

Tradução de narrativas orais japonesas: alguns aspectos

Márcia Hitomi TAKAHASHI¹ (FFLCH-USP)

Resumo:

Na Literatura Japonesa, entende-se por mukashi banashi as histórias antigas transmitidas oralmente entre o povo, desde os tempos mais remotos. Pode-se dizer, grosso modo, que consistem em narrativas que, em sua estrutura, aproximam-se dos contos maravilhosos do Ocidente, bem como das fábulas, mitos e lendas.

A tradução deste gênero literário não consiste em tarefa fácil, uma vez que se está lidando com textos antigos de uma cultura distante da ocidental. Os dialetos, palavras e expressões sem equivalentes em língua estrangeira, bem como as diferenças culturais, constituem em barreiras para os tradutores. Pretendemos, assim, neste trabalho, discutir sobre as dificuldades do processo de tradução destas narrativas, e os recursos que podem ser utilizados para tentar resolvê-las.

Palavras-chave: mukashi banashi; diferenças culturais; double bind

Introdução

Os *mukashi banashi* japoneses consistem em narrativas que no Ocidente corresponderiam, grosso modo, aos contos de fadas, mitos e lendas. Podem ser traduzidos por “contos antigos” [*mukashi* = antigo; *banashi* (forma sonorizada de *hanashi*) = conto, narrativa]. Enquanto narrativas populares, não têm autoria nem data definida. Sendo muito difundidos em todo o Japão, quase todas as províncias do país têm a sua versão de cada conto.

Quanto às suas origens, elas perdem-se no tempo; à época de seu surgimento, os *mukashi banashi* faziam parte de um acervo narrativo destinado ao público adulto. Ao longo das gerações, através da tradição oral, tais narrativas foram sofrendo modificações em seu enredo, até serem caracterizadas como infantis. Atualmente, muitas delas fazem parte do campo literário infantil.

Através da leitura das narrativas antigas japonesas, é possível sentir a presença de elementos de uma outra cultura, diversos aos de nossa vivência. W.Humboldt, como SELIGMANN-SILVA (2005:170) cita em sua obra, percebia cada língua como uma *leitura*, uma interpretação, vale dizer: uma *construção do mundo*. Também para PAZ (1990:12), cada língua é uma visão de mundo, cada civilização é um mundo. De fato, quando lemos um *mukashi banashi*, sua frase inicial já parece nos remeter a um espaço e a um tempo diversos: “*Mukashi, mukashi, aru tokoro ni...*”, que seria como o nosso “Há muito e muito tempo, em certo lugar...”; e seguem-se seus personagens, expressões de difícil tradução, dialetos, bem como os costumes típicos de uma outra cultura. E, pensando na tradução desses textos, é interessante considerarmos o que mencionou PAZ (1990:14): “o texto original jamais reaparece em outra língua; não obstante, está presente sempre porque a tradução, sem dizê-lo, menciona-o constantemente ou converte-o em um objeto verbal que, ainda que distinto, o reproduz”.

Na tradução, quando se privilegia a língua 1, surgem elementos de estranheza à língua 2. Segundo o texto de BERNARDINI (2006:60),

“quando se trata de **“render” o estilo, a ambiência, o tom, o ritmo, o léxico, a “cultura” da língua 1** (que é o que ECO (1995: 122-123) expõe em “Semiótica da fidelidade”), então o tradutor, para transpor os elementos da língua 1 para a língua 2, **dando ênfase ao espírito da língua 1, em todas as possíveis modalidades**, deve ser excelente nas duas línguas, ou trabalhar em conjunto com um outro tradutor (nativo) que o supra de quanto não tem, no que se refere à língua 1”.

¹ Márcia Hitomi Takahashi (Doutoranda)

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

e-mail: namekata@cy.com.br

Para SELIGMANN-SILVA (2005), a tradução implica grande perda do mundo original sendo, assim, necessário incorporar o espírito do autor – o abandono. Ainda, OTTONI (2005:120-121), ao comentar que, para traduzir o sentido, não basta somente conhecer as palavras, é necessário conhecer as coisas a que o texto se refere, isto é, não é suficiente exigir do tradutor somente o conhecimento da língua estrangeira, mas também é necessário exigir o conhecimento do “sentido e da matéria” da obra a ser traduzida.

