2014) há certos tipos de *mukashi banashi* que são muito pouco conhecidos no nosso país, devido à falta de estudos, e as pesquisas no Brasil não só são escassas, como não colocam em evidência o fato de o próprio nome do gênero ter surgido muito recentemente, no século XX.

Ao mesmo tempo, esse trabalho dá continuidade às pesquisas, do curso de Bacharelado Português-Japonês, iniciadas recentemente com: “A Mulher de Villon: tradução comentada do conto de Dazai Osamu” de Ariel Lara de Oliveira, “Traduzindo tanuki: análise da construção de contos folclóricos japoneses no ocidente sob uma perspectiva discursiva”, de Clara Ályyegra Lyra Petter e “Miyazawa e o Elefante: Uma análise contrastiva de traduções de Miyazawa Kenji” de Arthur Braz Rodrigues Solano. Sendo o primeiro, uma tradução comentada de um importante autor japonês, usando de base os conceitos de domesticar e estrangeirizar, e relacionando a obra com a vida do autor. O segundo, um estudo sobre o folclore japonês e a construção do personagem folclórico *tanuki*, em traduções de diferentes histórias feitas para o inglês, português e o francês. E o último, uma análise da tradução de onomatopéias da língua japonesa, baseada nos estudos de Amparo Hurtado Albir (2001).

2 O GÊNERO *MUKASHI BANASHI*

Quando procuramos em dicionários o significado de *mukashi banashi*, encontramos traduções como: contos antigos, contos populares, folclore, lendas⁷. No entanto, essas entradas explicam apenas o significado da palavra, e não dão a dimensão do que é o gênero literário japonês, formado por um conjunto específico de características, uma grande variedade temática e que carrega consigo a cultura de um povo, passada de geração em geração de forma oral. Além de que, segundo Montagnane (2014), a tradução do termo como narrativas, histórias ou contos antigos pode levar a uma compreensão errada do que realmente é o *mukashi banashi*. Afinal, não é toda narrativa antiga que se encaixa no gênero, e sim, narrativas que seguem determinada estrutura, que será explicada mais para frente neste trabalho.

Não se sabe quando começaram a surgir, pois como a maioria dos contos, mitos e lendas folclóricas antigas, começou na oralidade, transmitidas pelo povo como forma de ensino e entretenimento, antes da escrita ser criada. Segundo Namekata, os *mukashi banashi* podem ter se originado, já no Período Jômon⁸, período marcado pela caça e coleta e pela profunda ligação do homem com a natureza e com as divindades (NAMEKATA, 2011). Esses contos antigos, ou primitivos, teriam temáticas mais simples e religiosas, como: os deuses, a natureza e artesanatos. Podemos ainda imaginar que no período seguinte, o Período Yayoi⁹, eles se tornaram muito mais complexos e numerosos, pois foi nele que ocorreu o “[...] surgimento da vida em comunidades e da cultura do arroz” (NAMEKATA, 2011, p. 41). Essa separação dos homens em grupos pode ter levado ao surgimento de culturas um pouco diferentes, entre as comunidades, e de histórias orais específicas de cada uma. Sendo essas histórias transmitidas de local em local por meio do comércio.

Com o passar do tempo, os contos foram expandindo a sua temática, com a presença de seres sobrenaturais, histórias cômicas, contos com animais como personagens principais, narrativas sobre casamento, punição e heroísmo. Além de que, ao se espalharem para diferentes regiões do Japão, os mesmos contos começaram a apresentar variações, em maior ou menor grau, em suas histórias e personagens. Como o famoso personagem da literatura

⁷ JISHO – Japanese Dictionary. **Site**. Disponível em: <<http://jisho.org>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

TANGORIN – Japanese Dictionary. **Site**. Disponível em: <<http://tangorin.com/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

⁸ Período Jômon (縄文時代, *jômon jidai*, 9.500 a.C. – 300 a.C.).

⁹ Período Yayoi (弥生時代, *yayoi jidai*, 300 a.C. – 250 d.C.).

japonesa, Momotarô, que segundo um conto coletado por Yanagita (1986) na cidade de Shiwa, em Iwate, era chamado no local de Momonaikotaro¹⁰.

Quanto ao nome *mukashi banashi*, ele foi criado somente no século XX pelo antropólogo Kunio Yanagita (1875-1962), considerado o fundador dos estudos folclóricos no Japão.

Seu criador foi o próprio Yanagita, que baseou-se no fato de que quando os narradores começavam contar suas histórias folclóricas diferenciavam-nas em dois tipos: as que eram iniciadas pela palavra *mukashi* ou antigamente, e as que entravam de forma direta na narração, sem um indicativo de tempo ou qualquer outra palavra determinada. Para as primeiras histórias os narradores deram o nome de *mukashi* e às segundas, *hanashi*. (MONTAGNANE, 2014, p. 15).

Juntando as duas palavras, e adaptando o som da segunda, ele formou o termo *mukashi banashi*, que desde então é usado para se referir a essas narrativas. Narrativas que já apresentavam uma estrutura que as tornava reconhecíveis, mesmo antes de terem um nome e de passarem por um processo de registro, o que ocorre a partir do século XIX.

Kunio Yanagita também é considerado o precursor dos estudos de *mukashi banashi*, publicando diversas obras sobre o assunto, que além de apresentarem narrativas coletadas por ele e sua equipe, em diferentes regiões do Japão, traziam uma comparação entre os contos, apresentando suas diferenças e semelhanças, e o estabelecimento do conceito, das influências e das características dessa forma literária. Um de seus discípulos, Keigo Seki (1899-1990), também se tornou um dos grandes pesquisadores do gênero, contribuindo com a publicação de trabalhos em que se desviou das pesquisas feitas por seu professor e propôs estudos comparativos entre os contos folclóricos japoneses e os de outros países. No prefácio da sua obra, “Type's of Japanese Folktales” (1966), escrita diretamente em inglês, Seki afirma que na época haviam poucos textos traduzidos para línguas europeias, o que dificultava o estudo dos contos japoneses pelos estrangeiros, assim, ele escreveu esse livro com o objetivo de preencher essa lacuna, e de dar início aos estudos comparados a partir de 1966.

O objetivo de Yanagita, como antropólogo, era estudar o folclore japonês academicamente, ou seja, “O que ele almejava era uma disciplina acadêmica bastante prática voltada para a vida do ‘povo comum’” (PEREIRA, 1998, p. 82). Ele queria usar suas pesquisas como uma forma de preservação da identidade nacional de seu povo, que ele acreditava estar se perdendo com a modernização e ocidentalização do Japão. Pereira (1998) refere-se a essa identidade nacional como identidade nipônica, e afirma que Yanagita, alinhando-se ao nacionalismo japonês, buscava, ao mesmo tempo, entender o que significava

¹⁰ Conto coletado por Kunio Yanagita e registrado em “Yanagita Kunio Guide to the Japanese Folk Tale” (1986).

ser japonês e frear o avanço da modernização, que estava extinguindo a tradição. Essa modernização começou com: a busca por expansão territorial do Japão (1901), a Primeira Guerra Sino-Japonesa (1894 – 1895) e, posteriormente, a Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937 – 1945)¹¹, a Guerra Russo-Japonesa (1904 – 1905)¹², a industrialização do país durante a Era Meiji¹³ (1868 – 1912), a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), e indo para o processo de entrada do Japão na Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico¹⁴. De acordo com Pereira (1998), Yanagita acompanhou os eventos acima citados durante toda a sua vida, e devido à preocupação com essas mudanças, estudou não só as narrativas orais de diferentes regiões, como também, tudo que estivesse ligado à cultura do Japão, como costumes, roupas, religião, festivais, linguagem e agricultura.

Quando o *mukashi banashi* começou a ser esquecido, por volta dos anos 40, Yanagita intensificou seus estudos, pois a população idosa, principal responsável por preservar os contos, logo viria a falecer, e os jovens da época tinham sua atenção capturada pelas mudanças do país (YANAGITA, 1986). Então, “Yanagita, preocupado com essa realidade, saiu a campo para conseguir um material que preservasse a transmissão oral exatamente como foi narrada e que ainda resguardasse a origem do povo japonês.” (MONTAGNANE, 2014, p. 22). Ele queria encontrar narradores que ainda transmitissem suas histórias boca a boca, para poder registrá-las de forma fiel, sem interferências externas, antes que desaparecessem. Pois, para ele, havia um perigo real da extinção dos contos. Pereira explica que

Nesse processo de modernização, seguindo o raciocínio de Yanagita, seria imprescindível manter-se a unidade do povo por meio do cultivo de um senso de pertencimento a uma tradição particular comum. Frente a essa constatação, ele se pôs a estudar as crenças populares, entendendo que este estudo revelaria muitos aspectos da história japonesa e do "caráter nacional", ao mesmo tempo em que a consciência dessa tradição religiosa comum contribuiria para nutrir sentimentos nacionalistas entre o povo e para formar os pilares centrais da unificação espiritual do Estado. (PEREIRA, 1998, p. 78).

¹¹ Disputa entre o Japão e a China pela Coreia, que dividiu-se em dois conflitos, a Primeira e a Segunda Guerra Sino-Japonesa.

¹² Disputa entre o Japão e a Rússia pela China e Manchúria.

¹³ Durante a Era Meiji (明治時代, *meiji jidai*), período que vai de 1868 a 1912, o Japão passou por um rápido processo de modernização, que trouxe mudanças para a sociedade e para a política do país, transformando-o em uma potência mundial. Entre essas mudanças ocorreram: a criação de uma Constituição, ocupação da Manchúria, Coréia, Taiwan, e das ilhas Kurilas, queda do xogunato (regime militar feudal japonês), surgimento das universidades, investimentos na educação, indústria, no exército e na marinha. (FREDERIC, 2008, p. 771-772).

¹⁴ OCDE ou OECD é uma organização internacional que tem como objetivo o desenvolvimento social, econômico e ambiental, dos países membros, que atualmente são 35. (OECD, c2018). Yanagita estava vivo durante o processo de entrada do Japão na OCDE, mas faleceu dois anos antes dele ser aceito, em 1964. (PEREIRA, 1998).

Portanto, a cultura folclórica e as crenças presentes nos *mukashi banashi*, seriam a fonte perfeita para se estudar a vida e as tradições japonesas. Essas narrativas, surgidas dentro dos vilarejos e transmitidas de forma oral, ao longo do tempo, eram os ensinamentos dos antepassados do povo, herdados a cada nova geração, trazendo informações não somente dos costumes antigos, mas da origem do povo japonês. E o registro dessas crenças seria o que manteria uma unidade entre os japoneses, e despertaria um sentimento nacionalista.

Segundo Pereira, Yanagita acreditava que o folclore deveria ser estudado como uma disciplina, não somente teórica, mas principalmente prática, focada em materiais escritos e não escritos, e esses estudos seriam fundamentais para diminuir o sofrimento do povo nesse período de transição, de um Japão tradicional para um Japão moderno, tornando-o menos traumático, em especial, para o camponês pobre que por meio das tradições estaria sempre ligado as suas origens. Portanto, coletar e preservar os costumes de diferentes regiões, principalmente das áreas agrícolas, seria um estudo do Japão como um todo e tornou-se uma missão para o pesquisador, pois o estudo do folclore, para ele, possuía um papel em prol da nação (PEREIRA, 1998).

Durante sua vida, Yanagita buscou publicar uma grande quantidade de trabalhos, no menor tempo possível, pois as mudanças sociais, culturais e econômicas do Japão aconteciam rapidamente, e de acordo com Pereira (1998), era algo que o pesquisador sabia ser inevitável. Ele acreditava que “Acumular informações detalhadas antes que entrassem os pesquisadores ocidentais ‘no páreo’ seria uma maneira de formar uma trincheira defensiva de conceitos” (PEREIRA, 1998, p. 97). Visto que, com a invasão dos antropólogos estrangeiros, o Japão precisava estar pronto para não ter sua história alterada por uma visão de fora do que é ser japonês, e, como contra-ataque a esses estudiosos, eles já teriam as suas próprias pesquisas consolidadas.

Após Yanagita, surgiram outros pesquisadores que usaram seu trabalho de base para desenvolverem seus próprios estudos sobre *mukashi banashi*. Esses pesquisadores foram com o tempo desenvolvendo e aprimorando o que havia sido estabelecido por seus antecessores, e devido às peculiaridades do gênero, surgiram divergências tanto na conceituação do *mukashi banashi* como no estabelecimento dos tipos, e de suas características. Mesmo com essas divergências, podemos entender *mukashi banashi* como um gênero da literatura japonesa, formado por contos folclóricos curtos e apresentando expressões iniciais e finais específicas. Teve sua origem na oralidade dentro de um contexto popular, muito antes do surgimento da escrita, portanto, não havendo registros do início deles.

Alguns pesquisadores, às vezes, classificam essas narrativas dentro de outros gêneros, devido à existência de vários tipos¹⁵ de *mukashi banashi* e de nem sempre as histórias possuírem todas as características que as definem como tal. Os estudos mais antigos consideravam os contos de *mukashi banashi* como lendas, mitos, *setsuwa*¹⁶, *otogibanashi*¹⁷ ou *dôwa*¹⁸. Depois da criação da palavra *mukashi banashi* e posteriormente o fim da Segunda Guerra, ainda ocorreu uma confusão em relação ao termo que, segundo Inada (2010, apud MONTAGNANE, 2014, p. 17), incorretamente passou a ser usado como sinônimo de *minwa*¹⁹. Devido à complexidade dos contos e por possuírem características semelhantes com outros gêneros, ocorreram muitas discordâncias entre os estudiosos, sobre onde o encaixar na literatura japonesa. No entanto, hoje, há aqueles que acreditam que ele é um “gênero único”, (MONTAGNANE, 2014, p. 9) e não uma subcategoria de outros gêneros literários japoneses. Montagnane (2014) ainda afirma que ele difere das lendas e mitos e que pertence ao *Minzokugaku*, área de estudo do folclore japonês.

Quanto a origem do *mukashi banashi*, ele não surgiu apenas das histórias criadas pelos próprios japoneses, contadas na frente de fogueiras ou em festivais, mas muitas vieram também de países estrangeiros, por meio de viajantes. Sendo essas histórias, mais tarde, modificadas para se encaixarem no cotidiano do povo local e na forma japonesa de como transmitir pela oralidade esses contos. Montagnane (2014) ainda relata que com o início da escrita, algumas obras estrangeiras traduzidas para o japonês, foram transformadas em literatura oral pelo povo, e adaptadas para a estrutura do *mukashi banashi*, trazendo como exemplo as fábulas gregas de Isopo, traduzidas para o japonês durante a Idade Média.

A introdução do budismo, religião indiana, no Japão por volta do século VI, também teve grande importância para o desenvolvimento do gênero, pois, segundo Inada (2010, apud MONTAGNANE, 2014) e Yanagita (1986), as histórias contadas pelos monges ao povo, com o objetivo de transmitir os ensinamentos de Buda, e difundir a religião, podem ser vistas como contos folclóricos indianos. E esses ensinamentos, ou sutras, despertaram grande

¹⁵ Kunio Yanagita, usando como base o trabalho de Antti Aarne e Stith Thompson, hoje conhecido como Sistema de classificação de Aarne-Thompson, criou subcategorias dentro do *mukashi banashi*. Os pesquisadores que o sucederam utilizaram o mesmo sistema para criar classificações diferentes das de Yanagita, não havendo um consenso quanto as subcategorias, e nem como estabelecê-las. (MONTAGNANE, 2014).

¹⁶ *Setsuwa* (説話): Segundo Frederic, *setsuwa* é um gênero literário japonês composto por lendas e mitos surgidos entre 800 e 1300. O mais famoso é o Konjaku Monogatari. (FREDERIC, 2008, p. 1032). Montagnane (2014) afirma que o próprio Yanagita costumava classificar os contos de *mukashi banashi* como um tipo de *setsuwa*.

¹⁷ Segundo Montagnane (2014), o termo foi criado por Bin Ueda (1874-1916), para definir narrativas cuja finalidade era o entretenimento. Esse termo mais tarde foi mudado para *mukashi banashi* por Kunio Yanagita.

¹⁸ *Dôwa* (童話): História infantil, conto de fadas. (JAPANESE FOLKTALES, 2018).

¹⁹ *Minwa* (民話): Contos populares. (MONTAGNANE, 2014).

interesse nos japoneses, que não só os aceitaram, como também os inseriram no *mukashi banashi*, trazendo influências indianas para as narrativas. Yanagita (1986) comenta, que por mais que seja difícil de acreditar que, no passado, não só países estrangeiros tenham influenciado a literatura oral japonesa, mas também que tenham ocorrido transmissões das mesmas histórias por diferentes regiões do Japão, muito distantes entre si, suas pesquisas, feitas ao longo dos anos, o inclinaram cada vez mais para essas teorias. Mesmo em sua época não havendo provas concretas dessa troca cultural, diferente de hoje em dia.

Quando a literatura japonesa surgiu, muitos contos de *mukashi banashi*, originados da tradição oral, foram incorporados a livros clássicos, e, de acordo com Keigo Seki (1966), podemos notá-los de forma completa ou fragmentada, desde nos mais antigos até nos que surgiram muito tempo depois, no século XIII. Entre esses livros encontram-se o Kojiki²⁰ (712), o Nihon Shoki²¹ (720), e o Konjaku Monogatari²² (1004-1077). Também ocorreram casos inversos, como mencionado acima, de histórias que surgiram na literatura escrita e, quando se tornaram conhecidas pelo povo, foram transformados em literatura oral, sendo, ambas as versões, transmitidas ao mesmo tempo.

Usando como base o trabalho de Montagnane (2014), que apresenta uma grande pesquisa sobre a história, o desenvolvimento e os principais pesquisadores do *mukashi banashi*, irei a seguir explicar as características do gênero, apresentadas pela autora. As características serão acompanhadas de uma breve explicação e com exemplos retirados dos contos traduzidos para esse trabalho. Diferente de Montagnane, que trouxe uma reflexão extensa de todas as características, dividindo-as entre características estruturais e características estilísticas, não farei essa divisão, já que este trabalho não tem como objetivo uma explicação detalhada e aprofundada do gênero, e sim, apenas trazê-lo como contexto para os contos aqui analisados.

²⁰ Kojiki: Obra que “[...] trata das origens do Japão e de seus mitos” (FREDERIC, 2008, p. 681-682).

²¹ Nihon Shoki: “Antiga história oficial do Japão” (FREDERIC, 2008, p. 872).

²² Konjaku Monogatari: “[...] contos e lendas da China, da Índia e do Japão” (FREDERIC, 2008, p. 696).

3 CARACTERÍSTICAS DO *MUKASHI BANASHI*

Existe um conjunto de características do *mukashi banashi* que foram estabelecidas por Kunio Yanagita e que são as mais difundidas no Japão: as expressões iniciais e finais dos contos e as expressões de oralidade²³. No entanto, há pesquisadores contemporâneos do gênero que definiram outras características, além das três que Yanagita e posteriormente Seki explicam em seus trabalhos. Algumas dessas características são baseadas apenas em estudos feitos por pesquisadores japoneses e outras utilizam estudos ocidentais sobre contos de fadas ou folclóricos aplicados ao *mukashi banashi*. As características aqui apresentadas são as que considero as mais importantes e necessárias para entender o gênero e suas peculiaridades. Elas são uma mistura de características definidas por diferentes estudiosos e explicadas detalhadamente por Montagnane (2014) em sua pesquisa, usada de base para este trabalho.

3.1 EXPRESSÕES INICIAIS E FINAIS

A característica mais marcante do *mukashi banashi* é sua expressão inicial. O início mais comum é com “*mukashi mukashi*”, que corresponde ao nosso “era uma vez” ou “há muito tempo atrás”. Ela ainda pode apresentar variações de acordo com a região, dialeto, e período, colocando-se palavras a mais na estrutura, como em: “*zutto mukashi no ô-mukashi*” (SEKI, 1966, p. 2), que significa “era uma vez, há muito, muito tempo atrás”. De acordo com Montagnane, a repetição da palavra *mukashi* tem o intuito de “[...] enfatizar a ideia de um tempo muito distante” (MONTAGNANE, 2014, p. 41), no entanto, nem sempre a palavra aparece repetida duas vezes, ocorrem casos em que os contos se iniciam com a palavra sendo usada uma única vez (MONTAGNANE, 2014). Geralmente junto com um complemento que indica onde a história se passa ou quem são os personagens principais, como em “*mukashi aru tokoro ni*” (MONTAGNANE, 2014, p. 40), ou seja, “era uma vez, em certo lugar”. Essa característica pode ser vista nos exemplos abaixo:

- a) むかしむかし、京の都に、藤原経行(ふじわらのつねゆき)という若い男がいました。
- b) むかしむかし、あるところに、一軒(けん)のこっとう屋がありました。
- c) 今から三百年ほどむかし、江戸の四谷左門町(よつやさもんちょう)に、お岩という家柄の良い娘がいました。

²³ Essas características podem ser encontradas nos prefácios das obras dos pesquisadores japoneses, Yanagita (1986) e Seki (1966), assim como na dissertação e no artigo dos pesquisadores brasileiros, Montagnane (2014) e Takahashi (2008). Todos esses trabalhos afirmam que Yanagita é o principal estudioso do gênero e que ele estabeleceu as características acima citadas.

