

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

VINÍCIUS ALCES MACHADO

FOGUEIRA: UMA TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO “TAKIBI”,
DE KUNIKIDA DOPPO

Porto Alegre

2021

VINÍCIUS ALCES MACHADO

FOGUEIRA: UMA TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO “TAKIBI”,
DE KUNIKIDA DOPPO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras Português/Japonês

Orientador: Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha

Porto Alegre

2021

VINÍCIUS ALCES MACHADO

FOGUEIRA: UMA TRADUÇÃO COMENTADA DO CONTO “TAKIBI”,
DE KUNIKIDA DOPPO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca
examinadora do Instituto de Letras da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Letras Português/Japonês

Orientador: Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha

Aprovado em Porto Alegre, _____ de _____ de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha – UFRGS (orientador)

Prof. Me. Ariel Lara de Oliveira – UFRGS

Prof.^a Dr.^a Tomoko Kimura Gaudio – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Por motivos que compartilho a seguir e outros que não revelo, agradeço aos seguintes:

Ao Isao, que nos deixou cedo demais.

Ao Andrei, por acreditar em mim mais do que eu mesmo acredito em certos dias.

Ao Ariel, por trazer o texto a minha visão e ser um professor inspirador.

À Tomoko, pela leitura do texto e por me permitir experiências enriquecedoras.

À Mariana, pela coragem de revisar algo que escrevi.

Ao Daniel, por ter feito a ilustração para o meu texto.

Aos amigos da faculdade, especialmente ao Hideki, à Jéssica e ao Gabriel.

Aos colegas da ênfase do japonês que já comeram pizza comigo.

Aos amigos do Japão, pelas conversas e esclarecimentos.

À Denise, por ser uma professora maravilhosa e divertida e esclarecer sobre o *svidanie*.

Ao Termisul, especialmente a Maria José, e ao NELE, por me fazerem sentir parte de algo maior.

Às pessoas que gosto da minha família, as de sangue e as de escolhas, pelo incentivo sutil de se preocuparem comigo e demonstrarem de alguma forma.

Aos amigos da Shinsengumi, por compartilharem o mesmo amor pela cultura japonesa.

Ao pessoal da WaKai RS, por tudo que fazem para que essa cultura seja viva e acessível aqui.

A minha mãe, Maria Elena, por tudo que doou para que eu pudesse avançar.

Ao Daniel, por trilhar a vida comigo todos os dias.

“De repente, a gente vê que perdeu ou está perdendo alguma coisa morna e ingênua que vai ficando no caminho.”

Poema (Cazuza, 1975)

Resumo

Este trabalho oferece uma tradução para o português brasileiro do conto *Takibi*, de Kunikida Doppo, então intitulado “Fogueira”. Inicialmente, apresenta-se um resumo da vida do autor. Por ser considerado um escritor pertencente ao movimento literário Naturalismo, comenta-se um pouco sobre as características do movimento em sua origem e como ele se desenvolveu no Japão à época de seu contato inicial, no fim do século XIX, então, busca-se apresentar como essas características se apresentam de forma geral nas obras de Doppo. Por fim, comenta-se sobre o texto traduzido e algumas escolhas realizadas durante a tradução. Assim, espera-se que este trabalho possa contribuir de alguma forma para a difusão da literatura japonesa no Brasil.

Palavras-chaves: Kunikida Doppo; Naturalismo; Meiji; Tradução comentada.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 SOBRE O AUTOR.....	10
3 SOBRE O NATURALISMO	16
3.1 O NATURALISMO QUE CHEGOU AO JAPÃO	16
3.2 O NATURALISMO NO JAPÃO	18
3.3 O NATURALISMO DE KUNIKIDA DOPPO.....	18
4 TRADUÇÃO COMENTADA	23
4.1 APRESENTAÇÃO DO CONTO <i>TAKIBI</i>	23
4.2 OS TRÊS MOMENTOS DE <i>TAKIBI</i>	24
4.3 SOBRE ALGUMAS ESCOLHAS DE TRADUÇÃO EM “FOGUEIRA”.....	26
4.3.1 O décimo segundo mês:.....	27
4.3.2 Ginga e espadela:.....	27
4.3.3 A batuíra e a narceja	28
4.3.4 <i>Hishaku</i>	29
4.4 TRADUÇÃO DO CONTO <i>TAKIBI</i> DE KUNIKIDA DOPPO.....	31
5 CONCLUSÃO.....	37
6 REFERÊNCIAS	39
7 APÊNDICES	41
7.1 OBRAS DE KUNIKIDA DOPPO:	41

1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, motivado por um texto de Furui Yoshikichi presente numa competição de tradução, decidi que traduziria alguma coisa para apresentar como trabalho final na última etapa da graduação. No meu entendimento daquele tempo, uma vez que seguia nessa jornada de me profissionalizar para ser um tradutor, incomodava-me que pudesse ser de outra forma. No entanto, o texto se mostrou desafiante demais para o meu conhecimento de idioma da época e tive que abandonar a investida. Assim, voltei meus olhos com mais atenção aos textos que estávamos programados para trabalhar em uma disciplina de literatura japonesa e fiquei maravilhado com esse conto de um autor que eu nunca tivera notícias. Era o *Takibi*, de Kunikida Doppo.

Confesso que li o texto pela primeira vez em inglês, em uma tradução do Jay Rubin, e acredito que foi justamente por isso que fiquei maravilhado, pois pude absorver sem grandes tropeços as belíssimas imagens oferecidas pelo escritor sobre a região de Zushi e saborear uma atmosfera nostálgica de infância com o projeto das crianças na praia. Ainda, como há pouco havia lido o *Heike Monogatari*, e a noção da impermanência das coisas ainda estava bem morna em minha mente, as linhas finais do conto do Doppo entalharam uma sensação de alegria e angústia em meu coração, que larguei qualquer outra vontade de verificar se haveria outros textos compatíveis comigo.

Mas quem foi esse escritor? Se um texto tão interessante era obra dele, como poderia ser que não havia tido contato com ele anteriormente? Pesquisando sobre o escritor, encontrei linhas que o apontavam como um dos pioneiros no movimento naturalista japonês, mas o conto que eu li pouco tinha do Naturalismo que eu conhecia de *O cortiço* de Aluísio Azevedo. Isso era intrigante de alguma forma e ajudou a esquematizar alguma direção para o que ofereço neste texto.

Dois contos traduzidos do Doppo podem ser encontrados publicados comercialmente no Brasil, mas oferecem poucas informações sobre o autor. Assim, com a intenção de dissipar alguma neblina de desconhecimento que, em minha percepção, parece rondá-lo, apresento um panorama geral da vida do Kunikida Doppo, que baseio nas informações presentes em textos do Chibbett (1983) e do Keene (1984). Então, trago para o foco a presença de seu nome no naturalismo japonês e observo em alguns de seus contos características que norteiam o entendimento dessa escola literária, a fim de entender como o escritor conquistou seu espaço dentro do movimento. E, para finalizar, ofereço uma tradução ao conto *たき火 (takibi)*, então

intitulado “Fogueira”, a qual serviu de exercício prático da atividade de tradutor, e apresento breves linhas sobre algumas escolhas que fiz para lidar com problemas pertinentes da profissão.

Espero que possa ser útil para alguém de alguma forma.

2 SOBRE O AUTOR

As informações que apresento a seguir sobre a vida do Kunikida Doppo foram extraídas majoritariamente da introdução do livro *River mist and other stories*, uma coletânea de dezessete trabalhos do Doppo selecionados e traduzidos para o inglês por David G. Chibbett (1983). Felizmente, Chibbett (1983) inicia sua tradução com uma biografia de 22 páginas sobre o autor. Meu trabalho nesta seção, então, foi resumir e reescrever essas linhas de forma que o leitor deste texto possa conhecer um pouco sobre a trajetória do Doppo. Frequentemente, Chibbett comenta em seu texto quando uma determinada parte da vida de Doppo tem ou possa ter relação direta com seus trabalhos, um local que residiu que serviu de cenário para algum dos seus contos, por exemplo. Pensando que essas informações poderiam representar alguns pedregulhos na leitura desta seção ao serem oferecidas no meio do texto principal, optei, então, por apresentá-las em notas de rodapé. Importante indicar que as informações contidas nessas notas de rodapé registram um tempo de inspiração para os trabalhos de Doppo no futuro de sua vida e não indicam o momento em que seus contos foram escritos (ele dedica-se à escrita literária a partir de 1896). Ainda, ao final deste trabalho, busquei fornecer uma lista com as datas de lançamento dos escritos do autor.

Apesar de as informações acerca do nascimento e da linhagem de Kunikida Doppo serem incertas, uma vez que esse conhecimento se deu pelas lembranças de contemporâneos da infância do escritor para compor obras após a sua morte, aceita-se que o autor tenha chegado ao mundo em 30 de agosto de 1871 na cidade de Chôshi, na Província de Chiba, e que seja filho do segundo marido de sua mãe (CHIBBETT, 1983). Sua infância, especialmente os sete primeiros anos de sua vida, foi marcada por mudanças constantes de uma cidade para outra devido ao trabalho de seu pai, um samurai aposentado que atuava como um oficial menor do judiciário.

Doppo escreveu vários contos que, naturalmente, tiveram suas experiências e impressões como inspiração, mas é sua autobiografia e seu diário que nos legam informações sobre como o homem se formou escritor. De acordo com Chibbett (1983), embora Doppo pareça pintar-se como uma criança introspectiva nos relatos de seus primeiros anos – construindo uma personalidade muito adequada (e até romântica) à infância de uma figura criada em meio ao campo e cenários bucólicos –, seu apelido de *garikame* (ガリ亀, algo como “briguento”), resultante das brigas e arranhões que desferia com suas unhas em outras crianças, somado às caracterizações dos meninos em seus contos, que geralmente têm como ídolos um

ou outro herói de guerra, sugerem o contrário (CHIBBETT, 1983). Ele frequentou pelo menos três escolas diferentes antes de largar o equivalente ao ensino médio e se mudar para Tóquio, aspirando uma carreira política. Chibbett comenta que essa mudança é considerada um dos momentos definidores de sua vida, pois na recém oficialmente capital, Doppo começa a estudar as leis, mas abandona esses estudos para ingressar no departamento de inglês da Tōkyō Senmon Gakkō, que se tornaria o que hoje é a Universidade de Waseda. Durante seu período na universidade, Doppo tem contato com obras de escritores importantes para o seu trabalho, como Tolstói e os poemas de Wordsworth.

Em 1889, ele passa a frequentar uma igreja cristã e se torna, nas palavras de Chibbett, um cristão intelectual, “pois as questões de tipo “de onde viemos?” e “quem somos?” são para Doppo mais importantes do que a crença de que Jesus nasceu para salvar a humanidade”. Ainda assim, ele vem a ser batizado nos meados de 1891. Seu interesse pela literatura nesse tempo é evidente, pois também havia ingressado no ano anterior em uma sociedade literária. Ainda em 1891, ele abandona a faculdade sem se graduar e vai para a casa dos pais, onde dedica seu tempo a ler e sair para caminhadas nas montanhas e pescarias com seu irmão Shūji.

Essa época, no entanto, dura pouco, uma vez que Doppo passa a ser obrigado a procurar emprego, pois sua família, devido a problemas financeiros, já não pode mais prover esse filho. Em outubro do mesmo ano, ele abre uma escola particular, na qual ensina inglês e matemática, vindo a fechá-la em fevereiro do ano seguinte. Chibbett (1983) atribui esse curto empreendimento a um cansaço da vida do interior realçado por sua experiência na capital. Assim, em junho de 1892, Doppo retorna para Tóquio levando consigo seu irmão e consegue sobreviver com dinheiro emprestado de amigos até ser empregado como repórter para o jornal Jiyū Shinbun em fevereiro de 1893.