Diante de tais proposições pretendemos, com a apresentação deste trabalho, analisar algumas das principais dificuldades encontradas no processo de tradução das narrativas antigas japonesas.

1. Tradução dos *mukashi banashi* japoneses

1.1. Uso das notas

O primeiro aspecto que gostaria de discutir acerca da tradução das narrativas japonesas refere-se ao uso das notas. Quando lemos uma tradução de um texto em japonês, frequentemente encontramos palavras e expressões escritas em *romaji* – a transcrição fonética dos termos em japonês para o alfabeto latino. Muitas vezes, encontrar uma tradução adequada para uma palavra em japonês torna-se tarefa bastante difícil, em especial devido aos aspectos culturais.

Para citar um exemplo, vejamos uma passagem do *mukashi banashi* “*Tsuru nyôbô*” (“A esposa grua”), da província de Kagoshima, localizada no sul do arquipélago japonês. De acordo com a história, um jovem encontra uma grua presa a uma armadilha. Ele solta o animal e, na noite seguinte, uma belíssima jovem bate à sua porta, pedindo abrigo para passar aquela fria noite de inverno. Eles acabam se casando e, certo dia, ela pede ao marido para que a deixe encerrada durante três dias em um aposento da casa, fazendo-o prometer que não a veria durante esse tempo. No quarto dia, ela deixa o quarto e pede a ele para que vá à cidade vender o manto que ela havia tecido. O jovem consegue um valor muito alto pela peça, e mais uma vez ela se encerra no quarto para tecer mais uma peça. No entanto, desta vez ele não consegue suportar a curiosidade, e espia dentro do quarto: ele vê uma grua tecendo um manto com as penas de seu próprio peito. Sua esposa era a grua que ele havia salvo da armadilha. Assim, ela diz ao marido que eles não podem mais viver juntos, e vai embora.

Eis o primeiro parágrafo da tradução para o português:

“Havia um homem chamado Karoku. Era carvoeiro, e vivia nas montanhas com sua mãe, de cerca de 70 anos de idade. Num dia de inverno, quando estava a caminho da cidade para comprar um acolchoado, viu uma grua que sofria presa a uma armadilha. Estava para soltá-la, salvando-a, quando o homem que preparara a armadilha apareceu.(...)”.

Na versão para o inglês, o termo “acolchoado” aparece no original, *futon*, com a tradução entre parênteses, no próprio texto.

Alguns tradutores, ao invés da explicação da palavra no texto, utilizam as notas, ou um glossário. Outros não fazem referência à palavra em japonês e traduzem-na diretamente (como ocorreu na versão em português), considerando que as notas de rodapé são como “uma campainha interrompendo a leitura”.

Como estou fazendo a tradução de alguns *mukashi banashi* para minha tese de Doutorado, optei pelo uso das notas, devido ao fato de que alguns termos necessitam de uma explicação mais detalhada – em especial quando o termo não tem equivalente em língua estrangeira. Os nomes de plantas são um exemplo: elas aparecem em abundância em textos literários japoneses, talvez devido à interação entre o homem japonês e a natureza. Um exemplo deste caso encontramos na narrativa *Tanabata* (“Tanabata”), sobre um homem que se casa com uma mulher celestial (embora ela tivesse sido forçada a isso) e, no final, ela o abandona:

“(...) Ao retornar, o marido percebeu que não havia ninguém. Enquanto pensava aonde poderiam ter ido, entrou em casa; de repente, viu a carta sobre a mesinha, abriu-a e assim estava escrito: ‘Se quiser encontrar-se comigo, semeie mil sementes de *shiburi*. Fazendo isso, seus brotos alcançarão o céu’ (...)”.

Na realidade, não consegui encontrar a tradução para o termo *shiburi*, mesmo em inglês. Assim, em minha tradução do conto, fiz uso de uma nota para explicar seu significado: *shiburi* é uma planta comestível da família do pepino e do melão.

Há ainda o caso de alguns costumes típicos do país, como por exemplo os rituais praticados em algumas épocas do ano, em aniversários de morte, entre outros que, por fazerem parte da cultura do povo japonês, necessitem talvez de uma explicação mais detalhada através das notas, visando uma melhor compreensão do conteúdo.