Nos trechos retirados dos contos presentes nesse trabalho, encontramos a palavra むかしむかし (*mukashi mukashi*), dando início a quase todas as histórias, como no exemplo a). No entanto, em alguns contos encontramos algumas variações. No exemplo b), além da palavra inicial, むかしむかし, junto a ela há o complemento, あるところに (*aru tokoro ni*), “em certo lugar”, enfatizando que além da história se passar em um tempo distante, ela também ocorre em um lugar não específico. Dando liberdade para o leitor de imaginá-la acontecendo no lugar que ele quiser. No exemplo c), o mais diferente entre os três, a palavra “*mukashi*”, aparece sem repetição, e após uma explicação do período em que ocorre a história: 今から三百年ほどむかし (*ima kara san hyaku nen hodo mukashi*), “Era uma vez, cerca de 300 anos atrás”.

Quanto às expressões finais, elas “[...] nem sempre estão presentes, e possuem um caráter menos rígido” (MONTAGNANE, 2014, p. 41), ou seja, encontramos maior variação no encerramento dos contos. As frases finais costumam indicar o que aconteceu, ou acontecerá com o personagem depois do final da história. Podendo ter um final feliz ou um final triste, trazendo um ensinamento moral, ou ainda, segundo Seki (1966), a origem de algum ser sobrenatural, o que acontecerá com os descendentes do personagem e expressando através de certas estruturas que a história foi contada por alguém anteriormente. Além disso, as histórias costumam terminar com palavras como “*medetashi, medetashi*” (MONTAGNANE, 2014, p. 40), que significa “foram felizes para sempre” (MONTAGNANE, 2014, p. 40), “*sore bakkari*” (SEKI, 1966, p. 7), ou seja, “é só isso”, “isso é tudo” ou, simplesmente, encerrando a narrativa com a palavra “*oshimai*” (fim).

Segundo Montagnane (2014) essas expressões que encerram os contos, estão ali principalmente para fazer com que o ouvinte, até então envolvido com a história e dentro de um mundo fictício, possa retornar para a realidade. Assim, é necessário que as histórias contadas tenham um fim definido, impedindo que os ouvintes se percam em um mundo mágico, atrapalhando suas vidas reais.

Original: 今回の事ですっかりこりた経行は、それからは夜遊びをしなくなつたという事です。

おしまい

Tradução: Tsuneyuki que desta vez aprendera a lição, desde o ocorrido, abandonou a vida noturna.

Fim.

Todos os oito contos traduzidos para esse trabalho se encerram com a palavra “*oshimai*” (おしまい). Além disso, alguns terminam trazendo lições de moral e aprendizados

para os personagens, como no trecho acima. Nesse conto chamado “A Marcha dos Monstros”, o personagem principal, Tsuneyuki, gostava de sair escondido durante a noite para se divertir. Algo que aparentemente era uma atitude reprovável para alguém de sua posição. Em uma de suas saídas noturnas, ele se depara com uma marcha de seres sobrenaturais, sendo que um desses seres tenta atacá-lo. No entanto, o monstro não consegue chegar até Tsuneyuki, que estava escondido atrás de um portão. Ao voltar para casa, ele descobre que graças a um sutra costurado em sua roupa, ele ficou a salvo do monstro. Assim, ao fim da narrativa, ele percebe que na próxima vez pode não ter tanta sorte e resolve abandonar a vida noturna.

3.2 TEMPO E LOCAL NÃO DEFINIDOS

Como já dito anteriormente, o local e o tempo em que se passam as histórias não são especificados nos contos de *mukashi banashi*. Eles ocorrem em um tempo distante no passado e em um lugar qualquer. Nos contos que traduzi, no entanto, essa característica não é sempre seguida, já que alguns apresentam um local ou data aproximada.

- a) Era uma vez, em um lugar qualquer, uma loja de antiguidades.
- b) Era uma vez, um samurai chamado Moriyama Genzô que vivia em Iwami, na prefeitura de Shimane.
- c) Era uma vez, cerca de 300 anos atrás em Yotsuya-Samonchô em Edo, uma jovem gentil, de uma boa família, que se chamava Oiwa.

No primeiro exemplo, não há indicação de tempo ou local, como na maioria dos *mukashi banashi* antigos. Já nos exemplos seguintes, encontramos locais específicos onde as histórias ocorrem, Iwami em Shimane e Yotsuya-Samonchô em Edo. E no último exemplo, há também, uma localização temporal, “300 anos atrás”. Apesar de os contos de *mukashi banashi* não seguirem exatamente todas as características que os definem, no caso dos contos que traduzi, como são uma adaptação moderna de contos antigos, acredito que a autora tenha acrescentado, a maioria das narrativas, um tempo ou local como forma de encaixar as histórias em lugares e épocas reconhecíveis pelos leitores ou para afirmar que são histórias muito antigas. Já que a própria autora, Fukumusume, comenta em seu site que fez modificações em alguns contos, para deixá-los mais modernos e acessíveis.

3.3 ORALIDADE

Por se tratarem de histórias que tiveram sua origem na literatura oral, ao passarem a ser literatura escrita, trouxeram com elas certas marcas da oralidade que estão presentes nos

contos. Entre essas marcas estão expressões como “dizem que”, “ouvi dizer” e “parece que foi assim” (MONTAGNANE, 2014, p. 29), que, principalmente, encerram as narrativas, incluindo todos os contos aqui apresentados. Essas expressões mostram que a história foi ouvida pelo narrador que agora a está transmitindo para o ouvinte, e, segundo Montagnane (2014), elas deixam claro que se trata de uma narrativa ficcional e conferem ritmo à narrativa.

Original: 奥さんはお手伝いさんが帰って来ると、すぐに仕事をやめてもらったそうです。

Tradução: Dizem que, quando a criada retornou para a casa, a sua senhora imediatamente a demitiu.

A expressão *そうです* (*sôdesu*) significa “dizer que” ou “ouvir dizer que” e é usada para encerrar o conto acima. Além de mostrar que se trata de uma história que é contada por aí, deixa em aberto a possibilidade de que ela pode não ser exatamente assim, podendo ter sofrido alterações de um narrador para outro, mas que o narrador apenas a está transmitindo da maneira que ouviu. Nos outros contos aqui presentes ainda se encontram expressões como *と言われている* (*to iwareteiru*), uma estrutura com tradução similar, usada para introduzir alguma informação que é comumente dita pelas pessoas. Além da repetição dessas expressões, ocorrem repetições de palavras, como o nome dos personagens principais, substantivos, ou verbos.

Jyûbê encontrou uma ferradura, que fora abandonada na estrada, e mirando, jogou-a na **raposa**.
Zuuuum! Baque!
A ferradura caiu perto das patas da **raposa**.
– Caim-caim!
A **raposa**, assustada, pulou muito alto e escorregou do penhasco, caindo no córrego da montanha. Quando Jyûbê olhou para o córrego, a **raposa** estava lutando desesperadamente contra as águas do rio, mas, de alguma forma, conseguiu subir na outra margem e fugir para a montanha.

O trecho acima está sem as adaptações feitas na tradução final do conto, em que as várias repetição da palavra “raposa” foram alteradas. Nesse trecho, retirado do conto *Ohaguro*, encontramos a palavra “raposa” sendo repetida diversas vezes em frases muito próximas. Isso pode ser visto como um resquício da oralidade, pois os ouvintes, para compreenderem as histórias do início ao fim, precisavam que o narrador constantemente os lembrasse de quais eram os personagens que estavam fazendo determinadas ações.

Quando o narrador repete um conteúdo que o ouvinte já sabe, para o ouvinte não fica trabalhoso ouvir a história, não precisa assim recorrer a própria memória para entender o enredo podendo assim concentrar a sua atenção no conteúdo da narrativa. E desta forma a repetição torna-se suporte para a memorização, possibilitando que o

ouvinte possa se tornar narrador e assim preservar e manter os *mukashi-banashi*, além de renovar e fortalecer a experiência vivida na narrativa. (MONTAGNANE, 2014, p. 54-55).

Essa repetição nos *mukashi banashi* é mais do que apenas uma característica do gênero, ela tem como objetivo perpetuar a transmissão dos contos de pessoa em pessoa, facilitando para o ouvinte compreendê-las, decorá-las e posteriormente transmiti-las. Ela possibilita que o conto permaneça vivo em determinado povo, sem grandes alterações, devido a sua estrutura relativamente fixa e as repetições de vocabulário.

3.4 SITUAÇÕES FANTÁSTICAS

O *mukashi banashi* permite o surgimento das mais variadas histórias. Encontramos em suas narrativas personagens humanos, animais, criaturas folclóricas, demônios, fantasmas e deuses. É um gênero que não possui restrições quanto ao seu conteúdo ou tipos de personagens. As histórias podem ser mais reais, sem elementos fantásticos, falando de acontecimentos em épocas passadas, da vida cotidiana em um vilarejo, festivais, podem até mesmo envolver personagens históricos do Japão. Ou podem ser histórias com elementos mágicos, como animais falantes, divindades, objetos encantados, monstros, outros mundos, como pode ser visto no trecho abaixo:

Monstros assustadores passaram um após o outro. Primeiro, *karakasas*, espíritos em forma de guarda-chuva feito de papel e madeira e com uma só perna. Depois, *noppera-bôs*, seres sem olhos, nariz e nem boca, e então, fantasmas de um, de três e de 100 olhos.

Os contos podem falar sobre qualquer tipo de assunto, como casamento entre humanos e animais, histórias de vingança, como no conto “*Ohaguro*” ou de punição como em “A Maldição de Oiwa”. Seus personagens principais não precisam ser heróis virtuosos, podem ser simplesmente humanos comuns que fazem maldades, e cometem erros, pessoas ingênuas que são enganadas por todos ao seu redor, e até mesmo vilões. Os contos de *mukashi banashi*, como Yanagita acreditava, não são só entretenimento, mas contem a cultura tradicional japonesa presente em cada elemento de suas histórias. Sejam esses elementos os cenários onde ocorrem os acontecimentos da narrativa, os costumes compartilhados pelos personagens, ou nas criaturas folclóricas.

Acredito que justamente por apresentarem essa mistura de elementos é que despertam tanto interesse no público brasileiro. O que pode ser visto na internet, por meio de sites de entretenimento que constantemente fazem postagens sobre contos, lendas e mitos

japoneses. Além de que, os próprios *mukashi banashi* encontram-se muito presentes na cultura popular japonesa através de *animes* e *mangas*²⁴, o que foi a porta de entrada para muitas pessoas no folclore japonês. E esse interesse levou à criação do “Mitologia e Lendas do Japão”²⁵ e do “Caçadores de Lendas, Japão”²⁶, sites dedicados a transmitir o folclore japonês para o público brasileiro, trazendo não só explicações sobre os seres sobrenaturais, mas muitas vezes traduções de contos de *mukashi banashi* e informações culturais.

²⁴ Revista em quadrinho japonesa.

²⁵ MITOLOGIA E LENDAS DO JAPÃO. **Site**. Disponível em: <<http://mitologialendasjapao.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

²⁶ CAÇADORES DE LENDAS – Japão. **Site**. Disponível em: <<http://www.cacadoresdelendas.com.br/japao/>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

4 CONTOS TRADUZIDOS

A Maldição de Oiwa

Era uma vez, cerca de 300 anos atrás em Yotsuya-Samonchô em Edo, uma jovem gentil, de uma boa família, que se chamava Oiwa. Infelizmente, quando tinha cinco anos de idade ela adoeceu de varíola, doença que tornou seu rosto feio e deformado.

O pai de Oiwa, com pena de sua filha, pois ela atingira a idade de se casar, trouxe para morar com eles um *rônin*, um samurai desempregado. O homem, que estava cansado de viver a tanto tempo na pobreza, disse que mesmo com o rosto terrível da jovem poderia aceitar se casar com ela.

Assim, tornou-se seu marido, passando a trabalhar com afinco para o pai de Oiwa e a cuidar muito bem da mulher. E, mesmo depois da morte do sogro, ele continuou trabalhando para ela com dedicação.

Graças ao seu esforço, os superiores locais simpatizaram com o homem. E entre esses superiores havia um em especial, que o favorecia e que frequentemente o convidava para sua casa.

Durante as muitas vezes em que foi convidado, ele passou a gostar de uma criada que trabalhava na residência. Ela também se interessou por ele, que era um homem dedicado e viril. No entanto, ao se separar de Oiwa, ele teria que retornar à sua condição de *rônin*.

Não podendo ficar junto da mulher que desejava, o homem passou a odiar Oiwa e seu rosto terrível e insuportável de olhar. Portanto, começou a vender os bens da família e a beber, tornando-se ausente do trabalho.

Oiwa, sofrendo com essa situação, foi até a casa do superior para pedir um conselho. Entretanto, o superior que já sabia da relação do rapaz, que ele prezava, com sua criada, pensando em juntar os dois, disse para a jovem:

– Se esconda em algum lugar por um tempo. Depois de eu persuadir seu marido e corrigir a conduta dele, com certeza mandarei ele ir buscá-la.

– Sim! Por favor, faça isso.

Oiwa ouviu com gratidão as palavras do superior e imediatamente saiu do local, indo trabalhar como uma criada na distante mansão de um samurai. Quanto ao seu marido, ele ficou feliz com o ocorrido e espalhou o seguinte rumor: “Oiwa abandonou sua boa família e partiu para algum lugar qualquer.” Assim, sem sentir nenhum remorso, casou-se com a criada do superior local.

A bondosa Oiwa ficou esperando ansiosamente pelo dia em que seu marido viria buscá-la. Porém, mesmo passando-se muitos anos, ele não apareceu.

Então, um dia, um vendedor de tabaco que frequentava a casa de Oiwa, em sua residência anterior, veio até a sua casa atual. Ele foi questionado por ela sobre o estado de seu marido e, desconfortável, o vendedor falou que o homem já estava com uma nova esposa.

Quando Oiwa ouviu isso, imediatamente ficou pálida e correu para fora da casa com seus pés descalços, gritando:

– Que cruel! Como pôde me enganar?!

Desde então, ela nunca mais foi vista.

Contudo, depois do ocorrido, coisas estranhas aconteceram, uma após a outra, em torno daquele homem. Quando ele e a nova esposa dormiam, o fantasma de Oiwa aparecia e os encarava fixamente com rancor. Além disso, o filho que tiveram, subitamente adoeceu, sofrendo até morrer.

Por fim, o rosto bonito da nova esposa foi se transformando, pouco a pouco, no rosto feio de Oiwa, levando os dois a enlouquecerem e morrerem. E todos os membros da família daquele superior que a traiu, foram amaldiçoados e mortos por ela.

A partir disso, quem ia morar no terreno onde ficava a casa de Oiwa, sempre morria por doenças de causas desconhecidas. Temendo-se a maldição, as pessoas construíram no local o santuário de Inari e realizaram cultos para acalmar o espírito da mulher.

Dizem que assim a maldição de Oiwa, enfim, terminou.

Fim.

Rokurokkubi: A Mulher de Pescoço Longo

Era uma vez, um samurai que saiu em viagem de negócios. Devido a isso, sua esposa que ficou sozinha em casa, contratou uma criada. A mulher trabalhava muito bem e fazia rapidamente qualquer coisa, tais como: cuidar das crianças, das compras, da limpeza, lavar as roupas e cozinhar.

Certa noite, ouviu-se uma voz agonizante, parecida com a da criada, vinda do quarto onde ela estaria dormindo. Esse quarto ficava ao lado dos aposentos da esposa, e eles eram separados apenas por um biombo.

– O que está acontecendo? – Perguntou a esposa do samurai.

Ela, que havia acordado, espiou o outro quarto e ficou assustada com o que presenciou. A criada dormia do outro lado do pequeno biombo, entretanto, seu pescoço estava bem mais longo do que o braço.

Enquanto a esposa observava, o pescoço se alongava mais e mais, e ao se chocar na parede, crescia na horizontal até o outro lado do quarto, onde, ao se chocar na parede novamente, alongava-se na vertical até colocar a cabeça sobre o *ranma*, um tipo de respiradouro que ficava em cima da porta.

Assim, ela dormia tranquilamente, fazendo o *ranma* de travesseiro.

– Meu Deus! Uma *rokurokkubi*! – Por causa do choque, a mulher desmaiou. O que acabou acordando a criada:

– Senhora! Senhora!

Depois de algum tempo, a criada ergueu ela nos braços.

– Ah!

A esposa viu o rosto dela e deu um pequeno grito, mas, naquele momento, o pescoço já havia voltado à forma normal. Confusa, a criada perguntou:

– Senhora! O que aconteceu?

– O seu pescoço, ele... não, não é nada.

A esposa levantou-se e, com o rosto pálido, voltou para seus aposentos. “Será que foi um sonho?”, questionava-se a mulher.

Na manhã seguinte, ela pediu para a criada ir fazer compras e durante esse tempo, aproveitou para ir ao quarto dela e investigar o *ranma*. Na parte do *ranma* que a criada havia usado como travesseiro, não havia pó, e sim, apenas alguns fios de cabelo que pareciam pertencer a ela.

“Realmente, não foi um sonho.”

Dizem que, quando a criada retornou para a casa, a sua senhora imediatamente a demitiu.

Fim.

Nure-Onna e Ushi-Oni

Era uma vez, um samurai chamado Moriyama Genzô que vivia em Iwami, na prefeitura de Shimane. Genzô gostava muito de pescaria e sempre que tinha tempo livre, saía de casa para pescar.

Em certo verão, depois do entardecer, Genzô saiu de casa e foi até a praia para uma pesca noturna. Nesse dia, por algum motivo, os peixes foram atraídos um após o outro para o anzol, de modo que, num piscar de olhos, o cesto de peixes ficou cheio.

– Se eu soubesse que pegaria tantos assim, teria trazido um cesto muito maior.

Como não conseguiria voltar para casa, carregando mais do que aquilo de peixes, Genzô preparava-se para ir embora. Foi quando ele percebeu que havia alguém atrás dele.

– Ah?

Mas quando olhou para trás, não havia nada lá.

– Que estranho...

Então, ao se virar de novo para frente, no mar diante de seus olhos, uma mulher estava em pé, encharcada e segurando um bebê nos braços. A face da mulher, iluminada pelo luar, era pálida assim como um cadáver.

Genzô tentou fugir, mas não podia se mover, pois suas pernas estavam paralisadas de medo. A mulher, como se caminhasse sobre o mar, aproximou-se e com uma voz congelante, de dar frio na espinha, disse:

– Com licença. Esta criança está com fome e eu não tenho como alimentá-la. Por favor, dê um peixe para ela.

– Cla-cla-claro que dou.

Genzô, com as mãos trêmulas, entregou para a mulher um peixe dos que recém havia pescado.

– Obrigada.

Então, o que aconteceu quando a mulher ofereceu aquele peixe para o bebê? O bebê abocanhou a cabeça do peixe e o comeu com osso e tudo, triturando-o.

– Por favor, mais um. – Disse a mulher.

Genzô entregou o cesto com todos os peixes. E em seguida, o bebê comeu tudo, manchando de sangue a sua boca. Chomp! Nhoc! Nhac! Nhec!

Aterrorizado, parecia que Genzô iria desmaiar.

– Desculpe, pode segurar o meu bebê um pouco?

– Na-não posso.

Ele recusou, mas a mulher empurrou o bebê para ele a força, e, de repente, desapareceu no mar.

Genzô, afobado, tentou jogar o bebê para longe, mas a criança segurou com força em seu peito e de alguma maneira não se soltou dele.

–Tenho que fugir daqui de qualquer jeito. – Disse Genzô. E, ainda com o bebê nos braços, correu delirante.

O pescador finalmente atravessou a área rochosa da praia e quando chegou à estrada a beira-mar, ouviu sons de cascos se aproximando por trás.

Ele virou-se e viu um monstro boi com o rosto de um demônio, que se aproximava brandindo seu chifre.

– Ah! Um *ushi-oni*!

Genzô reuniu suas forças e gritou:

– So-socooooorro!