É importante comentar que a partir do ano de 1893, Doppo passa a escrever seu diário, que é, após sua morte, publicado com o nome de “*Azamuzakaru no ki*”. O fracasso em seu novo emprego, a dificuldade em se relacionar com o seu chefe e sua resignação mais ou menos dois meses depois estão nele narrado; assim como a entrada no diário que atesta as intenções de Doppo na resolução de se tornar escritor. Em 21 de março de 1893, quando movido pela falta de dinheiro e frustrações diante da vida, ele escreve:

A última noite foi uma das mais críticas de minha vida. Resolutamente resolvi abrir meu caminho no mundo da escrita. Usarei de todas as minhas forças para me tornar “um professor da humanidade” através dos meus escritos... Eu não desejo ser um autor famoso... Se apenas puder ensinar ao mundo a verdade sobre o amor, a sinceridade e

o esforço, todas as minhas aspirações estarão realizadas (KUNIKIDA, 1893, apud CHIBBETT, 1983, p. xv).¹

No entanto, as dificuldades financeiras afastarão Doppo de suas aspirações durante quatro anos.

Ainda a viver de dinheiro emprestado, o período após sair do emprego se torna outra época de leitura, mas, em agosto daquele ano, seu pai perde o emprego e a família encontra-se na pior situação financeira enfrentada até o momento (CHIBBETT, 1983). Necessitando urgentemente de dinheiro, com a ajuda de um amigo², Doppo passa a atuar como professor de inglês e matemática numa escola em Saeki, na Província de Oita³, para onde muda-se em companhia de seu irmão. Chibbett (1983) também afirma que esse foi um dos tempos mais felizes da curta vida de Doppo e, possivelmente, uma das influências mais importantes em seu desenvolvimento como escritor.

O trabalho de professor não exigia muito de Doppo, assim, podia dedicar-se à leitura do poeta Wordsworth, através da qual assumia a postura de um estudante a aprender com um mestre sobre a natureza. Sua admiração pelo poeta era tamanha que Doppo o figurava em relação de igualdade com Buda, Confúcio, Cristo, Sócrates e Platão (CHIBBETT, 1983, p. xvi).

Em 1 de agosto de 1894, Doppo, mais uma vez frustrado e cansado da vida do interior, deixa Saeki e recorre outra vez a um amigo, que o emprega como repórter do Kokumin Shinbun, e é posto a bordo de um navio de guerra como correspondente da Guerra Sino-Japonesa⁴. Como apelo à leitura, Doppo decide escrever suas observações em forma de cartas ao seu irmão, que são publicadas no jornal. Nelas, ele dá pouca atenção aos assuntos militares e revela mais do dia a dia a bordo do navio e os interesses da tripulação nos portos em que atraca⁵.

Em março do ano seguinte, com o fim da guerra, Doppo retorna para Tóquio e, em abril, passa a ocupar uma posição no conselho editorial do periódico Kokumin no Tomo. Em junho, juntamente com outros repórteres, Doppo visita um hospital e apaixona-se por Sasaki Nobuko, filha do casal que mantém a instituição. Sua paixão parece ser correspondida, mas os pais da moça não aprovam a relação, em parte pela idade dela, dezessete anos na época, e em parte pela diferença de posição social entre eles. Ainda assim, com o suporte de amigos e contrariando os

¹ Minha tradução para: “*Last night was one of the most critical nights of my life. I firmly resolved to make my way in the world by writing. I will use all my powers to become “a teacher of mankind” through what I write ... I do not desire to become a famous author ... If I can just teach the world the truth about love, sincerity and labour, all my aspirations will be fulfilled.*”

² Tokutomi Sohô, fundador do jornal Kokumin Shinbun.

³ Local do texto: *Gen’oji* (源おじ; “O velho Gen”).

⁴ O navio chamava-se “Chiyoda-Marú”.

⁵ A compilação das correspondências: *Aitei tsushin* (爱弟通信; “Correspondências ao meu querido irmão”).

pais dela, em setembro, iniciam sua jornada para Hokkaido (norte do Japão) com o plano de construir uma (nova) vida como fazendeiros nessa região ainda pouco explorada⁶. O pai de Nobuko os alcança no meio da viagem e concede seu consentimento no casamento com a condição de que Nobuko retorne para Tóquio até que Doppo se estabeleça em Hokkaido. Assim, um Doppo esperançoso parte sozinho para Hokkaido na intenção de prospectar seu futuro (CHIBBETT, 1983).

Em Hokkaido, com o auxílio da Escola de Agricultura de Sapporo, Doppo escolhe para si um pedaço de terra próximo ao Rio Sorachi⁷. No entanto, em Tóquio, a mãe de Nobuko está desgostosa com o rumo dos acontecimentos. Em uma de suas cartas a Doppo, sua noiva confessa que havia considerado o suicídio, mas agora pensava em ir para os Estados Unidos. Impactado pelas notícias, Doppo põe de lado suas aspirações em Hokkaido e retorna a Tóquio, onde acalma a situação e, por fim, desposa Nobuko em 11 de novembro de 1895, com a condição imposta pela mãe de permanecerem um ano longe da capital. A lua de mel é apreciada em Zushi⁸. Esse período feliz na vida de Doppo é emoldurado com uma publicação pela Minyûsha de uma biografia de Benjamin Franklin escrita por ele. No entanto, em março do ano seguinte, o casal encontra-se em necessidades financeiras e retornam para Tóquio desafiando as expectativas dos pais de Nobuko. A partir desse momento, Doppo e sua esposa passam a discutir cada vez mais e em 12 de abril de 1896, cinco meses após o casamento, Nobuko foge de Doppo e exige o divórcio⁹.

Os próximos três meses, Doppo passa em Kyoto e, em agosto, retorna para Tóquio, retoma seu posto no Minyûsha e estabelece-se com seu irmão na vila de Shibuya, onde residirá por quase um ano¹⁰. Em uma possível busca em aliviar suas angústias, Doppo passa a escrever poesia, que são publicadas no jornal Kokumin Shinbun e no periódico Kokumin no Tomo.

⁶ Cenário para o texto: *Carne e batata* (牛肉と馬鈴薯; Gyûniku to bareishô). A tradução deste conto para o português está presente na antologia *Maravilhas do conto japonês* publicada em 1962 pela editora Cultrix.

⁷ Infelizmente, não consegui identificar que pedaço de terra poderia ter sido esse.

⁸ Como será observado mais adiante, Zushi é a cidade na qual se passa o conto “A fogueira” (Takibi). Chibbett, no entanto, não relaciona em seu texto essa informação.

⁹ Daisansha (第三者, 1903). Chibbett (1983) comenta que as entradas dessa época do diário de Doppo apresentam um padrão de emoções e sentimentos próximo aos desse conto – publicado sete anos após o divórcio –, o que leva Chibbett a afirmar que “mesmo Nobuko saindo de sua vida, ela jamais saía de seu coração”.

¹⁰ *Musashino* (武蔵野). Este é o nome de um local próximo a Shibuya, onde Doppo investiu algumas caminhadas. Musashino também nomeia um dos contos mais representativos do escritor, no qual Doppo mescla a narrativa sobre a região com entradas do seu próprio diário.

Quando ouço as batidas da chuva e o vento distante a murmurar pelos campos, é do último ano que me lembro. Por toda noite adentro é só nisso que penso (KUNIKIDA, s.d., apud CHIBBETT, 1983, p. xx).¹¹

Assim, poemas de Doppo foram publicados nessa época, e ele começou a ganhar alguma reputação como escritor.

Em abril e maio de 1897, juntamente com seu amigo Tayama Katai¹², ele sai em viagem à Cidade de Nikko. Apesar de ser uma localidade repleta de vistas turísticas, Doppo passa a maior parte de seu tempo escrevendo e, desse empenho, resulta seu primeiro trabalho de prosa: *Gen oji*, que é publicado em agosto de 1897 na revista Bungei Kurabu¹³. De acordo com Chibbett (1983), esse escrito é o que realmente marca o início da carreira literária de Doppo.

Durante esse tempo em Nikko, Shûji, seu irmão, encontra para eles uma nova casa em Tóquio. Ao retornar, Doppo conhece Enomoto Haruko, a filha de seu vizinho e futura segunda esposa. Durante o ano seguinte, ele escreve com profusão, são dessa época algumas das obras mais famosas do autor: *Musashino*, *Wasureenu hitobito*¹⁴, *Kawagiri*¹⁵ e *Shikagari*¹⁶; no entanto, mesmo adquirindo uma certa reputação, os problemas financeiros permanecem. Em agosto de 1898, Doppo casa-se com Haruko.

De forma objetiva, podemos compreender a vida de Doppo como um zigue-zague entre um momento em que tem recursos para viver e outro momento com tempo para escrever seus contos. Assim, em 1899, Doppo obtém um cargo no jornal Hôchi Shinbun, no qual ele permanece até o ano seguinte e obtém o necessário para se sustentar pelo preço de pouco desenvolver sua literatura. Ainda em 1899, a filha do escritor, Sadako, vem ao mundo. Em comparação com sua produtividade em 1898, Doppo produz relativamente pouco até 1901, mas é válido destacar a publicação de *Carne e batata*.

A falta de recursos de Doppo jamais o deixa completamente, chegando ao ponto de enviar sua esposa Haruko para a casa dos pais dela devido a sua incapacidade de sustentá-la. Em 1902, pouco depois de seu segundo filho, Torao, nascer, ele se muda para perto de Kamakura com a ajuda de amigos e começa a escrever várias obras, dentre elas: *Unmei Ronsha*¹⁷. Chibbett (1893) não deixa claro se a família de Doppo se muda com ele ou não, mas

¹¹ Minha tradução para: “When I hear the patter of the rain and the distant wind sighting across the fields, it is of last year I think. All night through I think of it.”

¹² Tayama Katai (1872 - 1930) foi um escritor representativo do Naturalismo no Japão. *Inaka kyôshi* (田舎教師; “Professor rural”) e *Futon* (蒲団) figuram entre seus trabalhos mais famosos.

¹³ 文藝倶楽部 (“Clube Literário”).

¹⁴ 忘れえぬ人々 (“Pessoas inesquecíveis”).

¹⁵ 河霧 (“Brumas do rio”).

¹⁶ 鹿狩 (“Caça de veados”).

¹⁷ 運命論者 (“Fatalista”).

a escolha das palavras “*free for a while from domestic anxieties*”¹⁸ apontam que Doppo estava longe de sua família durante essa época. Ao fim desse ano, um amigo indica-lhe ao cargo de editor da nova revista Tôyô Gahô¹⁹, e Doppo retorna para Tóquio. Os contos que Doppo escrevera no ano anterior passam a ser publicados em 1903, juntamente com outras obras deste ano. Seu pai falece em janeiro de 1904, mesmo ano que inicia a Guerra Russo-Japonesa, um tópico que passa a ser explorado pela revista de Doppo em suas ilustrações, tornando-a popular nessa época. Em 1904, vale destacar que o conto *Haru no tori*²⁰ é publicado; e seu filho Midori nasce. Essa foi uma época muito agitada na vida de Doppo e em consequência sua saúde começou a enfraquecer. Em abril de 1905, com o fim da guerra, Doppo retorna para sua cidade natal em Chôshi para se recuperar dessa fase turbulenta.

Chibbett parece ter pulado um ano da vida de Doppo, pois nada consta sobre o ano de 1906 em sua biografia. No entanto, como em junho de 1905 Doppo fundou a Fujin Gahô²¹, uma das revistas mais antigas do Japão e com publicações ainda hoje, é possível que ele estivesse envolvido com esse empreendimento.

Em 1907, Doppo é forçado a procurar ajuda médica por causa de problemas em seus pulmões. Apesar de os médicos diferirem no diagnóstico, eles aconselhavam Doppo a se afastar de Tóquio e suas ruas empoeiradas. Assim, ele aluga uma casa em Mito, na Província de Ibaraki. Mesmo sendo modestamente sucedido como escritor, ele ainda toma dinheiro emprestado com amigos. Nos últimos três anos de sua vida, Doppo alterna entre escrever e passar tempo em águas termais na esperança de sua saúde melhorar. Em 1908, os acessos violentos de tosse e a febre elevada apontam que Doppo vinha sofrendo de tuberculose. Em consequência, em 23 de junho de 1908, Doppo morre aos 37 anos de idade. Seu corpo é cremado no dia seguinte e cópias de suas obras são postas juntamente com suas cinzas em seu jazigo. Depois de sua morte, até 1909, periódicos literários do Japão honraram Doppo com memoriais sobre sua vida e trabalho, dando, nas palavras de Chibbett (1983), “um fim adequado para quem, embora nunca tenha sido um grande escritor, fez mais do que a maioria para promover a arte de escrever contos no Japão, e que o próprio Doppo, sem dúvida, apreciaria”²².