1.2. Nomes próprios

Outro aspecto a ser levantado na tradução de *mukashi banashi* refere-se aos nomes próprios. Em OTTONI (2005:64-65), Bennington (1991) “comenta que o nome próprio deveria garantir ‘uma passagem segura entre linguagem e mundo na medida em que deveria indicar um indivíduo concreto, sem ambigüidade, sem ser necessário passar pelos circuitos da significação’” (p.80). E, ao discutir a questão da tradução do nome próprio que *pertence sem pertencer* à língua (cf.p.122), Bennington afirma:

“São necessários nomes próprios a uma língua que não os suporta enquanto tais, mas que no entanto os retém tão ciosamente a ponto de recusar que eles se deixem traduzir para outra língua. Com isso afirma-se, primeiramente, que se esteve errado em falar até então *da* língua, ao passo que se está de cara diante de uma multiplicidade de línguas em situação de tradução recíproca: mas o que cada língua guarda de mais próprio e, portanto, de intraduzível, são justamente os nomes próprios que nem mesmo lhe pertencem enquanto tais e que, portanto, devem parecer muito simplesmente dispensar tradução, encontrando-se já em um domínio de universalidade de referência absoluta. O que equivaleria a pretender que o absolutamente intraduzível é absolutamente traduzível, ou sempre já traduzido (p.122).”

Ainda, segundo PAZ (1990:18), perder nosso nome é como perder nossa sombra. A ausência de relação entre as coisas e seus nomes é duplamente insuportável: ou o sentido se evapora, ou as coisas se desvanecem.

No japonês, todos os nomes têm um significado, que varia de acordo com o ideograma (*kanji*) em que é escrito. De maneira geral, o nome próprio alude a uma qualidade que, diz-se, os pais desejam para os filhos.

Voltemos ao conto “A esposa grua”. O nome do protagonista da narrativa é Karoku, composto de dois ideogramas: *ka* e *roku*. O significado do primeiro é de bom augúrio: algo bom, venturoso, feliz. E *roku* corresponde ao numeral seis; muitas vezes, ideogramas de numerais são acrescentados a nomes masculinos como indicativos da ordem de nascimento de filhos ou filhos homens em uma família. Pode-se supor, assim, que a personagem masculina do conto fosse o sexto filho.

Quanto ao *mukashi banashi* “*Tanabata*”, do qual vimos anteriormente um pequeno trecho, trata-se de uma lenda muito difundida no Japão e entre os descendentes de japoneses. *Tanabata* é o nome da esposa celestial do conto, formado pelos ideogramas *tana* (“sete”) e *hata* (cuja forma sonorizada pronuncia-se *bata*, com o significado de “noite”). É a história das estrelas Vega e Altair que, profundamente apaixonadas, esquecem-se de suas obrigações. Irritado, Deus os castiga, determinando que seriam separados pela Via-Láctea e que só poderiam se encontrar uma vez ao ano, no dia 7 de julho.

É interessante notar que nem sempre os nomes das personagens aparecem nos *mukashi banashi*. Provavelmente tal fato esteja relacionado ao caráter indeterminado dos contos maravilhosos: tempo e local indefinidos, e personagens caracterizadas da mesma forma (um jovem simplório, um rei, uma princesa). Por outro lado, no caso das narrativas japonesas, quando se trata de lendas - relacionadas a um determinado lugar -, em vários casos os protagonistas são nomeados.

Assim, somada à dificuldade em se traduzir o nome pelo significado, não se pode perder de vista o fato de que ele está ligado a um alguém, à sua individualidade, o que então dispensaria a sua tradução.

1.3. A oralidade nos *mukashi banashi*

Para um ocidental, há vários elementos da cultura japonesa de difícil compreensão. Um exemplo disso são as palavras e expressões sem equivalente em língua estrangeira. Talvez um aspecto que possa ilustrar a questão sejam as expressões que abrem e fecham os *mukashi banashi*.