Enquanto isso, em sua casa, sua esposa que se encontrava sozinha, ouviu um som estranho vindo da sala de tatames. Quando a mulher espiou dentro dela, viu a espada *katana*, que seu marido tanto estimava, debater-se violentamente.

– Talvez isso seja um sinal de que alguma coisa aconteceu com meu marido.

Quando a mulher abriu a porta da frente e tentou sair, a *katana* desembainhou-se e saiu voando como uma flecha. A espada voou pelos céus e seguiu em linha reta, indo em direção à praia.

A esposa do pescador juntou as palmas das mãos em direção a ela e disse:

– Por favor, proteja meu marido.

Naquele momento, Genzô estava sendo perseguido pelo *ushi-oni* e a qualquer momento seria perfurado pelo chifre afiado do monstro.

– É o fim! – Disse o homem.

No momento em que o pescador sem querer fechou os olhos, ele ouviu um grito terrível:

– Aaahh!

Ao mesmo tempo, o bebê agarrado ao seu peito caiu.

Quando ele abriu os olhos, cautelosamente, não é que a sua *katana* havia perfurado o pescoço do *ushi-oni*?

– Es-estou salvo!

Genzô, de pernas bambas, sentou-se no chão ali mesmo, esgotado.

Na manhã seguinte, ao voltar para a praia do dia anterior junto com os aldeões, ele não encontrou nenhum rastro do *ushi-oni* e nem do bebê. Havia somente vestígios de sangue indo em direção ao mar.

A mulher, que empurrou o bebê para Genzô, era um tipo de ser sobrenatural chamado *yôkai*, que vivia à beira-mar. Dizem que ela aparece na forma de um *ushi-oni*, e é conhecida como “*Nure-Onna*”, a mulher molhada.

Fim.

Era uma vez, em um lugar qualquer, uma loja de antiguidades. Infelizmente, como naquele dia o casal proprietário não estava na loja, o seu sobrinho Chûbê é quem ficou responsável por ela.

Foi quando um cliente, que parecia ser rico, apareceu no estabelecimento:

– Hmm...uma pintura de paisagem? Bem, o desenho é um tanto medíocre. Hmm...a caligrafia? A letra é... bem feia. Ai, ai! Todos são comuns e desinteressantes.

Naquele momento, os olhos do cliente brilharam e ele disse:

– Oh! Isto é raro! Gostei! Patrão, quanto é este *kakejiku*?

Naquele *kakejiku*, uma espécie de pergaminho de tecido feito para ser pendurado, estava pintada a imagem do fantasma de uma mulher. Como era uma porcaria que seu tio comprou quase de graça, Chûbê achou que seria suficiente se recebesse cerca de 20 *mon*²⁷ por ele. Então, ele mostrou dois dedos para o cliente.

Exaltado, o cliente disse:

– O quê? 20 *ryô*²⁸?! Que barato!

– Uh? *Ryô*? Pois é, aquilo... isso...

O cliente deu a carteira para Chûbê, que piscava os olhos, espantado, e lamentou:

– Infelizmente, neste momento eu não tenho o dinheiro em mãos. Por isso, vou pagar somente uma parte. Não venda para ninguém, porque trarei o restante do dinheiro amanhã.

– Sim! Claro!

Ele despediu-se do cliente e surpreendeu-se ao ver o interior da carteira:

– Uau! Incrível! Quanto dinheiro! Aquele homem realmente pretende pagar 20 *ryô*!

Chûbê, que recebeu de forma inesperada uma grande quantidade de dinheiro, ficou muito contente e começou a beber sozinho, em companhia apenas do *kakejiku* do fantasma.

– Que alegria! Que alegria! Cuidando só um pouco da loja, já tenho 20 *ryô*! Não consigo parar de rir! ... Mas, considerando o valor de 20 *ryô*, até que este fantasma é uma mulher bonita.

Então, olhando para o fantasma na pintura, Chûbê falou:

– Apesar de ter ganhado muito dinheiro graças a você, eu lamento ter que beber sozinho. Ei, querida! Vem um pouco aqui fora, para me servir saquê.

Naquela instante, mesmo sendo verão, ao seu redor tornou-se frio, e mesmo não havendo vento, a luz da lamparina se apagou de repente. Quando se deu conta, diante de seus olhos, apareceu uma mulher estranha.

²⁷ 20 *mon* (二十文): antiga moeda japonesa, que equivale a aproximadamente 600 ienes atuais.

²⁸ 20 *ryô* (二十兩): antiga moeda japonesa, que equivale a aproximadamente 1,4 milhões de ienes atuais.

– Uh? Nã-não pode ser! Esse rosto é...

Ao olhar o *kakejiku*, notou que estava em branco, completamente vazio.

– Aaahhh! Fantaaaasma!

O fantasma do *kakejiku* ficou feliz por elogiarem a sua beleza e realmente saiu da pintura para servir saquê para ele.

No começo, Chûbê estava com medo, mas como ela era o fantasma de uma bela mulher, depois de algum tempo, ele passou a se sentir completamente à vontade. Além disso, a fantasma bebia muito e quando Chûbê cantava, ela dançava acompanhando o ritmo. Então, a noite inteira os dois fizeram farra, cantando e bebendo.

Na manhã seguinte, Chûbê despertou e casualmente olhou o *kakejiku*, assustando-se. Não é que o fantasma da pintura estava dormindo bêbado, ali do seu lado?

– E-ela está dormindo!

Enquanto Chûbê observava o fantasma adormecido, murmurava com uma cara de choro:

– Humm! Eu estou em apuros. Se ela não acordar logo, vou perder os 20 *ryô*...

Fim.

A Mulher Aranha

Era uma vez, um vendedor de miscelâneas, que procurava um lugar para dormir durante a noite e encontrou uma pequena casa desocupada.

– Perfeito! Esta noite, vou pegar emprestado esse lugar.

Ele entrou na casa vazia e a encontrou cheia de teias de aranha.

– Estou com um mau pressentimento, mas esta noite está fria, então não há nada que eu possa fazer.

O vendedor pegou do lado de fora pedaços de madeira e começou a queimá-los na lareira. E quando o corpo aquece-se, torna-se sonolento.

– Bem, vou ir dormir.

Quando o vendedor se deitou e já estava quase adormecendo, uma mulher, segurando um pequeno castiçal, entrou na casa. Ela era bonita como uma obra de arte.

– Me perdoe, eu estava fora. – Disse a mulher

– Oh! Que inoportuno. Sem saber se havia pessoas morando aqui, entrei na casa por conta própria.

– Eu não me importo. Não hesite, por favor, fique. No entanto, jantei lá fora e não tenho nada para lhe servir.

– Tudo bem, eu também terminei de jantar. E é suficiente poder dormir debaixo de um teto.

– Bem, então, para passar o tempo, gostaria de me ouvir tocar *shamisen*?

A mulher pegou o instrumento de três cordas e dedilhou: *shan! Shan! Shan!*

“Oh! Maravilhoso!”, pensava o vendedor.

Enquanto ele a ouvia, absorto e encantado, seu pescoço foi apertado com força e sua respiração tornou-se difícil. Ao colocar a mão no pescoço, percebeu que vários fios finos estavam enrolados nele.

“O que é isso?”

O vendedor arrancou, um por um, os fios que o estavam enrolando.

– Com licença, aconteceu alguma coisa? – Perguntou a mulher.

– Não. Não foi nada. Por favor, continue.

Ela dedilhou o *shamisen*: *shan! Shan! Shan!*

Então, novamente, os fios foram enrolando e apertando o seu pescoço. O homem sacou uma pequena adaga e os cortou.

“O quê? De onde vieram esses fios?”

Ele olhou ao redor do quarto, mas a mulher tocava o *shamisen* sem se preocupar com essas coisas.

“De novo esses fios?!”

Enquanto os cortava com a pequena adaga, de repente, ao olhar com atenção, não é que os fios que se enrolavam em seu pescoço, esticavam-se de debaixo do quimono da mulher?

“Então, a identidade verdadeira dela é...”

O vendedor jogou-se sobre a mulher e a atacou com a adaga.

– Aaaahhh!

A mulher, ferida, gritou e fugiu para fora da casa. O vendedor, ao olhar para a adaga que a feriu, percebeu um líquido verde pegajoso, não havendo uma gota de sangue vermelho.

Com medo de sair da casa, o homem ficou tremendo dentro do quarto durante a noite toda. Na manhã seguinte, quando lá fora clareou, ele saiu cautelosamente e então, avistou a grande aranha, perto da casa, já morta, parecida com um chapéu de palha.

Fim.

Ninguém Sabe Sobre o Dia de Amanhã

Desde antigamente, é dito que os *onis* caçoam de quem fala sobre o dia de amanhã. E para isso, existe uma razão.

Era uma vez, um lutador de sumô muito forte. No entanto, ele faleceu de repente, devido a uma doença súbita.

Quando uma pessoa morre, ela é levada para o reino do grande Enma Dai Oh, o rei do mundo dos mortos. Aqueles que fizeram boas ações, quando estavam vivos, são enviados para o agradável *Gokuraku*. E aqueles que fizeram ações ruins são enviados para o aterrorizante *Jigoku*.

O rei Enma perguntou para o lutador de sumô:

– Quando estava vivo, o que você fazia?

– Eu lutava sumô e entretinha a todos.

– Entendo. Isso parece interessante. Está bem, vou mandar você para o *Gokuraku*.

No entanto, antes de ir, me mostre esse tal de sumô.

– Mas, não posso lutar sumô sozinho.

– Não se preocupe, muitos demônios, chamados *oni*, habitam aqui. Você lutará sumô com eles.

O rei Enma chamou o *oni* que parecia ser o mais forte. E mesmo o adversário sendo um demônio, o homem sentia que não perderia desde que lutassem sumô.

O lutador pisou com firmeza ao fazer o *shiko*²⁹, e abaixou as mãos em frente ao *oni*. O *oni*, visando à vitória, também fez o *shiko* e o mesmo movimento com as mãos.

– *Hakkeyoi*³⁰! *Nokotta*³¹!

Quando o rei Enma disse essas palavras, o lutador de sumô e o *oni* agarraram-se um no outro. O demônio pressionou o homem com um poder sobre-humano, mas o lutador concentrou as suas forças no seu próprio quadril.

– Ei! – E com um grito, jogou o adversário para longe.

O *oni*, que foi arremessado, bateu a cabeça em uma rocha e quebrou seu precioso chifre.

– Aaah! O meu amado chifre...

Machucado, ele chorou:

²⁹ *Shiko* (しこ): Exercício de sumô, feito para treinar o equilíbrio, em que o lutador levanta cada perna, o mais alto possível, para logo em seguida pisar no chão com força. *Shiko* também é usado como um ritual para expulsar demônios antes de cada ataque.

³⁰ *Hakkeyoi* (はっけよい): Frase dita pelo árbitro do sumô, quando a luta está parada, para incentivar os lutadores a continuarem a ação.

³¹ *Nokotta* (のこった): Frase dita pelo árbitro do sumô, para avisar os lutadores que eles ainda estão no ringue e para incentivá-los a lutar.

– Buá! Buá!

– Ei, é vergonhoso um *oni* chorar! – Disse o rei Enma, mas o *oni* apenas chorava.

O rei, desconfortável, disse para consolá-lo:

– Está bem, está bem. Já deu de chorar. Ano que vem faço crescer um novo chifre.

Ao ouvir aquelas palavras, ele parou de chorar e sorriu docemente.

Parece que devido a isso, passou a se dizer:

“Ninguém sabe sobre o dia de amanhã”.

Fim.

A Marcha dos Monstros

Era uma vez, um homem chamado Fujiwara Tsuneyuki que morava em Quioto. Ele gostava da vida noturna e sempre se esgueirava secretamente de sua residência, para se divertir na cidade.

Um dia, quando Tsuneyuki, montado a cavalo, saiu de casa com seu súdito, viu várias luzes de tochas se aproximando, vindas da direção oposta.

– O que são aquelas luzes? Não sei o que está acontecendo, mas será embaraçoso ser visto por um conhecido, saindo à noite para me divertir.

Então, o seu súdito falou com consideração:

– Senhor Tsuneyuki, há um portão lá. Por favor, feche-o e esconda-se. Eu irei ficar de guarda nas sombras, junto com o cavalo.

Assim, ao correr para o portão, Tsuneyuki o fechou e abaixou-se. E da fresta entre as portas, ele observava aqueles que passavam.

“Droga, quem são eles?”

Eram monstros, finalmente surgindo das luzes! Monstros assustadores passaram um após o outro. Primeiro, *karakasas*, espíritos em forma de guarda-chuva feito de papel e madeira e com uma só perna. Depois, *noppera-bôs*, seres sem olhos, nariz e nem boca, e então, fantasmas de um, de três e de 100 olhos.

“Será que os últimos serão *onis*?”

Pensou Tsuneyuki, engolindo sua saliva em seco. Então, percebendo algo, um *oni*, um demônio que passava pelo local, parou de repente.

– Huh? Que barulho foi esse? Snif-snif, snif-snif... Sinto um cheiro! Sinto um cheiro! Sinto cheiro humano por aqui.

O *oni* aproximou-se, colocando a mão no portão, mas, estranhamente, ele abriu apenas um pouco.

– Droga! Não consigo abrir. Tenho certeza de que há um humano ali, mas não consigo abrir!

Então, um *oni*, que parecia ser o líder, apareceu.

– Sai da frente! Sai da frente! Eu faço isso!

O demônio líder estendeu a mão grossa e peluda entre a fresta do portão e tentou agarrar a cabeça de Tsuneyuki que estava agachado.

– Arf ! Arf! Mais um pouco! Só mais um pouco!

Quando ele deu um grande rugido, as luzes de várias casas ao redor começaram a acender, uma após a outra, provavelmente devido ao barulho.

– Droga! Que azar, vamos embora!

Com o comando do demônio líder, os monstros fugiram.

– Ufa! Que perigo. Mas, com a enorme força do *oni*, por que as portas não se abriram?

Quando Tsuneyuki abriu o portão e saiu, correu para casa junto com seu súdito, que estava bem escondido e seguro. Ao entrar em seu quarto, a ama de leite que cuidava das necessidades diárias dele, perguntou:

– O que aconteceu? Você está pálido!

– Bem, na verdade...

Enquanto Tsuneyuki reunia coragem para dizer ao seu pai sobre suas saídas em busca de diversão, ele contou para a ama o incidente de agora a pouco.

Então, a ama de leite disse calmamente:

– Pedi para uma monja nobre escrever um sutra sagrado e o costurei na gola de seu quimono. Por isso os monstros não podiam alcançar o senhor. No entanto, não significa que o poder do sutra vá vencer sempre. Então, o senhor deve ter moderação com as suas saídas noturnas.

– Si-sim.

Tsuneyuki que desta vez aprendera a lição, desde o ocorrido, abandonou a vida noturna.

Fim.

Ohaguro

Era uma vez, em uma aldeia, um jovem travesso chamado Jyûbê. No início da manhã de um dia frio, ele saiu de casa, enquanto ainda estava escuro, para fazer compras na cidade

do outro lado da montanha. Quando estava subindo a escura trilha da montanha, ouviu algum barulho vindo de mais adiante.

– Nossa! Que som é esse?

Ao parar e olhar mais de perto, viu que uma raposa cavava o chão.

– Aham! É essa a raposa que sempre vem para a aldeia fazer maldades. Certo, eu vou assustá-la um pouco.

Jyûbê encontrou uma ferradura, que fora abandonada na estrada, e mirando, jogou-a na raposa.

Zuuuum! Baque!

A ferradura caiu perto das patas do animal.

– Caim-caim!

A raposa, assustada, pulou muito alto e escorregou do penhasco, caindo no córrego da montanha. Quando Jyûbê olhou para o córrego, ela estava lutando desesperadamente contra as águas do rio, mas, de alguma forma, conseguiu subir na outra margem e fugir para a montanha.

– Aham! É bem feito pra você! Certo, vou terminar as compras, rápido, e vou me gabar para todos de ter dado uma lição na raposa.

No entanto, ele havia esquecido que as raposas eram seres mágicos, que gostavam de pregar peças em humanos.

Jyûbê, após terminar as compras na cidade, tomou o caminho de volta para casa com pressa. No entanto, no inverno, o pôr do sol ocorre cedo e quando chegou perto do penhasco, onde a raposa tinha caído, já estava completamente escuro.

– Que droga! Será que não tem algum lugar onde possam me emprestar uma tocha?

Quando olhou ao redor, ele avistou uma luz distante e isolada.

– Que bom! Naquela casa vou pegar emprestada uma lanterna de papel.

Jyûbê, guiado pela luz, andou até encontrar a casa. Espiando dentro dela, viu uma senhora passando o *ohaguro*, em frente a uma lareira embutida ao chão. O *ohaguro* é uma maquiagem em que se tingem os dentes de preto. As mulheres adultas, ao se casarem, colocavam essa tintura.

Como o *ohaguro* tinha o efeito de tornar os dentes fortes, os da boca da senhora estavam bem alinhados e tinham a aparência saudável.

– Com licença! Eu sou Jyûbê. Venho de uma aldeia mais adiante e estou com problemas, pois não consigo ver nada nesta escuridão. Você pode me emprestar uma tocha ou uma lanterna de papel?

Jyûbê tentou falar com ela, mas a senhora agiu de forma indiferente.

“Bem, será que essa velha tem problemas de audição?”

Quando Jyûbê falou a mesma coisa, gritando, a senhora, enfim, virou-se para ele.

– Aqui não há tochas e nem lanternas!

– É mesmo? Bem, então, como a estrada escura é perigosa e assim, não posso seguir meu caminho, poderia passar esta noite aqui?

– Não tenho nem sequer uma coberta, mas aqueça-se no fogo da lareira.

Então, a senhora jogou a lenha no fogo.

– Obrigado! Eu estava com frio e meu corpo estava congelando.

Ele entrou na casa e sentou-se em frente à lareira, no lado oposto em que a senhora estava.

– Ei, vovó! Você mora aqui sozinha?

–...

– Deve ser difícil viver dentro desta montanha, não é?

–...

A senhora não respondia e com os dentes expostos, colocava o *ohaguro* em silêncio.

“Hum. Que velha assustadora.”

Jyûbê, que estava ficando um pouco assustado, mantinha a cabeça baixa para não olhar o rosto da senhora, o tanto quanto possível.

Por fim, a lenha queimou e o fogo começou a se extinguir.

– Vovó! Não há mais lenha?

Assim que levantou o rosto, a senhora deu um sorriso largo e disse:

– O que acha? Eu consegui colocar bem o *ohaguro*?

No rosto da mulher, que exibia dentes muito pretos, não havia olhos e nem nariz.

– Aaah!

Jyûbê assustou-se e pulou para trás.

Então, naquele momento, a casa desapareceu, seu corpo flutuou no ar e ele caiu de cabeça no córrego da montanha.

– So-so-socorrooo!

Jyûbê nadou desesperadamente no córrego e, de algum jeito, conseguiu rastejar para fora em segurança.

Assim, dizem que do alto do penhasco, a raposa olhava para baixo e ria alegremente:

– Há! Há! Há! Há!

Fim.

5 ANÁLISE DA TRADUÇÃO

O objetivo desse trabalho é fazer uma tradução comentada de contos de *mukashi banashi*. Segundo Zavaglia, Renard e Janczur (2015, p. 349):

Talvez uma das propriedades da tradução comentada em contexto acadêmico resida no registro do percurso tradutório do estudante, que deixa transparecer, por seus comentários de tipos diversos, suas dúvidas, suas escolhas iniciais, suas escolhas finais, seus embasamentos teóricos para os gestos cognitivos ou intuitivos, as justificativas das estratégias tomadas e os procedimentos fundamentais que colaboraram para a sua realização. Do mesmo modo, a forma de uma tradução comentada seria aquela em que o tradutor apresenta o contexto da obra e do autor, justifica sua importância – o que determina frequentemente a sua função –, fundamenta seus procedimentos tradutórios, selecionando alguns trechos mais significativos, e, com base nesses exemplos, discute as estratégias de tradução utilizadas.

Portanto, para a análise dos oito contos, foram escolhidos trechos com aspectos relacionados à cultura japonesa para serem comentados. E assim, por meio de uma comparação entre o texto original em japonês e sua tradução, irei explicar o meu percurso tradutório, iniciado nas disciplinas de Estágio e que teve continuidade na revisão dos contos que se encontram neste trabalho. Explicarei minhas escolhas tradutórias, que foram feitas buscando-se uma tradução estrangeirizante, devido o gênero do texto traduzido, e a divulgação da cultura japonesa no Brasil. Imaginei como público-alvo da tradução, um público de faixa etária abrangente entre os leitores brasileiros que tem pouco conhecimento da cultura japonesa. Os autores ainda afirmam em seu artigo que, em um trabalho acadêmico sobre tradução comentada:

[...] os comentários não são complementos acessórios à tradução; ambos integram um mesmo conjunto e, embora algumas vezes independentes, são, no contexto da leitura, seja dos membros da banca julgadora, seja dos estudiosos interessados, componentes de igual importância, já que um não tem razão de ser sem o outro. Nesse sentido, o comentário também pode ser visto como uma modalidade de tradução, uma vez que ele traduz a própria tradução. (ZAVAGLIA, RENARD, JANCZUR, 2015, p. 337).