¹⁸ Em minha tradução: “livre por um tempo das agitações domésticas” (CHIBBETT, 1983, p. xxii).

¹⁹ Possivelmente 東洋画法 em kanji, mas carece confirmação.

²⁰ 春の鳥 (“Pássaros de primavera”).

²¹ 婦人画報 (“Revista ilustrada da mulher”).

²² Minha tradução para: “*a fitting end to one who though never a consistently great writer had done more than most to further the art of short story in Japan, and one which Doppo himself would no doubt have appreciated.*” (CHIBBETT, 1983, p. xxiii)

3 SOBRE O NATURALISMO

Antes de avançar sobre os comentários da tradução do conto *Takibi*, talvez seja necessário comentar sobre o movimento literário no qual Doppo foi incluído, o Naturalismo japonês, ainda que essa etiqueta possa ser um tanto controversa, como comentarei mais adiante. Assim, nas próximas linhas, meu intento é evidenciar algumas diferenças reconhecidas entre o Naturalismo que chegou ao Japão, o europeu de Zola, e o Naturalismo como percebido pelos japoneses à época.

Tanto no Brasil quanto no Japão, o Naturalismo permitiu um debate importante sobre os direitos humanos. De um lado, o povo escravizado recém liberto pela Lei Áurea sem nenhum amparo para uma inserção equalitária na sociedade e, do outro, os *burakumin*, uma casta estigmatizada devido a algum trabalho relacionado com a morte, como o de açougueiro, de coureiro e de coveiro, que se encontram em um novo Japão, livre de uma estrutura social promovida pelo xogunato, que governou por muitos anos (PINHEIRO MACHADO, 2015).

No entanto, antes que o Naturalismo permitisse tal diálogo, ele precisou ser acolhido nos sistemas literários desses países. Assim, o movimento literário parte de um momento de chegada, dialoga e incorpora os fazeres literários desse momento até que possa se estabelecer como um movimento dentro dos países.

No Japão, o Naturalismo que chega da Europa dialoga com o gênero *nikki*, os diários, gerando o que vem a ser conhecido como o Romance do Eu:

Tipo de texto autobiográfico com o mínimo possível de toques ficcionais, o romance do eu é um gênero que, em suas diferentes correntes, explora os sentimentos e eventos da vida de um personagem, em geral um narrador sem nome em primeira pessoa (“*boku*”) identificado com a figura do autor. Denota um texto não ficcional, que exige do leitor certo conhecimento da vida do autor para interpretar a narrativa, que é construída para mostrar de forma autêntica a realidade (OLIVEIRA, 2016).

Assim, esses textos são como confissões da vida privada do autor e acabam por resultar numa versão japonesa do Naturalismo (NAGAE, 2006). Nagae comenta que, à época, narrativas como as encontradas em Romances do Eu foram consideradas a literatura mais verdadeira, pois descrevia as experiências vividas diretamente pelo autor, e, portanto, consideradas a representação do Naturalismo há pouco introduzido no país.

3.1 O NATURALISMO QUE CHEGOU AO JAPÃO

Inicialmente eu pensei que o Naturalismo deveria ocupar uma figura central no trabalho, mas conforme li textos sobre o movimento no contexto japonês, acabei reconsiderando essa

posição, pois eu acreditava que havia uma grande diferença entre o movimento francês e a forma como foi interpretado no Japão, mas por fim entendi que a diferença era mais na forma da expressão – em parte exemplificado pela narrativa dos Romances do Eu – do que uma expressiva reescrita de várias características do movimento.

Uma simples definição do Naturalismo é difícil, até mesmo quando se fala do Naturalismo da França, que impulsionou o movimento em outros países. O movimento é principalmente associado a Émile Zola, que usou o termo para descrever o estudo científico da sociedade humana na literatura. Seus escritos devotam especial atenção aos efeitos da hereditariedade e do ambiente na formação dos seus personagens, que são geralmente concebidos a partir da mais baixa camada da sociedade. Os escritos naturalistas de Zola e seus seguidores foram caracterizados como “cheios de brutalidade, feiura e degradação. Um texto sobre favelas que contenha maus-tratos à esposa, alcoolismo e promiscuidade sexual é geralmente naturalista”. Mesmo que alguém não aceite essa definição para caracterizar inteiramente o movimento, ela sugere os temas prevaletentes (KEENE, 1984, p. 221).²³

Não traçarei um perfil completo do movimento, mas nos interessa saber que o Naturalismo apresentou uma visão da sociedade em que o comportamento do ser humano está condicionado pelo meio que habita, pelo momento em que vive e por sua raça. Ainda, como trazido no trecho acima, é característica presente em obras Naturalistas a degradação do homem, e este é tido como um animal selvagem que age por instinto. Por ser uma ramificação do Realismo – movimento que se ocupou em descrever a sociedade de forma racional em contrapartida à forma idealizada do Romantismo –, o Naturalismo mantém um olhar objetivo sobre a sociedade para expor seus problemas, apresentando uma riqueza de detalhes na descrição dos ambientes.

O estudioso Nakamura Mitsuo traça, por exemplo, o perfil do Naturalismo francês como originário da influência do Positivismo e das ciências naturais e adotado na literatura em meados do século XIX, formando escritores que acreditavam que introduzir o método das ciências naturais na literatura era um meio para a pesquisa da verdade. Segundo Nakamura, ao aplicar a teoria de Claude Bernard, Zola tornou-se a figura central do Naturalismo, pregando que a psicologia e a ação humana são determinadas pela raça e pela sociedade e que o romancista deveria pesquisar a hereditariedade e o meio para apreender a verdade humana, propondo que ele saísse da observação simples para que, por meio da experiência, apreendesse a verdade do ser humano e a vida em sociedade. Cita Maupassant, Flaubert e os irmãos Goncourt como os escritores que mais exerceram influência no Japão depois de Zola (NAGAE, 2006, p. 6).

²³ Minha tradução para: *A single definition of Naturalism is difficult, even when speaking of French Naturalism, which gave rise to the movement in other countries. Naturalism was associated chiefly with Emile Zola, who used the term to describe the scientific study of human society in literature. His novels devoted particular attention to the effects of heredity and environment in the formation of his character, who were generally drawn from the lower strata of society. The Naturalist novels by Zola and his followers have been characterized as “filled with brutality, ugliness and degradation. A novel about the slums that contains wife-beating, drunkenness, and sexual promiscuity is usually naturalistic.” Even if one does not accept this definition as telling the whole about Naturalism, it suggests the prevalent themes.*

3.2 O NATURALISMO NO JAPÃO

De acordo com Keene (1984), o Naturalismo europeu, que surge como reação a uma forte ênfase no individual na literatura Romântica, vem a ser interpretado no Japão como a reprodução absolutamente fiel de eventos reais, sem nenhuma adição de narrativas ficcionais, resultando como a característica mais proeminente do Naturalismo no Japão a busca pelo individual. Enquanto no Naturalismo de fora, a sua singularidade serve para representar uma massa ou estratificação social e apontar os defeitos sociais e do homem que, num determinado ambiente se inserem, no Naturalismo japonês, a individualidade do sujeito é praticamente confessional.

Embora o movimento [naturalista] tenha sido originalmente inspirado pelas obras do romancista francês do século XIX Émile Zola e de outros naturalistas europeus, logo assumiu uma coloração distintamente japonesa, rejeitando [...] tramas cuidadosamente desenvolvidas ou beleza estilística em favor da verossimilhança absoluta nas confissões do autor ou em suas descrições minuciosas sobre as vidas de pessoas sem importância, limitadas por circunstâncias fora do seu controle (KEENE, 2016).²⁴

Então, após a chegada do naturalismo ao Japão, a objetividade científica de análise da sociedade se perde, ao menos inicialmente, dando lugar a narrativas quase autobiográficas. O que interessa aos autores desses textos é narrar a verdade e expor de forma crua a si (o autor), sua família e os amigos, mesmo quando esses surgem disfarçados com outros nomes (KEENE, 1984). Conseqüentemente, essa exposição realística de indivíduos da sociedade pode ser verificada em obras como *Hakai*, de Shimazaki Tôson²⁵, e *Futon*, de Tayama Katai, tidas como representativas do então Naturalismo japonês.

3.3 O NATURALISMO DE KUNIKIDA DOPPO

Doppo poderia ser considerado um falso Naturalista. Ele mesmo depositou certa incerteza nessa classificação. De acordo com Keene (1984), Doppo passou a orbitar entre os escritores naturalistas porque Shimazaki Tôson o apontou como um.

A influência de Zola e Maupassant geralmente induzem os escritores japoneses a representar pessoas que pertenceram a mais baixa estratificação social, enfatizando

²⁴ Minha tradução para: “*Although the movement was originally inspired by the works of the 19th-century French novelist Émile Zola and other European naturalists, it quickly took on a distinctively Japanese colouring, rejecting [...] carefully developed plots or stylistic beauty in favour of absolute verisimilitude in the author’s confessions or in the author’s minute descriptions of the lives of unimportant people hemmed in by circumstances beyond their control.*”

²⁵ Shimazaki Tôson é um dos escritores representativos do Naturalismo do Japão, sua obra *Hakai* (1906) trata da realidade dos *burakumin*, um termo que designa as pessoas que ocupam o extremo inferior da hierarquia social no sistema de castas do Período Edo.

suas paixões sexuais com as mais evidentes características de sua natureza animal. Outra influência no Naturalismo japonês foi uma absorção na natureza em si. Kunikida Doppo é usualmente considerado como um membro do movimento Naturalista desde que Shimazaki Tôson o chamou assim em 1906; mas se Doppo merece essa distinção, provavelmente é mais devido ao seu sucesso em descrever a natureza do que sua aderência às teorias de Zola. Doppo mesmo confessou ficar perplexo por sua reputação como um escritor Naturalista (KEENE, 1984, p. 227).²⁶

De fato, alguns de seus contos pendem para um lado romântico – a exemplo: *Hatsukoi* (初恋, Meu primeiro amor); *Hoshi* (星, Estrelas); e até mesmo *Takibi* (たき火, Fogueira), conto a ser comentado adiante –, sendo alguns em prosa-poética. Até mesmo a descrição da natureza, por vezes, acolhe alguns adjetivos que traem um olhar puramente objetivo, frustrando a expectativa de crueza normalmente associada às obras do movimento Naturalista. No entanto, isso não significa que Doppo não mereça o seu espaço dentro do movimento e que tenha permanecido nesse espaço apenas pelas forças das palavras de outro escritor. Algumas de suas obras, especialmente as que foram compostas mais próximas ao fim de sua vida, como *Takeno kido* (竹の木戸, Portão de bambu), são consideradas representativas do movimento. Ainda, a riqueza de descrições, presentes em suas obras, é um ponto valorizado dentro do Naturalismo europeu.

Um pensamento a se cultivar é que a própria separação dos movimentos literários é um elemento organizador, que apresenta alguma delimitação com um conjunto de características representativas, mas que não deve ser uma caixa para se colocar uma obra (em sua totalidade) ou até mesmo um escritor (com todas as suas produções). Natsume Sôseki (1960, apud KARATANI, 1993) escreveu sobre essa noção em seu ensaio *Bungakuron*²⁷, no qual ele aponta, especificamente, que o Naturalismo e o Romantismo deveriam ser compreendidos como elementos em um trabalho:

Porque as duas escolas têm nomes diferentes, algumas pessoas supõem que elas estão em fortíssima oposição, que a Escola Romântica e a Escola Naturalista encaram uma à outra de dentro de uma fortificação cercada por um profundo fosso. Mas na verdade são apenas os nomes que rivalizam entre si, os conteúdos avançam e retrocedem livremente entre as escolas e há uma grande mistura. Podemos esperar que isso resulte em alguns trabalhos que, dependendo do ponto de vista ou da interpretação do leitor, sejam considerados tanto naturalistas quanto românticos. Mesmo que alguém tentasse traçar uma linha precisa entre as duas escolas, inúmeras mutações surgiriam da zona

²⁶ Minha tradução para: *The influence of Zola and Maupassant usually induced Japanese writers to portray people who belonged to the lower depths of society, emphasizing their sexual passion as the most obvious feature of their animal-like nature. Another strain in Japanese Naturalism was an absorption with nature itself. Kunikida Doppo is generally treated as a member of the Naturalist movement, ever since Shimazaki Toson called him one in 1906, but if he merits this distinction it is probably more because of his success in describing nature than because of his adherence to the theories of Zola. Doppo himself professed to be bewildered by his reputation as a Naturalist writer.*

²⁷ 文学論 (Uma teoria literária)

cinzenta entre a perfeita objetividade atribuída aos naturalistas e a perfeita subjetividade dos românticos. Cada uma dessas linhas pode se combinar com outras para produzir novas variedades, que, por sua vez, produzem uma segunda ordem de mudanças, até um ponto que se tornaria impossível distinguir o romântico do naturalista. Podemos escapar das tendências equivocadas da crítica contemporânea com um dissecar cuidadoso de cada trabalho, identificando quais passagens são românticas, e em que sentido, e quais são naturalistas, e em que sentido. E independentemente de como identificamos uma passagem, não devemos nos contentar em simplesmente atribuir uma etiqueta ou outra, mas ainda deveríamos apontar as adições de “elementos externos” que cada uma contém (SOSEKI, 1960, apud KARATANI, 1993, p. 16).²⁸

Assim, enxergar esses dois movimentos primariamente como elementos em um trabalho em vez de produtos da história (KARATANI, 1993, p.15) – então, separados e conflitantes – liberta as obras do Doppo de um enquadramento que não é suficiente para classificar suas produções, uma vez que elas transitam entre essas escolas literárias.