A frase mais comum que dá início à narrativa é “*Mukashi, mukashi, aru tokoro ni*”, que corresponde ao nosso “Era uma vez”, ou ao “Once upon a time” do inglês. Por outro lado, tomando-se narrativas de diversas províncias japonesas, pode-se notar que há formas variadas de se concluir o enredo; para muitas delas, é bastante difícil encontrar uma tradução adequada. Em muitos casos, tais frases são marcadas pelos dialetos, e relacionam-se ao local de origem dos *mukashi banashi*. Por exemplo, na província de Akita (nordeste do arquipélago), a frase mais comum que fecha a narrativa é “*Dottoware*” e suas variações – “*Dottowarai*”, “*Toppinparari*”. Estas modificações dependem da região da província. Imagino que não haja tradução para tais expressões; talvez o significado seja algo como “diz-se que assim foi contado”, “dizem que assim aconteceu”. Há também frases que indicam que o protagonista teve um final feliz; podemos observar esse tipo de conclusão também nos contos ocidentais. Vejamos alguns exemplos, em inglês:

“They lived long and happily” (*Rapunzel*)

“... then the sister and brother lived happily together until the end.” (*The brother and sister*)

“They lived in great joy together. My tale is done, there runs a mouse, whosoever catches it, may make himself a big fur cap out of it.” (*Hansel and Gretel*)

A última delas reflete o aspecto oral dos contos maravilhosos, bem como dos *mukashi banashi*. Nesse tipo de conclusão, tem-se a impressão de que o narrador está “chamando o ouvinte para a realidade”. Podemos verificar tal aspecto também nas narrativas japonesas: a passagem que veremos a seguir refere-se ao conto *Saru no mukodono* (“O marido macaco”), da província de Kumamoto, sul do Japão. Neste conto, um homem com três filhas promete a um macaco uma delas em casamento, caso o animal arranque bardanas para ele. Como ele cumpre o prometido, o homem pede às filhas para que se casem com o macaco, sendo que apenas a mais nova aceita. Antes do casamento, ela pede ao pai três presentes. Quando o casal está indo para a casa do macaco, ela pede que ele que colha alguns galhos de cerejeira (*sakura*), e ele sobe em um pé de *sakura* carregando em suas costas os três presentes que sua esposa ganhara do pai: um pilão pesado, uma marreta pesada e cerca de 20 quilos de arroz. Ele vai escalando cada vez mais alto, e no final cai em um rio e se afoga:

“E acabou sendo levado pelas águas.

Assim, a terceira filha, feliz, voltou para casa.

Viu? Foi assim, bolinho de arroz.”

Para estes versos, optou-se pela tradução literal, mesmo porque talvez consistam apenas em uma maneira de se fechar a narrativa, desprovida de um significado em especial.

Consideremos, agora, o último parágrafo do *mukashi banashi Tsuru nyôbô* (“A esposa grua”):

“Seguindo pela praia, Karoku avistou um magnífico lago. No centro desse lago havia uma colina, em cujo centro estava a grua depenada, rodeada de vários grou. Ela era a rainha dos grou. Karoku passou algum tempo ali, sendo bem tratado, e dizem que, depois, voltou para sua terra no mesmo barco do ancião”.

“Beyond the beach, Karoku saw a great pond. In the middle of the pond was a sand dune. There he saw many cranes gathered around the featherless crane, the queen of the cranes. Karoku was treated royally and feasted for a while. Then again by the old man’s boat, he returned to his homeland”.

Na tradução para o português, fica claro que alguém contou a história, através da expressão “dizem que”. Nos *mukashi banashi* japoneses, é com esta expressão – ou suas variantes – que normalmente um enredo se encerra, o que caracteriza a oralidade. No entanto, na tradução para o inglês ela é omitida e, assim, essa característica acaba por ser perder.

Outra característica da oralidade que notamos nos contos deste gênero são as repetições, que conferem ênfase à narrativa. Tivemos acesso a uma interessante tradução do *mukashi banashi* “*Urashima Tarô*”, sobre um pescador que salva uma tartaruga que estava sendo maltratada por alguns meninos. Como agradecimento, o animal leva Urashima ao *ryûgû*, o Palácio do Dragão, que ficava no fundo do mar. O pescador passa três anos ali como hóspede, e de repente se lembra de seus pais, que deveriam estar preocupados com sua ausência. A princesa do *ryûgû* lhe dá de presente uma caixa alertando-o, no entanto, que não poderia abri-la. Ele volta para sua terra natal, mas tudo está mudado; e não encontra seus pais. Ele descobre então que havia passado trezentos anos no mundo do *ryûgû*. Desesperado, ele se esquece do aviso da princesa e abre a caixa; imediatamente, transforma-se em um velho.