[...] tanto a tradução comentada de um clássico da medicina, ou mais especificamente, da fisiologia, quanto a de uma obra literária contemporânea seriam a integração, no contexto acadêmico, de toda a pesquisa realizada sobre a vida e a obra do autor, sobre questões teóricas terminológicas ou estilísticas e de tradução, que resultariam no texto traduzido acompanhado de glosas específicas, seja na forma de notas ou apontamentos. (ZAVAGLIA, RENARD, JANCZUR, 2015, p. 348).

Os comentários, aqui presentes, serão um relato do meu processo de pesquisa sobre a língua e cultura japonesa, minhas dúvidas e soluções. Eles trarão justificativas para as decisões tomadas ao longo da tradução, apoiadas em teorias estudadas no curso de

Bacharelado em Letras, sobre domesticação, estrangeirização, intraduzibilidade, e tradução cultural. E serão um complemento para a tradução, permitindo-me pensar sobre o meu próprio processo tradutório, nos leitores envolvidos nesse processo, em minhas dificuldades como tradutora e o que posso fazer para superar essas dificuldades.

Meu objetivo era privilegiar, na tradução, o processo de estrangeirização. A estrangeirização é: “[...] levar o leitor até o autor, significa transmitir ao leitor um texto que não é próprio de sua cultura, isto é, sem negar-lhe o caráter estrangeiro da obra.” (SILVA, 2012, p. 281). Uma tradução estrangeirizante “[...] mantém a estranheza do texto original e da cultura de partida” (FRANCISCO, 2014, p. 93), sendo assim, percebida pelos leitores como um texto vindo de outro país, com uma cultura diferente, e que precisou passar por um processo de tradução até chegar em suas mãos. Enquanto, uma tradução domesticadora é aquela que faz o contrário, ela trás o autor até o leitor, fazendo adaptações no texto, tanto de questões linguísticas como culturais. Trata-se de um método em que “[...] o tradutor pretende transpor um texto para a sua língua materna como se nesta o autor estrangeiro o tivesse escrito” (SILVA, 2012, p. 282), fazendo assim, com que o leitor não perceba tratar-se de um texto estrangeiro.

Muitos autores acreditam que uma boa tradução seja aquela que mantenha um equilíbrio entre os dois métodos, no entanto, há certas situações, que permitem uma tradução mais estrangeirizante.

Na infinidade de decisões que um tradutor toma na tradução de um texto, e considerando toda a complexidade envolvida em cada situação tradutória, seria impossível ser apenas estrangeirizante ou apenas domesticador. Também como em outras dicotomias, essas não são duas categorias estanques, podendo haver diferentes combinações de ambas na tradução de um mesmo texto, além de estratégias híbridas ou soluções que não representam nem uma nem outra posição. (FRANCISCO, 2014, p. 94-95).

Como tradutora também acredito que a melhor forma de se traduzir um texto é por meio de um equilíbrio entre domesticar e estrangeirizar, mas cabe ao tradutor decidir como usar esses procedimentos e combiná-los de acordo com o texto com o qual está lidando, ou seja, dependendo do tipo de texto, o tradutor não precisa sempre buscar um equilíbrio, ele também pode ser mais favorável a domesticá-lo ou estrangeirizá-lo. Por essa razão, ao traduzir os contos de *mukashi banashi* deste trabalho, busquei fazer uma tradução que priorizasse a cultura japonesa e que levasse o leitor até essa cultura. Essa decisão foi tomada com base no gênero do texto, ou seja, *mukashi banashi*, e no objetivo de minha tradução de dar acesso aos leitores brasileiros a tão rica cultura folclórica japonesa. Por mais que certos

elementos possam causar estranheza nos brasileiros, acredito que apagá-los ou adaptá-los, apenas para facilitar a sua leitura, é privar o leitor de conhecer uma cultura diferente da sua. Além de que, por serem textos folclóricos, os próprios leitores já esperam encontrar neles, marcas de uma cultura diferente da que estão inseridos. Esse gênero literário possibilita ao tradutor “[...] forçar o leitor a sair da tranquilidade de seu mundo conhecido e obrigá-lo a enfrentar o Outro em toda a sua estranheza.” (BRITTO, 2010, p. 138), e o tradutor pode usar sua criatividade para transformar essa estranheza em informações interessantes para o leitor, instigar nesse leitor uma curiosidade por uma cultura estrangeira e um respeito por essa mesma cultura, enquanto diferente da cultura de chegada.

Quadro 1 – *Ranma*

<p>首は見ている間にもどンドン伸びて、壁にぶつかる壁にそって部屋の反対側まで伸び、また壁にぶつかる壁にそって今度は縦に伸びて、らんま(→天井としょうじのしきいの間にある、かん気や明かり取りの空間)の上に乗りました。</p>	<p>Enquanto a esposa observava, o pescoço se alongava mais e mais, e ao se chocar na parede, crescia na horizontal até o outro lado do quarto, onde, ao se chocar na parede novamente, alongava-se na vertical até colocar a cabeça sobre o <i>ranma</i>, um tipo de respiradouro que ficava em cima da porta.</p>
--	--

Fonte: elaborada pela autora (2018).

No quadro acima, no texto original, temos a palavra *ranma* (らんま) junto com uma explicação entre parênteses, que pode ser vista como uma nota de rodapé, ou um aposto, provavelmente porque a autora acreditava que entre seus leitores haveria aqueles que não saberiam o que é um *ranma*, já que é uma estrutura das casas antigas japonesas. E, conversando com japoneses sobre essas casas antigas, através de relatos dados por eles, eu soube que os mais novos não tem conhecimento do que exatamente é um *ranma* e nem das partes que compõem as casas tradicionais, sendo um conhecimento que apenas os mais velhos mantêm. A explicação dos parênteses diz: fica entre o *shikii* do *shôji* (porta de correr) e o teto; é um espaço de ventilação e iluminação. Abaixo, na imagem, há uma seta amarela apontando para o *ranma*:

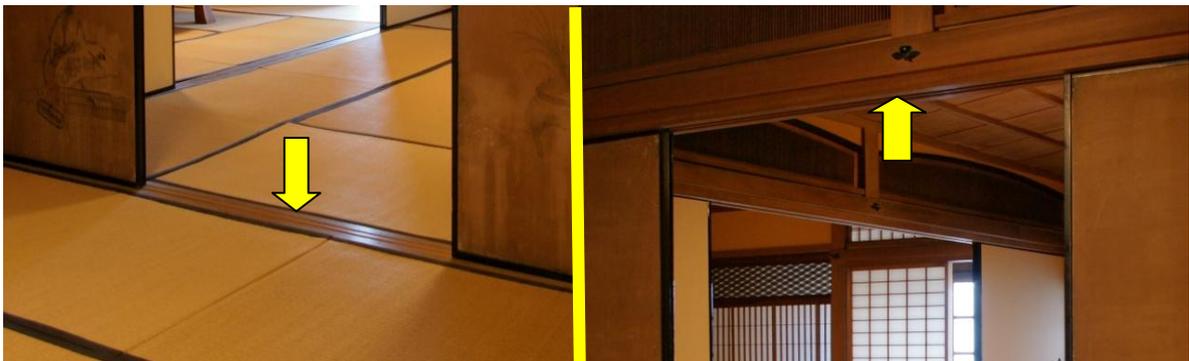
Figura 1 – *Ranma*



Fonte: adaptada de *Ranma* (2018).

Segundo a autora, o *ranma* fica entre o *shikii* (しきい) do *shôji* e o teto. O *shikii* pode ser traduzido como soleira ou limiar e corresponde às ranhuras no chão por onde deslizam as portas de correr³². E, ao pesquisar sobre o *ranma*, descobri que se trata de uma estrutura que fica acima da porta nas casas tradicionais japonesas, ou seja, entre o *kamoi* e o teto³³, segundo o site Jaanus (Japanese Architecture and Art Net Users System). Abaixo há setas apontando para o *shikii* e o *kamoi*:

Figura 2 – *Shikii* e *Kamoi*



Fonte: adaptada de *Fusuma* (2014).

Kamoi é a ranhura na parte alta da porta que pode ser traduzida como lintel ou dintel³⁴, que são termos da arquitetura que significam: “Verga ou barra que forma a parte superior de portas e janelas”³⁵. Com essa informação, retirada de dicionários e sites de arquitetura japonesa, fiquei confusa em relação à localização do *ranma*, e imaginei que talvez a autora tivesse cometido um erro, confundindo o *shikii* e o *kamoi*, já que ao dizer que o *ranma* fica entre o *shikii* e o teto, levou-me a pensar que ele poderia localizar-se em qualquer lugar desse espaço, ou seja, que ele também poderia ficar rente ao chão. No entanto, minhas pesquisas sobre essa estrutura, sempre mostram o *ranma* localizado no alto. Assim, com a ajuda dos meus professores, e de japoneses através da internet, descobri que, muitos japoneses usam a palavra *shikii*, tanto para as ranhuras de baixo, quanto para as de cima, além de que a palavra *shikii* também possui outro sentido, que não é dado pelos dicionários, sendo usada para se referir a qualquer divisão de um espaço.

³² JISHO - Japanese Dictionary. Acesso em: 15 mar. 2018.

³³ RANMA. In: JAANUS - Japanese Architecture and Art Net Users System. 2015. Disponível em: <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/r/ranma.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

³⁴ JISHO - Japanese Dictionary. Acesso em: 15 mar. 2018.

³⁵ DINTEL. In: MICHAELIS On-Line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/dintel/>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

Então, após entender melhor sobre o significado dessas palavras, compreendi que a autora não cometeu um erro, e sim, que ela pudesse estar usando *shikii* para se referir ao trilho (ranhura) de cima, algo comum entre os japoneses, ou que estivesse usando a palavra apenas com o sentido de divisão entre os cômodos da casa, e para indicar que o *ranma* fica entre esses cômodos. Resolvida as minhas dúvidas sobre a estrutura, como tradução, mantive a palavra *ranma*, por se tratar de um elemento importante da narrativa e que não possui equivalentes em português, junto com uma explicação de seu significado. Brum-de-Paula afirma que “O intraduzível total de uma palavra traduz-se na prática, por um empréstimo. [...] O empréstimo é, conseqüentemente, uma das brechas pelas quais o outro pode ser introduzido na língua de chegada.” (BRUM-DE-PAULA, 2008, p. 33). Aubert fala que o empréstimo pode aparecer em conjunto com uma explicação:

A explicação, por sua vez, embora possa ocorrer isoladamente, tende a assumir o papel de ferramenta auxiliar de outros procedimentos, notadamente do empréstimo. Como procedimento padrão, superficializa-se a mais das vezes como construção apositiva, podendo, no entanto, manifestar-se como nota de tradutor. (AUBERT, 2003, p. 170).

Como já havia uma explicação no texto original sobre o *ranma*, aproveitei essa oportunidade para acrescentá-la no texto traduzido junto com o empréstimo, trazendo mais informações culturais para os leitores. Assim, tornando a explicação dada pela autora mais simples, para que o trecho não ficasse muito longo, a frase acrescentada ficou: “um tipo de respiradouro que ficava em cima da porta.”. E por sugestão da professora Tomoko Kimura Gaudioso, utilizamos a palavra “respiradouro”, já que uma das funções do *ranma* é a circulação de ar dentro das casas japonesas.

Como muitos contos já trazem explicações ao longo das histórias, de seres folclóricos, objetos ou práticas antigas, ao inserir no texto informações curtas, quando necessárias, para se entender as palavras que foram mantidas em japonês, não estarei alterando o estilo da autora, que faz o mesmo nos seus contos. No conto *Ohaguro*, por exemplo, não foi necessário inserir uma explicação sobre o que é o *ohaguro*, pois o próprio conto já trás essa informação: “お歯黒とは歯を黒く染めるお化粧の事で、むかしの女の人は結婚するとこれをつけていました。”³⁶. Em outros casos, havia palavras que não possuíam explicações dadas pelo texto, fosse dentro da narrativa ou entre parênteses. Então, eu as mantive em japonês, acrescentando informações dentro do conto, como se o narrador da

³⁶ “O *ohaguro* é uma maquiagem em que se tingem os dentes de preto. As mulheres adultas, ao se casarem, colocavam essa tintura.”

história estivesse esclarecendo para seu ouvinte, o significado daquela palavra. Isso pode ser visto no quadro abaixo:

Quadro 2 – *Kakejiku*

<p>その時、お客の目が光り輝きました。 「むむっ、こいつは珍しい！ 気に入ったぞ。 主人、この掛け軸はいくらだ？」 それは、女の幽霊が描かれた掛け軸でした。</p>	<p>Naquele momento, os olhos do cliente brilharam e ele disse: – Oh! Isto é raro! Gostei! Patrão, quanto é este <i>kakejiku</i>? Naquele <i>kakejiku</i>, uma espécie de pergaminho de tecido feito para ser pendurado, estava pintada a imagem do fantasma de uma mulher.</p>
---	--

Fonte: elaborada pela autora (2018).

A palavra *kakejiku* aparece na fala de um personagem e durante o texto não há nenhuma informação do que seria o objeto. Obviamente, por se tratar de uma fala, não acrescentei explicações nela, mas, na frase seguinte, encaixei o significado do termo. Assim, na frase original que dizia apenas: “Naquele *kakejiku*, estava pintada a imagem do fantasma de uma mulher”, tornou-se: “Naquele *kakejiku*, uma espécie de pergaminho de tecido feito para ser pendurado, estava pintada a imagem do fantasma de uma mulher.”. Mantive a palavra em japonês, pois ela é o principal elemento do conto, sendo o motivo de toda a ação da história, do começo ao fim, além de que possibilita aos leitores conhecerem as diferentes formas de arte que existem no Japão.

Segundo Aubert, quanto mais abstrato, ou difícil, for o conceito daquilo que se está traduzindo, o empréstimo costuma ser o recurso mais usado pelos tradutores, já a adaptação é menos usada. O autor levanta a hipótese de que ela seja menos usada, pois leva o tradutor a apagar elementos da cultura de partida e substituí-los por elementos da cultura de chegada, retirando da obra o seu caráter exótico. E esse exotismo, muitas vezes, é um dos motivos que levam à publicação de textos que são fortemente marcados pela cultura estrangeira, como textos regionalistas (AUBERT, 2003). E podemos acrescentar a isso, os textos folclóricos, como os *mukashi banashi*, que tem como objetivo a transmissão cultural. Assim, o empréstimo é uma das formas mais evidentes de estrangeirização, que explicita as diferenças culturais e é usado para recriar no leitor do texto de chegada, uma imagem mental parecida com a que ocorre na leitura do leitor original (AUBERT, 2003).

Quadro 3 – Unidades monetárias e termos do sumô

<p>おじさんがただ同然で買ってきたガラクタだったので、二十文（→六百円ほど）ももらえば十分だと思って、忠兵衛はお客に指を二本出して見せました。</p>	<p>Como era uma porcaria que seu tio comprou quase de graça, Chûbê achou que seria suficiente se recebesse cerca de 20 <i>mon</i> por ele. Então, ele mostrou dois dedos para o cliente. Exaltado, o cliente disse:</p>
--	---

<p>するとお客は、 「なに、二十両（→百四十万円）？ そいつは安い！」 と、大喜びです。 「えっ？両？いや、あの、その・・・」</p>	<p>– O quê? 20 ryô?! Que barato! – Uh? Ryô? Pois é, aquilo... isso...</p> <p>Nota 1 - 20 <i>mon</i> (二十文): antiga moeda japonesa, que equivale a aproximadamente 600 ienes atuais. Nota 2 - 20 <i>ryô</i> (二十両): antiga moeda japonesa, que equivale a aproximadamente 1,4 milhões de ienes atuais.</p>
<p>相手が鬼でも、すもうなら負ける気がしません。 すもうとりはしっかりとしこをふんでから、鬼の前に手をおろしました。 鬼も負けじとしこをふんで、手をおろしました。 「はっけよい、のこった！」 えんまさまが言うと、すもうとりと鬼が四つに組みました。</p>	<p>E mesmo o adversário sendo um demônio, o homem sentia que não perderia desde que lutassem sumô. O lutador pisou com firmeza ao fazer o <i>shiko</i>, e abaixou as mãos em frente ao <i>oni</i>. O <i>oni</i>, visando à vitória, também fez o <i>shiko</i> e o mesmo movimento com as mãos. – <i>Hakkeyoi! Nokotta!</i> Quando o rei Enma disse essas palavras, o lutador de sumô e o <i>oni</i> agarraram-se um no outro.</p> <p>Nota 3- <i>Shiko</i> (しこ): Exercício de sumô, feito para treinar o equilíbrio, em que o lutador levanta cada perna, o mais alto possível, para logo em seguida pisar no chão com força. <i>Shiko</i> também é usado como um ritual para expulsar demônios antes de cada ataque. Nota 4- <i>Hakkeyoi</i> (はっけよい): Frase dita pelo árbitro do sumô, quando a luta está parada, para incentivar os lutadores a continuarem a ação. Nota 5- <i>Nokotta</i> (のこった): Frase dita pelo árbitro do sumô, para avisar os lutadores que eles ainda estão no ringue e para incentivá-los a lutar.</p>

Fonte: elaborada pela autora (2018).

Devido ao tamanho dos contos, com uma ou duas páginas, durante a tradução evitei o uso de notas, para não deixar o texto visualmente poluído, e para que a leitura permanecesse mais fluida, sem atrapalhar o leitor, que precisaria sair do mundo criado pela história para ler as notas. No entanto, por mais que eu tenha evitado usar notas de rodapé, ouve dois casos em que achei que elas eram necessárias: em moedas antigas, e em termos do sumô. No primeiro quadro, acima, aparecem dois valores: 20 *mon* (二十文) e 20 *ryô* (二十両), que são moedas antigas do Japão.³⁷ A autora do conto, imaginando que seus leitores não soubessem o quanto essas moedas valiam, colocou entre parênteses o equivalente de cada uma em ienes, a moeda japonesa atual. Como todos os contos são ambientados no Japão antigo, preferi não substituir *mon* e *ryô* por moedas antigas brasileiras, por mais que eu encontrasse dois tipos de moedas que se encaixassem na brincadeira dos dois dedos, que ocorre no conto. De acordo com Britto, a “[...] opção domesticadora forçosamente geraria um texto que não seria uma tradução, e sim uma adaptação da obra original, transplantando as aventuras de Gilgamesh para a mata

³⁷ O *mon* é uma moeda de cobre que foi criada durante o período Edo (1603–1868), sendo que mil *mon* correspondiam a um *kammon* (outra moeda), e quatro *kammon* seriam o equivalente a um *ryô* de ouro. (FREDERIC, 2008, p. 810).

amazônica, por exemplo” (BRITO, 2010, p. 137). Nesse caso, Brito falava de um texto totalmente domesticado, mas o ponto levantado por ele também tem relevância em momentos específicos, pois acredito que mudar um elemento cultural, como unidades monetárias, traria uma incoerência para o texto, que obviamente é ambientado no Japão antigo, ou exigiria uma adaptação completa do texto, transportando-o para o ambiente brasileiro, fugindo do gênero *mukashi banashi*, um texto sobre o folclore e cultura japonesa.

Já uma substituição por iene, não me pareceu coerente com a época que ocorre o conto, pois, iene é uma moeda atual, e a história se passa num tempo muito distante no passado, e seria necessária uma mudança nos valores para que a brincadeira com os números continuasse funcionando. Também não achei que o melhor para a tradução seria ignorar o significado dos valores, deixando os termos no conto sem nenhuma explicação, pois saber a diferença entre eles é necessário para a compreensão da brincadeira que ocorre quando Chûbê levanta os dois dedos para o cliente. Portanto, coloquei duas notas de rodapé nos termos, utilizando as informações, de conversão de moeda, dadas pela autora. As notas trazem apenas os valores em ienes, sem correspondência com o real, pois para o leitor entender essa parte da narrativa, basta que ele saiba a enorme diferença que há entre as quantias de 600 ienes e 1,4 milhões de ienes. Além disso, segundo Silva:

[...] percebemos que as estratégias mais suscetíveis de conferir o status de estrangeiro a uma tradução são a não-conversão de unidades de medidas e unidades monetárias, a não-tradução de substantivos próprios, podendo excetuar-se aqueles cuja tradução já se encontra arraigada na cultura-alvo, e a não-adaptação de elementos próprios da cultura de partida à cultura doméstica, como, por exemplo, substituir um provérbio ou uma cantiga folclórica inglesa por uma cantiga ou provérbio tipicamente brasileiro e com a mesma carga semântica. (SILVA, 2012, p. 290- 291).