Ainda, os escritos de Doppo concedem um material interessante para se exemplificar essa flutuação entre os movimentos. Uma de suas obras que parece destoar da classificação Naturalista do autor é o conto *Hatsukoi* (Primeiro amor), no qual o narrador relata como conheceu, nos seus dias de infância, aquela que será sua futura esposa; ela, a neta de seu detestado professor, Osawa, com o qual, o narrador vai aos poucos desenvolvendo afeição e respeito. A narrativa exala uma positividade em relação às relações humanas, e o seu encerramento: “*Esse foi o meu primeiro e último amor. E agora você entende por que me chamo Osawa*” o faz pender para o Romantismo, pois concebe um amor idealizado e não abre espaço – uma vez que a narrativa se foca num momento específico da infância do casal – aos possíveis momentos negativos do relacionamento. Isso contrasta imensamente com a atmosfera em outras obras do autor.

Gen Oji (*O tio Gen*), por exemplo, conta da “tragédia de um homem açoitado por uma série de calamidades que acabam por destruí-lo e o conduzem ao suicídio”²⁹. A narrativa se molda em torno da figura de duas personagens. O velho Gen, um barqueiro que fazia a travessia

²⁸ Minha tradução para: “*Because the two schools have different names, some people assume that they are in fierce opposition, that the Romantic School and the Naturalist School glare at each other from within sturdy fortifications and across deep moats. But in reality it is only the names which are contending with each other, content passes back and forth freely between the two schools and there is a great deal of commingling. We can expect this to give rise to some works which, depending on the reader's viewpoint or interpretation, could be considered Naturalist as well as Romantic. Even if one tried to draw a firm line between the two schools, countless mutations would emerge out of the grey zone between the perfect objectivity attributed to the Naturalists and the perfect subjectivity of the Romantics. Each of these strains would combine with other strains to produce new breeds, which would in turn produce a second order of changes, until ultimately it would be impossible to distinguish the Romantic from the Naturalist. We can escape from the erroneous tendencies in contemporary criticism by carefully dissecting each work, identifying which passages are Romantic, and in what sense, and which are Naturalist, and in what sense. And no matter which way we identify a passage, we should not be content with simply applying one label or the other, but we should point out the admixture of "foreign elements" each contains.*”

²⁹ (CHIBBETT, 1983, p.10)

das pessoas da vila de um lado ao outro do rio, tivera um casamento pleno até o dia do falecimento de sua esposa, seguido pelo afogamento de seu filho dois anos depois. A outra personagem é Kishû, um menino órfão e pedinte que crescera acostumado ao descaso humano. Gen deseja adotar Kishû para ocupar o vazio de sua vida, mas o jovem age de uma forma que é entendida como descaso ao afeto do velho homem. Após isso, Gen se enforca numa árvore. O que se conclui é que Kishû é incapaz de desenvolver afeto por seus benfeitores devido a sua trajetória. Essas são personagens menos idealizadas, cujas personalidades são consequências de suas dores e angústias e, assim, mais realistas e dimensionais do que as das personagens que se tem contato em *Hatsukoi*. Aqui o movimento é justamente o contrário, pois o menino não desenvolve nenhum sentimento por Gen, nem afeto, nem respeito, nem ódio ou raiva. Kishû é concebido como um ser que é imune ao sentir.

No outono do mesmo ano em que Kôsuke, o único filho do tio Gen, morreu afogado no mar, uma mendiga vinda dos lados de Hyuga chegou em Saeki. Trouxe consigo um menino de uns oito anos. Caso a mãe ficasse em frente ao portão das casas acompanhada do menino, recebia muitas coisas. E talvez considerando que as pessoas daqui possuíam uma compaixão nunca vista em outras terras e que isso seria bom para o futuro do menino, a mãe abandonou o filho na primavera do ano seguinte e desapareceu. Certo dia uma pessoa que voltou de Dazaifu contou que viu essa mendiga trajada em trapos e mendigando nos portões dos santuários acompanhada de um lutador de sumô. Foi um relato que não surpreendeu ninguém. E logo as pessoas da cidade passaram a nutrir um ódio pela crueldade da mãe e se apiedaram ainda mais do pobre menino. Assim, o plano dela pareceu ter dado certo. No entanto, ainda que existissem templos nas cidades, a compaixão das pessoas tinha um limite. Que sentiam pena da criança, falavam, mas não houve quem assumisse o compromisso de adotá-lo e criá-lo definitivamente. De vez em quando, mandavam-no que fizesse tarefas como limpar o jardim e o tratavam como ser humano, mas não durava muito. No início, a criança chorou pela falta da mãe, e as pessoas o consolaram dando-lhe coisas. A criança passou a não pensar na mãe, e a caridade das pessoas fez com que o menino se esquecesse dela. O chamaram de esquecido, de imbecil, de sujo e ainda de ladrão. As desculpas foram várias e o resultado foi um só: o atiraram nos limites da mendicância e o enterraram fora do mundo da humanidade (KUNIKIDA, 2004).³⁰

³⁰ Minha tradução para: “源叔父の独子ご幸助海に溺れて失せし同じ年の秋、一人の女乞食日向の方より迷いきて佐伯の町に足をとどめぬ。伴いしは八歳ばかりの男子なり。母はこの子を連れて家々の門に立てば、貰い物多く、この人の慈悲深きは他国にて見ざりしほどなれば、子のために行末よしやと思いはかりけん、次の年の春、母は子を残していずれにか影を隠したり。太宰府訪でし人帰りきての話に、かの女乞食に肖たるが襤褸着し、力士に伴いて鳥居のわきに袖乞いするを見しという。人々皆な思いあたる節なりといえり。町の者母の無情を憎み残されし子をいや増してあわれがりぬ。かくて母の計あたりしとみえし。あらず、村々には寺あれど人々の慈悲には限あり。不憫なりとは語りあえど、まじめに引取りて末永く育てんというものなく、時には庭先の掃除など命じ入らしく扱うものありしかど、永くは続かず。初めは童母を慕いて泣きぬ、人人物与えて慰めたり。童は母を思わずなりぬ、人人の慈悲は童をして母を忘れしめたるのみ。物忘れする子なりともいい、白痴なりともいい、不潔なりともいい、盗すともいう、口実はさまざまなれどこの童を乞食の境に落としつくし人情の世界のそとに葬りし結果はひとつなりき。”

Assim, o expressar de emoções através das descrições da natureza e as notas de romantismo presentes em seus contos podem ser um resultado da influência de escritores que Doppo cultuava. William Wordsworth, por exemplo – o qual Doppo tinha em relação de igualdade a figuras como Buda, Confúcio, Cristo, Sócrates e Platão (CHIBBET, 1983) –, foi um poeta romântico cujos poemas apresentam um expressivo uso da natureza. Não seria inadmissível supor que Doppo almejasse reproduzir em algum nível o uso de elementos que pudessem lhe ser preciosos no trabalho daqueles que admirava. Inclusive, em *Musashino* (KUNIKIDA, 2004), Doppo chega a reproduzir um trecho, traduzido para o japonês por Futabatei Shimei, de um conto³¹ do escritor Ivan Turguêniev.

Sobre *Musashino*, também é válido destacar que a obra ocupa um local de destaque dentre as obras representativas do Doppo, especialmente por ser um texto sem elementos narrativos ficcionais próprios, tendo sido composto por uma mistura de passagens do diário de Doppo, um trecho de um conto de Turguêniev, cartas de amigos e o relato do próprio escritor sobre sua viagem até a região de Musashino para conhecer a famosa beleza do local, que Doppo reconhece ser toda a natureza, com os raios de sol, o clima abafado do verão, os pinheiros, as camadas e mais camadas de nuvens e as pessoas que lá habitam. A importância de *Musashino* também se faz pela linguagem utilizada por Doppo nas descrições de cenários, pois, influenciado pela tradução de Futabatei, Doppo também descreve com riqueza o que vê, escuta e sente na natureza ao seu redor, figurando *Musashino* como uma das primeiras obras a lidar com uma natureza crua, sem maquiagem e que não é conceitualizada, noção que comentarei na seção a adiante (THUNMAN, 2002).

³¹ Em russo: Свидание (*svidanie*). Em japonês: あいびき (*aibiki*). Em PTBR: *O encontro*. A tradução deste conto para o português está presente no livro *Memórias de um caçador* publicado pela editora 34.

4 TRADUÇÃO COMENTADA

Em suas linhas iniciais em *Tradução, ato desmedido*, Boris Schnaiderman (2015) comenta sobre a utilidade em contar sobre o processo de tradução, acentuando que “a lição dos tropeços talvez seja tão importante como a dos êxitos”³². É pensando nessas palavras que tenho buscado relatar sobre meu próprio jeito de traduzir, por vezes mais voltado a mim mesmo do que qualquer outro leitor, como um exercício de autoconsciência da prática tradutória. É difícil.

Talvez uma das atividades mais exigentes para mim foi manter um diário enquanto traduzia. Um dos pensamentos recorrentes ao escrever qualquer linha era sobre o valor do registro, pois muitas vezes eu acabava utilizando o momento para extravasar algum anseio sobre a vida e pouco registrava sobre o processo. Soava desnecessário – e forçado – registrar a produtividade – em parte porque eu não era produtivo –; mas, no fim, foram tais registros que estabeleceram essa noção. E é preciso reconhecer que o aspecto mais valioso dessa parte foi anotar certas escolhas tradutórias, que agora compõem parte crucial do relato.

4.1 APRESENTAÇÃO DO CONTO *TAKIBI*

O conto *Takibi* ocupa uma posição que pode ser interpretada como de transição entre a fase poética e a fase de prosa do escritor. De acordo com Jay Rubin (1970), o conto foi escrito durante um período de experimento com poemas e antes de Doppo passar a se expressar com prosa. Não há uma indicação sobre esse conto no diário do escritor, apenas uma confissão a respeito do nobre Rokudai e como, ao passar pelo túmulo do nobre em Zushi, Doppo foi arrebatado pela reflexão da implacabilidade do tempo. Ainda, *Takibi* é tido como um texto visualmente rico em descrição.

Chibbett (1983) também apresenta o *Takibi* como um dos trabalhos transitórios de Doppo que sai da poesia e caminha em direção à prosa, sendo categorizado como uma prosa poética. Além disso, ele aponta que alguns elementos recorrentes nas obras do Doppo, tal como o velho andarilho esfarrapado – também presente em *Gen Oji* –, já aparecem no *Takibi* em uma forma pouco desenvolvida. De certa forma, pode-se entender como um ensaio (inintencional) da sua composição de personagens e do seu estilo de narrativa detalhado.