Vejamos algumas passagens da tradução para o inglês:

“‘You’ve probably heard of Urashima Tarô, this town’s greatest sailor, haven’t you? Urashima Tarô?’ Grandfather always began stories this way, speaking as if he was letting his audience in on a secret he and he alone knew.(...)”

‘Yes, yes,’ he drifted into his tale. ‘He was an excellent fisherman in what was a town of excellent fishermen.(...)’

Here, Grandfather paused and took a sip of his tea.(...)”

“(...) ‘But,’ he went on, ‘Urashima was even more famous in these parts for his kindness. Yes, for his kindness.’

Grandfather looked at his audience for doubters and, finding none, continued. (...)”

Estas passagens retratam uma das características dos *mukashi banashi*: a transmissão através das gerações. Quando os japoneses (mais antigos) falam sobre tais narrativas, a imagem que lhes vem à mente é a de uma pessoa idosa contando às crianças *mukashi banashi* em volta do fogo. Não tive acesso ao texto original do exemplo anteriormente citado, mas acredito que se trata de um modo interessante de se mostrar a oralidade no conto. E outro aspecto que se relaciona a isso são as onomatopéias, recorrentes nos *mukashi banashi* japoneses. Para um ouvinte ocidental, talvez seja possível excluí-las do enredo, uma vez que não possuem tradução. Mas, para um ouvinte japonês, elas fazem parte da narrativa, conferem ritmo à mesma:

“(...) Então, o homem construiu um local para que ela pudesse tecer. A mulher entrou ali e ficou tecendo – tonkarari, tonkarari, e como foi dito ao homem para não olhar, ele assim o fez.(...)” (“A esposa grua”, versão da província de Niigata);

“(...) Os dois subiram no carro que, batendo sobre a superfície da água, atravessou o grande rio. Quando já estavam prontos para descer, ouviu-se o grande tambor – dodon, dodon, dodon. O chefe dos demônios desceu a montanha, dizendo:

- Você os deixou fugir, você os deixou fugir!

Procurou por um carro e, encontrando-o, iniciou a perseguição, fazendo barulho – dabu, dabu.(...)” (“O noivo tocador de flauta”, versão da província de Aomori)

1.4. Diferenças culturais

Quanto ao conto *Tsuru nyôbô* (“A esposa grua”), tivemos acesso também à tradução para o inglês do mesmo original da província de Kagoshima, e foi possível perceber que a tradução para o inglês não foi realizada de maneira literal, embora o sentido se conserve. No entanto, foram-lhe acrescentadas algumas frases, que expressam o sentimento das personagens:

1. “(...) - Por favor, conceda-me três dias para ficar dentro do quarto. Não abra a porta de maneira nenhuma.(...)”

“(…) One day the wife said to Karoku, “Please leave me in the closet for three days, and be sure that you don’t open the door to look inside.” So he left her there and didn’t look inside, and she came out on the fourth day. (...)” – o trecho em inglês é mais enfático: na tradução para o português ela só pede ao marido para que não abra a porta, ao passo que, na tradução para o inglês, ela diz que ele não pode abrir a porta “para espiar”. E acrescenta um trecho onde é dito que o marido a obedeceu: “So he left her there and didn’t look inside”;

2. quando o senhor feudal que havia comprado de Karoku a peça que sua esposa tecera, ele pede mais uma, ao que Karoku responde:

“(…) - Sim, mas preciso perguntar primeiro à minha esposa. (...)”

“(…) “That I must ask my wife. I cannot give you an answer right now,” Karoku said. (...)” – a frase acrescentada à tradução para o inglês (“I cannot give you an answer right now”) tem sentido enfático;

3. “(...) - Acabei de tecer. No entanto, como você me viu como realmente sou, o encanto acabou-se; por isso vou embora. Na verdade, sou aquela grua que você salvou. De acordo com o que prometeu, leve este pano ao senhor feudal. (...)”