Portanto, além das unidades monetárias, do quadro acima, eu mantive os nomes de todos os personagens em japonês, como Chûbê e Jyûbê, e das criaturas folclóricas, como será visto mais abaixo. Também não modifiquei o local e o tempo em que as histórias ocorrem, ou seja, o Japão antigo, e sempre que possível mantive o nome de objetos e práticas japonesas com um aposto ou com notas, explicando seu significado, principalmente quando eram elementos importantes para as narrativas.

No segundo trecho do quadro, as notas 3, 4 e 5 referem-se a termos do sumô. Por serem palavras específicas do esporte, não havendo traduções, elas foram mantidas no original. Também optei por não colocar informações dos significados dentro da narrativa, pois, segundo Takahashi, certos termos da língua japonesa, principalmente aqueles que possuem um contexto cultural muito diferente do brasileiro, exigem uma explicação mais detalhada de

seu significado. O que só atrapalharia a leitura do texto, deixando-a enfadonha e excessivamente informativa, caso fossem colocados dentro da narrativa. Assim, a solução para esse problema, seria o uso de notas de rodapé ou glossários, em que o tradutor teria maior liberdade para explicar o termo de forma completa, para ajudar o leitor a compreender o seu significado (TAKAHASHI, 2008). Portanto, novamente, utilizei o empréstimo, mas dessa vez, ao invés do uso da explicitação por meio de um aposto, como nos quadros 1 e 2, usei as notas de rodapé (quadro 3), devido à complexidade dos termos.

Ainda nesse segundo trecho, aparece a palavra *oni* (鬼)³⁸: “Quando o rei Enma disse essas palavras, o lutador de sumô e o *oni* agarraram-se um no outro.”. O *oni* é um dos muitos seres que aparecem nos oito contos aqui analisados. Por serem contos de *mukashi banashi* e por minha tradução ter como objetivo divulgar a cultura e folclore japonês, nenhum desses seres teve seus nomes traduzidos. No caso do *oni*, ele costuma ser traduzido como “ogro” ou “demônio”. Portanto, mantive o nome da criatura, *oni*, e inseri no texto seu significado como “demônio”, que é a sua tradução mais usada: “– Não se preocupe, muitos demônios, chamados *oni*, habitam aqui. Você lutará sumô com eles.”. O mesmo foi feito com todos os outros seres folclóricos desses contos, seus nomes foram mantidos, trazendo com eles, em aposto, a tradução de seus nomes ou breves descrições de sua aparência inseridas em algum momento das histórias.

Assim, nos contos, encontramos criaturas como: *nure-onna*, *karakasa*, *noppera-bô*, *rokurokkubi*, *ushi-oni*, sempre com seus nomes originais. No entanto, há um ser, que dá nome ao seu conto e que foi traduzido. No título do conto クモ女 (*Kumo-Onna*), eu traduzi para “A Mulher Aranha”, pois *kumo-onna* não é o nome de um ser folclórico, e sim, apenas a descrição desse ser, ou ainda, o significado literal de seu nome, *jorôgumo* (女郎蜘蛛). Ela é um ser que possui a cabeça de mulher e o corpo de aranha e que pode se transformar em uma mulher normal, usando seus poderes para enganar os homens e prendê-los em sua teia³⁹.

Quadro 4 – *Tonari no heya*

ある晩の事。	Certa noite, ouviu-se uma voz agonizante, parecida
--------	--

³⁸ *Oni*: termo usado para se referir a vários seres do folclore japonês. Normalmente é traduzido como ogro ou demônio, sendo criaturas assustadoras, com chifres e pele vermelha. Estão muito presentes em contos, e nos teatros japoneses. Apesar de apresentarem como uma de suas traduções a palavra demônio, nem sempre são seres maldosos. (FREDERIC, 2008, p. 924).

³⁹ Há muitas lendas sobre a *jorôgumo*, em uma delas conta justamente a história do conto “A Mulher Aranha”, aqui traduzido, com algumas diferenças. Nessa lenda, uma bela mulher atrai homens para uma casa vazia, e toca *biwa* (instrumento musical) para hipnotizá-los e prendê-los em sua teia. (MITOLOGIA E LENDAS DO JAPÃO. **Jorogumo**. 2015. Disponível em: </mitologialendasjapao.blogspot.com.br/2015/05/jorogumo.html />. Acesso em: 24 mar. 2018.).

<p>お手伝いさんが寝ている隣の部屋から、お手伝いさんの苦しそうな声が聞こえてきました。 「どうしたのかしら？」 目を覚ました奥さんは、隣の部屋をのぞいてみてびっくりです。 お手伝いさんは小さなびょうぶの向こうで寝ているのですが、その首が腕よりも長く伸びているのです。</p>	<p>com a da criada, vinda do quarto onde ela estaria dormindo. Esse quarto ficava ao lado dos aposentos da esposa, e eles eram separados apenas por um biombo. – O que está acontecendo? – Perguntou a esposa do samurai. Ela, que havia acordado, espiou o outro quarto e ficou assustada com o que presenciou. A criada dormia do outro lado do pequeno biombo, entretanto, seu pescoço estava bem mais longo do que o braço.</p>
--	---

Fonte: elaborada pela autora (2018).

No trecho acima, há as palavras *tonari no heya* (隣の部屋) que significam “quarto ao lado”. Nesse caso, a palavra *heya* (部屋), apesar de apenas significar quarto, não se refere aos quartos ocidentais, e sim, aos das casas tradicionais japonesas. Nessas casas antigas, os quartos não são separados por paredes de madeira ou de tijolos, mas por largas portas de papel, chamadas *fusuma*. Essas portas corrediças são as divisórias entre os cômodos de uma casa, podendo ser deslizadas para os lados, ou removidas, permitindo assim, uma abertura total entre quartos (FREDERIC, 2008, p. 309). Portanto, traduzir *tonari no heya*, apenas como “quarto ao lado”, faria os leitores pensarem num quarto ocidental, e eu queria passar para eles uma ideia, mesmo que superficial, de que se tratava de um quarto diferente.

Figura 3 – *Fusuma*



Fonte: *Fusuma* (2017).

Brum-De-Paula (2008) afirma que os significados das palavras pertencem a cada língua existente, de forma particular, com as palavras só adquirindo sentido no discurso.

Visões das mais diversas se fazem representar pelas palavras. Cada uma delas torna-se um espaço de indeterminação de conteúdos [...] A partir daí podemos conceber o intraduzível como algo intrínseco à palavra, presente no seu campo semântico, no número de acepções que a palavra pode ter em função das combinações das quais participa, segundo os enunciados em que está inserida. (BRUM-DE-PAULA, 2008, p. 33).

Ou seja, os leitores brasileiros, diferentemente dos japoneses, não pensariam nos quartos, como estando diretamente ligados, sem paredes que os separassem, pois isso é algo que não faz parte do universo cultural desses leitores. Para eles, a palavra “quarto”, traria a mente um conjunto de sentidos e características diferentes do que um leitor japonês pensaria. Portanto, traduzir *tonari no heya* apenas como “quarto ao lado” não seria suficiente para os leitores brasileiros compreenderem a organização dessa casa, enquanto que para o leitor japonês, traria outras possibilidades de significados. Para Brum-De-Paula, isso é um recorte da realidade, que varia de uma língua para a outra, e esse recorte está relacionado ao que pode ou não ser dito, o que deve ou não estar subentendido e a forma como isso irá ocorrer:

Esse recorte está ligado a uma certa maneira de *ver* o mundo através da linguagem. Isso reforça a existência de uma relação entre conceitualização lingüística, cultura e pensamento e, conseqüentemente, de uma diversidade das representações construídas através das línguas. (BRUM-DE-PAULA, 2008, p. 41).

Assim, optei por traduzir *tonari no heya* como “quarto”, em “vinda do quarto onde ela estaria dormindo”, e acrescentar uma frase explicando, em poucas palavras, como os quartos estavam ligados um ao outro: “Esse quarto ficava ao lado dos aposentos da esposa, e eles eram separados apenas por um biombo.”, mostrando para os leitores, um pouco de como são os quartos japoneses.

No conto, podemos entender que os quartos eram como um só, provavelmente, porque o *fusuma* estava totalmente aberto, ou removido, havendo apenas o biombo como divisória. E, quando a esposa do samurai acorda, em: “Ela, que havia acordado, espiou o outro quarto e ficou assustada com o que presenciou.”, devido às poucas informações dadas pelo texto sobre as ações da personagem, os leitores poderiam interpretar que, a personagem tem uma ampla visão do quarto da criada, podendo enxergá-lo de seus aposentos, ou que ela foi até o quarto da criada, havendo, assim, um transitar de um quarto para o outro sem dificuldades, como corredores, paredes e portas que dividem os quartos ocidentais. Então, ao dizer que eles eram separados apenas por um biombo, já deixo claro que não existia uma parede entre os quartos, tornando essas poucas informações fornecidas pelo texto, mais coerentes, independente da interpretação dada pelo leitor.

Quanto a palavra *byôbu*⁴⁰ (びょうぶ), ela encontra-se dicionarizada como biombo, portanto mantive a tradução da palavra seguindo o seu aportuguesamento. E não acrescentei

⁴⁰ Segundo Richter e Agostinho, desde o início do contato entre Japão e Portugal, houve um processo de empréstimos tanto da língua portuguesa para o japonês, como da língua japonesa para o português. A maioria das palavras japonesas inseridas no português não tem registros de quando começaram a ser usadas, e os poucos registros existentes, são de palavras que entraram recentemente na língua. “Apesar de termos um número

notas, ou explicações dentro do texto, pois é um objeto que acredito que os leitores brasileiros tenham certo conhecimento sobre sua aparência e função, além de que, caso alguém desconheça o seu significado, pode consultá-lo em dicionários, como no Michaelis On-line⁴¹. Em outros contos, também me deparei com outras palavras japonesas que foram incorporadas ao português, assim, para esses casos, mantive a tradução seguindo a ortografia aceita na língua. Dessa forma, as palavras *kimono* e *tatami*, presentes nos contos “A Mulher Aranha” e “*Nure-Onna* e *Ushi-Oni*” foram traduzidas para “quimono” e “tatame”, de acordo com a dicionarização.

Quadro 5 – Raposa

<p>重兵衛が谷川をのぞいてみると、キツネは川の中で苦しうにもがいていましたが、それでも何とか向こう岸へはい上がって山の中へ逃げて行きました。 「はは一ん。ざまあーみろ！ さあ、早く買い物すませて、みんなにキツネ退治の自慢話してやろう」</p>	<p>Quando Jyûbê olhou para o córrego, ela estava lutando desesperadamente contra as águas do rio, mas, de alguma forma, conseguiu subir na outra margem e fugir para a montanha. – Aham! É bem feito pra você! Certo, vou terminar as compras, rápido, e vou me gabar para todos de ter dado uma lição na raposa. No entanto, ele havia esquecido que as raposas eram seres mágicos, que gostavam de pregar peças em humanos.</p>
<p>重兵衛はびっくりして、後ろに飛びのきました。するとそのとたんに、体が宙に浮いて、谷川へまっさかさまに落ちていったのです。</p>	<p>Jyûbê assustou-se e pulou para trás. Então, naquele momento, a casa desapareceu, seu corpo flutuou no ar e ele caiu de cabeça no córrego da montanha.</p>

Fonte: elaborada pela autora (2018).

Os contos de *mukashi banashi* costumam ter poucas descrições dos cenários e das ações dos personagens, ao longo das histórias. Assim, para deixar as narrativas mais coerentes, em alguns momentos, criei frases para preencher algumas lacunas deixadas pelo texto em japonês ou para tornar o texto mais claro para o leitor brasileiro. E o principal texto em que isso aconteceu foi no conto *Ohaguro*, em que a palavra “raposa”, trás todo um conjunto de sentidos que não existem na cultura brasileira.

insuficiente de empréstimos com datação para se chegar a alguma conclusão precisa, é possível notar a predominância de registros no século XX, período do pico da imigração japonesa no Brasil.” (RICHTER; AGOSTINHO, 2017, p. 145). Como mencionado na análise do quadro acima, durante minha tradução, as palavras japonesas que foram incorporadas ao português, foram traduzidas de acordo com sua dicionarização, assim, temos: Biombo: do japonês, *byôbu*; período de entrada aproximado na língua portuguesa: 1569, além disso, no português ocorre uma nasalização da palavra, “[...] o que pode ser atribuído à vogal alongada”. (RICHTER; AGOSTINHO, 2017, p. 138-139).

⁴¹ Biombo: “Anteparo móvel, feito de caixilhos ou de folhas de madeira articuladas por dobradiças, forrado com papel, couro ou tecido, que se usa para dividir um aposento”. (BIOMBO. In: MICHAELIS On-Line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/biombo/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.).

No quadro acima, temos dois trechos desse conto que fala sobre o personagem Jyûbê⁴², que encontra com uma raposa e a assusta, fazendo-a cair no córrego de uma montanha. Após cair no córrego, a raposa desaparece da história, entrando um novo personagem no lugar, uma senhora que estava em sua casa passando uma tintura nos dentes, uma prática antiga chamada *ohaguro*. Jyûbê pede para passar à noite na casa da senhora, pois estava muito escuro para voltar para a dele. Assim, ele entra na casa da mulher, indo se sentar perto da lareira. No entanto, quando ele descobre que a mulher não possuía olhos e nem nariz, seu corpo misteriosamente flutua no ar e cai no córrego da montanha. No final do conto, depois de sair do córrego, ele olha para cima e vê a raposa rindo alegremente.

Quando traduzi esse conto, achei o trecho dois um pouco confuso, devido à falta de descrições que existem no original em japonês. Nele, após flutuar no ar, Jyûbê já cai diretamente no córrego, no entanto, antes disso, ele estava dentro da casa e o texto não nos descreve a saída do personagem de dentro dela ou o que aconteceu com essa casa. Sem essa informação, parece que está faltando algo no trecho, portanto, conversando com a professora Tomoko Gaudioso, achamos melhor acrescentar algumas informações na história. A primeira informação acrescentada foi no final do conto, no trecho dois. Depois que Jyûbê pula para trás, inserimos: “a casa desapareceu”. Pois a estranha senhora que aparece no conto, na verdade é a raposa, e as raposas no folclore japonês não são apenas animais, e sim, criaturas mágicas, que tem habilidades de transformação, além de outros poderes como soltar fogo e criar ilusões. Então, podemos entender que a casa era uma ilusão criada por ela.

E a segunda frase, inserida no texto, foi colocada no trecho um: “No entanto, ele havia esquecido que as raposas eram seres mágicos, que gostavam de pregar peças em humanos.”. Acrescentamos essa frase no começo do conto, antes da raposa desaparecer, já deixando o leitor com a informação em mente de que, além delas não serem animais comuns, possuem poderes mágicos. Assim, para aqueles que não têm conhecimento sobre as raposas das lendas japonesas, fica mais fácil de compreender o final da história, em que, Jyûbê misteriosamente flutua no ar, caindo dentro do córrego e a raposa volta a aparecer, rindo da situação em que se encontrava o homem, ou seja, ela teve sua vingança. E o desaparecimento da casa também passa a fazer sentido, uma vez que as raposas são “seres mágicos”, que gostam “de pregar peças”.

⁴² Os nomes dos personagens, em todos os contos, foram traduzidos usando-se o acento circunflexo como transcrição das vogais longas do japonês. Essa é uma das formas possíveis de transcrição, tendo como outra possibilidade o uso do macron (ˉ).

As diferentes visões de mundo que o leitor do original e o leitor da tradução possuem, podem trazer certas dificuldades de tradução. Afinal, “A diversidade das línguas levaria a uma diversidade de representações do mundo em que as informações veiculadas dependeriam da língua empregada pelo sujeito” (BRUM-DE-PAULA, 2008, p. 40). No caso dos meus contos, encontrei como solução, explicitar essas diferenças, no quadro 4, mostrando aos leitores um pouco de como são as casas japonesas e, no quadro 5, trazendo informações sobre a raposa, como animal folclórico, o que acredito que facilitaria a compreensão do conto. Segundo Aubert (2003), a explicitação, ou seja, a paráfrase, é um dos meios possíveis para se traduzir diferenças culturais, e apesar de ela ser mais usada como complemento ao processo de empréstimo, também pode ser usada sozinha. Eu acredito, como já dito, anteriormente, por Francisco (2014), que existem métodos de tradução que podem ser um híbrido entre domesticar e estrangeirizar, como no caso dos quadros 4 e 5, aqui apresentados. Neles, ocorre uma domesticação, pois a tradução facilita a leitura do trecho, tonando os elementos culturais, que estavam implícitos no original, explícitos, ao inserir explicações para que os leitores entendam esses elementos desconhecidos, e assim, acaba alterando o que havia no texto original. E ocorre uma estrangeirização, pois, as explicações acrescentadas, não apagam ou substituem a cultura japonesa, e sim, deixam essa cultura mais visível no texto traduzido. Essas explicitações, também são uma forma de aproximar mais o leitor da cultura estrangeira e de colocar em evidência, através das informações inseridas, a diferença cultural entre Brasil e Japão, mas ao invés de ser por meio do estranhamento, como os empréstimos dos quadros 1, 2 e 3, ocorre pela explicitação dessas diferenças culturais, que estavam subentendidas. Portanto, nesses casos, as minhas escolhas tradutórias seriam uma mistura entre domesticar e estrangeirizar.

Esses dois métodos, não possuem uma divisão clara, e se misturam, constantemente, em uma tradução. Havendo, portanto, certas decisões que podem ser um híbrido entre ambas ou não se encaixarem em nenhuma das duas.

Quadro 6 – *Tokonoma*

<p>その頃、玄蔵の家では、奥さんが一人で留守番をしていました。 座敷の方から、ガタガタと、おかしい音がするので、中をのぞいてみると、主人が大切にしている床の間の刀が一人で暴れているのです。</p>	<p>Enquanto isso, em sua casa, sua esposa que se encontrava sozinha, ouviu um som estranho vindo da sala de tatames. Quando a mulher espiou dentro dela, viu a espada <i>katana</i>, que seu marido tanto estimava, debater-se violentamente.</p>
---	---

Fonte: elaborada pela autora (2018).

Outro aspecto cultural relacionado às casas japonesas antigas que me trouxe alguns problemas durante a tradução foi a palavra *tokonoma* (床の間). *Tokonoma* é um espaço

pequeno e separado, dentro da sala em que se recebe convidados, nas casas japonesas. É um espaço onde colocam-se flores, pergaminhos, obras de artes e outras formas de enfeite, tendo como objetivo ser um lugar apenas decorativo.

Figura 4 – *Tokonoma*



Fonte: adaptada de *Tokonoma* (2017).

O *tokonoma* era um espaço importante nas casas antigas, possuindo diversas regras de etiqueta, sendo uma delas que não era permitida a entrada e permanência nele, nem mesmo dos donos da casa, podendo entrar no *tokonoma* apenas para trocar a decoração⁴³. Como o *tokonoma* é um elemento passageiro no conto, não tendo importância na história, resolvi adaptá-lo, ao invés de mantê-lo em japonês como fiz com palavras presentes em outros contos. Uma adaptação possível, que encontrei, foi a palavra “alcova”, que segundo o dicionário online Jisho, em inglês, “alcove⁴⁴”, parece ser muito usada como tradução de *tokonoma*. Já que “alcove”, eram espaços escavados em paredes, usados, na arquitetura medieval, para a exibição de estátuas e outras decorações⁴⁵. No entanto, ao pesquisar sobre o significado de “alcova” no português, encontrei como definições:

1. Quarto de pequenas dimensões, adjacente a uma sala, destinado a servir de dormitório.
2. Em casas antigas, pequeno quarto de dormir, sem janelas ou passagem para o exterior.
3. Quarto feminino.
4. Quarto de casal.
5. (linguagem figurada) Lugar para se esconder ou refugiar; esconderijo, refúgio. (Michaelis, On-Line⁴⁶).

⁴³ JAPÃO EM FOCO. **10 características marcantes em uma casa tradicional japonesa**. 2017. Disponível em: <<http://www.japaoemfoco.com/10-caracteristicas-marcantes-em-uma-casa-tradicional-japonesa/>>. Acesso em: 7 mar. 2018.