³² (SCHNAIDERMAN, 2015, p.15)

4.2 OS TRÊS MOMENTOS DE *TAKIBI*

O conto em si, no original, não apresenta uma divisão estrutural explícita no texto escrito como ocorre em outros textos do autor: *Musashino*, por exemplo, contém números para dividir as seções do texto. No entanto, ao ler, acabei enxergando três momentos distintos e optei por inserir na tradução uma linha em branco entres esses trechos a fim de evidenciar a passagem de tempo que a própria narrativa já sugere. Então, em minhas leituras sobre o desenvolvimento da literatura japonesa da época, acabei cruzando com o texto *Origins of Modern Japanese Literature*, do Karatani Kôjin (1998). Assim, com a leitura acerca das descobertas de cenário e da interioridade defendidas pelo autor nesse texto, a divisão de três momentos que fiz no conto de Doppo acabou ganhando um novo significado, pois interpretei ao longo do *Takibi* uma manifestação de duas descobertas defendidas por Karatani.

O conto se abre com a descrição de um menino sentado sobre as dunas a observar a região de Zushi ao entardecer. Descreve uma praia, um rio e os barcos que nele transitam e as pessoas que por ali estão. No entanto, essas pessoas não são personagens para a narrativa, antes de outra coisa, são a natureza a compor aquele cenário. Elas não têm rosto, não têm vontade, não têm sentimento; o que lhe poderia ser subjetivo, como a provável tristeza do menino, não são de fato delas, mas atribuições do narrador que reflete sobre o ambiente. O que temos são silhuetas e um esboço do ser humano. Essas descrições são como a tinta borrada em uma pintura a sugerir pessoas. O que se tem é a natureza, então, descoberta, pelo narrador. Mesmo em um conto relativamente curto, essa composição ocupa um terço do escrito e tece o pano de fundo para os dois trechos seguintes.

Talvez seja um pouco ousado o que escrevo, mas interpreto que é de pouco – ou até mesmo nenhuma – relevância e impacto narrativo aos outros dois trechos a existência do ambiente inicial. Sozinhos, o meio e o fim do conto poderiam se passar em qualquer praia, ou, para pouco se alterar o trecho das fogueiras em Izu – que é uma península no Japão – em qualquer beira-mar de onde se pudesse vê-la. No entanto, ancorar o conto em Zushi é o que permite interpretar o conto como a descrição de uma natureza real. A atenção aos detalhes do vento, do balançar dos caniços, das pessoas a carregar as enxadas, do reflexo turvo na água, e outros assim, também nos permitem conceber um Doppo observador e atento ao que lhe cerca. Doppo não concebe uma natureza que lhe é distante, mas uma que parece ter sido contemplada com os seus olhos e, então, reconhecida como real, viva.

Ainda, pode soar desnecessário escrever que Doppo enxergou essa natureza com seus olhos. No entanto, é necessário comentar que uma prática comum de representação da natureza

em pinturas colocava de lado a natureza “crua”, aquela que poderia se observar através de um contato direto, para se oferecer uma visão embasada em um ideal de como ela deveria ser; e essa filosofia influenciou a percepção que os japoneses, de forma geral, vieram a ter sobre como enxergar a natureza, por vezes adaptando a natureza a sua volta para atender a esse ideal.

Trata-se de um fenômeno que Shirane Haruo (2012) denomina de *nijiteki shizen* (二次的自然), ou “natureza secundária”: a natureza “não era vista como algo oposto ao mundo humano, e sim como uma extensão dessa esfera”. Essa “natureza secundária” foi um fator decisivo na construção do imaginário e da estética dos japoneses; a “ênfase não está em como a natureza é, e sim em como ela deveria ser: graciosa e elegante”. A tão difundida noção de que os japoneses são um povo em harmonia com a natureza se deve à criação dessa “natureza secundária”, que na verdade é uma temática literária e artística para expressão de sentimentos e para reforçar um ideal de ausência de conflitos e de beleza elegante (CUNHA, 2015, p. 17).

Assim, poderia se pintar um quadro de um lago, um ideal de lago, sem jamais ter visto um lago como aquele que a pessoa pinta. De certa forma, também poderia se pensar que essa natureza expressa pouco tinha de natural, porém, ainda era um eco de algo verdadeiro. Doppo, no entanto, se posiciona diante da voz da natureza e a escuta antes de reproduzi-la.

Karatani (1998) também apresenta um capítulo dedicado ao que chama de a descoberta da criança. Como a segunda parte do conto que traduzi narra a investida de um grupo de crianças para acender uma fogueira na praia ao findar do dia, utilizando pedaços de madeiras espalhados por ali que foram trazidos pela maré, foi frustrante não conseguir relacionar o que Karatani escreveu com o que é narrado nesse trecho. A descoberta das crianças de Karatani, de forma resumida, pode ser compreendida como a alteração da percepção sobre a criança dentro da sociedade, que deixa de ocupar um papel em que é vista como pequeno adulto, assim envolvido de forma incompleta nos trabalhos laborais dos seus, e começa a ocupar um papel mais próximo de como a nossa sociedade em geral concebe o papel da criança, alterando o trabalho pelo estudo ou pelo ato de brincar.

O último trecho do conto tem agregado em si elementos que dialogam com a descoberta da interioridade. Em meio a representação do velho andarilho e esfarrapado, o rosto do velho recebe destaque descritivo durante a narrativa: as rugas, a barba, os flocos de sujeira sobre a pele, os olhos fundos. De forma geral, é um rosto que poderia etiquetar qualquer idoso maltratado pela vida, mas é a existência desse rosto cheio de detalhes que o desloca do rosto como um conceito e se aproxima do rosto cru, um outro tipo de cenário a ser descoberto, de acordo com Karatani (1998). Assim, sendo um rosto que poderia representar outro velho, entende-se um rosto comum, um rosto ordinário.

O rosto ordinário é um elemento importante para se compreender a interioridade. Nesse período, a ideia do rosto conceitualizado ainda prevalecia, a notar que o Kabuki e o Nô representam – e, ao não exibirem um rosto orgânico, o escondem – rostos com máscaras e maquiagens. Karatani (1998) comenta que é esse rosto conceituado que até aquela época transmitia um sentido de realidade, valendo-se da trajetória de um ator chamado Ishikawa Danjûrô, que passou a não aplicar pó no rosto de forma exagerada, aproximando seu rosto de um rosto mais “real”, e a utilizar padrões de fala coloquial em suas personagens, e, por esse conjunto, era desprezado pelo público como um ator ruim.

A descoberta da interioridade pode, então, ser entendida como a inversão desse pensamento que até então privilegiara o rosto conceitual. E, a partir do rosto cru (e realístico) transmitir sentidos ocultos e não percebidos até essa inversão de pensamento. Por fim, é importante destacar que a própria qualificação de “cru”, “nu” ou até mesmo “simples” atesta a necessidade de mudança em uma percepção consolidada na sociedade para se compreender que o rosto (o cru) existe; pois é necessário um adjetivo à palavra “rosto”, como “rosto simples”, para diferenciá-lo de algo que o representa, que é apenas um conceito, mas, como dito, entendido como a “coisa real”. É como se o rosto, que serviu como fonte para a sua representação, tivesse adquirido um papel secundário no ato de significar a si mesmo, passando a ser considerado menos real e expressivo do que suas representações.

No entanto, para que eles fossem compreendidos como “simplesmente uma paisagem” ou “simplesmente um rosto” foi necessário, não uma transformação perceptual, mas uma inversão daquele *topos* que privilegiara a paisagem ou o rosto como um conceito. Foi somente através dessa inversão que o rosto cru – o rosto cru como uma forma de paisagem – adquiriu significado em si mesmo, e aquilo que vinha sendo insignificante tornou-se profundamente significante (KARATANI, 1998, p.56).³³

4.3 SOBRE ALGUMAS ESCOLHAS DE TRADUÇÃO EM “FOGUEIRA”

Nesta seção, comento sobre alguns desafios que se apresentaram ao longo da etapa de tradução. Nessa experiência, mesmo palavras que se mostravam simples de se compreender durante a leitura, revelavam-se fontes de dores de cabeça e reflexão ao tentar encontrar a palavra mais adequada, segundo meu julgamento, em português brasileiro.

³³ Minha tradução para: “*But for them to be seen as "simply landscape" or "simply face" required, not a perceptual transformation, but an inversion of that topos which had privileged the conception landscape or face. It was only through such an inversion that the naked face—the naked face as a kind of landscape, took on meaning in and of itself and what had been insignificant became profoundly significant.*”

4.3.1 O décimo segundo mês:

Trecho do texto de partida	Trecho do texto de chegada
ある年の十二月末つ方、年は迫れども 童はいつも気楽なる風の子、[...] ³⁴	Ao fim do décimo segundo mês, as crianças brincavam livres no frio apesar de ser o fim do ano.

Um simples mês do ano exigiu uma atenção demorada para se evitar qualquer inadequação. Ao traduzir “ao fim do décimo segundo mês”, uma dúvida pairou sobre mim, pois entendemos esse mês como dezembro pelo calendário gregoriano, mas se a métrica é feita pelo calendário lunar, o autor pode estar se referindo ao mês de janeiro. De forma objetiva, esse não é um dos casos que afetaria a compreensão da narrativa, uma vez que o fato importante parece não ser o tempo, mas o clima: frio – o que é uma realidade tanto em dezembro quanto em janeiro no Japão. Optei por utilizar um cardinal, pois abrange as duas possibilidades, uma vez que o referente está omitido, e deixar a interpretação para o leitor.

4.3.2 Ginga e espadela:

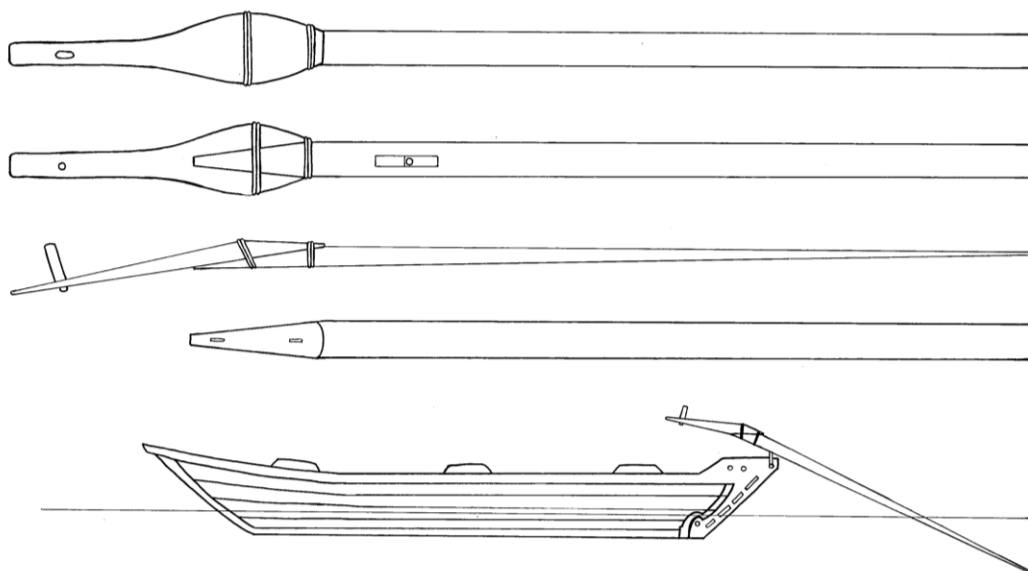
Uma escolha fora do comum, mas de forma alguma inovadora, foi a inserção de uma imagem como nota de rodapé para exemplificar um objeto cuja tradução implicou, no meu entendimento, uma perda da riqueza de detalhamento na composição do cenário. A palavra problematizada é 櫓 (*ro*)³⁵, que possui equivalentes em português: ginga e espadela. De forma simples, é um objeto acoplado na popa da embarcação que tem as funções de remo e leme, assim, é possível impulsionar e direcionar a embarcação com o manuseio dessa ferramenta. No entanto, apenas incluir umas dessas palavras em português (ginga ou espadela) na tradução me pareceu um obstáculo ao leitor, pois as duas não parecem palavras cotidianas e facilmente compreendidas; além disso, optar por remo ou leme, que soam mais usuais, possivelmente implicaria em modificar a forma do objeto e, conseqüentemente, o posicionamento desse objeto no barco e a forma como ele é manuseado, gerando assim, uma modificação na composição da

³⁴ Transliteração: aru toshino juunigatsu suetsukata, toshiwa semaredomo warabewa itsumo kirakunaru kazeno ko, [...]