“(…) “I have finished the material. However, since you have seen my true body you are surely disgusted with me, so I must leave this place. Truly speaking, I am the crane you saved. Please take this bolt of material to the lord as you have promised.” (...)” – no inglês é acrescentada a frase “you are surely disgusted with me”, talvez como forma de explicar o motivo da separação – que, para um leitor ocidental, talvez não fique muito claro: no Japão, o sentimento de vergonha é muito forte, ao contrário do Ocidente, onde predomina o sentimento de culpa. Assim, como o marido veio a descobrir a verdadeira identidade da esposa – a de animal -, eles não podem mais ficar juntos, pois ela não suportaria a vergonha de ter sua faceta animal exposta;

4. “(...) Karoku ganhou muito dinheiro, mas queria muito encontrar-se com a grua da qual havia se separado. Depois de procurar por todas as partes do Japão, chegou em uma praia, onde se sentou; foi quando um ancião veio se aproximando em um pequeno barco. (...)”

“(…) Karoku got a lot of money, but his feeling of loss was unbearable. Wanting desperately to see the crane, he searched all over Japan. When he came upon a beach he just sat there. Then an old man rowing a boat approached the shore. (...)” – na tradução para o português, é dito apenas que Karoku “queria muito encontrar-se com a grua da qual havia se separado”. No entanto, na tradução para o inglês, a frase é substituída de forma a evidenciar o desespero da personagem. Ainda, é acrescentada outra frase que intensifica tal sentimento: “Wanting desperately to see the crane”.

Quando se lê a tradução para o português, que consiste em uma tradução literal, o leitor tem a impressão de que os fatos transcorrem com naturalidade: mesmo diante de uma situação desesperadora, não há uma alteração emocional visível por parte das personagens.

Para o japonês que, em termos culturais, tende a ser mais contido emocionalmente, tanto nos gestos como nas palavras, talvez as reações que esboçam no conto sejam naturais. No entanto, quando lemos a tradução para o inglês, a impressão que se tem é a de que o tradutor – provavelmente, de origem ocidental -, inconformado com a resignação “fácil” das personagens diante de uma situação trágica, acrescentou as passagens que não constam do original.

Conclusão

Concluindo os levantamentos que foram feitos, recorro a uma proposição de Jacques Derrida, em OTTONI (2005:197): “O que um tradutor nunca tem o direito de fazer é mudar, tocar, retocar o texto original”. Ainda que os textos em japonês tragam em seu corpo alguns aspectos de difícil compreensão aos ocidentais – o que nos remete ao *double bind* do processo tradutório -, há certas modificações que acabam por alterar o sentido do original. Considerando-se as passagens traduzidas para o inglês em “A esposa grua”, elas podem até dar uma maior vivacidade à personagem – no caso, o desespero vivido por Karoku. No entanto, se lidas por um japonês, elas perdem o sentido, visto que não caracterizam uma atitude típica de sua cultura.

Referências bibliográficas

- BERNARDINI, Aurora Fornoni. *A Tradução e Haroldo de Campos*. **Revista de Estudos Orientais**. São Paulo, DLO/FFLCH/USP, n.5, p.59-64, 2006.
- Crane wife*. In: KAWAI, Hayao. *Mukashi banashi to nihonjin no kokoro* (Os mukashi banashi e a psique do japonês). 17.ed. Tokyo, Iwanami Shoten, p.215-217, 1988.
- Japanese Fairy Tales – Kaguyhahime the Moon Princess and Other Stories*. Translated by J. Robert Magee. Tokyo: Yohan Publications, 3rd edition, 1998.
- KAWAUCHI, Sayumi. *Once Upon a Time in Japan*. Translated by Ralph F. McCarthy. Tokyo: Kodansha, 20th edition, 1996.
- _____. *Once Upon a Time in Japan 2*. Translated by Ralph F. McCarthy. Tokyo: Kodansha, 15th edition, 1996.
- OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta – double bind e acontecimento*. São Paulo, Edusp, 2005.
- PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. 3.ed. Barcelona, Tusquets Editores, 1990.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença – Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo, Editora 34, 2005.