⁴⁴ TOKONOMA. In: JISHO - Japanese Dictionary. Disponível em: <<http://jisho.org>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

⁴⁵ ALCOVE. In: DESIGNING BUILDINGS WIKI. 2017. Disponível em: <<https://www.designingbuildings.co.uk/wiki/Alcove>>. Acesso em: 1 abr. 2018.

⁴⁶ ALCOVA. In: MICHAELIS On-Line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/alcova/>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

Enquanto que *tokonoma* é definido por dicionários como: “Recanto principal da sala-quarto de uma casa japonesa, adornado de *ikebana/ kakejiku*” (COELHO, 1998, p. 1271).

As definições de “alcova” em português, diferentes das do inglês, não são próximas do significado de *tokonoma*, já que a maioria das entradas nos dicionários define a palavra como um quarto sem janelas, não possuindo a mesma função, sendo semelhante apenas no fato de ser um espaço embutido na parede. Assim, resolvi omitir o termo no conto, pois “alcova” não me parecia ser uma tradução adequada e não encontrei algum outro cômodo de uma casa que pudesse substituí-la satisfatoriamente no texto. Já que seria necessário ser um cômodo que, além de ter função parecida, pudesse ficar dentro de uma sala, como o “alcove” fica dentro de salas ou quartos, e o *tokonoma* fica dentro da sala de tatames. Por mais que meu objetivo fosse a estrangeirização da tradução, é impossível fazer uma tradução que siga somente esse método, afinal:

[...] basta um momento de reflexão para concluirmos que uma tradução absolutamente estrangeirizadora seria a que mantivesse o texto tal como ele se encontra, no idioma original; a partir do momento em que substituímos as palavras do original por itens lexicais de uma língua estrangeira, já estamos incorrendo num certo grau de domesticação. Do mesmo modo, uma tradução radicalmente domesticadora resultaria em algo que não se poderia considerar mais uma tradução, e sim uma adaptação. (BRITTO, 2012, p. 22).

Busquei me aproximar o máximo possível do método estrangeirizante, mas sem desprezar a domesticação, sempre que necessária, como no quadro acima, em que achei que o melhor para a tradução fosse à omissão. Por mais que a omissão seja um apagamento cultural, nesse caso, ela não trouxe uma alteração significativa no texto, já que o *tokonoma* não é um elemento importante para a narrativa e aparece apenas em duas frases do conto, podendo ser facilmente omitido, sem alteração na história.

No texto original, ainda encontramos a palavra *zashiki* (座敷), que segundo o Jisho significa “*tatami room*”⁴⁷, portanto, como dito anteriormente, foi traduzida como “sala de tatames”, pois a palavra *tatami* já se encontra dicionarizada. No entanto, a palavra *katana* também está dicionarizada, como “catana”, mas mantive a ortografia japonesa, pois é muito raro encontrá-la escrita dessa forma. Além de que, ao pesquisar “catana”, no Google imagens ou em dicionários, descobrimos que há outro objeto com o mesmo nome e que aparece muito

⁴⁷ ZASHIKI. In: JISHO – Japanese Dictionary. Disponível em: <<http://jisho.org/search/%E5%BA%A7%E6%95%B7>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

mais nas pesquisas. “Catana” é a palavra usada no Rio Grande do Norte para um facão com lâmina comprida⁴⁸, muito diferente de uma espada japonesa.

Segundo Aubert, “[...] a maior ou menor dizibilidade de uma cultura na língua de outra cultura depende não apenas – talvez nem prioritariamente – dos recursos de expressão disponíveis” (AUBERT, 2003, p. 57), ou seja, de acordo com o autor, a “utilizibilidade” de certas palavras de uma língua, em outra, depende muito mais de fatores extra-linguísticos, do que linguísticos, sendo um desses fatores as “[...] heranças históricas de inter-relações anteriores” entre essas culturas. (AUBERT, 2003, p. 57). O autor ainda traz como exemplo a palavra alemã *chucrute*, que é relativamente conhecida no Brasil, podendo ser facilmente usada em uma tradução, mas o caso contrário, de uma tradução de um texto brasileiro para o alemão, um termo como “couve manteiga” não tem a mesma utilizabilidade, pois não é conhecido pelos alemães. Assim, ao traduzir a palavra *katana*, mantive a escrita com “k”, como é romanizada⁴⁹, e acrescentei a palavra “espada” anteposta: “espada *katana*”. Acredito que seja mais fácil para as pessoas identificarem o que é uma *katana* quando ela é escrita com “k”, pois há certos elementos da cultura japonesa que já são de conhecimento geral dos brasileiros. E para aqueles que não sabem do que se trata, a palavra “espada” colocada antes, já deixaria claro o que ela significa.

Quadro 7 – *Obaasan e baasan*

重兵衛が声をかけましたが、おばあさんは知らん顔です。 (はて、このばあさん、耳が遠いのかな?)	Jyûbê tentou falar com ela, mas a senhora agiu de forma indiferente. “Bem, será que essa velha tem problemas de audição?”
家に入った重兵衛は、おばあさんと向かい合っているのの前に座りました。 「なあ、ばあさん。ここには、一人で住んでいるのか？」	Ele entrou na casa e sentou-se em frente à lareira, no lado oposto em que a senhora estava. – Ei, vovó! Você mora aqui sozinha?
(けっ、気味の悪いばあさんだ) なんだか怖くなってきた重兵衛は、なるべくおばあさんの顔を見ない様に、うつむいていました。	“Hum. Que velha assustadora.” Jyûbê, que estava ficando um pouco assustado, mantinha a cabeça baixa para não olhar o rosto da senhora, o tanto quanto possível.

Fonte: elaborada pela autora (2018).

No conto *Ohaguro*, há uma personagem que não possui nome e é chamada em alguns momentos de *obaasan* (おばあさん) e em outros de *baasan* (ばあさん). Ambas as palavras

⁴⁸ CATANA. In: MICHAELIS On-Line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/catana/>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

⁴⁹ Transcrição do alfabeto japonês para o alfabeto romano. Existem várias formas de romanização da língua japonesa, sendo o sistema Hepburn, sistema baseado na fonética inglesa, o mais usado. No português não existe um sistema de romanização específico. (SISTEMA HEPBURN, 2017.).

significam “avó” ou “mulher idosa”, no entanto, devido à presença ou ausência do “o” (お) e da situação em que cada palavra é usada, elas podem ter um significado diferente.

O “o” é um prefixo usado para demonstrar respeito. Ele é acrescentado a algumas palavras para torná-las mais polidas, como o *obaasan* no primeiro trecho do quadro 7. Nesse caso, traduzi a palavra como “senhora”, mantendo o respeito pela pessoa de quem se fala. No entanto, o *obaasan* é usado apenas pelo narrador do conto, para se referir à personagem, enquanto que na fala do protagonista Jyûbê, a palavra sempre aparece sem o “o”, ou seja, *baasan*. Segundo Brum-de-Paula, não há equivalência total dos itens lexicais de uma língua para outra, e sim, apenas uma equivalência parcial, “[...] ou seja, para uma dada nomenclatura, como a da língua de partida, não existe uma outra correspondente, a da língua de chegada.” (BRUM-DE-PAULA, 2008, p. 32). Assim, para manter a diferença entre as duas palavras, em português, mesmo não havendo um equivalente na língua para o “o” de respeito, traduzi *baasan* como “velha” ou “vovó”, dependendo da situação em que ela ocorre, e *obaasan*, sempre como “senhora”.

No primeiro trecho, nos deparamos com o pensamento de Jyûbê, que estava irritado com a senhora que ele havia encontrado por acaso, pois tentou chamar sua atenção várias vezes, no entanto foi ignorado. Ele se refere a ela usando o termo *baasan*, sem o “o”, assim, traduzi a palavra como “velha”: “Bem, será que essa velha tem problemas de audição?”. Pois, além do personagem estar incomodado com a atitude da mulher, ele podia agir de forma natural, expressando seus sentimentos, sem se preocupar em ser educado, pois eram apenas seus pensamentos. E com isso, mantive uma diferença, no texto traduzido, entre a forma como o narrador refere-se à mulher, de maneira mais formal, e como o personagem refere-se a ela, de forma mais informal.

Já no segundo trecho, após conseguir permissão da senhora para passar a noite, Jyûbê, ao falar com ela, usa novamente a palavra *baasan*. Nessa frase, a palavra foi traduzida como “vovó”: “– Ei, vovó! Você mora aqui sozinha?”. Como Jyûbê estava falando diretamente com a senhora e agradecido por ter onde dormir, acredito que a trataria de forma mais carinhosa, por isso, nesse caso, traduzi *baasan* como “vovó”. No terceiro trecho, a senhora volta a incomodá-lo, deixando Jyûbê assustado com suas atitudes estranhas, logo, traduzi a palavra para “velha”, no pensamento: “Hum. Que velha assustadora.”. Essa troca entre senhora, vovó e velha, deixou o conto mais divertido, mostrando mais claramente, nas falas do personagem Jyûbê, os sentimentos e intenções dele ao longo da narrativa. E também foi uma forma de diferenciar o *obaasan* e o *baasan* presentes no texto original. Apesar de aqui, ter sido feita

uma adaptação, procurei manter a tradução o mais próximo possível do japonês, sem ignorar a diferença que há entre as palavras na língua original.

Quadro 8 – Onomatopeias

すると赤ん坊は、バリバリ、ムシャムシャ、ペチャペチャと、口のまわりを血だらけにして、びくの中の魚を一匹残らずたいらげてしまったのです。	E em seguida, o bebê comeu tudo, manchando de sangue a sua boca. Chomp! Nhoc! Nhac! Nhec!
「キャン！」	– Caim-caim!
そしてらんまを枕にして、そのままスヤスヤと眠ったのです。	Assim, ela dormia tranquilamente , fazendo o <i>ranma</i> de travesseiro.
「では、おなぐさみに、三味線(しゃみせん)など聞いていただくかしら」 女の方は三味線を持って来ると、♪シャン、シャン、シャンと、かきならしました。	– Bem, então, para passar o tempo, gostaria de me ouvir tocar <i>shamisen</i> ? A mulher pegou o instrumento de três cordas e dedilhou: shan! Shan! Shan!

Fonte: elaborada pela autora (2018).

No quadro acima, há quatro trechos com exemplos de tradução de onomatopeias. Antes de analisar esses trechos, trarei primeiro uma breve explicação das onomatopeias na língua japonesa e no português, mostrando suas diferenças e semelhanças.

As onomatopeias são elementos muito presentes na língua japonesa, aparecendo frequentemente tanto na escrita como na fala, e costumam ser separadas em quatro tipos: *giongo* (擬音語), imitação dos sons de objetos; *giseigo* (擬声語), sons de vozes humanas ou de animais (LEITÃO, 2010); *gitaigo* (擬態語), “[...] não expressa nenhum som, mas refere-se à aparência ou à natureza” (LUYTEN, 2001 – 2002, p. 181), são onomatopeias que descrevem o estado das coisas por meio das sensações, e *gijôgo* (擬情語), que se referem as “[...] emoções humanas ou sentimentos” (LUYTEN, 2001 – 2002, p. 181).

As onomatopeias japonesas, como visto acima, não expressam apenas sons, mas também elementos que não possuem sons, como emoções, e até mesmo a ausência total de som, como a onomatopeia *shin* (しん) que é a representação do próprio silêncio. Já, as onomatopeias no português, são normalmente definidas como: “Chama-se onomatopeia uma unidade léxica criada por imitação de um ruído natural” (DUBOIS, 1978. p. 442 apud MONTAGNANE, 2014, p. 51). No entanto, há outras definições de onomatopeia que expandem seu significado para além da imitação de um som natural, como a definição abaixo:

Grego *onomatopeia*, ação de inventar nomes. No plano da gramática e da linguística, a onomatopeia consiste na formação de vocábulos que reproduzem determinados sons ou ruídos, como “tic-tac”, “murmurar”, “zumbir”, “urrar”, “ciciar”, “tilintar”, etc. No plano dos estudos literários, sobretudo referentes a poesia, a onomatopeia diz respeito a combinação de sons e sentidos, vale dizer, a adoção de recursos

sonoros a fim de acentuar o significado expresso pelo poema. (MOISES, 1974, p. 376 apud MONTAGNANE, 2014, p. 51).

Ou seja, para diferentes autores, há diferentes definições de onomatopeia. E ao olharmos essas definições, percebemos que as onomatopeias do português não são tão distantes das da língua japonesa, pois como mostrado no trecho acima, elas também podem descrever sensações. Segundo Montagnane (2014), ao separarmos as onomatopeias japonesas em duas vertentes: *giongo* (em conjunto com *giseigo*), imitação de sons e *gitaigo* (estado), descrição de sensações, sejam elas táteis, olfativas, ou visuais, temos no português definições de onomatopeias que equivalem a essas duas. A autora ainda trás como exemplo, para as *giongo/giseigo*, o latido do cachorro: *wan wan*, e para as *gitaigo*, *zara zara*, que representa uma sensação áspera ao toque. Além disso, possuímos as interjeições, usadas justamente para representar as emoções humanas, assim como as *gijôgo*. Como dito pelos gramáticos Cunha e Cintra, interjeição é: “[...] uma espécie de grito com que traduzimos de modo vivo nossas emoções [...] Com efeito, traduzindo sentimentos súbitos e espontâneos, são as interjeições gritos instintivos, equivalendo a frases emocionais.” (CUNHA; CINTRA, 1985, p. 577 apud CAIXETA, 2014, p. 28). E segundo Bechara: “Interjeição — É a expressão com que traduzimos os nossos estados emotivos. Têm elas existência autônoma e, a rigor, constituem por si verdadeiras orações.” (BECHARA, 2001, p. 330 apud CAIXETA, 2014, p. 28).

As onomatopeias japonesas superam a quantidade de onomatopeias usadas no ocidente, e isso se deve ao “[...] fato de existir poucos verbos na língua japonesa.” (MONTAGNANE, 2014, p. 52). E, além disso, a mesma onomatopeia pode possuir diferentes significados de acordo com a situação em que ela é utilizada (LUYTEN, 2001 - 2002). Apesar de haver muito mais onomatopeias no japonês, os autores brasileiros utilizam sua criatividade para criar novas onomatopeias, como Guimarães Rosa, em seu livro Grande Sertão Veredas. Segundo Silva (2017) encontramos na obra onomatopeias inventadas pelo autor, como: *dalalala*, para representar o som de labaredas, *môm*, ao invés de *mu*, para o mugido da vaca, e *chiim*, como o som do grilo. Assim, apesar das onomatopeias já estabelecidas no português, terem um número inferior comparadas ao japonês, temos na língua portuguesa, as interjeições e as onomatopeias criadas por autores de livros e histórias em quadrinho, que trazem em suas obras novas formas de representar os sons, sentimentos ou estados.

No quadro 8, encontramos alguns exemplos de onomatopeias presentes em diferentes contos, representando desde sons de objetos até estados. Elas foram traduzidas de formas diferentes, levando-se em consideração, a existência de representações sonoras similares em português e da situação em que se encontravam na história. Para saber se as onomatopeias que

usei na tradução pertenciam à língua portuguesa, e não eram empréstimos de onomatopeias estrangeiras, muitas vezes utilizadas em traduções, usei como material de consulta revistas em quadrinhos brasileiras, pois além de serem histórias escritas diretamente em português, possuem muitas onomatopeias de conhecimento comum.

Já no primeiro trecho, há três onomatopeias seguidas: “バリバリ、ムシヤムシヤ、ペチャペチャ”. Essas onomatopeias tem em seus significados a representação de estados e ações. A primeira palavra, バリバリ (*baribari*), significa: rasgando, mastigando, crepitação, trabalhar duro, fazer ruídos altos. A segunda, ムシヤムシヤ (*mushamusha*): mastigar, triturar, desgrenhado, desleixado, e a última, ペチャペチャ (*pechapecha*), significa: tagarelar, lapidação, ou ainda, som de comida suculenta sendo mordida⁵⁰. Nesse primeiro trecho, as três referem-se ao som do bebê mastigando, e por possuímos onomatopeias que representam esse som, o de mastigação, as palavras foram traduzidas para: “Chomp! Nhoc! Nhac! Nhec!” Acredito que essa sequencia seja uma forma diferente de manter a sonoridade das onomatopeias em japonês, que apresentam uma repetição de sílabas nas três palavras: *baribari*, *mushamusha*, *pechapecha*.

Segundo Montagnane, o fato de:

[...] a onomatopeia não ser uma expressão comum, insípida, pelo contrário é uma expressão que confere emoção à narração. As utilizadas nas narrativas em geral são formadas por duas ou quatro sílabas proporcionando uma diversão quase musical na narração, e essa musicalidade se torna em um suporte para o narrador e uma força para a transmissão. (MONTAGNANE, 2014, p. 50).

No segundo trecho, aparece a onomatopeia: “「キャン！」” (*kyan*). Que representa o som de um grito, e ela ocorre no conto “*Ohaguro*”, quando uma ferradura é atirada nos pés de uma raposa, assustando-a. Como se tratava de um animal, por mais que seja um animal mágico, resolvi não traduzir o som como o grito de um ser humano: “Aahh!”. E quanto a manter a palavra original, *kyan*, também não me pareceu uma boa opção de tradução, já que para nós brasileiros, *kyan* é um som que não nos remete a nada, nem o som de um animal, nem o som de um grito. Portanto, a solução sugerida pela professora Tomoko Gaudioso, foi utilizar o som de um cachorro, animal que para nós, possui suas próprias onomatopeias, diferente da raposa. Por isso, o som foi adaptado para “caim-caim”, que representa o ganido de um cachorro. Assim, fica condizente com o personagem, que é um animal, e permite que o leitor entenda o que é esse som, ou seja, um grito de susto ou um choro. Nos dois primeiros trechos, foram encontrados sons no português, equivalentes em menor ou maior grau, com as

⁵⁰ Todas as palavras foram consultadas em: JISHO - Japanese Dictionary. Acesso em: 26 mar. 2018.

onomatopeias no texto original. No trecho seguinte, no entanto, a onomatopeia foi completamente adaptada, deixando de ser uma onomatopeia e tornando-se um advérbio.

No terceiro trecho, encontramos a onomatopeia *スヤスヤ* (*suyasuya*), que representa a ideia de dormir em paz, silenciosamente ou profundamente⁵¹. Não consegui encontrar uma onomatopeia no português que tivesse sentido similar, portanto, optei por traduzir a palavra como o advérbio “tranquilamente” em: “Assim, ela dormia tranquilamente, fazendo o *ranma* de travesseiro.”. É normal ver em textos traduzidos do japonês, principalmente em *mangas*, a tradução de onomatopeias, principalmente as *gitaigo* (estado) e *gijôgo* (emoções), como adjetivos, advérbios, substantivos e até mesmo como verbos. Ao ler o texto em japonês, fica muito clara a forma como a onomatopeia completa o verbo “dormir”, exatamente como um advérbio: “スヤスヤと眠ったのです。” (*suyasuya to nemutta nodesu*), mostrando o modo como a personagem dormia. Fazendo com que fosse possível fazer essa adaptação, sem a necessidade de fazer alterações na frase.

No último trecho do quadro 8, a onomatopeia foi traduzida de forma diferente das utilizadas anteriormente. Eu não busquei fazer uma adaptação, e sim, mantê-la em japonês: “*shan! Shan! Shan!*”. O som é o de um instrumento musical japonês chamado *shamisen*, que não faz parte de nossa cultura e não é conhecido pelos leitores em geral, justamente por isso, após o nome do instrumento aparecer no conto, na segunda vez em que é mencionado, substituí o seu nome, *shamisen* (三味線), por uma breve explicação do seu significado, “instrumento de três cordas” em: “A mulher pegou o instrumento de três cordas e dedilhou: *shan! Shan! Shan!*”⁵². Quanto ao som “*shan*”, eu não encontrei essa onomatopeia em dicionários de japonês e nem em sites confiáveis de língua e cultura japonesa. Portanto, imagino que ela possa ter sido inventada pela autora, para representar o som do instrumento. Mesmo não sabendo ao certo se o som foi inventado ou não, por ser um instrumento japonês, não conhecido pelos leitores brasileiros, e, que como todo instrumento musical possui um som específico, apenas romanizei a onomatopeia, para: “*shan! Shan! Shan!*”.

No caso das onomatopeias, é muito difícil manter uma estrangeirização, pois muitos desses sons que não possuem equivalentes em português, não fazem sentido para os brasileiros, o que dificulta serem mantidos em japonês. Além disso, fazer uma adaptação também é algo problemático, pois o português tem um número muito inferior de onomatopeias, já estabelecidas na língua, em relação ao japonês.