³⁵ Duas variações do kanji são: 櫓 e 櫓. Minha tradução para a entrada da palavra no Kotobanku: “(Substantivo). Uma ferramenta para impulsionar por remada a embarcação. No Período Nara, foi introduzida da China e se difundiu amplamente substituindo o remo. Até o fim da Era Muromachi, era feito em apenas uma vara de madeira, mas depois passou a ser produzida em duas partes, o cabo e a pá. O método que produz força de propulsão, tanto ao empurrar quanto ao puxar, usando como ponto de apoio o pino do remo é muito eficiente em sua hidrodinâmica e superior ao remo como ferramenta de propulsão de barcos. Usa-se madeira de carvalho para a pá e madeira de faias para cabo. (Fonte: *Wamyō-ruijushō*, edição de 10 volumes, [934?]).”

natureza. Portanto, inspirado pelo formato de livros japoneses que fazem uso dessa prática – até mesmo para explicar palavras japonesas –, optei por inserir uma imagem para facilitar a compreensão do item. Inclusive, penso, as editoras no Brasil poderiam adotar prática semelhante para enriquecer suas edições.

Figura 1 – Ro



Fonte: Ilustração de Daniel Santos, 2021.

4.3.3 A batuíra e a narceja

Trecho do texto de partida	Trecho do texto de chegada
<p>沖ははや暗うなれり。江の島の影も見わけがたくなりぬ。干潟を鳴きつれて飛ぶ千鳥の声のみ聞こえてかなたこなた、ものさびしく、その姿見えずとみれば、夕闇に白きものはそれなり。あわただしく飛びゆくは嶋、かの葦間よりや立ちけん。³⁶</p>	<p>O mar agora já ficou escuro. A silhueta de Enoshima já quase não pode ser vista. Aqui e ali ouve-se apenas o som das batuíras a voar pela marisma, um canto de desalento, suas formas não se veem, mas aquilo branco no crepúsculo são elas. E as que partem voando de forma agitada daqueles caniços são as narcejas.</p>

³⁶ Transliteração: Okiwa haya kurau nareri. Enoshimano kagemo miwake gataku narinu. Higatawo naki tsurete tobu chidorino koenomi kikoete kanata konata, mono sabishiku, sono sugata miezuto mireba, yuuyamini shiroki monowa sorenari. Awatadashiku tobiyukuwa shigi, kano ashima yoriya tachiken.

Existem ainda duas aves que aparecem nas passagens da natureza descrita em *Takibi* que geraram dúvidas quanto a sua tradução. Em japonês se chamam *chidori*³⁷ e *shigi*³⁸. Essas são duas palavras mais genéricas para aves pertencentes às famílias Charadriidae e Scolopacidae, respectivamente; assim não tendo um equivalente direto no português brasileiro. Como poderia ser um tanto confuso ao leitor se deparar com essas palavras no conto, a solução adotada aqui, inclusive sugerida pelo professor Andrei, foi encontrar o nome de duas aves presentes na fauna brasileira que pertencessem a mesma família descrita em japonês. Então, “Charadriidae” encontrou tradução em “batuíras” bem como “narcejas” se tornou o equivalente para “Scolopacidae” no texto.

4.3.4 *Hishaku*

Em japonês há esta palavra: *hishaku*³⁹. Ela se refere a um objeto que muitos dos que apreciam a cultura japonesa sabem que existe, mas talvez não saibam o nome. Mesmo em Porto Alegre, na praça Shiga, podemos ter o contato com um *hishaku*, ter em mãos, fazer uso de suas funções. É um tipo de colher de bambu, ou concha, de cabo comprido que se usa para pegar água a fim de bebê-la ou lavar as mãos. Quando cheguei nessa palavra, imediatamente traduzi como concha. Se eu colocasse colher de pau, meus possíveis leitores poderiam pensar em polenta, sopa e careteiro. Então, não. Concha é mais parecido, mas não é uma concha. A verdade é que não temos um equivalente. Temos uma exotividade (que pode já nem ser tão exótica assim, apenas não sabemos o nome – ou apenas eu não sei) e uma escolha por mantê-la ou domesticá-la – a nota de tradução não se fará ausente em nenhuma dessas opções. A questão aqui, para mim, é a vida do Doppo e como isso se reflete no seu trabalho. É apenas um objeto que vai ser queimado na fogueira e talvez nem fosse tão importante gastar pó de café para pensar nisso; mas e se conter um significado oculto, algo tão sutil que se apresenta apenas para quem estiver atento, uma espécie de gema escondida ou algo assim? De acordo com o que li, Doppo era, ou ao menos foi, católico. Além disso, a natureza aparece em suas histórias para pincelar as emoções e sentimentos que envolvem aquela narrativa. Nesse conto, ela é melancólica, trágica, determinante. Esse objeto é comum na entrada de santuários xintoístas para que a pessoa possa se purificar antes de seu contato com o divino. E se, sutilmente, esse *hishaku*, que surge com o cabo quebrado – sua parte que permite o manuseio –, representa um questionamento ao divino.

³⁷ Em japonês: 千鳥.

³⁸ Em japonês: 鳴.

³⁹ Em japonês: 柄杓.

Certamente, a história é de uma tristeza profunda e expele um sentimento de inexorabilidade perante o tempo. Eu sei. Eu sei. Nada disso estará na tradução, mas é bom que a obra faça você pensar para além dela, não é? Por fim, eu prefiro esse tipo de masoquismo ao invés daquelas frustrações da jornada.

Eu penso que não tenho como saber se aquilo tinha um sentido oculto – na tradução, apesar de tudo que pensei, acabou ficando “concha de bambu” – e o que consigo agora é compartilhar esse sentimento meio frustrante de ter pensado muito sobre alguma coisa para, no fim, parecer que nada aconteceu. De qualquer forma, é em parte por causa dessas explosões dentro da cabeça que venho me apaixonado pelo Doppo e a tristeza que parece permear a maioria de suas histórias.

Ah! Em francês, parece ter o equivalente *cassotte*.

4.4 TRADUÇÃO DO CONTO *TAKIBI* DE KUNIKIDA DOPPO

Fogueira

Tradução de Vinícius Alces Machado
do conto *Takibi* de Kunikida Doppo

De costas para o vento norte e a balançar suas pernas, a criança das redondezas de Zushi está sentada nas dunas cobertas de gramas secas e brancas a esperar o retorno tardio do barco de seu pai vindo do mar. Ela observa o esmaecer da luz pálida do sol poente, que mergulha do outro lado das montanhas de Izu. Em seu coração, qual não deve ser a sua melancolia, sua solidão.

Na costa da foz do rio, os caniços secos farfalham ao balanço do vento salgado que vem do mar; nessas raízes, o gelo que se forma escondido na maré alta no meio da noite quebra-se com a maré baixa da manhã, e assim permanece sem que derreta durante todo o dia. No crepúsculo, destacam-se como uma linha esbranquiçada na beira d'água. Se algum viajante descansar suas pernas cansadas nas proximidades, conseguirá seguir adiante olhando em volta sem nenhum pensamento ou sentimento? Se olhasse para trás, mesmo agora depois de setecentos anos, ouviria a floresta sagrada do Rokudai ecoar a sua tristeza. O vento *kogarashi*⁴⁰ canta sobre as copas das árvores.

Um barco navega a lenta correnteza rio acima, cuja superfície, as folhas caídas escondem. Em algum momento, a melodia agradável de música folclórica ecoa daquele barco anunciando a geada da noite fria. Não, não! Mas o menino, impossível de distinguir se é fazendeiro ou pescador, apenas manobra o leme⁴¹ parecendo solitário. Não ri, não canta, observa tudo e nada diz.

⁴⁰ *Kogarashi* (木がらし) é um vento norte gelado e invernal que sopra desde o final do outono até o fim do inverno.

⁴¹ Em japonês, a palavra utilizada é 櫓 (ro): ferramenta para impulsionar por remada a embarcação. No Período Nara, foi introduzida da China e se difundiu amplamente substituindo o remo. Até o fim da Era Muromachi, era feito em apenas uma vara de madeira, mas depois passou a ser produzida em duas partes, o cabo e a pá. O método que produz força de propulsão, tanto ao empurrar quanto ao puxar, usando como ponto de apoio o pino do remo é muito eficiente em sua hidrodinâmica e superior ao remo como ferramenta de propulsão de barcos. Usa-se madeira de carvalho para a pá e madeira de faias para cabo. (Fonte: kotobanku.jp)

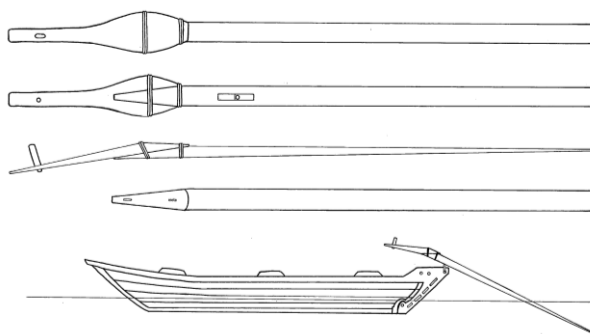


Ilustração de Daniel Santos

Refletidas juntas na superfície d'água, destacam-se uma ponte e a silhueta de um fazendeiro a brandir uma enxada enquanto observa aquele barco que perturba essa imagem sem som e vai se afastando dos caniços.

Às vezes, como se fosse uma pintura, enxerga-se dois jovens aldeãos montados em cavalos sem sela enquanto atravessam silenciosamente a parte rasa do rio no momento que a luz do sol ainda hesita lá para os lados de Abuzuri. Numa hora como essa, já não há mais ninguém na praia, e um corvo pousado na proa de um barco deixado sobre a areia bate as asas sem nem crocitar e voa desalentadoramente em direção a Kamakura.

Ao fim do décimo segundo mês, as crianças brincam livres no frio apesar de ser o fim do ano. São por volta de sete ou oito delas, a mais velha tem treze anos e a mais jovem, nove. Algumas em pé, outras sentadas, mas havia também as que, com os cotovelos enterrados na areia, descansam o queixo nas mãos. Reunidos assim aos pés das dunas nessa hora que o sol já mergulhara no Oeste, o que será que debatem acaloradamente?

Mas a discussão decerto terminara, pois as crianças começam a correr de um lado para o outro pela praia. Espalham-se desordenadamente enquanto procuram de uma ponta a outra da enseada. Tábuas podres, uma tigela com a borda lascada, tocos de bambu, galhos de árvores, uma concha de bambu⁴² com o cabo quebrado, restos e restos extraídos da maré. Certamente são vestígios da ressaca da noite anterior. Cada uma das crianças começa a catar essas coisas, e vão amontoando para que sequem sobre a areia em um local distante da beira d'água. Tudo está completamente molhado.

O que será que as crianças começaram a fazer nesse entardecer tão frio? O sol já se pôs há muito, e as nuvens que ainda podem ser vistas envolvendo o topo do Monte Ashigara, em Hakone, estão coloridas de ouro. Como o vento havia cessado, os barcos pesqueiros que

⁴² Em japonês, a palavra utilizada é 柄杓 (hishaku): ferramenta para pegar água e outros líquidos. Um cilindro feito de madeira, bambu ou metal com um cabo afixado. O tamanho do objeto variava de acordo com a sua utilização. Era grande na fabricação de bebidas alcóolicas, em outros usos industriais e no uso para fertilização em zonas rurais; médio no uso para a criação de cavalos, para regagem e como instrumento da cozinha; e pequeno como objeto da cerimônia do chá. Assim, esta ferramenta era importante como um instrumento de manejo de água e outros líquidos necessários para a vida diária; mas também havia uma crença antiga que espíritos habitavam a cavidade desses objetos, por isso eles eram oferecidos a santuários xintoístas em preces por um parto seguro ou pela cura de doenças nos olhos e lançados ao mar os que não tinham fundo para apaziguar os fantasmas do mar. Não são poucas as crenças e costumes populares sobre este objeto. (Fonte: kotobanku.jp)

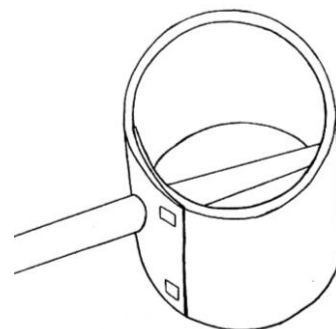


Ilustração de Daniel Santos

retornam para a enseada aproximam-se da terra com as velas recolhidas e impulsionados pelos remos.