⁵¹ JISHO - Japanese Dictionary. Acesso em: 26 mar. 2018.

⁵² 女の方は三味線を持って来ると、♪シャン、シャン、シャンと、かきならしました。

[...] as onomatopéias no Ocidente são, grosso modo, consideradas como linguagem infantil e não totalmente integradas na maneira de falar adulta. No idioma japonês não somente as onomatopeias, mas também a mimesis⁵³ são parte integral da linguagem escrita e falada por um adulto e constituem um universo à parte dentro do idioma. (LUYTEN, 2001 - 2002, p.180).

Apesar dessa diferença, como já comentado anteriormente, podemos encontrar outras formas de traduzir onomatopeias japonesas, seja por meio das interjeições, pela criação de novas onomatopeias ou substituindo-as por adjetivos, advérbios, substantivos ou verbos. Segundo Aubert (1993), por mais que os conteúdos pertencentes a cada língua sejam muito diferentes, há certa universalidade entre as línguas, que permite que a tradução seja realizada, por meio de equivalentes que sejam suficientemente similares. Portanto, a maioria das onomatopeias dos contos, como mostradas acima, foram adaptadas por meio de equivalentes em português, às vezes muito distantes do original em japonês, ou foram transformadas em advérbios. Ouve ainda casos de onomatopeias que foram omitidas, traduzidas como adjetivos ou como verbos. Ainda segundo Aubert (1993), e como já dito por Brum-de-Paula (2008), anteriormente, toda língua tem em sua estrutura e, em seu uso, um repositório cultural que torna impossível que determinadas palavras sejam encontradas em outras línguas com o exato valor da língua original. Como podemos ver nas onomatopeias do japonês em relação às do português. Assim, a língua faz com que os falantes percebam e falem sobre o mundo de maneiras próprias, típicas da relação de sua língua com sua cultura específica. No entanto, Aubert afirma que isso não torna a tradução impossível de ser feita, e sim, apenas trás dificuldades para o tradutor, que buscará meios de traduzir aquilo que o autor do original quis dizer em seu texto. (AUBERT, 1993).

⁵³ Segundo Luyten (2001 - 2002, p. 181) mimesis são definidas “[...] como palavras que expressam, em termos descritivos e simbólicos, os estados ou condições de seres animados ou inanimados, assim como mudanças, fenômenos, movimentos, crescimentos de árvores e plantas na natureza.” Ainda segundo a autora, as mimesis são as onomatopeias classificadas como: *gitaigo* e *gijôgo*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desse trabalho foi fazer uma análise da tradução de trechos selecionados de oito contos do gênero *mukashi banashi*. Tradução em que busquei fazer um texto mais estrangeirizante, voltado para a divulgação da cultura japonesa para os leitores brasileiros. Inicialmente, o trabalho traz como contexto informações sobre o gênero *mukashi banashi*, suas características, principais pesquisadores, e a sua importância para a cultura japonesa. Esse contexto é relevante, pois acredito que ele seja uma das justificativas de se buscar uma tradução estrangeirizante em contos de *mukashi banashi*. Afinal, o gênero tem grande importância na história da civilização japonesa, não só por serem histórias antigas que de forma oral se mantiveram vivas a cada geração, mas por, como acreditava Yanagita, serem a essência do povo japonês, sendo marcadas pela sua cultura tradicional. E podemos imaginar que os leitores brasileiros esperam encontrar em uma tradução para o português, desse tipo de gênero, o folclore japonês e as diferenças culturais fortemente presentes no texto traduzido.

A análise dos contos, aqui presentes, foi feita através de relatos do meu processo de pesquisa durante a tradução e revisão dos contos, e das explicações das minhas escolhas tradutórias. Os trechos escolhidos foram aqueles com aspectos culturais, que trouxeram dificuldades durante a tradução, e foram separados em oito quadros. Nos quadros 1, 2 e 3, foram mostrados casos de empréstimos, usados com palavras que não possuem equivalentes em português, como nome de objetos arquitetônicos, unidades monetárias e nome de seres folclóricos. O empréstimo é uma das formas mais evidentes de estrangeirização, mostrando de forma mais direta aos leitores que o texto pertence à outra cultura, e permitindo o acesso desse leitor a ela. Ele pode ser usado junto com notas de rodapé ou com o aposto, em minhas traduções usei em conjunto com ambos. Além dos, já citados, nomes dos seres folclóricos, foram mantidos também os nomes originais dos personagens, romanizados, e os substantivos dicionarizados, foram escritos de acordo com sua dicionarização, com exceção da palavra *katana*, pois acredito que os leitores estejam mais acostumados com essa escrita. Outra forma de estrangeirização, mais simples do que as anteriores, foi a não alteração do local em que a história se passa, ficando claro ao longo dos contos, que eles ocorrem no Japão antigo.

Nos quadros 4 e 5 havia exemplos de tradução por meio de explicitação, sem empréstimos, feita com frases acrescentadas dentro da narrativa, para esclarecer elementos culturais. Essa explicitação pode ser vista como uma forma de explicação das diferenças culturais existentes entre os dois países, e possibilitando assim, uma estratégia de tradução híbrida, entre domesticar e estrangeirizar, pois, acredito que, apesar de aparentar ser só uma

domesticação, pois facilita a leitura, explicitando o que está subentendido, ela não apaga ou substitui a cultura japonesa, e sim, torna ela mais evidente no texto traduzido.

Apesar de meu objetivo ser levar o leitor até o autor, tornando o texto mais próximo da cultura de partida, é impossível fazer uma tradução apenas estrangeirizante, por isso, eu também trouxe exemplos de domesticação nos contos. Ela ocorre nos quadros 6, 7 e 8, em que a palavra *tokonoma* foi omitida, pois não encontrei um equivalente que fizesse sentido dentro da narrativa; as palavras *obaasan* e *baasan* foram traduzidas, tentando manter-se, em português, a diferença que há no original em japonês; e as onomatopeias foram traduzidas para onomatopeias do português, sendo em alguns casos muito diferentes das usadas no texto original, sendo feita assim, uma adaptação. Com exceção da onomatopeia *shan*, que foi possível manter-se em japonês.

Por fim, acredito que eu tenha conseguido fazer uma tradução mais estrangeirizante, pois consegui manter a maioria dos elementos da cultura japonesa presentes nos contos, principalmente por meio de empréstimos em conjunto com a explicitação, e de decisões simples como manter o nome dos personagens e dos seres folclóricos em japonês. Isso também foi facilitado pelo gênero do texto e pela forma como a autora dos contos os escreveu, pois como ela também tinha como objetivo a divulgação do folclore japonês, para os próprios japoneses, ao usar em seus contos elementos da cultura tradicional, muitas vezes acrescentava nas narrativas explicações desses objetos ou práticas. Assim, em muitos casos não precisei colocar informações que esclarecessem os empréstimos, já que elas já faziam parte do próprio texto. E em casos em que inseri informações que não havia no original, acredito que não fugi da forma de escrita da autora dos contos, pois a Fukumusume utiliza muitos apostos em suas histórias, com informações explicativas para os leitores.

Assim, por mais que uma boa tradução seja feita por meio do equilíbrio entre domesticar e estrangeirizar, há certas situações que permitem ou exigem do tradutor que ele siga mais um método do que o outro. Como o gênero do texto, seu público e o objetivo da tradução. Além disso, uma tradução não pode ficar presa apenas nessas duas categorias, como se fossem regras fixas do processo de tradução, pois nem todas as escolhas tradutórias feitas em um texto podem ser encaixadas em algum desses dois métodos ou ainda, podem ser uma mistura entre domesticar e estrangeirizar, cabendo ao tradutor decidir o que é melhor para determinado texto.

REFERÊNCIAS

- ALCOVA. In: MICHAELIS On-Line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/alcova/>>. Acesso em: 16 mar. 2018.
- ALCOVE. In: DESIGNING BUILDINGS WIKI. 2017. Disponível em: <<https://www.designingbuildings.co.uk/wiki/Alcove>>. Acesso em: 1 abr. 2018.
- AUBERT, F.H. **As (in) fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor**. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- _____. Traduzindo as diferenças extra-lingüísticas – procedimentos e condicionantes. **Tradterm**, São Paulo, v. 9, p. 151-172, 2003. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/tradterm/article/view/49083/53157>>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- BIOMBO. In: MICHAELIS On-Line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/biombo/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.
- BRITTO, P. H. O tradutor como mediador cultural. **Synergies Brésil**, São Paulo, n. 2, p. 135-141, 2010. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/britto.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2018.
- _____. Tradução e ilusão. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 21-27, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v26n76/04.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2018.
- BRUM-DE-PAULA, M. R. **O outro no (in)traduzível**. Santa Maria: PPGL/UFSM, 2008. Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/mletras/images/Cogitare04.pdf>>. Acesso em: 8 abr. 2018.
- CAÇADORES DE LENDAS - Japão. **Site**. Disponível em: <<http://www.cacadoresdelendas.com.br/japao/>>. Acesso em: 12 mar. 2018.
- CAIXETA, G. F. Interjeições: no limbo dos estudos gramaticais. **Revista Alpha**, Minas Gerais, n. 15, p. 23-34, nov. 2014. Disponível em: <<http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/558424/Interjei%C3%A7%C3%B5es-no+limbo+dos+estudos+gramaticais.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2018.
- CATANA. In: MICHAELIS On-Line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/catana/>>. Acesso em: 17 mar. 2018.
- COELHO, J.; HIDA, Y. **Shogakukan: dicionário universal japonês-português**. Tóquio: Shogakukan, 1998.
- DINTEL. In: MICHAELIS On-Line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/dintel/>>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- E-TOKO JAPAN. **Japan Sightseeing Glossary**. 2010. Disponível em: <https://www.rondely.com/japan/tur/data/glossary_det.htm>. Acesso em: 16 abr. 2018.

FRANCISCO, R. Estrangeirização e domesticação: indo além de mais uma dicotomia. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 16, p. 91-100, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2014n16p91/31977>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

FREDERIC, L. **O Japão: Dicionário e Civilização**. São Paulo: Globo, 2008. Tradução de Álvaro David Hwang (Coord.).

FUSUMA. In: WIKIPÉDIA - A Enciclopédia Livre. 2014. Disponível em: <<https://et.wikipedia.org/wiki/Fusuma>>. Acesso em: 1 jun. 2018.

_____. In: WIKIPÉDIA - A Enciclopédia Livre. 2017. Disponível em: <<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%A5%96>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

HUKUMUSUME. **Kumoonna**. Disponível em: <<http://hukumusume.com/douwa/pc/kaidan/12/19.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

_____. **Nureonnatoushioni**. Disponível em: <<http://hukumusume.com/douwa/pc/kaidan/06/30.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

_____. **Obakenokoushin**. Disponível em: <<http://hukumusume.com/douwa/pc/kaidan/08/04.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

_____. **Ohagurobettari**. Disponível em: <<http://hukumusume.com/douwa/pc/kaidan/09/14.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

_____. **Oiwanotatari**. Disponível em: <<http://hukumusume.com/douwa/pc/kaidan/08/10.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

_____. **Rainennokotowoiutoonigawarau**. Disponível em: <<http://hukumusume.com/douwa/pc/jap/08/07a.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

_____. **Ranmanorokurokkubi**. Disponível em: <<http://hukumusume.com/douwa/pc/kaidan/12/16.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

_____. **Site**. Disponível em: <<http://hukumusume.com>>. Acesso em: 1 jan. 2018.

_____. **Yureinosakamori**. Disponível em: <<http://hukumusume.com/douwa/pc/jap/07/31.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

JAPANESE FOLKTALES. In: WIKIPÉDIA - A Enciclopédia Livre. c2018. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_folktales>. Acesso em: 10 maio 2018.

JAPÃO EM FOCO. **10 características marcantes em uma casa tradicional japonesa**. 2017. Disponível em: <<http://www.japaoemfoco.com/10-caracteristicas-marcantes-em-uma-casa-tradicional-japonesa/>>. Acesso em: 7 mar. 2018.

JISHO - Japanese Dictionary. **Site**. Disponível em: <<http://jisho.org>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

LEITÃO, R. G. C. Estratégias na tradução de onomatopeias japonesas nos mangás: reflexões e classificação. **Tradterm**, São Paulo, v. 16, p. 281-311, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46322/50085>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

LUYTEN, S. M. B. Onomatopéia e mimesis no mangá: a estética do som. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, p. 176-189, 2001 - 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33176>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

MICHAELIS On-Line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

MITOLOGIA E LENDAS DO JAPÃO. **Jorogumo**. 2015. Disponível em: <[//mitologialendasjapao.blogspot.com.br/2015/05/jorogumo.html](http://mitologialendasjapao.blogspot.com.br/2015/05/jorogumo.html) />. Acesso em: 24 mar. 2018.

_____. **Site**. Disponível em: <<http://mitologialendasjapao.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

MONTAGNANE, P. F. **Narrativa Popular Japonesa: Conceituação e estrutura dos mukashi-banashi**. 2014. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-03112014-153656/pt-br.php>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

MUKASHI BANASHI. In: WIKIPÉDIA - A Enciclopédia Livre. 2017. Disponível em: <<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%98%94%E8%A9%B1>>. Acesso em: 10 maio 2018.

NAMEKATA, M. H. **Os Mukashi Banashi da Literatura Japonesa: uma análise do feminino e do casamento entre seres diferentes no contexto dos contos do Japão antigo**. 2011. 274 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-08092011-143050/pt-br.php>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

OECD - Better Policies for Better Lives. **Site**. Disponível em: <<http://www.oecd.org/>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

OLIVEIRA, A. L. **A Mulher de Villon: Tradução comentada do conto de Dazai Osamu**. 2016. 80 f. Monografia (Graduação em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/157723>>. Acesso em: 5 abr. 2018.

PEREIRA, R. A. Antropologia japonesa: uma análise histórica centrada em Kunio Yanagita. **Anuário antropológico**, Rio de Janeiro, v. 97, p. 73-104, 1999. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/1606>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

PETTER, C. Á. L. **Traduzindo tanuki: Análise da construção de contos folclóricos japoneses no Ocidente sob uma perspectiva discursiva**. 2017. 83 f. Monografia (Graduação em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre,

2017. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/171680>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

RANMA. In: JAANUS - Japanese Architecture and Art Net Users System. 2015 . Disponível em: <<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/r/ranma.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

_____. In: WIKIPÉDIA - A Enciclopédia Livre. 2018. Disponível em: <<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%AC%84%E9%96%93>>. Acesso em: 22 maio 2018.

RICHTER, L.; AGOSTINHO, A. Adaptação de empréstimos de origem japonesa no português: uma análise preliminar. **Revista Linguística**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 13, p. 129-151, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rl/article/view/16387/10215>>. Acesso em: 1 abr. 2018.

SEKI, K. **Types of Japanese folktales**. Tóquio: Society for Asian Folklore, 1966. Disponível em: <<https://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/912>> Acesso em: 2 mar. 2018.

SILVA, L. E. **Análise da modalidade tradutória nos neologismos de Gran Sertón: Veredas**. 2017. 58f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras - Tradução - Espanhol)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <<http://www.bdm.unb.br/handle/10483/18724>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

SILVA, W. G. Teoria e prática por um projeto de tradução estrangeirizante. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 11, p. 279-292, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2012n11p279/22445>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

SISTEMA HEPBURN. In: WIKIPÉDIA – A Enciclopédia Livre. 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sistema_Hepburn&oldid=50753779>. Acesso em: 3 abr. 2017.

SOLANO, A. B. R. **Miyazawa e o Elefante: Uma análise contrastiva de traduções de Miyazawa Kenji**. 2017. 48 f. Monografia (Graduação em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

TAKAHASHI, M. H. Tradução de narrativas orais japonesas: alguns aspectos. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11., São Paulo, 2008. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/063/MARCIA_TAKAHASHI.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2017.

TANGORIN - Japanese Dictionary. **Site**. Disponível em: <<http://tangorin.com/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

TOKONOMA. In: JISHO - Japanese Dictionary. Disponível em: <<http://jisho.org>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

_____. In: WIKIPÉDIA - A Enciclopédia Livre. 2017. Disponível em: <<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%BA%8A%E3%81%AE%E9%96%93>> . Acesso em: 3 abr. 2017.

YANAGITA, K. **The Yanagita Kunio guide to the Japanese folk tale**. Bloomington: Indiana University Press, 1986. Tradução de Fanny Hagin Mayer. Disponível em: <<http://nirc.nanzan-u.ac.jp/ja/files/2012/05/AFS-Monograph-9.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

ZASHIKI. In: JISHO – Japanese Dictionary. Disponível em: <<http://jisho.org/search/%E5%BA%A7%E6%95%B7>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

ZAVAGLIA, A.; RENARD, C. M.C.; JANCZUR, C. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/8755>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

ANEXO – CONTOS DO SITE HUKUMUSUME

お岩のたたり

今から三百年ほどむかし、江戸の四谷左門町(よつやさもんちょう)に、お岩という家柄の良い娘がいました。

ですが気の毒にも、五歳の時に疱瘡(ほうそう→天然痘)をわずらい、それはみにくいあばた顔になってしまいました。

父親は年頃になった娘をあわれに思って、一人の浪人を連れて来ました。

長い貧乏暮らしが嫌になった浪人は、ひどい顔のお岩でも、婿(むこ)になってもいいと言ったのです。

婿は父親によく仕え、お岩も大切にしました。

そして父親が亡くなってからも、まじめに働きました。

おかげで上役にも、大変好かれました。

中でも特に目をかけて、家へもよく招いてくれる上役がありました。

そして何度も家に招かれるうちに、婿はその屋敷で働く女中を好きになったのです。

女中の方も、真面目で男らしい婿を好きになっていました。

だけど婿は、もしもお岩と別れたら、元の浪人に戻らなければなりません。

恋しい女と一緒になれない婿は、みにくい顔のお岩が嫌でたまらなくなりました。

そしてそのうちに家財を売り飛ばしては酒を飲み、仕事もさぼるようになってきたのです。

困ったお岩は、目をかけてくれた上役のところへ相談に行きました。

ところが婿と女中の関係を知っていた上役は、可愛がっている婿と女中をくっつけてやろうと思い、お岩にこう言ったのです。

「いったん、どこかに身を隠していなさい。婿によく言い聞かせて改心させた後、きっと迎えにやらせるから」

「はい。お頼み申します」

お岩は上役の言葉をありがたく聞いて、さっそく遠い武家屋敷に女中として出ました。

それを喜んだ婿は、

「お岩は家柄を捨てて、どこかへ出て行きおった」

と、言いふらし、堂々と上役の女中と夫婦になったのです。

人の良いお岩は、婿が迎えに来る日を楽しみに待っていました。

しかし何年たっても、婿は迎えに来てくれません。

そんな、ある日の事。

お岩のいる屋敷へ、以前、お岩の家にも出入りしていた、たばこ売りがやって来ました。

たばこ売りはお岩に婿の様子を聞かれて、言いにくそうに新しい奥方との事を話しました。

それを聞いたお岩は、みるみる青ざめて、

「うらめしや、よくも私をだましたね！」

と、素足のまま、飛び出していったのです。

そしてそのまま、行方知れずになってしまいました。

ところがそれからというもの、婿のまわりに次々と奇怪な事が起こりました。

新しい妻と婿が寝ていると、お岩の幽霊がやって来て、恨めしそうにじっと見つめているのです。

そして生まれた子どもは急に病気になり、そのまま苦しんで死んでしまいました。やがて新しい妻の美しい顔が、だんだんと醜いお岩の顔になってきました。

そしてついには、二人とも狂い死にしたのです。

また、お岩をだました上役の家族も、お岩にのろい殺されてしまいました。

それ以来、お岩の家の跡に住む人は、必ず原因不明の病気で死んでしまうので、たたりを恐れた人々は、家の跡にお稲荷さんを建てて、お岩の供養をしました。

それ以来、お岩のたたりはなくなったという事です。

おしまい

らんまのろくろっ首

むかしむかし、主人である侍が仕事で旅に出たので、残された奥さんは心細くなってお手伝いさんを頼みました。

そのお手伝いさんはとても良く働き、料理も洗濯も掃除も買い物も子どもたちの世話も、何でもてきぱきとやってくれます。

ある晩の事。

お手伝いさんが寝ている隣の部屋から、お手伝いさんの苦しそうな声が聞こえてきました。

「どうしたのかしら？」

目を覚ました奥さんは、隣の部屋をのぞいてみてびっくりです。

お手伝いさんは小さなびょうぶの向こうで寝ているのですが、その首が腕よりも長く伸びているのです。

首は見ている間にもどんどん伸びて、壁にぶつかる壁にそって部屋の反対側まで伸び、また壁にぶつかる今度は縦に伸びて、らんま(→天井としょうじのしきいの間にある、かん気や明かり取りの空間)の上に乗りました。

そしてらんまを枕にして、そのままスヤスヤと眠ったのです。

「ひいっ！ ろくろっ首！」

奥さんはあまりの事に、気を失ってしまいました。

「・・・奥さま。・・・奥さま」

しばらくして、お手伝いさんが奥さんを抱き起こしました。

「ひいっ！」

お手伝いさんの顔を見て奥さんは小さな悲鳴を上げましたが、その時にはお手伝いさんの首は元に戻っていました。

「奥さま、どうなさったのですか？」

「お前の首が・・・。いえ、何でも無いわ」

奥さんは立ち上がると、青い顔で自分の部屋に戻りました。

(さっきのは、夢だったのかしら?)