É uma pena queimar isso aqui, diz a criança de rosto redondo, bonitinho e tez escura, enquanto recolhe o que parece ser a moldura sem vidro de um espelho quebrado. Mas isso aqui deve queimar bem, diz a mais velha do grupo enquanto carrega um tronco grosso usando de todas as suas forças. Essa coisa aí não vai queimar, a de rosto roliço responde. Vai queimar sim, levanta-se brabo o mais velho. Nunca pegamos tanta coisa como hoje, dali perto grita em alegria uma terceira criança.

O desejo das crianças é queimar toda aquela pilhagem. As chamas vermelhas, delas o êxtase. Correr e pular sobre esse fogo, para cada uma delas é algo do que se orgulhar. Por isso, agora coletam gramas secas e coisas do tipo do outro lado das colinas de areia e as depositam no monte. O mais velho atea fogo na pilha, e os outros, vendo as chamas tomarem forma, esperam ansiosos o estouro dos bambus. Mas o que queima é apenas a grama seca. Acende e apaga, acende e apaga. Como uma zombaria, apenas fumaça se levanta; nem os bambus nem as madeiras parecem que logo pegarão fogo. A borda do espelho mal queima, e da ponta daquele tronco grosso sai um vapor com um estranho assobio. Revezando a vez, as crianças pressionam a cabeça na areia e sopram com força as chamas, mas infelizmente a fumaça adentra os olhos delas e logo estão a lacrimejar.

O mar agora já ficou escuro. A silhueta de Enoshima já quase não pode ser vista. Aqui e ali ouve-se apenas o som das batuínas a voar pela marisma, um canto de desalento, suas formas não se veem, mas aquilo branco no crepúsculo são elas. E as que partem voando de forma agitada daqueles caniços são as narcejas.

Olha lá! Olha lá! Nesse momento, grita de repente uma das crianças, tem fogo na serra de Izu, por que será que nosso fogo não pega? As crianças levantam-se ao mesmo tempo e olham em direção ao mar. De fato, do outro lado da Baía de Sagami, luzia e tremulava um, dois pontos de luz que mais pareciam fogos-fátuos. Certamente, são os montanheses de Izu a queimar os campos. Aqueles são fogos que sem dúvida fariam chorar o viajante do inverno que os vê tão distantes e reconhece que ainda tem muito caminho pela frente.

Izu está queimando! Izu está queimando! Cantam fascinadas, batem palmas com os olhos fixos em direção ao mar e pulam alucinadamente. Suas vozes inocentes a ressoar pela praia solitária durante o lusco-fusco. O som das ondas como um murmúrio, a linha branca que se levanta na ponta sul da enseada e vem deslizando; tudo em harmonia. A maré começa a se encher.

Até quando vão ficar na praia brincando nesse gelo? Grita uma voz do outro lado das dunas. Mas a atenção das crianças se volta apenas em direção aos fogos em Izu e não escutam a voz. Vem para dentro! Já passa da hora. Duas, três vozes ouvem-se continuamente, e chega aos ouvidos da mais jovem das crianças, minha mãe me chama, diz, vou voltar para casa agora, e imediatamente corre para o outro lado. Tô indo, tô indo, gritam as outras que ainda hesitam, mas logo sobem as dunas disputando corrida.

Somente a criança mais velha, decepcionada pelas suas chamas que não ardem, corre olhando para trás, e no topo da duna, no exato momento que estava para descer ligeiro para o outro lado, olha mais uma vez. E nesse instante arde o fogo onde seu olhar bate. Nosso fogo acendeu, grita para os outros, que retornam e se reúnem no topo da duna, lado a lado enfileirados a deitar os olhos naquela direção.

Deveras, as madeiras que não queimavam até agora acordam o fogo enfeitadas pelo vento, a fumaça negra ascendendo em remoinhos, as línguas de fogo a raiar escarlate e desaparecer. O som do rebentar de segmentos de bambus e as fagulhas a se agitarem. De fato, o fogo incendiava-se. No entanto, as crianças não retornam outra vez a ele, mas batem palmas animadas e soltam gritos de alegria, então, descem juntas a correr em direção às suas casas na base das dunas.

Agora, o mar e a praia estão feitos escuridão. É uma noite solitária de inverno. E nesta costa deserta de Zushi, o fogo queima sem dono.

De repente, uma silhueta escura vem se aproximando em direção ao fogo margeando a borda do mar. É um viajante deveras velho. Neste momento, sua intenção é ir à praia atravessando o rio e alcançar a estrada de Kotsubo seguindo pela costa. Mas mirando o fogo, aligeira sua caminhada, fazendo um som pesado com seus passos.

Que fogo bom, grita sem vigor com a voz rouca descartando seu varapau e alivia-se depressa da trouxa às suas costas; as duas mãos são logo estendidas sobre as chamas. As mãos tiritando, os joelhos a tremer. De fato, é uma noite muito fria, dessas de bater os dentes. As chamas iluminam de vermelho seu rosto, destacando a profundidade de suas rugas e projetando um brilho embotado na cavidade funda de seus olhos.

Seus cabelos e sua barba são de um branco gergelim e estão cobertos de poeira, apenas a ponta de seu nariz é vermelha, e a cor de suas bochechas é terra. Quem será e de que lugar miserável vem? Aonde será que vai? Ou talvez seja um viajante sem destino.

Mas que noite fria. Seu corpo inteiro tremia ao falar. Então, passa a esfregar as bochechas com as palmas de suas mãos parecendo animado. A vestimenta é tão velha que aqui e ali aparece o forro de algodão. Próximas do fogo, das mangas da roupa chega a sair vapor, decerto molhadas da chuva da manhã, não conseguira meio para secá-las.

Que agradável esse fogo. Diz pegando de volta seu varapau atirado ao chão e, apoiando-se nele com toda sua força, sustenta uma de suas pernas sobre o fogo. Tanto seus calçados quanto suas meias são de um azul já desbotado, e seu mindinho sem cor está visível. Outro estalido alto dos bambus rachando, e as chamas que ardem violentamente parecem quase queimar seu pé, mesmo assim, o velho não abaixa sua perna.

É mesmo um fogo muito bom. Como sou grato a quem o fez. Diz e alterna a perna levantada. Dez anos se somam desde que abandonei aquela lareira alegre e ainda não havia encontrado um fogo tão agradável como este. Enquanto fala, contempla o fogo, e o seu olhar parece enxergar algo distante entre as chamas. No fundo do fogo, exatamente como era, está o fogo da lareira de um tempo distante. E o que aparece vividamente são seus filhos e seus netos.

O fogo do passado era alegre, o de agora é triste... não, não... o passado é passado, o agora é agora. Este fogo é muito bom. A voz treme ao falar. E ele larga violentamente seu varapau. Dando as costas para o fogo, faz o mar ficar à sua frente e curvando seu corpo para trás, bate em sua lombar com os dois punhos. O céu vasto, negro e sem nuvens parece envolver a via láctea e suspendê-la na península de Izu.

Tanto as mangas de suas roupas caídas na altura do cotovelo, como a parte inferior de suas vestes já estão secas, e seu corpo vai sendo aquecido. Ah, este fogo! Por quem terá sido aceso? E para quem? Quem será que o fez? O coração do velho está agora repleto de sentimentos de gratidão, e os seus olhos se enchem de lágrimas. Não há vento. Não há ondas. O velho fecha seus olhos e ouve somente o som da maré que vem subindo e molhando suavemente a areia. Nesse momento, o velho vem a esquecer de toda a angústia da viagem errante, e, por esse instante, seu coração retrocede aos seus dias de criança.

O fogo lúgubre aos poucos vai se apagando. O bambu queimou, as madeiras foram consumidas. Apenas aquele tronco grosso ainda arde em chamas. No entanto, o velho já não se condói disso. Mesmo assim, hesita na hora de partir e forma um arco com ambos os braços, segurando-os sobre as chamas na altura do seu peito como se estivesse a abraçar, seus olhos piscam rapidamente, mas agora apenas endireita suas costas. Dá dois passos, três passos e retorna. Reúne todo tipo de madeira que resta da queima e as adiciona ao fogo, cujas brasas incendeiam vigorosamente, e, vendo isso, sorri satisfeito.

Depois de o velho partir, o fogo emite uma luz rubra e vai queimando enfraquecido no meio da escuridão da noite desolada. A maré chega noite adentro, e tanto o fogo aceso pelas crianças quanto as pegadas do velho viajante são apagados pelas ondas da eternidade.

5 CONCLUSÃO

Quando iniciei a tradução do conto, eu tracei um plano do que gostaria de apresentar como este trabalho. Junto à tradução comentada e os panoramas que trouxe, eu esperava trazer um glossário das palavras do conto, pois eu ansiava por criar um material que pudesse servir aos meus colegas como um recurso no estudo do idioma japonês, e o glossário poderia servir de apoio na leitura do original. Como o estilo do conto transita entre um japonês mais arcaico e um mais moderno, meu intento era destacar não apenas o vocabulário, mas certas expressões e flexões verbais. De certa forma, eu também desejava contemplar de forma prática certas habilidades que desenvolvi em minha passada pelo TermiSul como uma forma de agradecimento pelo tempo e oportunidade de participar do grupo de pesquisa. No entanto, embora umas e outras palavras tenham sido catalogadas mais destacadamente para esse fim no meu diário de tradução, eu logo percebi que essa investida resultaria em um conteúdo igualmente extenso e que, naturalmente, exigiria o esforço apropriado para que pudesse ser oferecido à comunidade. Assim, acabei engavetando por ora esse desejo.

A “*Fogueira*” é uma narrativa relativamente curta, o que pode causar a impressão de que sua tradução pelo japonês demanda um trabalho em quantidade proporcional; e creio que seria um desserviço não traçar algumas noções que obtive após compreender meu equívoco nesse sentido. Ao perceber a extensão do conto, imaginava que a tradução, ainda que apresentasse obstáculos, não seria tão dificultosa e que não tomaria tanto tempo. Como meu japonês sempre foi meio capenga, quando me deparava com algum uso fora do que havia visto, eu atribuí o fato, erroneamente, a um japonês arcaico, para logo mais me dar conta de que era meu conhecimento precisando ser aprimorado. O problema de verdade surgia quando encontrava algum uso de japonês não tão moderno e não conseguia captar o sentido da frase – a exemplo o uso da partícula genitiva “*の*” a funcionar como uma partícula nominal, tal qual “*か*”. Assim, devido a essas insuficiências, que em tempo precisaram ser ajustadas de alguma forma, esse conto relativamente curto acabou demandando mais tempo do que imaginei. Hoje penso que o desenvolvimento dessa noção – ainda que inexperiente e sem lapidação – é crucial para a valorização do trabalho tradutório.

Sobre o Kunikida Doppo, ainda me falta uma compreensão maior do seu trabalho para entender qualquer suspeita sobre sua posição “secundária” entre os escritores japoneses de sua época e ainda seu assento na escola naturalista. Como ele morreu jovem, e em um momento que passou a escrever contos que apresentaram uma evolução em seu ofício de escritor, com

temas mais lapidados e com características tais quais as valorizadas pelo naturalismo francês, é possível imaginar que parte desse seu não esquecimento se deu por essa promissora habilidade que a morte interrompeu. Há a crença de que se tivesse vivido mais teria legado trabalhos mais dignos da sua fama. Ainda, por sua trajetória de vida, entendo que o escritor não era desprovido de pessoas dispostas a ajudá-lo em momentos difíceis – a exemplo de suas batalhas com a falta de dinheiro –, estando algumas dessas pessoas a figurar entre escritores mais difundidos, como o Tayama Katai e o Shimazaki Tôson. Assim, não parece ser um pensamento tão improvável que parte dessa sua fama possa ser resultado de investidas dos seus amigos em propagar seus contos e difundir sua imagem: as próprias despesas médicas do Doppo foram pagas após sua morte com os rendimentos provenientes da publicação de seus trabalhos (KEENE, 1984), o que também pode ser entendido como frutos do seu empenho na escrita. No entanto, qualquer pensamento para além disso vai exigir um estudo mais profundo do autor, de sua vida e de seus escritos.

6 REFERÊNCIAS

- CHIBBETT, David G. Introduction. In: KUNIKIDA, Doppo. *River mist and other stories*. Tradução de David Chibbett. Tóquio, Nova Iorque, São Francisco: Kodansha Internacional; 1983.
- CUNHA, Andrei. Alguns aspectos literários do culto à natureza no Japão. In: *Sustentabilidade: o que pode a literatura?* Organizadores, Rita Terezinha Schmidt, Pedro Mandagará. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/22814061/Alguns_aspectos_liter%C3%A1rios_do_culto_%C3%A0_natureza_no_Jap%C3%A3o>. Acesso em: 24 nov. 2020
- KARATANI, Kojin. *Origins of Modern Japanese Literature*. Tradução de Brett de Bary. 3 ed. Durham: Duke University, 1998.
- KEENE, Donald. *Dawn to the West Japanese Literature of the Modern Era*. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1984.
- KEENE, Donald. "Japanese literature". Encyclopedia Britannica, 25 jul. 2016, Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Japanese-literature>>. Acesso em: 2 nov. 2021.
- KOTOBANK. *Entrada do verbete HISHAKU*. Disponível em: <<https://kotobank.jp/word/%E6%9F%84%E6%9D%93-119688>>. Acesso em: 12 nov. 2021.
- KOTOBANK. *Entrada do verbete RO*. Disponível em: <<https://kotobank.jp/word/%E6%AB%93%E3%83%BB%E8%89%AA%E3%83%BB%E8%89%A3-2093416>>. Acesso em: 08 nov. 2021.
- KUNIKIDA, Doppo. Carne e batata. In: WAKISAKA, Geny (Org.). *Contos da Era Meiji*. Tradução de Emi Sato, Geny Wakisaka, Luís Fábio M. R. Mietto, Margarete Mítico Takehara, Rosane Lie Ikeda e Tae Suzuki. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP, 1993. 152p.
- KUNIKIDA, Doppo. *Gen oji*. Aozora Bunko. 2004. Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000038/files/322_15794.html>. Acesso em: 08 nov. 2021)
- KUNIKIDA, Doppo. *Musashino*. Aozora Bunko. 2004. Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000038/files/329_15886.html>. Acesso em: 08 nov. 2021)
- KUNIKIDA, Doppo. Pássaros da primavera. Tradução de Koyama Fuyou. In: NOJIRI, Antônio (Org.). *Maravilhas do conto japonês*. Tradução de Albertino Pinheiro Júnior, Antônio Nojiri, Fuyou Koyama, Henrique Santo, José Yamashiro, Katsunori Wakisaka, Konoske Oseki, Shinobu Saiki, Teiiti Suzuki e Yoshihiro Watanabe. Cotradução de José Paulo Paes e Rolando Roque da Silva. São Paulo: Cultrix, 1962. 254p.
- KUNIKIDA, Doppo. *River mist and other stories*. Tradução de David Chibbett. Tóquio, Nova Iorque, São Francisco: Kodansha Internacional; 1983.

- OLIVEIRA, Ariel Lara de. A mulher de Villon: tradução comentada de Dazai Osamu. Orientador: Andrei Cunha. 2016. 80f. TCC (Graduação) – Bacharelado em Letras – Tradução Português e Japonês, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/157723>>. Acesso em: 1 nov. 2021.
- RUBIN, Jay. In: KUNIKIDA, Doppo. *Takibi the Bonfire*. Tradução de Jay Rubin. Monumenta Nipponica, vol. 25, no. 1/2. Tóquio: Sophia University; 1970, p. 197–202. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2383745>. Acesso em: 2 fev. 2021.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2015. 216p.
- TAN, Chang. *Landscape without nature: Ecological reflections in contemporary Chinese art*. Pensilvânia: Universidade Estadual da Pensilvânia; 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/39873901/Landscape_without_nature_Ecological_Reflections_in_Contemporary_Chinese_Art>. Acesso em: 16 jan. 2021.
- THUNMAN, Noriko. Landscape in Modern Japanese Literature and the Impact of Translations. *Africa & Asia*, Gotemburgo, n. 2, p. 116-124, 2002. Disponível em: <https://www.ipd.gu.se/digitalAssets/1324/1324053_landscape-in-modern-japanese-literature.pdf> Acesso em: 08 nov. 2021.
- TURGUÊNIEV, Ivan. O encontro. Tradução de Irineu Franco Perpetuo. In: TURGUÊNIEV, Ivan. *Memórias de um caçador*. Tradução de Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora 34, 2013. 488p.

7 APÊNDICES

7.1 OBRAS DE KUNIKIDA DOPPO:

Abaixo consta uma lista de obras publicadas do autor. Quando a obra possui uma tradução em PTBR, o título dessa tradução ocupa o espaço reservado na coluna do título, seguido do nome em japonês entre parênteses. Do contrário, apenas o título em japonês é oferecido. A transliteração do título em japonês é sempre oferecida na terceira coluna. Para fins de organização, o ano de publicação, de acordo com o calendário gregoriano, ocupa a primeira coluna; e o ano de publicação no calendário imperial japonês é oferecido na última coluna. Informações sobre o veículo ou formato de publicação, quando encontradas, foram incluídas na quarta coluna. Ainda, alguns títulos foram atualizados para o japonês moderno. E um asterisco * marca uma incerteza em relação à fonte da informação ou sua confirmação.

Ano	Título	Transliteração	Veículo da publicação ou formato	Calendário japonês
1894	愛弟通信	aitei tsushin	Kokumin Shinbun	Meiji 27, 10
1896	星	hoshi	Kokumin no Tomo*	Meiji 29, 11
1897	忘れえぬ人々	wasure enu hitobito	Kokumin no Tomo	Meiji 30, 02
1897	獨歩吟	doppo gin	Jôjôshi (Poesias)	Meiji 30, 02
1897	源をぢ	gen oji	Bungei Kurabu	Meiji 30, 05
1897	たき火	takibi	Kokumin no Tomo*	Meiji 30, 11
1897	おとづれ	otozure	Kokumin no Tomo	Meiji 30, 11
1898	野菊	nogiku	Katei Zasshi	Meiji 31, 01
1898	今の武蔵野	ima no musashino	Kokumin no Tomo	Meiji 31, 01
1898	第二獨歩吟	daini doppo gin	Sankousuichou	Meiji 31, 01
1898	絲くづ	itokuzu	-	Meiji 31, 03
1898	詩想	shisou	Katei Zasshi*	Meiji 31, 04
1898	まぼろし	maboroshi	Kokumin no Tomo*	Meiji 31, 05
1898	死	shi	Kokumin no Tomo	Meiji 31, 06
1898	鹿狩	shikagari	Katei Zasshi*	Meiji 31, 08
1898	河霧	kawagiri	Bungei Kurabu*	Meiji 31, 08
1898	わかれ	wakare	Taiyou	Meiji 31, 10
1900	郊外	kougai	Taiyou	Meiji 33, 10
1900	初戀	hatsukoi	Taiheiyô	Meiji 33, 10

1900	小春	koharu	Chûgaku Sekai	Meiji 33, 11
1900	置土産	okimiyage	Taiyou	Meiji 33, 12
1901	武蔵野	musashino	Tankôbon	Meiji 34, 03
1901	帰去来	kikyorai	Shinshôsetsu	Meiji 34, 05
1901	獨語 「欺かざる記」	dokugo (azamu kazaru ki)	Myôjo	Meiji 34, 09-11
1901	Carne e batata (牛肉と馬鈴薯)	gyûniku to bareisho	Shôtenchi	Meiji 34,11
1902	巡査	junsa	Shôtenchi*	Meiji 35, 02
1902	鎌倉日記	kamakura nikki	Myôjo	Meiji 35, 03
1902	非凡人	hibonjin	Shôtenchi	Meiji 35, 06
1902	少年の悲哀	kodomo no kanashimi	Shôtenchi	Meiji 35, 08
1902	畫の悲み	e no kanashimi	Seinenkai**	Meiji 35, 08
1902	鎌倉夫人	kamakura fujin	Taiheiyô	Meiji 35, 10
1902	酒中日記	shuchû nikki	Bungeikai	Meiji 35, 11
1902	指環の罰	yubiwa no bachi	Fujinkai	Meiji 35, 11
1902	園遊會	enyûkai	Enyûkai	Meiji 35, 11
1902	神の子	kami no ko	Taiheiyô	Meiji 35, 12
1902	運命論者	unmei ronsha	Yuiko*	Meiji 35, 12
1903	従軍記者	jûgunkisha	Gunjikai	Meiji 36, 01
1903	日の出	hinode	Kyôikukai	Meiji 36, 01
1903	非凡なる凡人	hibonnaru bonjin	Chûgaku Sekai	Meiji 36, 03
1903	惡魔	akuma	Bungeikai	Meiji 36, 05
1903	馬上の友	bajou no tomo	Seinenkai**	Meiji 36, 05
1903	第三者	daisansha	Bungei Kurabu	Meiji 36, 10
1903	西園寺侯陶庵隨筆	saionji kôtôan zuihitsu	Tankôbon	Meiji 36, 10
1903	女難	jonan	Bungei Kurabu	Meiji 36, 12
1904	一家内の珍聞	ikkanai no chinbun	Fujinkai	Meiji 37, 01
1904	決闘家	kettouke*	Bungei Kurabu	Meiji 37, 01
1904	愛國者	aikokusha	Sensô Bungaku	Meiji 37, 05
1904	夫婦	fûfu	Taiyô	Meiji 37, 07
1905	獨歩集	dopposhû	Tankôbon	Meiji 38, 07
1906	田舎教師	ikaka kyôshi	Shinkobunrin*	Meiji 39, 03

1906	運命	unmei	Tankôbon	Meiji 39, 04
1906	岡本の手紙	okamoto no tegami	Chûôkôron	Meiji 39, 06
1906	あの時分	ano jibun	Waseda Bungaku	Meiji 39, 06
1906	號外	gôgai	Shinkobunrin*	Meiji 39, 08
1906	入郷記	nyûkyôki	Chûôkôron	Meiji 39, 10
1906	武蔵野	musashino	Shinkobunrin*	Meiji 39, 10
1907	波の音	nami no oto	Bunshô Sekai	Meiji 40, 01
1907	戀を戀する人	koi wo koisuru hito	Chûôkôron	Meiji 40, 01
1907	泣き笑ひ	nakiwarai	Shinkobunrin*	Meiji 40, 03
1907	彼	kare	Sênén	Meiji 40, 04
1907	濤聲	tôsei	Tankôbon	Meiji 40, 05
1907	疲勞	hirou	Shumi	Meiji 40, 06
1907	都の友へ、B 生より	miyako no tomo e, b sei yori	Shumi	Meiji 40, 07
1907	窮死	kyûshi	Bungei Kurabu	Meiji 40, 07
1907	暴風	bôfû	Nihon Shinbun (incompleto)	Meiji 40, 08
1907	都の友へ、S 生より	miyako no tomo e, s sei yori	Chûôkôron	Meiji 40, 08
1907	節操	sessô	Taiyô	Meiji 40, 09
1907	渚	nagisa	Bunshô Sekai	Meiji 40, 12
1908	竹の木戸	take no kido	Chûôkôron	Meiji 41,
1908	二老人	nirônin	Bunshô Sekai	Meiji 41,
1908	驟雨	shûu	Shumi	Meiji 41,
1908	無窮	mukyû	Shumi	Meiji 41,
-	空知川の岸邊	sorachigawa no kishibe	-	-
-	春の鳥	haru no tori	-	-
-	遺言	yuigon	-	-
-	初孫	uimago	-	-
1901 (wiki)	湯ヶ原より	yugahara yori	-	-
-	正直者	shoujikisha	-	-
-	富岡先生	tomioka sensei	-	-
-	二少女	nishoujo	-	-
-	帽子	boushi	-	-

-	別天地	bettenchi	-	-
-	湯ヶ原ゆき	yugahara yuki	-	-
-	肱の侮辱	hiji no bujoku	-	-
-	山の力	yama no chikara	-	-
-	親子	oyako	-	-
1908	獨歩集第二	dopposhû daini	Tankôbon	Meiji 41, 08
1908	欺かざるの記	azamukazaru no ki	Tankôbon	Meiji 41, 10
1910	獨歩全集前	doppo zenshû mae	Tankôbon	Meiji 43, 06
1910	獨歩全集後	doppo zenshû ato	Tankôbon	Meiji 43, 08
1910	渚	nagisa	Tankôbon	Meiji 43, 09
1911	獨歩遺文	doppo ibun	Tankôbon	Meiji 44, 10