翌朝、奥さんはお手伝いさんに買い物を頼むと、その間にお手伝いさんの部屋に行つてらんまを調べてみました。

すると、お手伝いさんがまくらにしていた部分だけほこりがなく、お手伝いさんの物と思われる髪の毛が数本引っかかかっていました。

(やっぱり、夢ではなかった)

奥さんはお手伝いさんが帰つて来ると、すぐに仕事をやめてもらったそうです。

おしまい

ぬれ女と牛鬼(うしおに)

むかしむかし、石見の国(いわみのくに→島根県)に、森山玄蔵(もりやまげんぞう)という侍がいました。

玄蔵は大変な釣り好きで、ひまさえあると釣りに出かけます。

ある夏の事、玄蔵は夕方から磯へ夜釣りに出かけました。

その日はどうしたわけか、次から次へと魚が釣れる日で、またたく間に、びくの中は魚でいっぱいになりました。

「こんなに釣れるとわかっていたら、もっとでっかいびくを持って来ればよかったな」

これ以上は釣っても持って帰れないので、玄蔵が引き上げようとしたら、後ろに誰かが立っていました。

「おや？」

振り向いてみると、誰もいません。

「おかしいな」

そう思って、もう一度前に向き直ると、何と目の前の海に、ずぶぬれの女が赤ん坊を抱いて立っているのです。

月の光に照らされた女の顔は、まるで死人の様に青白です。

玄蔵は逃げ出そうとしましたが、足が引きつって動く事が出来ません。

女は海の上を歩く様にして、玄蔵のそばにやって来ました。

そして、ぞっとするほど冷たい声で言いました。

「すみません。この子が、お腹を空かせて困っています。どうか、魚を一匹やっってくださいな」

「や、や、やるとも」

玄蔵は震える手で、釣ったばかりの魚を女に手渡しました。

「ありがとう」

そして女が、その魚を赤ん坊に持たせるとどうでしょう。

赤ん坊は魚の頭にかぶりつき、骨ごとバリバリと食べてしまったのです。

「すみません。もう一匹」

玄蔵は、びくごと女に渡しました。

すると赤ん坊は、バリバリ、ムシャムシャ、ペチャペチャと、口のまわりを血だらけにして、びくの中の魚を一匹残らずたいらげてしまったのです。

あまりの恐ろしさに、玄蔵は気絶しそうです。

「すみませんが、ちょっとこの子を抱いてくれませんか？」

「い、いや、それは困る」

玄蔵は嫌がりましたが、女は玄蔵に赤ん坊を無理矢理押し付けると、すうっと海の中に消えてしまいました。

玄蔵は、あわてて赤ん坊を投げようとしたのですが、赤ん坊は胸にしっかりとしがみついて、どうやっても離れてくれません。

「とにかく、ここを逃げ出さなくては」

玄蔵は赤ん坊を抱いたまま、夢中で駆け出しました。

そしてようやく岩場を抜けて海辺の道へ出ると、後ろから、ひづめの音が近づいてきました。

「あっ、牛鬼！」

振り返った玄蔵の前に、鬼の顔をした牛の化け物が角をふりかざしながらやって

きます。

「だ、だれか〜！」

玄蔵は、声をふりしぼって叫びました。

その頃、玄蔵の家では、奥さんが一人で留守番をしていました。

座敷の方から、ガタガタと、おかしな音がするので、中をのぞいてみると、主人が大切にしている床の間の刀が一人で暴れているのです。

「これはもしや、主人の身に何かあったに違いないわ」

奥さんが表の戸を開けて外へ出ようとしたら、床の間の刀がさやから抜けて、矢の様に飛び出して行きました。

刀は空に舞い上がると、そのまま海辺に向かって一直線に飛んでいきます。

「どうか、主人をお守りください」

奥さんは刀に向かって、手を合わせました。

その時、玄蔵は牛鬼に追いつめられて、するどい角で今にもひと突きにされようとしていました。

「もうだめだ！」

玄蔵が思わず目をつむった瞬間、

「ぎゃあー！」

目の前で、ものすごい叫び声がしました。

それと同時に、玄蔵の胸にしがみついていた赤ん坊が落ちました。

恐る恐る目を開けてみると、牛鬼の首に自分の刀が突き刺さっているではありませんか。

「たっ、助かった」

玄蔵は腰が抜けて、その場にへなへたと座り込んでしまいました。

次の朝、玄蔵が村人たちと一緒に昨日の海辺へ来てみると、牛鬼も赤ん坊の姿もなく、血の跡がてんてんと海まで続いていたそうです。

赤ん坊を押し付けた女は『ぬれ女』と呼ばれる海辺の妖怪で、牛鬼を連れて現れると言われています。

おしまい

幽霊の酒盛り

むかしむかし、あるところに、一軒(けん)のこっとう屋がありました。

今日はあいにく主人夫婦が留守なので、おいつ子の忠兵衛(ちゅうべえ)が留守番をしています。

そこへ、金持ちそうなお客がやってきました。

「ふむ、山水(さんすい)か。

図柄が、ちと平凡じゃな。

ふむ、書か。

これはまた、下手くそな字じゃ。

・・・ああ、どいつもこいつも、ありきたりでつまらん」

その時、お客の目が光り輝きました。

「むむっ、こいつは珍しい！ 気に入ったぞ。主人、この掛け軸はいくらだ？」

それは、女の幽霊が描かれた掛け軸でした。

おじさんがただ同然で買ってきたガラクタだったので、二十文(→六百元ほど)ももらえば十分だと思って、忠兵衛はお客に指を二本出して見せました。

するとお客は、
「なに、二十両（→百四十万円）？ そいつは安い！」
と、大喜びです。
「えっ？ 両？ いや、あの、その・・・」
目をパチクリさせている忠兵衛に、お客は財布を渡して言いました。
「今はあいにくと、持ち合わせがない。
だから手つけ（→契約金）だけを、払っておこう。
残りの金は明日持って来るから、誰にも売らないでくださいよ」
「へい、もちろんです！」
忠兵衛はお客を見送ると、受け取った財布の中身を見てびっくりです。
「うひゃあ、すごい大金が入っているぞ！ あのお客、本当に二十両で買うつもりだ！」
おじさん夫婦の留守の間に思わぬ大金を手にした忠兵衛は、すっかりうれしくな
って幽霊の掛け軸を相手に一人で酒盛りを始めました。
「いや、ゆかいゆかい。
ちょっと店番をして、二十両か。
笑いが止まらねえとは、この事だ。
・・・しかし二十両だと思って見てみると、この幽霊はなかなかの美人だな」
そして忠兵衛は、掛け軸の幽霊にむかって言いました。
「お前さんのお陰で大金をかせがせてもらうのに、おれ一人で飲んでちゃ申し訳ね
えな。
おい、お前さん。
ちょっと出て来て、おしゃく(→お酒をつぐこと)でもしてくれや」
するとそのとたん、夏だというのに辺りがスウーッと冷たくなり、風もないのに
明かりがパッと消えて、ふと気づくと目の前に見知らぬ女の人立っていたのです。
「ん？ ま、まさか、その顔は」
忠兵衛が掛け軸を見ると、掛け軸はもぬけの空で、まっ白です。
「ぎゃあー！ で、出たあー！」
掛け軸の幽霊は美人とほめられたのがうれしくて、本当におしゃくをしに出てき
たのです。
初めは怖がっていた忠兵衛も、相手が美人の幽霊なので、そのうちにすっかりい
い気分になりました。
おまけにこの幽霊の、お酒の強い事。
忠兵衛が歌えば、それに合わせて幽霊が踊ります。
二人は夜通し、飲めや歌えやのどんちゃん騒ぎをしました。
次の朝、目を覚ました忠兵衛は、ふと幽霊の掛け軸を見てびっくり。
何と掛け軸の絵の幽霊が、酒に酔って寝ているではありませんか。
「ね、寝てる！」
忠兵衛は寝ている幽霊を見ながら、泣きそうな顔でつぶやきました。
「う～ん、困ったなあ。早く起きてもらわないと、二十両がパーになっちゃうよう」
おしまい

クモ女

むかしむかし、旅の小間物売り(こまものうり→化粧品などを売る人)が今夜の寝場所
を探していると、小さな空き家がありました。

「ちょうどよい。今夜は、あそこをお借りしよう」

小間物売りが空き家に入ると、中はクモの巣だらけです。

「気持ち悪いが、今夜は寒いし、仕方がないか」

小間物売りは外で木ぎれを拾ってくると、いろりで燃やし始めました。

体が温まると、眠たくなってきます。

「どれ、寝るとするか」

小間物売りが横になってうとうとしていると、小さな手燭(てしょく→携帯用のロウソク立て)を持った女の人が入ってきました。

まるで、作り物の様に美しい人です。

「すみません。留守にしまして」

「ああ、いや。住んでいる方がいるとは知らず、勝手に上がり込んで申し訳ない」

「構いませんよ。遠慮せず、泊まってください。ですが外で夕飯をすませてしまつて、何もお出しする事が出来ません」

「いや、こっちも夕飯はすませましたし、屋根の下で寝かせていただけるだけで十分です」

「では、おなぐさみに、三味線(しゃみせん)など聞いていただこうかしら」

女の人は三味線を持って来ると、

♪シャン、シャン、シャン

と、かきならしました。

(ほう、なかなかのものだ)

小間物売りが思わず聞きほれていると、ふいに首筋辺りが締め付けられ、息がつまりそうになりました。

首に手をやると、細い糸が何本も巻きついています。

(なぜ、こんな物が?)

小間物売りは巻きついた糸を、一本一本むしり取りました。

「あの、どうかなさいましたか？」

「いえ、何でもありません。どうか、お続けください」

女の人は、三味線をかき鳴らしました。

♪シャン、シャン、シャン

するとまた糸がからまってきて、首を締め付けてきます。

小間物売りは小刀を取り出すと、糸を切りました。

(何だこの糸は、どこから来るのだ?)

小間物売りが部屋の中を見回しますが、女の人はそんな事は気にもせず三味線をかきならします。

(また糸だ!)

小間物売りが小刀で糸を切りながらふと目をこらすと、首に巻きつく糸は女の人の着物のすそから伸びているではありませんか。

(さては、この女の正体は!)

小間物売りは女の人に飛びかかると、小刀で女の人を切りつけました。

「ウギャャャャー！」

切られた女の人は悲鳴をあげると、外に逃げて行きました。

女の人を切りつけた小刀を見てみると緑色のネバネバした液体がついており、赤い血は一滴も付いていませんでした。

小間物売りは外に出て行くのが怖くて、一晩中ガタガタと震えていました。

翌朝、外が明るくなったので小間物売りが恐る恐る外に出てみると、すぐ近くに
あみがさの様な大グモが死んでいたという事です。

おしまい

来年の事を言うと鬼が笑う

むかしから、来年の事を言うと鬼が笑うと言います。

それには、こんなわけがあるのです。

むかしむかし、とても強いすもうとりがいました。

ところが突然の病で、ころりと死んでしまいました。

人は死ぬと、えんま大王のところへ連れていかれます。

生きている時に良い事をした者は、楽しい極楽へ送られます。

生きている時に悪い事をした者は、恐ろしい地獄へ送られます。

えんまさまは、すもうとりに聞きました。

「お前は生きている時、何をしていた？」

「はい、わたしはすもうをとって、みんなを楽しませてきました」

「なるほど、そいつはおもしろそうだ。よし、お前を極楽に送ってやろう。だがそ
の前に、わたしにもすもうを見せてくれ」

「でも、一人ですもうをとる事は出来ません」

「心配するな。ここには強い鬼がたくさんおる。その鬼とすもうをとってくれ」

えんまさまは、一番強そうな鬼を呼んできました。

相手が鬼でも、すもうなら負ける気がしません。

すもうとりはしっかりとしこをふんでから、鬼の前に手をおろしました。

鬼も負けじとしこをふんで、手をおろしました。

「はっけよい、のこった！」

えんまさまが言うと、すもうとりと鬼が四つに組みました。

鬼は怪力ですもうとりを押しますが、でもすもうとりは腰に力を入れて、
「えい！」

と、いう声とともに、鬼を投げ飛ばしました。

投げ飛ばされた鬼は岩に頭を打ちつけて、大切な角を折ってしまいました。

「ああっ、大切な角が」

角が折れた鬼は、わんわんと泣き出しました。

「こらっ、鬼が泣くななんてみっともない！」

えんまさまが言いましたが、でも鬼は泣くばかりです。

困ったえんまさまは、鬼をなぐさめるように言いました。

「わかったわかった。もう泣くな。来年になったら、新しい角が生えるようにして
やる」

そのとたん鬼は泣きやんで、ニッコリと笑いました。

そんな事があってから、

『来年の事を言うと鬼が笑う』

と、言うようになったそうです。

おしまい

お化けの行進

むかしむかし、京の都に、藤原経行(ふじわらのつねゆき)という若い男がいました。

夜遊びが好きな男で、いつもこっそり屋敷を抜け出しては、町へ遊びに出かけて

いました。

ある日の事、経行(つねゆき)が馬を引くお供の者を一人連れて屋敷を抜け出すと、向こうからたくさんの松明の明かりが近づいてきます。

「あれは、何の明かりだ？ 何が起こったか知らないが、夜遊びに行くのを誰か知り合いの者にでも見つかってはまずいなあ」

すると、お供の者が気を使って言いました。

「経行さま、あそこに門があります。

扉を閉めて、隠れてください。

わたしは馬と一緒に、その物陰に隠れて見張っておりますから」

そこで経行は門に駆け込むと、扉を閉めて身をかがめました。

そして扉のすき間から、通り過ぎて行く者たちをうかがっていました。

(一体、何者たちだろうか?)

やがて明かりの中に浮かび上がったのは、何と化け物たちではありませんか。

一本足の唐傘お化けを先頭に、目も鼻も口もないのっぺら坊、一つ目に、三つ目に、百目と、恐ろしい化け物たちが次々と通り過ぎて行きます。

(何と最後にいるのは、鬼ではないか)

経行は、ゴクリとつばを飲み込みました。

するとそれに気づいたのか、鬼の一人が急に立ち止まりました。

「うん？ 今の音は？ くんくん、くんくんくん……。におう。におうぞ。この辺りから、人間のにおいがする」

近づいて来た鬼が門の扉に手をかけましたが、不思議な事に少ししか開きません。

「だめだ。扉が開かん。人間がそこにいるのは確かだが、どうしても開かん」

すると、大将らしい鬼がやって来ました。

「どけ、どけ。わしがやってやろう」

大将の鬼は扉の間から毛むくじゃらの太い手を伸ばして、うずくまっている経行の頭をつかもうとしました。

「ぬっ、ぬーっ！ もう少し！ もう少しだ！！」

大将の鬼が大きくなり声をあげると、その声に起き出したのか、周りの家々の明かりが次々と灯り始めました。

「しまった！ 残念だが、今夜は引き返すぞ」

大将の鬼の声とともに、化け物たちは逃げて行きました。

「ふーっ、危ないところだった。しかし鬼の怪力で、なぜ扉が開かなかったのだ？」

経行は扉を開けて外に出ると、うまく隠れて無事だったお供と一緒に屋敷へ逃げ帰りました。

経行が自分の部屋へ入ると、経行の身の回りの世話をしている乳母がたずねました。

「どうしたのですか？ お顔の色が、まっ青ですよ」

「……。うむ、実はな」

経行は、夜遊びに出かけた事を父親に言いつけられる事を覚悟しながら、さっきの出来事を話しました。

すると乳母が、静かな声でこう言いました。

「いつでしたか、ある偉い尼さんに尊いお経を書いていただき、あなたさまのお着物の襟首に縫い込んでおきました。

だからオニたちも、あなたさまに手が出せなかったのでしょうか。
 ですが、お経の力がいつも勝るとは限りません。
 夜遊びも、ほどほどにしないと」

「う、うむ」

今回の事ですっかりこりた経行は、それからは夜遊びをしなくなったという事です。

おしまい

お歯黒べったり

むかしむかし、ある村に、重兵衛(じゅうべえ)といういたずら好きの若者がいました。

ある寒い日の早朝、重兵衛は山の向こうの町へ買い物に行く為に、まだ暗いうちに家を出ました。

そして薄暗い山道を登っていると、前の方から何やらごそごそと音がします。

「はて、何の音だろう？」

立ち止まってよく見ると、一匹のキツネが土を掘っているのです。

「ははーん、あのキツネだな。いつも村に来て悪さをするのは。よし、ひとつおどかしてやろう」

重兵衛は道に捨てられた馬ぐつを拾うと、キツネめがけて投げつけました。

ヒューーッ、ドサ！

馬ぐつは、キツネの足元に落ちました。

「キャン！」

びっくりしたキツネは大きく飛び上がり、崖から足を滑らせて谷川へ落ちて行きました。

重兵衛が谷川をのぞいてみると、キツネは川の中で苦しそうにもがいていましたが、それでも何とか向こう岸へはい上がって山の中へ逃げて行きました。

「ははーん。ざまあーみろ！ さあ、早く買い物をすませて、みんなにキツネ退治の自慢話をしてやろう」

町で買い物をすませた重兵衛は大急ぎで帰りましたが、冬は日が暮れるのが早くて、キツネが落ちた崖のそばまで来た時にはすっかり暗くなっていました。

「よわったぞ。どこかに明かりを貸してくれるところはないだろうか？」

辺りを見回すと、遠くにポツンと明かりが見えます。

「ありがたい。あの家で、ちょうちんでも借りよう」

重兵衛が明かりをたよりに進んで行くと一軒の家があり、中をのぞくとおばあさんがいろいろの前でお歯黒をつけていました。

お歯黒とは歯を黒く染めるお化粧の事で、むかしの女の人は結婚するとこれをつけていました。

お歯黒には歯を丈夫にする効果があるので、おばあさんの口の中には丈夫そうな歯がずらりと並んでいました。

「すみません。

おらは、この先の村の重兵衛という者だが、この夜道に足元が見えずに困っています。

たいまつかちょうちんを、貸してくださらんか？」

重兵衛が声をかけましたが、おばあさんは知らん顔です。

(はて、このばあさん、耳が遠いのかな？)

重兵衛が大声でもう一度同じ事を言うと、やっとおばあさんがこっちを向きまし

た。

「ここには、たいまつもちょうちんもないよ」

「そうですか。それじゃ、夜道は危なくて歩けないから、今夜一晩泊めてくだされ」

「布団はないが、まあ、いろりにでもあたっていけ」

そう言っておばあさんは、いろりにまきをくべました。

「ありがてえ。おら、もう寒くて、体が凍えそうだったんだ」

家に入った重兵衛は、おばあさんと向かい合っているいろりの前に座りました。

「なあ、ばあさん。ここには、一人で住んでいるのか？」

「・・・・・・・・」

「こんな山の中じゃ、何かと大変だろう？」

「・・・・・・・・」

おばあさんは返事をせず、歯をむき出して、もくもくとお歯黒をつけています。

(けっ、気味の悪いばあさんだ)

なんだか怖くなってきた重兵衛は、なるべくおばあさんの顔を見ない様に、うつむいていました。

そのうちにまきが燃えつきて、火が消えそうになってきました。

「ばあさん、まきはないのか？」

そう言って顔をあげると、おばあさんはニヤリと笑って言いました。

「どうだね。お歯黒は、うまくついたかね？」

そのまっ黒な歯を突き出したおばあさんの顔には、なんと目も鼻もありませんでした。

「うひゃーっ！」

重兵衛はびっくりして、後ろに飛びのきました。

するとそのとたんに体が宙に浮いて、谷川へまっさかさまに落ちていったのです。

「た、た、助けてくれえ〜！」

重兵衛は谷川を必死で泳ぎ、なんとか無事に川からはい上がりました。

すると崖の上から一匹のキツネが下を見下ろして、

「ケン、ケン、ケン。コーン！」

と、楽しそうに笑っていたと言う事です。

おしまい